

Bilinguisme / plurilinguisme littéraire et « double identité » dans la littérature maghrébine féminine : le cas d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar

Roswitha Geys, Autriche^[1]

« Je ne suis pas une odalisque. »^[2] C'est ce que dit Shéhérazade à Julien qui s'enthousiasme pour la peinture orientaliste, qui admire les femmes orientales et algériennes dont il cherche les représentations de brocante en brocante. Se rend-il compte que la fille à ses côtés n'est pas une odalisque, n'est pas la Schéhérazade docile des *Mille et Une Nuits*, mais une jeune femme fougueuse et fugueuse, une « Schéhérazade moderne », si on veut, qui a radicalement mis en cause le mythe de la Sultane célèbre ? Qui, certes, est aussi vive et intelligente, aussi courageuse que la conteuse des *Mille et Une Nuits*, mais définitivement pas aussi docile ? Une jeune femme forte et indépendante, farouchement libre, qui, contrairement à la fille du vizir, qui a été initiée aux arts d'agrément pour rendre honneur à la maison paternelle et à la maison de son futur mari, pour plaire aux hommes, pour les divertir et les séduire (enfin, c'est sa capacité de séduire Schahriar qui sauve les jeunes vierges de la mort), ne se laisse pas facilement apprivoiser, « ne fait pas dans la dentelle ». Mais, malgré tout ce qui, en apparence, les sépare, Shéhérazade découvre, pendant les longs après-midi qu'elle passe à la bibliothèque municipale et à la BPI au Centre Pompidou, que les mots, grâce à leur magie, peuvent la sauver de la mort, comme ils ont sauvé jadis Schéhérazade enfermée dans le palais de son époux terrible, en dressant entre elle et le sabre de son mari-bourreau un rempart de contes, contes drôles, fantastiques, terribles, qui, durant mille et une nuits, conservent leur prodigieuse puissance d'envoûtement et dissuadent Schahriar de son projet funeste. Shéhérazade sait que les mots peuvent, vont la sauver de la mort, c'est-à-dire, dans son cas, de l'effritement de son identité incroyablement riche : elle et enfin (même si elle n'y pense peut-être pas encore) toutes les autres filles, et aussi les garçons qui, comme elle, doivent traverser le terrain peu sûr, le no man's land (cf. la fugue !), qui sépare « la maison paternelle »^[3], où les parents maghrébins transmettent les valeurs arabo-musulmanes aux enfants, de « la maison de France »^[4], où c'est notamment l'école laïque qui leur fait découvrir un autre système de valeurs, qui se trouvent parfois en totale contradiction avec les valeurs arabo-musulmanes.^[5] Un scribe trop zélé a déjà mutilé son nom de sa syllabe la plus « arabe », la plus suave : on ne va pas mutiler son identité. Shéhérazade sait que la littérature, c'est sa seule planche de salut, qu'elle a besoin des livres pour se comprendre, s'épanouir, se libérer. Mais Julien est-il seulement capable de voir que sa compagne n'est pas une molle idole, mais un être vivant, complexe et contradictoire ? Shéhérazade a toutes les raisons d'en douter, c'est pourquoi elle déchire non seulement toutes les photos qu'il a prises d'elle, mais elle lui laisse aussi le message avec lequel nous avons commencé cet article : « Je ne suis pas une odalisque. » Message simple, bref, mi-ironique, mi-sévère, auquel souscriront sans doute aussi les deux auteures qui se trouvent au centre de cette analyse : Assia Djébar et Leïla Sebbar. Assia Djébar nous dit : « L'Algérienne en ce début se tient face à ce regard plein qui transmue. Vingt ans après ou cent ans après, la même Algérienne, le *Nu bleu*, ou sa fille, ou sa cousine, sa descendante, la même – fillette ou vieille femme – prend la plume, non pas comme à l'école coranique car elle va écrire et elle ne sait quoi, en tout cas aucune vérité préétablie. Palpite soudain son désir de parole. Elle ne veut plus se taire. (...) L'Algérienne soudain – quand cela a-t-il commencé ? Il y a cinquante ans ? ou vingt ans ? -, l'Algérienne a décidé de ne plus « se taire à soi ». De se regarder, elle. De se peindre elle et à elle. De parler d'elle et à elle. Bref d'écrire. »^[6]

1. Du « bilinguisme parfaitement équilibré » au déséquilibre

Nous allons voir dans cet article qu'Assia Djébar et Leïla Sebbar, pour inscrire l'altérité (les autres langues, les autres voix) dans leurs textes, pour créer, en langue française, un espace neutre où peuvent se faire entendre les différentes langues qui – dans leur présence ou dans leur absence même – façonnent, modèlent leur identité (un peu comme s'il s'agissait de terre glaise : comparaison qui n'est pas si forcée si l'on se rend compte du fait que la construction identitaire est toujours un processus souple et dynamique, où (presque) toutes les constellations sont possibles), travaillent minutieusement la forme, c'est-à-dire les structures et les sonorités de la langue française. Pour Assia Djébar, il s'agit de donner ainsi une place à la langue tamazight (au berbère) qu'elle ne parle pas, mais qui est sa langue maternelle au sens propre du terme, ou plutôt qui aurait pu être sa langue maternelle, mais que sa mère a refoulée au plus profond d'elle-même suite à quelques graves traumatismes dans sa première enfance ; à l'arabe dialectal de sa région et notamment à l'arabe féminin que parlent les femmes de sa famille, enveloppée dans la chaleur desquelles elle a grandi ; enfin à l'arabe classique, langue du Coran, langue de la culture écrite. Pour Leïla Sebbar, qui a été séparée de l'arabe tant dialectal que classique, il s'agit de donner dans le texte français chair et consistance à la langue de sa famille algérienne, sa langue paternelle qu'elle n'a pas apprise car son père voulait protéger ses enfants des terreurs de la guerre : citons à cet égard l'auteure qui nous a dit, lors de notre première rencontre à Paris en mai 2005, que la distance (qui est là, car même si l'auteure décidait d'apprendre l'arabe maintenant, cette langue apprise ainsi sur le tard et comme langue étrangère, ne pourrait plus jamais occuper dans son moi intime la place laissée – en partie – vacante (côté maîtrise effective de la langue ; côté sentiments, rythmes, sonorités, gestes... l'arabe s'est quand-même profondément implanté dans son moi intime, nous y reviendrons encore plusieurs fois dans cet article) par la langue paternelle : l'arabe appris maintenant resterait une langue étrangère pour elle, parce que dépourvu de sa première réalité de voix, voix du père qui aurait pu transmettre les légendes de son peuple à ses enfants, mais qui n'a pas voulu assumer ce rôle, voix de la grand-mère et des parentes algériennes, à qui la famille rendait régulièrement visite, le père traduisant pour sa femme et les enfants ; l'aïeule vénérable, tantôt sévère, tantôt tendre avec les petits, et les tantes chaleureuses, autour de qui les enfants, normalement, s'accroupissent pour se laisser bercer par les paroles cueillies comme des fruits mûrs de la bouche de la conteuse, qui leur fait découvrir des contrées fantastiques peuplées de héros merveilleux, d'êtres de légende dont les aventures et les méfaits donnent la chair de poule aux petits apeurés qui, impatients, guettent la suite de l'histoire... les veillées, où, à la lueur d'un quinquet, la grand-mère et les tantes transmettent la gloire de la tribu aux enfants, qui, un jour, transmettront à leur tour les récits ancestraux à leurs enfants et petits-enfants, et maintiendront ainsi intactes la chaîne de transmission... Leïla Sebbar regrette de ne pas avoir fait partie de cet univers, de cette langue, dont elle veut retrouver les sonorités, les rythmes, le timbre, les gestes : cette langue absente, irrémédiablement absente, reste donc présente dans son absence même, grâce à ces échos de voix lointaines, grâce au rythme particulier de cette

langue qui trouait, par moments, le mur orbe de la « citadelle de la langue française »^[7] où les enfants du maître de français restaient cantonné(e)s, pour leur propre salut, grâce aux gestes généreuses de la cousine sourde-muette Aouicha, et d'Aïsha et Fatima, les deux bonnes qui ont travaillé à la maison d'école, grâce à cette sensualité donc, dont l'auteure, encore fillette, puis adolescente, s'est volontiers laissée envelopper si l'occasion s'en présentait (p.ex. en épiant le père parlant en arabe avec les hommes algériens, ou en suivant attentivement, néanmoins sans comprendre, les bavardages des femmes algériennes qui se recueillaient le soir, sur les balcons et terrasses, et dont les voix lui parvenaient), pour panser cette blessure qui béait dans son moi intime, vide laissé par la langue paternelle qu'elle ressentait déjà, encore petite, confusément comme une blessure, résultat direct de l'univers colonial hostile à l'autre, à « l'indigène », et de la guerre, où deux clans s'opposaient : mais – que faire si l'on est fille d'un père algérien, instituteur de français de surcroît, et d'une mère française, ayant suivi son mari en Algérie, par amour ? C'est le grand dilemme de la fillette d'alors et de l'écrivaine qui, pour réconcilier ses appartenances multiples, continue de quêter l'Algérie en France. C'est ce côté affectif, sensuel de la langue arabe qui l'a profondément marquée : ce n'est donc pas l'apprentissage de l'arabe tant d'années après, dans un autre pays (la France), dans une autre ville (Paris) qui pourrait combler ce vide, mais uniquement son travail d'écrivaine. Leïla Sebbar s'est rendu compte qu'elle a même besoin de cette langue non-apprise, qui est devenue une langue presque sacrée, une source intarissable d'échos de voix où l'auteure peut s'abreuver, un faisceau de rythmes et de sonorités, de gestes et de timbres, de sentiments exprimés et suscités chez celui ou celle qui écoute, chez cette fillette, plus tard cette adolescente, qui épiait le père dans la maison d'école ou dans la rue, et les femmes sur les terrasses, et si elle l'apprenait, cette langue perdrait vite sa force de langue sacrée^[8], que cette distance donc peut aussi être enrichissante, il faut relever le défi, suturer ce qui a été séparé de manière grave par l'histoire : « Et la distance dont vous parlez, je crois qu'elle est là toujours et que j'en ai besoin et, d'une certaine manière, il me semble que c'est la... ce qu'on pourrait appeler en psychanalyse « la bonne distance », parce que, comme je suis « des deux », j'ai la bonne distance critique à l'égard de la France, et la bonne distance critique à l'égard de l'Algérie. Ce qui ne veut pas dire que je sois toujours dans une attitude de critique et d'agressivité. Il peut y avoir de l'émotion, de la tendresse même si je ne suis pas au cœur de... Bon, je n'ai jamais vécu dans une cité de banlieue, jamais. Je ne vis plus en Algérie depuis très longtemps. »^[9] dit-elle. Nous allons voir que les deux auteures pensent la langue française dont elles travaillent autant le fond que la forme, la langue française devient une « contre-langue »^[10], « c'est Babel dans une seule langue », une langue qui permet aux écrivaines d'inventer « ce (qu'elles n'ont) pas connu, ce (qu'elles croient) avoir perdu, polyglotte ou pas, il faut donc que de l'autre traverse la/les langues, de l'écrit. »^[11]

Pour apprécier ces textes, il nous faut remettre en cause la définition rigide du bilinguisme/plurilinguisme^[12], qui ne conçoit pas le plurilinguisme comme une vaste gamme de possibles, où il est tout aussi possible qu'un individu ait un niveau de compétences très élevé dans deux ou plusieurs langues et qu'il soit ainsi capable de se traduire, que qu'il ait été séparé, plus ou moins arbitrairement, d'une langue qu'il n'a pas apprise, qu'il ne parle pas, et dont il quête maintenant les sonorités qu'il cherche d'inscrire dans sa seule langue devenant ainsi un terrain neutre, une « contre-langue », pour emprunter le terme de Régine Robin, véritable Babel qu'il s'agit d'appriivoiser. Qui conçoit le bilinguisme/plurilinguisme comme un phénomène bien spécifique, ayant pour base irréductible la maîtrise de deux/plusieurs langues. Qui, certes, admet l'existence de différents types de bilinguisme, qui sont, en fait, de différentes réalisations de l'identité plurilingue et multiple ; mais comme on ne conçoit pas le bilinguisme/plurilinguisme comme une vaste gamme de possibles, un terrain incertain où de choses imprévisibles se passent, où se déroulent des opérations complexes, où l'on assiste au rapprochement d'éléments hétérogènes, multiples, contradictoires – à l'instar de l'image de la mosaïque –, à la création d'ensembles complexes, qui, à n'importe quel moment, risquent de se disloquer de nouveau pour que recommence le jeu de la construction identitaire, on refuse de considérer les différents types de plurilinguisme comme ce qu'ils sont effectivement, c'est-à-dire des reflets perceptibles de ce qui se passe dans le moi intime de l'individu, des agitations, des très complexes jeux et fragiles équilibres, des constellations plus ou moins stables qui caractérisent l'identité plurilingue ; on cherche à les définir par rapport au bilinguisme/plurilinguisme « parfaitement équilibré »^[13], comme s'il s'agissait de simples déformations, degrés, dégradations de ce type idéal, qui reste le repère stable – alors qu'on sait que la construction identitaire se caractérise par le fait que les repères se mettent nécessairement à flotter, que l'individu qui s'invente et se réinvente sans cesse en choisit de nouveaux, qui stabilisent son identité pour des durées plus ou moins longues jusqu'à ce qu'il faille recommencer ce travail. Selon cette définition rigide qu'il s'agit de remettre en cause, « (...) la caractéristique du (parfait ; R.G.) bilingue est qu'il possède une compétence semblable dans deux langues distinctes, donc une compétence très élevée dans les deux et qu'il peut en conséquence les utiliser en toutes circonstances, avec la même facilité et une efficacité comparable »^[14] ; pour que l'individu atteigne cet équilibre qui, ensuite, permet de définir les différents types ou degrés qui existent, il est indispensable qu'il « (ait) acquis les deux langues dans la petite enfance, au sein d'une famille utilisant les deux langues, les cultivant et les valorisant, (qu'il ait) reçu une éducation scolaire également bilingue, (que) dans (sa) vie postérieure (il ait) l'occasion d'avoir des contacts fréquents avec les sociétés qui parlent les deux langues et (que), d'une certaine manière, (il) se sente (intégré) aux deux cultures qui s'expriment à travers elles. »^[15] On voit immédiatement qu'il est tout à fait impossible d'appliquer cette définition rigide aux auteur(e)s qui, comme Leïla Sebbar, n'ont appris qu'une seule langue, car elle a pour base irréductible la maîtrise de deux ou plusieurs langues, alors qu'il est possible – et pas seulement possible, même fréquent – que les écrivain(e)s, qui ont été coupé(e)s d'une langue, restent hanté(e)s par ses sonorités, langue qui est présente dans son absence même, qui devient une langue fantôme, et travaillent acharnement leur langue d'écriture pour en faire un terrain neutre où cette langue non-apprise peut s'inscrire en creux : il n'y a pas de doute qu'ils/elles créent ainsi une œuvre bilingue/plurilingue – néanmoins, cette définition du bilinguisme/plurilinguisme n'en tient pas compte. En surplus, cette définition rigide est d'autant plus problématique qu'on se réfère au bilinguisme/plurilinguisme « parfait », c'est-à-dire « parfaitement équilibré », pour définir les différents « degrés » ou « types » qui existent^[16], un peu comme s'il s'agissait de dégradations de ce type idéal, ce qui n'est évidemment pas vrai. L'idée qu'il existe un bilinguisme/plurilinguisme « parfait » et de différents « degrés », pour reprendre des expressions courantes qui, tantôt explicites, tantôt implicites, servent de base à la grande majorité des définitions sociolinguistiques du bilinguisme/plurilinguisme, et que, pour qu'il y ait bilinguisme, il faut qu'il y ait, comme condition incontournable,

[17]

maîtrise de deux/plusieurs langues —, continue de hanter les sociolinguistes (pas tous, bien sûr !, mais un nombre important d'entre eux, et notamment ceux qui cherchent à définir le bilinguisme, au lieu d'adopter une attitude purement descriptive : ce qui est nécessaire, surtout lorsqu'on parle du bilinguisme/plurilinguisme littéraire !), même s'ils tentent de s'en écarter, même s'ils se méfient du mot « parfait » et développent une autre terminologie [18] ; mais au moment où ils constatent un déséquilibre dans l'usage des langues (p.ex. concernant la fréquence d'utilisation, les situations, la manière dont l'individu a acquis les langues – famille/école –, le niveau de compétences qu'il possède dans les langues etc.), c'est, effectivement, l'idée qu'il y a un type idéal où ce déséquilibre n'existe pas et qui sert de point de référence, qui ressurgit très souvent avec violence (réaction naturelle, spontanée même, car ce qu'on a coutume de considérer comme un déséquilibre a besoin, pour être défini, de son contraire, c'est-à-dire de l'équilibre), et ne leur permet pas vraiment de passer outre, de développer une formule très souple, très dynamique, qui s'applique enfin à toutes les situations où il y a deux/trois... langues qui sont en contact (dans l'acceptation la plus large du terme), et donc aussi à la situation que nous avons décrite (auteur(e) monolingue qui ouvre son texte à l'autre langue, aux autres langues). Pour rompre une fois pour toutes avec cette définition rigide, il s'agit donc moins de définir ce que c'est que le bilinguisme, et encore moins d'en définir (encore une fois), en se référant à un bilinguisme « parfaitement équilibré », les différents « types » ou « degrés » [19], mais plutôt de décrire les différents phénomènes qui existent : car le bilinguisme/plurilinguisme est, avant tout, une vaste gamme de possibles, allant d'un haut niveau de compétences dans deux ou plusieurs langues, à la création d'une « contre-langue » [20], qui permet à l'individu qui ne possède qu'une seule langue, mais qui reste hanté par cette autre langue qui est présente dans son absence même (et que nous avons proposé d'appeler la langue fantôme), d'inventer ce qu'il n'a pas connu, ce qu'il a perdu : « (...) polyglotte ou pas, il faut donc que de l'autre traverse la/les langues, de l'écrit. (*nous soulignons*) » [21]

Le bilinguisme « parfait », donc « parfaitement équilibré » [22], n'existe pas, car il y a toujours – même si l'individu a un niveau de compétences très élevé dans deux ou plusieurs langues – déséquilibre : déséquilibre notamment parce que les sentiments que les langues font naître en lui, les souvenirs qu'elles réveillent, sont très souvent contradictoires. Ainsi, nous allons voir, afin de ne citer que deux exemples, que l'arabe dialectal féminin est pour Assia Djeba sa langue maternelle, tandis qu'elle appelle le français sa « langue marâtre », qui, cependant, est aussi la langue du père et de l'école, et devient sa langue paternelle, notamment au moment où elle arrive – peu à peu – à vaincre en elle les résistances lui interdisant de dire l'amour en français. [23] Cette aphasie amoureuse s'explique non seulement par les tabous de son éducation de femme à sensibilité maghrébine, la tradition arabo-musulmane interdisant à l'individu d'évoquer ce qui touche à l'intimité, mais aussi par le fait que le français est aussi la langue du sang, langue de l'ancien colonisateur. À l'arabe dialectal et notamment à l'arabe féminin (= langue maternelle), et au français (= langue du père, langue paternelle, langue de l'école ; langue du colonisateur) se rajoutent encore l'arabe classique (= la langue des chroniqueurs arabes [24]), le tamazight, qui reste présente dans son absence même, langue fantôme qui hante l'écrivaine, et le langage du corps. Pour Leïla Sebbar, le français est sa langue maternelle, qui évoque pour elle l'amour tout à fait exceptionnel de ses parents, cet « amour entre deux rives de la Méditerranée » [25], mais ce n'est pas la langue de sa famille algérienne ; l'arabe parlé qu'elle n'a pas appris, mais dont les sonorités lui sont si familières (langue fantôme qui est présente dans son absence même), est pour elle non seulement une belle langue, si belle avec ses sons roulés et ses sons de la gorge, si chaleureuse grâce aux gestes généreux dont les femmes accompagnent les paroles, mais aussi une langue brutale, dont les mots lui ont fait mal, psychologiquement, mais aussi physiquement, comme des pierres jetées : citons notamment les insultes des garçons arabes, qui, infatigables, les guettaient, elle et ses sœurs, tous les jours, sur le chemin d'école, qui, certes, n'auraient jamais osé lever la main sur les filles du maître d'école qu'ils estimaient malgré tout, même si, parmi eux, il n'en y avait pas beaucoup qui fréquentaient l'école, mais qui les insultaient à leur passage, ces trois petites Françaises, qui se promenaient là, chaque jour, sous leur nez, avec leurs jupes courtes et leurs tabliers d'école, avec leurs souliers et les rubans écossais qui ne cachaient pas les cheveux. [26] Les écrivaines se placent « entre » les langues (cf. « Entre-deux-langues, pour un écrivain ne pouvant être autrement qu'écrivain, c'est se placer dans l'aire nerveuse, énervée, désénervée, douloureuse et mystérieuse de toute langue (...) » [27]), position incroyablement riche (« entre-deux », déséquilibre, tangage entre les différentes langues, les différentes voix, où (presque) toutes les constellations sont soudain possibles), qui donne naissance à l'écriture qui permet de réconcilier les différentes langues et notamment les systèmes de valeurs différentes dont les langues sont porteuses, les souvenirs qu'elles réveillent, les sentiments contradictoires qu'elles suscitent, pour que s'installe un équilibre, fragile pourtant, qui stabilise l'identité de l'individu pour des durées plus ou moins longues, jusqu'à ce qu'il faille recommencer ce travail qui est autant gratifiant que pénible.

Premièrement, rappelons-nous que d'après cette définition rigide, il faut, pour que l'individu s'approche le plus possible du type idéal du bilinguisme « parfaitement équilibré » [28], qu'il ait acquis les langues dès la petite enfance au sein de la famille, et que celle-ci non seulement parle, mais aussi valorise les deux (les trois...) langues. D'après cette définition rigide où l'on admet certes l'existence de différents « types » ou « degrés » [29] de bilinguisme, mais en les définissant par rapport au bilinguisme « parfait » [30], c'est-à-dire « parfaitement équilibré » [31], alors qu'il y a, en réalité, toujours déséquilibre : déséquilibre veut dire que l'individu plurilingue se situe, comme l'a dit Assia Djeba, dans un « entre-deux » [32], entre les langues, qui est un terrain peu sûr, instable, mais aussi incroyablement fertile : position de et l'un, et l'autre (et arabe, et français – et tamazight ; et oriental, bien ancré dans la culture arabo-musulmane traditionnelle, et occidental, du fait que l'individu a fréquenté l'école française et laïque), mais aussi de ni l'un, ni l'autre (ni vraiment arabe, parce que circulant, en tant que femme arabe, musulmane, librement dehors, parce qu'ayant rejeté définitivement les contraintes ancestrales pesant sur le corps, la voix et le regard de la femme, ni vraiment occidental, parce que restant quand-même profondément attaché aux valeurs arabes, à la langue arabe, cette langue maternelle, de lait, cette langue du cœur, cette langue-sœur [33]) qui, chez ceux et celles qui écrivent parce qu'ils/elles ne peuvent pas faire autrement, donne naissance à l'écriture. D'après cette définition rigide qui conçoit le bilinguisme/plurilinguisme non pas comme toute une gamme de possibles, mais comme un phénomène bien spécial

ayant pour condition incontournable la maîtrise de deux/plusieurs langues (maîtrise « parfaite »^[34], ou moins parfaite, mais cela ne change rien au fait qu'il doit y avoir maîtrise de deux/trois... langues), alors qu'il est possible qu'un(e) auteur(e) qui ne parle qu'une seule langue, mais qui a grandi enveloppé(e) dans les sonorités d'une autre langue, de l'autre Langue, inscrive celle-ci en creux dans ses textes qui deviennent ainsi plurilingues. Il est certes indéniable que la famille joue un rôle important dans la construction identitaire de l'individu : d'où la fascination des deux auteures étudiées pour la génération des aïeules, des grands-mères, pour la mère, pour le père. Cependant, la construction identitaire étant un processus souple et dynamique, toutes les constellations sont possibles.

Mohammed Sebbar, le père de Leïla Sebbar, pour protéger sa famille des horreurs de la guerre d'Algérie, n'a pas voulu transmettre à ses quatre enfants la langue de son peuple, sa langue à lui : quand chaque mot, chaque bout de phrase, chaque dialogue peuvent évoquer la mort, la langue paternelle peut vite devenir un legs terrible. Cependant, Leïla Sebbar a grandi enveloppée dans les sonorités de la langue arabe, elle suivait attentivement les dialogues sans comprendre, elle se fiait à son intuition pour savoir si les mots disaient la haine (cf. les garçons arabes qui les guettaient, elle et ses sœurs, sur le chemin d'école pour les insulter), la peur, la terreur, voire la mort, ou si, au contraire, ils disaient la confiance, la joie, voire l'allégresse (cf. les paroles fraternelles que son père échangeait avec ses amis, les femmes qui bavardaient le soir sur les balcons et terrasses, les fantasias auxquelles les enfants assistaient, cachés derrière la moustiquaire de la salle de classe qui donnait sur le terrain où se déroulaient les jeux chevaleresques). L'arabe parlé a donc une présence très forte dans ses textes : « (...) je veux dire que cette langue a une existence très forte parce que je ne la connais pas. Elle a une existence, une présence à travers sa propre voix. »^[35] Elle « plie » et « casse » sa langue d'écriture, le français, pour y inscrire cette autre langue, non-apprise, certes, mais dont les sonorités lui sont si familières^[36], cette autre langue qui prend chair et consistance pour elle à travers « sa propre voix »^[37], qui est en effet la voix de l'autre, d'un(e) autre, de ceux/celles qui font partie du peuple de son père et qu'elle nomme ses « sœurs étrangères »^[38] : elle fait de son français une « contre-langue ».^[39]

Assia Djéba a été coupée de la langue tamazight (du berbère), qui aurait pu être sa langue maternelle au sens propre du terme, car sa mère, après une année de mutisme, a refoulé cette langue, qui réveillait en elle des souvenirs trop douloureux (divorce de sa mère, perte de son père qui a repris femme et n'a pas daigné revoir sa fille, installation de la famille à la ville, mort de sa sœur aînée Chérifa), au plus profond d'elle-même pour pouvoir continuer à vivre en dépit de tout. Bien qu'elles n'aient pas appris la Langue (avec majuscule, car cette langue inconnue acquiert vite un statut presque sacré, comme l'a confirmé Leïla Sebbar lors de notre première rencontre en mai 2005 à Paris^[40]), Leïla Sebbar et Assia Djéba restent hantées par Ses sonorités : en témoigne en fait toute leur œuvre littéraire ; nous nous contentons de citer notamment, en ce qui concerne l'œuvre littéraire de Leïla Sebbar, le récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), où l'auteure quête l'image de son père, qu'elle trouve finalement dans les femmes de son père, non pas dans la femme de son père, mais dans les femmes derrière son père, à côté de son père^[41] (la mère de son père, ses sœurs, la cousine sourde-muette (!) Aouicha, Aïsha et Fatima, les deux bonnes qui ont travaillé à la maison d'école), et dans les voix de ces femmes. Quant à l'œuvre d'Assia Djéba, citons notamment le roman *Vaste est la prison*, qu'elle publie en 1995, et qui constitue le troisième volet de son quatuor algérien ; l'écrivaine et cinéaste y quête l'élément tamazight/berbère, cet élément perdu de son identité : dans la seconde partie du roman intitulée « L'effacement sur la pierre », elle effectue un retour en arrière dans l'histoire algérienne qui l'amène à l'an 138 av. J.-C., moment de l'inauguration du Mausolée de Dougga dont la stèle bilingue a permis de déchiffrer l'alphabet libyque ; dans la troisième partie du roman intitulée « Un silencieux désir », elle tente de s'approcher des femmes de sa famille, notamment de sa grand-mère maternelle, cette gardienne virile de la tradition, et de sa mère, pour comprendre pourquoi celle-ci a tourné le dos au tamazight ; elle découvre que l'histoire de sa famille (qui est aussi son histoire à elle) est marquée par des pertes et des gains de langues (ainsi, sa mère a certes tourné le dos au tamazight, mais en même temps, en se mariant avec le père d'Assia, le jeune instituteur de français, elle a gagné une nouvelle langue = le français : c'est le français qui, peu à peu, la libère, si bien qu'elle n'ose pas seulement enlever le voile, mais elle devient même mobile en rendant seule (!) visite à son fils incarcéré en France) ; Assia Djéba renoue enfin avec cette partie oubliée de son histoire, elle s'inscrit dans cette lignée de « fugitives et ne le sachant pas ».^[42]

Deuxièmement, selon cette définition rigide, il est indispensable, pour que l'individu s'approche le plus possible du type idéal du bilinguisme « parfaitement équilibré »^[43], qu'il n'ait pas seulement appris les langues dès son enfance au sein de la famille, mais que cet apprentissage au sein de la famille se soit aussi dédoublé d'une éducation scolaire bilingue. De nouveau, des ruptures se font sentir dans la biographie d'Assia Djéba et de Leïla Sebbar, ruptures qui n'ont cependant pas empêché les auteures de créer une œuvre plurilingue, où leur langue d'écriture, le français, s'ouvre aux autres langues qui, dans leur présence ou dans leur absence même (c'est ce que nous avons appelé la langue fantôme), les hantent.

De six à onze ans, pendant qu'elle fréquentait l'école primaire à Mouzaïa, Assia Djéba allait aussi à l'école coranique : elle a gardé de ces années des souvenirs tendres : les versets psalmodiés dans la salle de classe improvisée où les élèves étaient assis sur des nattes ou à même le sol, le maître qui, bien que sévère, épargnait les filles, les difficultés qu'éprouvaient celles-ci à s'asseoir en tailleur à cause de la jupe, les fêtes que sa mère et la « nounou » improvisaient quand la fillette avait été louée par le maître, le lavage et le séchage de la planche...^[44] tout cela a profondément impressionné la fille, qui, en une seule journée, côtoyait ainsi deux mondes totalement différents : l'école française, laïque, où l'on respectait les recommandations de la pédagogie moderne, et l'école coranique, où les élèves apprenaient l'arabe classique comme au XII^e siècle, sans comprendre, en récitant les versets et en les apprenant par cœur. En sixième, Assia Djéba, pour approfondir ses connaissances d'arabe classique, a voulu choisir l'arabe comme première langue étrangère (!), mais sa demande a été rejetée par la directrice de l'internat à Blida, qui lui a fait savoir qu'on n'allait tout de même pas mobiliser un prof d'arabe que pour elle...^[45] En 1997, elle raconte à Lise Gauvin qu'elle a finalement eu la possibilité d'apprendre l'arabe comme troisième langue étrangère, pendant deux ans (« J'aurais aimé entrer dans cette langue, que je connaissais déjà, mais avec une pédagogie moderne et j'aurais pu alors devenir vraiment bilingue. J'ai dû faire l'anglais. En quatrième, j'ai reposé la question et j'ai eu la même réponse. Alors j'ai pris le grec. En troisième, j'ai redemandé l'arabe comme troisième langue et comme nous étions alors cinq ou six, on nous a

amené un professeur. J'ai donc fait deux ans d'arabe avant le bac ; ce n'était pas suffisant. »^[46]). On peut facilement imaginer la déception, voire la frustration de la jeune fille qui ne voulait qu'approfondir ses connaissances d'arabe classique et acquérir le niveau nécessaire pour lire les chefs d'œuvres de la littérature arabe, mais qui se heurtait dans ses efforts sans cesse aux injustices flagrantes du système colonial. Quelque peu amère, elle constate : « Quand vous êtes en colonisation, il est évident que si vous continuez vos classes, la langue dominante, c'est celle qui va vous ouvrir des portes... Ce n'est pas un choix que vous faites. »^[47] Quand, au début des années 1990, elle se consacre aux chroniques arabes pour restituer aux femmes qui ont joué un rôle important au moment de l'avènement de l'Islam, leur parole (cf. le roman *Loin de Médine* (1991)), elle éprouve certaines difficultés à comprendre la langue des chroniqueurs^[48], mais c'est pour elle aussi et avant tout un travail gratifiant : « La richesse diaprée du texte d'origine, son rythme, ses nuances et ses ambiguïtés, sa patine elle-même, en un mot sa poésie, seul vrai reflet d'une époque, a éperonné ma volonté d'*Ijtihad*. »^[49]

Leïla Sebbar a été coupée de l'arabe, sa langue paternelle, la langue de sa famille algérienne, car son père voulait protéger ses enfants des terreurs de la guerre de libération. Elle n'a donc reçu qu'une instruction « à la française », aussi bien à l'école française, qu'à la maison, où sa mère, une Française de la Dordogne qui avait suivi son mari en terre inconnue pour y vivre avec lui, et son père, tous deux instituteurs de français, ne parlaient qu'en français avec leurs filles et leur fils, et s'efforçaient d'éveiller en leurs enfants l'amour des livres : dans son récit « Mes sœurs étrangères », elle se rend compte que, dans son enfance algérienne, on ne lui a jamais raconté de légende arabe ou française : « Jamais, dans l'enfance algérienne, je n'ai entendu le plus petit mot de légende arabe ou française. (...) Pour moi, pas d'aïeule pour des contes, pas même de lecture à haute voix le soir, père ou mère, dans la maison d'école, pas d'histoires, les enfants du maître et de la maîtresse ont appris à lire si tôt qu'ils ont leur livre, chacun le sien, et ils lisent. Les contes sont dans les livres, les lettres, pas dans la voix. Ils ne sont pas contés, ils sont écrits. Des livres, il y en a beaucoup dans la maison mais la voix du conte est muette. »^[50] Elle n'a jamais assisté à ces veillées fameuses où les femmes et les enfants se rassemblent autour des aïeules vénérables, les gardiennes de la tradition, qui leur transmettent les légendes de la tribu, dans leur langue à elles, cet arabe parlé aux particularités féminines (métaphores, litotes, pudeur), qui s'accompagne de gestes généreux ; comme elle ne parle pas l'arabe, elle a été coupée irrémédiablement de « sa famille algérienne », et le père, qui, à défaut de la grand-mère dont les enfants ne parlaient pas la langue, aurait pu transmettre (à la limite en traduisant en français) à ses enfants les légendes de la tribu, n'a pas assumé ce rôle – peut-être parce qu'il ne pouvait tout simplement pas dire en français ce qu'il aurait pu dire à ses enfants dans sa langue à lui ? Leïla Sebbar ne le sait pas, son père ne lui a jamais donné de réponse à cette question qui pourtant la hantait et la hante toujours ; elle suppose : « Dans sa langue, il aurait dit ce qu'il ne dit pas dans la langue étrangère, il aurait parlé à ses enfants de ce qu'il tait, il aurait raconté ce qu'il n'a pas raconté, non pas de sa vie à lui, un père ne parle pas de sa propre vie à ses enfants, il respecte la pudeur, l'honneur, la dignité, et eux aussi, il le sait, ils le savent, non, de sa vie il n'aurait pas parlé, mais les histoires de la vieille ville marine, les légendes, les anecdotes du petit homme rusé qui se moque des puissants et ça fait rire les faibles, les pauvres, il aurait raconté les ancêtres, le quartier, vérité et mensonge, il aurait ri avec ses enfants dans sa langue et ils auraient appris les mots de gorge, les sons roulés, répétés, articulés encore et encore, maître d'école dans sa maison, ensemble ils auraient déchiffré, récité, inscrit sur l'ardoise noire les lettres qu'ils ne savent pas tracer. »^[51]

S'il est indéniable que tous les critères définitoires du bilinguisme/plurilinguisme « parfaitement équilibré »^[52] que nous avons cités au cours des paragraphes précédents :

- (1) maîtrise « parfaite » de deux/trois... langues, alors qu'il y a toujours déséquilibre ;
- (2) apprentissage des langues dès l'enfance au sein de la famille, alors qu'il est possible que père, mère, grand-mère, tantes..., au lieu de transmettre toutes les langues aux enfants, en refoulent une au plus profond d'eux-mêmes pour ne pas rouvrir des blessures : langue fantôme qui hante l'enfant, plus tard l'adulte, parce qu'elle est présente dans son absence même ;
- (3) éducation scolaire bilingue, alors que tout dépend de la situation linguistique concrète dans le pays, et des politiques linguistiques que l'État met en œuvre, qui peut aussi bien opter pour le maintien du bilinguisme/plurilinguisme dans tous les domaines officiels – école, justice, administration –, que pour un monolinguisme « de plomb » - qui n'interdit pas un bilinguisme/plurilinguisme « de fait », et, très souvent, de nécessité. Citons, notamment, la politique de désarabisation et de francisation du colonisateur : en 1830, les soldats français qui débarquent à Sidi Ferruch, ne mettent pas pied à terre dans un pays sauvage, mais dans un pays où le système d'enseignement traditionnel (écoles coraniques, medersas, grandes universités islamiques comme celle de Fès au Maroc, Ezzitouna à Tunis ou Al Azhar au Caire) fonctionne, où presque tous les hommes (et aussi quelques femmes, l'apprentissage des versets sacrés étant un devoir religieux) savent lire et écrire, et compter. Pour briser la résistance des « indigènes », et aussi pour avoir des terres où installer les colons européens, qui commencent à arriver en masse en Algérie à partir de 1840, le colonisateur décide de confisquer les biens habous/waqf^[53], qui ont pris en charge matériellement nombre de lieux d'enseignement traditionnel du Coran et de la langue arabe : car il est bien conscient du fait que le cœur de la résistance à la colonisation se trouve là, dans l'Islam et la langue arabe.^[54] Le système traditionnel est démantelé, les Algériens sont précipités dans la nuit de l'analphabétisme. Le processus de désarabisation s'accompagne d'une entreprise de « francisation », terme qui désigne toutes les mesures visant à imposer le français comme seule et unique langue, langue de l'administration, de la justice, de l'école : ce sont les rouages permettant au colonisateur d'imposer son ordre nouveau. Notons cependant que l'individu colonisé n'est pas francisé, mais subtilement tenu à l'écart du savoir, et donc aussi du pouvoir. On peut déceler trois étapes dans la politique scolaire coloniale^[55] : 1830-1870, première étape durant laquelle vont coexister deux types d'écoles : écoles coraniques et medersas, d'une part, et écoles arabes-françaises (enseignement en français et en arabe, notamment en arabe dialectal, pour des raisons stratégiques : instruire des « indigènes » qui doivent servir de lien entre les deux communautés et transformer ainsi la société algérienne), d'autre part, pour les colonisés, et enseignement communal pour les Européens. La première rupture survient en 1870/1871 : ce qu'on appelle honteusement la « pacification » de l'Algérie touche à sa fin, les tribus sont assujetties, on les a dépossédées de leurs biens et terres, de terribles famines et de grandes épidémies causent la mort prématurée de milliers de personnes ; en 1871, sonne le glas du Second Empire. Commence alors la deuxième étape dans la politique

scolaire coloniale : on assiste à une nouvelle organisation de la colonie à partir de 1870, qui devient une « petite République française »^[56]. On rompt avec les idéaux de la Révolution française (Liberté – Egalité – Fraternité ; cf. aussi la proclamation des droits de l'homme pendant la Révolution, qui sont des droits irréductibles, alors qu'en Algérie, l'assimilation ne s'adresse qu'aux colons européens – corses, espagnols, italiens, maltais... - et à la population israélite – le décret Crémieux, 1870 -, mais pas aux musulmans, dont le Code de l'indigénat, loi du 18 juillet 1881, permet l'assujettissement total. On a mis fin aux écoles arabes-françaises et à 25 ans d'enseignement bilingue. Certes, le projet des écoles arabes-françaises se heurtait, pendant tout le temps de son existence, à l'attitude de suspicion des « indigènes », qui se trouvaient en lutte contre le colonisateur, qui ne voyaient pas l'utilité d'un tel enseignement, mais il ne faut pas oublier que les écoles arabes-françaises devaient former une sorte d'élite indigène servant de lien entre les deux communautés et contribuant ainsi à la transformation de la société algérienne ; et malgré les problèmes que ce type d'école connaissait, comme l'absentéisme fréquent, l'incompréhension des « indigènes » pour qui le savoir est une fin en soi, et non pas axé à un futur travail etc. – le colonisateur y était parvenu. Maintenant, la nouvelle tâche assignée à l'école est de devenir un « lieu de fusion des races », comme l'a dit Mac-Mahon, gouverneur général de l'Algérie : cependant, à la veille de l'indépendance, on est encore loin de l'école comme lieu de « fusion des races » ! Les « indigènes » sont exclus du savoir, la population scolaire devient presque entièrement européenne. En 1883, quand sont étendues les lois de Jules Ferry à l'Algérie, les enfants « indigènes » que leurs parents consentent d'inscrire à l'école, sont relégués dans les écoles spéciales, pour « indigènes », assurant un enseignement professionnel et des cours de français rudimentaire ; une poignée d'Algérien(ne)s ont la chance de fréquenter les écoles communales, pour Européens, et seulement une minorité d'entre eux (elles) obtiennent le bac ou décrochent même un diplôme universitaire) ; on rompt avec l'idéologie des Lumières (« adoucir les mœurs des indigènes », et notamment grâce à la diffusion du / et l'accès au savoir : la réalisation de ce vœu révolutionnaire – introduire la scolarité obligatoire, gratuite et laïque pour « gommer » les différences sociales entre les enfants et garantir l'égalité, la liberté et la fraternité des citoyens -, s'échelonne sur plus d'un siècle en métropole (1789 : Révolution française - 1881-1883 : les lois de Jules Ferry) : on voit donc que même en métropole, la scolarisation des enfants ne fait que de très lents progrès et se heurte à des problèmes d'ordre économique, financier, idéologique... ; en Algérie, la situation est encore pire : même après l'extension des lois de Jules Ferry à l'Algérie en 1883, la scolarisation des « indigènes » continue de se heurter à l'opposition des colons qui craignent l'éducation – et l'émancipation – du colonisé, parce que tôt ou tard, l'accès du colonisé au savoir pourrait entraîner le bouleversement de l'ordre établi, et aussi à l'opposition des colonisés, qui n'acceptent qu'à contrecœur de scolariser leurs enfants à l'école « des Roumis » : même si certains d'entre eux acceptent d'y envoyer leurs fils, ou, en tout cas, un fils^[57], ils considèrent l'école comme un mal dont il faut garder les filles ; sans doute pour tenir le colonisé à l'écart du savoir et du pouvoir, le colonisateur maintient la subtile distinction entre les écoles pour Européens et les écoles spéciales, pour « indigènes », dont nous avons parlé plus haut ; cependant, le français devient la « langue du pain », qu'il faut sinon parler, du moins comprendre) ; et on rompt aussi avec les idées du Saint-Simonisme (développer l'agriculture, instruire le peuple et déclencher ainsi chez les colonisés cette grande révolution morale et matérielle ; les Algériens sont dépossédés de leurs terres, les meilleures terres sont offertes aux colons européens, tandis que les « indigènes » sont relégués aux morceaux de terres ingrates). À partir de 1920, l'attitude des Algériens change, ce qui marque le début de la troisième étape dans la politique scolaire coloniale (1920-1962) : ils revendiquent maintenant le droit d'être scolarisés, et ils veulent aussi que soit pris en charge l'arabe classique. Durant la Seconde guerre mondiale, des Tunisiens, Marocains et – surtout – des Algériens ont été enrôlés dans l'armée française^[58], et se sont combattus pour libérer la « mère-patrie » ; c'est l'époque du réveil nationaliste : encouragés par la Révolution d'Octobre en Russie et la victoire de l'idéologie communiste qui se trouve aux antipodes de l'idéologie impérialiste, dégoûtés par les fêtes arrogantes du centenaire de la colonisation (1930), par le massacre à Sétif, au moment même où la guerre se terminait sur l'autre rive de la Méditerranée (mai 1945), encouragés par les changements dans le rapport des forces à l'issue de la Seconde guerre mondiale (la France termine certes la guerre dans le camp des vainqueurs, mais cela ne peut pas effacer complètement le souvenir de sa défaite en 1940), les Algériens sont de plus en plus nombreux à rallier le mouvement nationaliste ; malgré certaines concessions faites aux colonisés (ouverture de classes ; en 1942, la distinction entre écoles européennes et écoles pour indigènes sera supprimée, mais la fusion entre les deux types d'écoles ne sera consommée qu'en 1948 !), la scolarisation des Algériens ne fait que de très lents, de dérisoires progrès : au lendemain de l'indépendance, on compte 98% d'analphabètes.

À l'heure qu'il est, il faut faire en Algérie une distinction très nette entre, d'une part, le bilinguisme reflété dans la réalité des pratiques des locuteurs algériens et dans la réalité de la communication : ainsi, le français a non seulement influencé les dialectes (emprunts, calques...) et la variété standard (concernant, p.ex. la structure, le rythme de l'arabe standard), mais on observe dans toutes les couches de la société des phénomènes de bilinguisme/plurilinguisme (alternance de codes/code switching et mélange de codes/code mixing)^[59] ; et, d'autre part, le bilinguisme institutionnalisé dans le système éducatif depuis 1962 (qui est en train de disparaître avec la (ré)arabisation massive de l'enseignement), et dans l'appareil administratif et économique de l'État^[60] : la légitimité et la souveraineté nationales s'expriment en langue arabe – sous-entendu classique – qui est le symbole de l'indépendance culturelle et politique, car l'arabe classique a permis d'opposer aux arguments dits « culturels » du colonisateur – mais qui témoignent en vérité d'une forte volonté de déculturation – des arguments prouvant l'existence d'une Langue (= l'arabe classique, langue à tradition écrite millénaire, langue du Texte sacré), d'une Culture (= la culture arabo-musulmane), d'un Peuple (= le peuple algérien qui se combat pour son indépendance)^[61], tandis que les secteurs technologiques et économiques fonctionnent en français, qui reste la langue de la réussite sociale ; au français s'est entre-temps encore rajouté l'anglais ; tout cela a pour conséquence que seul(e) les plus avantage(e)s du système, c'est-à-dire ceux/elles qui ont reçu une éducation « à la française », qui ont poursuivi leurs études en France ou bien aux États-Unis, occupent les postes les plus importants (commerce, économie, technologie, haute administration), tandis que les grandes masses, qui ne jouissent pas de ce privilège et qui, sous prétexte de (ré)arabisation, reçoivent une instruction de plus en plus insuffisante, voire même douteuse à l'école – professeurs recrutés à la hâte et peu qualifiés, matériel inadéquat, manuels traduits à la hâte ou importés, où l'on parle beaucoup plus du Moyen-Orient que de leur pays, programmes scolaires « modifiés » voire censurés, où le cours d'arabe se transforme de plus en plus en cours d'Islam, où l'on refuse d'enseigner tous les chefs d'œuvres de la littérature arabe, où le cours d'histoire est censuré, où l'histoire de l'Algérie commence avec l'arrivée des Arabes, comme jadis à l'époque coloniale, quand les « ancêtres » des Algérien(ne)s étaient les Gaulois ; citons encore les bâtiments sinistres, les classes

surchargées, le matériel inadéquat ou qui fait défaut, l'absence de débouchés professionnels -, en restent exclues : vu ces injustices flagrantes, la société algérienne est divisée par le conflit tantôt larvé, tantôt violent, opposant les francisants – qui sont pour le maintien du français et considèrent l'arabe comme étant une langue archaïque (ce qu'il n'est pas ! c'est plutôt le cas de l'arabe de la (ré)arabisation, instrumentalisée politiquement : nous y reviendrons) -, aux arabisants – qui sont pour le remplacement du français dans tous les domaines par l'arabe « littéraire », « littéral », « standard », « moderne » = classique (c'est la même langue quant à la morphologie, syntaxe, quant au fond lexical, malgré l'influence croissante des langues étrangères – français, anglais- p.ex. sur le rythme, sur le lexique ; le problème est que l'arabe de la (ré)arabisation n'est plus la langue des traductions, des carrefours, de la poésie et de la sensualité, mais s'est transformé, peu à peu, en langue de plomb) et continuent de voir dans le français la langue de l'oppression coloniale.

... s'il est donc indéniable que tous ces critères peuvent déjà être considérés, à juste titre, comme illusoire (ainsi, nous avons montré que non seulement l'œuvre d'Assia Djébar, mais aussi celle de Leïla Sebbar est plurilingue, et cela malgré les ruptures qui se font sentir dans la biographie des deux auteures – ou grâce aux ruptures ? Citons à cet égard Leïla Sebbar, qui, lors de notre première rencontre en mai 2005, a répondu à notre question « Pourquoi ne voulez-vous pas apprendre l'arabe maintenant ? » : « Parce que ce que j'ai compris, en écrivant ce que j'écris, et dans... – j'en parle un peu dans un livre qui s'intitule *Lettres parisiennes* ; c'est un échange de lettres sur l'exil avec Nancy Huston – ce que j'ai compris c'est que j'ai écrit – et j'ai besoin d'écrire de la fiction, et donc de faire un travail d'écrivain – parce que je n'ai pas appris la langue de mon père... parce que l'arabe a été une langue absente... et parce que j'ai été séparée de la langue arabe, la langue de l'Algérie, la langue de la civilisation arabo-musulmane. »^[62]), ce quatrième – et dernier – critère, qui concerne le sentiment d'appartenance de l'individu aux communautés qui se servent des langues et aux cultures qui s'expriment à travers elles, est tout particulièrement problématique, car il touche à ce que l'individu a de plus précieux, à savoir l'identité : selon cette définition rigide, qui ne conçoit pas le bilinguisme/plurilinguisme comme toute une gamme de possibles, mais comme un phénomène extraordinaire, il est nécessaire, pour que l'individu s'approche le plus possible de l'idéal du bilinguisme « parfaitement équilibré »^[63], qu'il entretienne non seulement des contacts fréquents, réguliers, avec les sociétés qui se servent de ces langues, mais qu'il se sente aussi pleinement et vivement intégré aux cultures qui s'expriment à travers elles.^[64] On a toutes les raisons de supposer que ce type idéal du bilingue, qui ne connaît pas cette sensation de déséquilibre, de vertige, mais s'épanouit pleinement dans les deux (les trois...) langues, n'existe tout simplement pas. Il faut souligner clairement qu'il est toujours très éprouvant, fatigant, troublant de s'inventer une identité complexe, mais complète, qui embrasse toutes les langues qui, de près ou de loin, façonnent, modèlent l'identité : personne n'échappe à cette fatigue mentale, à ces troubles (qui peuvent aussi, il est vrai, devenir une source intarissable d'inspiration et donner naissance à l'écriture, mais qui restent pas moins des troubles), qui résultent du fait que l'individu doit non seulement réconcilier en soi les différentes langues, dans lesquelles il n'a peut-être pas, comme nous avons tenté de le montrer au cours de ce chapitre, le même niveau élevé de compétences, dont, peut-être, il y en a une qu'il ne parle pas bien ou pas du tout, qu'il a perdue : langues qui peuvent réveiller des souvenirs qui, eux-aussi, sont très souvent ambigus (souvenirs positifs, tendres, ou, au contraire, souvenirs négatifs, tristes, cruels, ou les deux à la fois) ; il doit aussi inventer des stratégies lui permettant de réconcilier les systèmes de valeurs différentes, antagonistes mêmes, dont les langues sont porteuses : ainsi, l'arabe classique est la langue du Coran et des valeurs islamiques interdisant à l'individu d'exprimer sa subjectivité, l'obligeant à s'effacer dans l'anonymat du groupe ; le français, par contre, est porteur de valeurs occidentales, modernes, qui encouragent l'individu de se parcourir, de se comprendre, de se raconter. Nœud inextricable de valeurs contradictoires : l'individu peut en apprécier certaines, tandis qu'il en rejette d'autres. Il est critique, s'indigne, se révolte, mais il peut aussi y avoir de la tendresse, de l'amour, de l'affection ! C'est l'image du voile qui suscite des sentiments contradictoires chez Assia Djébar : pour l'écrivaine et cinéaste, le voile est intimement associé à l'image de sa mère, qui, longtemps, n'est sortie qu'après s'être emmitoufflée dans son haïk : la fillette admirait sa mère et la façon inimitable de celle-ci de se voiler ; d'autre part, le voile exprime pour elle aussi l'immobilité, l'invisibilité ! du corps féminin : pendant le tournage de son premier film dans les montagnes du Mont Chenoua, elle a été frappée par la silhouette d'une jeune femme voilée dont n'apparaissait qu'un œil, et dont le corps était presque mutilé par le voile, un corps fantôme : « Le voile, ainsi perçu globalement, la silhouette ainsi saisie d'un coup, et de face, par une caméra, c'était une autre vérité proposée, d'où mon traumatisme sursautant au creux de ces mots : « Une femme-fantôme ! » (*nous soulignons*) »^[65]. L'individu ne peut jamais se défaire complètement de ce nœud de valeurs contradictoires, d'où la nécessité de les réconcilier pour éviter l'effritement de l'identité : il peut certes se libérer, mais il n'est jamais libre.^[66]

Réconcilier les différentes langues qui façonnent l'identité, signifie que l'individu doit développer une « surconscience linguistique »^[67] : aucun individu bilingue/plurilingue n'y échappe, et encore moins les écrivain(e)s, où « la quête de la parole identitaire rejoint (...) le souci de toute recherche d'art : *inventer une langue* ».^[68] Lise Gauvin se rend compte que

« Pour ces écrivains en effet, écrire devient alors un véritable « acte de langage », car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un « procès » littéraire plus important que les procédés mis en jeu. Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire. »^[69]

Réconcilier les systèmes de valeurs différentes veut dire que la femme de sensibilité maghrébine qui prend la plume doit notamment inventer une stratégie lui permettant de dire « je » tout en ne pas rompant avec la culture arabo-islamique traditionnelle interdisant l'expression de la subjectivité : c'est la cinématographie^[70] qui permet à Assia Djébar de se rapprocher des femmes de la tribu de sa mère et de « baigner » dans les sonorités de l'arabe féminin ; les entretiens qu'elle mène avec les dames honorables du Mont Chenoua lui permettent de développer le « je qui inclut les sœurs ». Elle restitue à celles qui doivent se taire dans la culture traditionnelle, leur parole. Son expérience cinématographique l'a profondément marquée, si bien que dans les textes qu'elle publie à partir de 1980, elle inscrit les voix de ses consœurs analphabètes (certes, en les traduisant – ou en les voilant de nouveau ? cf. « Petite sœur étrange qu'en l'ange étrangère j'inscris désormais, ou que je voile. »^[71] ; « Ta voix s'est prise au piège ; mon parler

français la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas ! »^[72], et elle raconte leurs joies et souffrances, leurs espoirs et leurs déceptions, leur résignation voire léthargie et leur allégresse. Une autre écrivaine maghrébine de langue française, Malika Mokeddem, pour réconcilier les valeurs antagonistes dont ses langues sont porteuses, et pour pouvoir dire « je », a donné dans son premier texte *Les Hommes qui marchent*^[73] (1991) la parole à sa grand-mère nomade - cependant, il faut nuancer ce constat, car il ne s'agit pas d'une autobiographie^[74], mais d'un roman autobiographique, c'est-à-dire que la romancière a maintenu une subtile distance entre elle et le texte. En fait, elle a dû passer par ce roman autobiographique (qui ressemble, dans sa structure, à un recueil de contes – contes tantôt drôles, grotesques, comme le destin de Bouhaloufa, tantôt tristes, comme le sort tragique de Saâdia enfermée dans la maison close, tantôt terribles, comme les péripéties de la guerre d'Algérie – que lui aurait racontés son aïeule vénérable), pour pouvoir publier, en 2003, son autobiographie *La Transe des insoumis*^[75] (suivi en 2005 par *Mes Hommes*^[76]).

Certes, on pourrait objecter que ces troubles que connaît l'individu bilingue/plurilingue vont être plus aigus encore lorsque les langues qui façonnent l'identité de l'individu, « s'affrontent », dans un désir de mort, de « viol » plutôt que d'amour (pour filer la métaphore dont Assia Djébar se sert dans son roman *L'Amour, la fantasia*, où elle compare la conquête coloniale de l'Algérie par les soldats français à un viol : cf. « Comme si les envahisseurs allaient être les amants ! » p 17 ; « Est-ce le viol, est-ce l'amour non avoué, vaguement perçu en pulsion coupable, qui laissent errer leurs fantômes dans l'un et l'autre des camps, par-dessus l'enchevêtrement des corps, tout cet été 1830 ? » p 28 ; « (...) faire corps avec l'Afrique rebelle, et comment, sinon dans le vertige du viol et de la surprise meurtrière ? » p 82), comme c'est le cas de l'arabe et du français en Algérie : comme le plurilinguisme en Algérie est un résultat de la domination coloniale, il entraîne des conflits sur le plan de l'identité. Le plurilinguisme n'est pas seulement l'utilisation alternative de deux ou plusieurs langues, mais il s'agit plutôt d'un rapport de concurrence et de compétition, voire de conflit, qui s'installe entre les différentes langues. Chacune des langues devient, selon le locuteur et la situation, langue dominée ou langue dominante.^[77] Cependant, même s'il y a, en apparence, moins de violence dans les rapports des langues, il n'en demeure pas moins vrai que l'individu ne peut pas s'empêcher de se sentir parfois décentré, de souffrir de sa terrible position à la lisière de deux, de trois, de quatre langues...

ou, au contraire, de se réjouir de cette position extraordinaire « entre deux/trois... langues »^[78], car rien ne l'empêche de se réjouir aussi...^[79]

D'où l'importance de la notion d'exil^[80] : l'individu ne se sent pas pleinement vivre dans une langue, ni dans deux langues, mais il se trouve dans une situation de ni l'un, ni l'autre, toujours à la marge, toujours à l'écart, toujours décentré... mais aussi dans une situation de et l'un et l'autre, car le propre aux frontières (et la notion d'exil est étroitement liée à la notion de frontière), c'est qu'elles offrent l'avantage d'un point de vue inouï sur les choses, d'un « entre-deux » : « Rester sur les marges d'une, de deux ou trois langues, frôler ainsi le hors-champ de la langue et de sa chair, c'est évidemment un terrain-frontière, hasardeux, peut-être marécageux et peu sûr, plutôt une zone changeante et fertile, ou un no man's land, ou... En tout cas, c'est ce qui sépare, ce qui lie et divise à la fois, dans chaque langue, l'écrit et l'oral. Entre-deux-langues, pour un écrivain ne pouvant être autrement qu'écrivain, c'est se placer dans l'aire nerveuse, énervée, désénervée, douloureuse et mystérieuse de toute langue (...). »^[81]

2. « Babel en spirale »^[82] et les différentes stratégies dont se servent Assia Djébar et Leïla Sebbar pour « apprivoiser Babel »^[83]

« D'une langue à l'autre, Babel en spirale, la boue éclabousse le pantalon noir bouffant, le gilet rouge bondit de Tokyo à Bamako, d'Alger à Berlin, de Moscou à Téhéran, Pékin, New-York, Dakar, Alexandrie, Paris... La confusion des langues où les mots se heurtent, où le sens se perd dans les rires. »^[84]

Dans ce qui suit, nous proposerons d'analyser de quelles stratégies se servent les auteures pour briser et casser leur langue d'écriture, le français, pour que les autres langues puissent s'y inscrire en creux – les autres langues (arabe classique ; arabe dialectal ; tamazight) qui, de près ou de loin (c'est ce que nous avons proposé d'appeler la langue fantôme qui est présente dans son absence même) façonnent, modèlent leur identité, comme s'il s'agissait de terre glaise, à laquelle les doigts et les paumes habiles du potier (de la potière) donnent sa forme définitive, une forme inimitable puisque les mains, qui ont malaxé la pâte, qui ont caressé l'argile, ont laissé des traces de leurs mouvements tantôt hâtifs, brutaux, tantôt tendres, empreintes des doigts fébriles, lignes irrégulières des ongles qui s'accrochent avant que les muscles ne se détendent de nouveau...

Nous avons décidé de suivre l'ordre chronologique pour ce qui est de l'apparition des différentes langues en Afrique du Nord. Cela veut dire que nous commencerons notre étude par une analyse détaillée de la place que le tamazight (berbère) occupe dans l'œuvre d'Assia Djébar. Ensuite, c'est l'arabe tant classique que dialectal qui se trouvera au centre de notre analyse. Nous allons voir que l'arabe classique, dont Assia Djébar a été séparée précocement (à onze ans), occupe pourtant une place importante dans son œuvre : sa séparation précoce de l'arabe classique a éveillé le vif désir en la jeune fille d'alors, puis en la femme-historienne-écrivaine-cinéaste parvenant peu à peu à sa maturité, de renouer avec les sonorités, le rythme, les figures, la musicalité de cette langue perdue si tôt, trop tôt, pour ne jamais oublier cette perte, qui, ainsi, n'a jamais pu devenir perte absolue. Il est donc faux de dire que « L'arabe classique et l'arabe standard n'occupent qu'une place mineure dans les romans du Quatuor ainsi que dans les textes théoriques d'Assia Djébar. Cela est probablement dû au fait que Djébar n'a pas reçu d'enseignement d'arabe classique continu et que sa maîtrise de cette langue n'est donc pas suffisante pour que celle-ci – tel l'arabe dialectal – influe sur son écriture. »^[85] Grâce à l'écriture littéraire et cinématographique (1956-2007 : plus d'un demi-siècle d'écriture !), elle arrive à combler le vide laissé par l'interruption de sa formation en arabe classique, après sa sortie de l'école coranique à onze ans, dont elle souffrait (surtout parce qu'elle aurait tant désiré, après l'apprentissage du Coran, entrer enfin dans cette langue grâce à une pédagogie moderne). Souffrance que la parenthèse de deux ans au collège à Blida, où elle avait finalement la chance, après de nombreuses demandes restées vaines auprès de la directrice de l'établissement, d'apprendre l'arabe classique comme langue étrangère (!) durant deux ans avant le bac, n'a pas su atténuer : elle ne pouvait pas assouvir sa soif d'instruction, elle ne pouvait pas satisfaire son désir de découvrir les chefs d'œuvres de la poésie arabe grâce à une pédagogie moderne, car deux ans ne pouvaient quand-même pas suffire à faire

découvrir à l'élève studieuse et sensible ce patrimoine littéraire incroyablement riche. Mais encore adolescente, elle brûlait déjà d'envie de se plonger dans les vers arabes, envie qu'elle évoque aussi dans le dernier texte publié à cette date, le récit autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) : pour assouvir sa soif d'instruction, elle transgresse des interdits – surtout l'interdit paternel –, et se met à échanger des lettres avec un jeune étudiant d'Alger, Tarik, qui deviendra plus tard son fiancé, puis son mari ; ce jeune homme lui envoie régulièrement des poèmes en arabe classique, en y joignant la traduction en français :

« Je parcourus ensuite le texte arabe (comme par le passé, ma lampe électrique sous le drap) tant et si bien que – c'est là mon souvenir le plus vif – toute la nuit, me réveillant à demi, éclairant l'espace d'une minute le texte en alphabet arabe, le mémorisant comme s'il y avait urgence, me rendormant, me réveillant à demi –, j'ai fini par rêver que les deux versions, dans ma langue maternelle et dans celle de Nerval, oui, ces deux formes sonores, à en palper la trace sous le drap, puis à réentendre le rythme de l'arabe et du français, comme accouplés tout contre moi, devenaient, dans mon sommeil strié d'absence, mais empreint de volupté, comme les deux visages d'une même poésie enveloppant mon corps de dormeuse, en lieu et place des draps, ceux-ci pas même soyeux comme à la maison, mais de toile rêche, dans ce dortoir de collège... »^[86]

C'est l'écriture cinématographique et littéraire qui atténue enfin la souffrance de la séparation : dès le premier jour où elle prend la plume, hantée par cette belle langue, cette langue incroyablement riche en figures, en rythmes, en sonorités, si lourde, elle donne à l'arabe classique une place dans son texte en français, qui ressemble à une mosaïque de langues et de voix, constellations à chaque instant du travail littéraire réinventées : citons notamment le rôle important que joue la musique traditionnelle andalouse dans son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) et aussi dans son roman *L'Amour, la fantasia* (1985), l'intérêt que l'historienne et écrivaine apporte aux chroniques arabes, pour restituer aux femmes du premier siècle islamique leur voix (cf. *Loin de Médine*, 1991), sa passion pour la poésie arabe (cf. notamment son récit autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), mais aussi *L'Amour, la fantasia* (1985), « Pour un diwan de la porteuse d'eau » dans la nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement » qui a été publiée dans le recueil homonyme (1980), l'arabe tant classique que parlé comme langue de la volupté dans *Les Nuits de Strasbourg* (1997)...) – autant d'éléments d'une mosaïque magnifique. En guise de conclusion provisoire à ce paragraphe, nous aimerions dire que l'auteure a des connaissances d'arabe classique, elle sait lire les versets coraniques, elle sait déchiffrer les poèmes arabes et les chroniques (certes, en s'aidant de la traduction en français ou bien en profitant du soutien d'un arabisant), elle a même caressé, dans les années 1970, l'idée d'écrire des poèmes en arabe, mais l'instrumentalisation politique de la langue dans le cadre de la politique de (ré)arabisation, et la diglossie, l'en ont dissuadée. Il est donc problématique de dire que « (...) sa maîtrise de cette langue n'est donc pas suffisante pour que celle-ci – tel l'arabe dialectal – influe sur son écriture. »^[87]

L'auteure affirme certes qu'elle n'a pas un assez haut niveau de compétences (à cause de cet arrachement dont nous venons de parler) pour maîtriser pleinement cette langue^[88] (maîtriser, autant dire dominer, sommes-nous tentées de dire), ce qui signifie, on le verra en examinant les procédés subtils dont elle se sert afin de briser et de casser le français, sa langue paternelle, pour que les autres langues, qui sont présentes souterrainement, puissent rejaillir à la surface et trouer par instants la langue française pour s'y inscrire en creux, qu'elle n'a pas un niveau de compétences assez élevé pour faire de l'arabe classique sa langue d'écriture, et pour le briser ensuite, pour subvertir cette langue afin d'y inscrire toutes les composantes de son identité de femme de sensibilité maghrébine, d'écrivaine plurilingue – ce qui est nécessaire pour elle, car une langue d'écriture hermétiquement fermée sur elle-même n'est pas capable de rendre compte de son identité complexe et multiple ; c'est la raison pour laquelle elle dit à Lise Gauvin qu'elle a « un bilinguisme qui (boite) des deux jambes. »^[89] ; et c'est la raison pour laquelle elle n'a qu'une seule langue d'écriture, le français, qu'elle maîtrise parfaitement (langue/patrimoine littéraire), c'est le français qui devient un terrain neutre par excellence et permet aux autres langues (arabe dialectal ; tamazight – langue fantôme qui est présente dans son absence même ; arabe classique), aux autres voix de s'exprimer. Mais d'autre part, elle a quand-même un niveau assez élevé en arabe classique pour avoir pu envisager d'écrire de la poésie en arabe, ce qu'elle voulait faire dans les années 1970 ; peut-être ce projet ambitieux aurait-il exigé que l'auteure se plonge encore une fois dans cette langue, pour combler ses lacunes ? Sans doute, mais ce n'est pas ce qui l'en a dissuadée. Et elle a surtout un niveau assez élevé pour que l'arabe classique influe sur son écriture : son œuvre tant littéraire que filmique le prouve d'une façon impressionnante.

L'arabe dialectal et notamment l'arabe féminin, avec sa pudeur, ses métaphores, ses litotes, les gestes généreux dont les femmes accompagnent les paroles, est la langue maternelle d'Assia Djebar, et s'oppose clairement à ce qu'elle appelle sa « langue marâtre », le français. Leïla Sebbar, encore fillette, grandissait dans la maison d'école, tendrement protégée par la mère française et le père algérien, tous deux instituteurs de français, finement cultivés, qui encourageaient leurs enfants à lire, à apprendre, à s'exprimer, qui auraient sans doute largement préféré pouvoir faire découvrir à leurs enfants la véritable Algérie, l'Algérie qu'avait découverte p.ex. Juliette Grandgury, l'infirmière à Aflou, ce pays incroyablement riche en traditions culturelles, mais qui, à cause de l'hostilité de l'univers colonial, méprisait l'autre, « l'indigène », à cause de la guerre qui opposait un clan à l'autre, avaient dû y renoncer, et y renoncer définitivement : Leïla Sebbar a hérité de l'exil de la mère (qui a suivi son mari en Algérie pour y fonder un foyer), et de l'exil de son père (qui a enseigné la langue du colonisateur, qui a élevé ses enfants dans cette langue). L'école française, l'instruction occidentale, les livres, la langue de Voltaire, auraient dû permettre au père de protéger ses enfants des terreurs de la guerre : cependant, le père n'a pas pu empêcher que sa fille Leïla – et sans doute aussi ses deux sœurs et son frère – ne ressentissent cette séparation de l'arabe comme un manque, une perte : pour éviter que cette perte ne devienne perte absolue, elle épiait son père bavardant en arabe avec les parents de ses élèves ou avec des hommes de son quartier qui estimaient beaucoup le maître de français et dont l'estime pour leur frère de langue qui enseignait l'autre langue (langue du pain) à leurs fils, protégeait la famille des inévitables persécutions de part et d'autre^[90] (car dans l'univers colonial hostile à l'autre, le couple mixte et ses enfants, qui, en surplus, habitaient un quartier populaire, auraient pu vite devenir suspects, surtout parce que le père, un Algérien, enseignait le français, avait une femme française et élevait ses enfants comme des « petits Français »), elle écoutait les conciliabules des femmes arabes, le soir, sur les balcons et terrasses, les cris que poussaient les chevaliers arabes lors des fantasias. Elle est hantée par cette langue qu'elle n'a pas apprise et qu'elle n'apprendra jamais, si bien que l'arabe devient pour elle une langue sacrée : langue de la beauté, d'une beauté violente même (cf. les insultes des garçons arabes).

En ce qui concerne le français, ce sera l'image du père qui se trouvera au centre de notre analyse : c'est le père qui a libéré Assia Djebar en la conduisant à l'école interdite, homme austère, aimant son épouse et ses enfants, que sa fille admire, mais dont elle continue de craindre le verdict,

d'abord adolescente encore dans l'internat à Blida, où elle goûte la joie âpre de transgresser pour la première fois des interdits paternels, en se promenant avec son amie Mag en ville, puis jeune fille échangeant, durant la dernière année à l'internat, des lettres avec un étudiant, à l'insu du père qui n'aurait jamais toléré cette correspondance pourtant anodine, et enfin jeune étudiante se promenant, après l'installation de la famille à Alger, avec ce même étudiant, après sa sortie des cours en ville : peur sourde qui éveille en elle le désir de se dissoudre dans l'air de l'immense, de la glorieuse baie d'Alger, si bien qu'après une dispute avec son ami, elle se couche sur les rails du tramway pour mettre fin à une réalité qui lui paraît soudain trop lourde... [91] C'est le père qui a coupé Leïla Sebbar de l'arabe pour la protéger de l'horreur de la guerre, qui a espéré permettre ainsi à ses enfants de s'épanouir pleinement, sans s'inquiéter de la proximité de la guerre d'indépendance : c'est le père qui lui a donné la langue française – tout en la privant de la langue arabe –, les livres, la littérature, qui lui a ouvert tout grand les portes d'un univers où elle pourra s'épanouir pleinement, mais qui, sans le savoir, l'a ainsi enfermée dans la « citadelle de la langue française » [92].

La coexistence de plusieurs langues dans un même texte, ainsi que l'ancrage d'un individu plurilingue dans plusieurs cultures très souvent antagonistes, peuvent entraîner des phénomènes psychiques désagréables. Ainsi, nous avons décidé d'aborder aussi les troubles psychiques auxquels les individus plurilingues s'exposent, tels que la schizophrénie, néanmoins sans oublier qu'une vie à la lisière de plusieurs langues et cultures peut aussi être enrichissante dans le sens où l'individu peut avoir la « bonne distance » à l'égard de toutes les cultures qui façonnent son identité.

2.1 Tamazight (berbère)

2.1.1 Assia Djeba et « l'entre-deux-langues »

Dans la seconde partie de son roman *Vaste est la prison* (1995) intitulée « L'effacement sur la pierre », Assia Djeba retrace les circonstances dans lesquelles l'alphabet libyque a été « redécouvert » (en Occident, car, en fait, chez les Touaregs, l'alphabet libyque est resté en usage, legs des femmes qui ont su garder intacte la chaîne de transmission) et déchiffré au milieu du XIX^e siècle. L'auteure fait découler son récit historique à partir de la stèle bilingue du mausolée de Dougga : cette stèle porte une inscription bilingue libyque-punique et date du III^e siècle av. J.-C ; aujourd'hui, il se trouve à Londres, au British Museum. Assia Djeba effectue ce retour en arrière dans l'Histoire algérienne (et donc berbère) afin de mieux comprendre la situation linguistique actuelle en Algérie. Car, contrairement à ce que nous veuillent faire croire les adeptes de l'arabisation les plus fervents, et les intégristes et tous ceux/toutes celles qui se sont laissé(e)s séduire par l'idéologie dangereuse de ce mouvement, l'Algérie a toujours été et est toujours un pays incroyablement riche en langues, en traditions culturelles : ces adeptes fervents d'une arabisation, qui trahit l'esprit même de la langue arabe classique qui a toujours été la langue des carrefours, des croisements, de la poésie, de la sensualité, prônent un « retour aux sources » sans se rendre compte que les sources sont là, sous leurs yeux, que les sources, ce sont les différentes variétés de la langue tamazight qui, malgré leur domination millénaire, sont restées vivantes, en dépit de tout ; ce sont les différentes variétés de l'arabe parlé, qui est la langue de l'usage quotidien, la langue des premiers mots balbutiés, la langue de la première socialisation de l'individu qui l'insère dans les communautés emboîtées que sont la famille, puis le clan, la tribu, le quartier/le village/la ville et la région, bref : la langue de l'intimité, même s'il continue d'être dévalorisé, même aux yeux de ses propres usagers qui considèrent l'arabe dialectal comme une simple dégradation de la langue fus'hâ, de la langue pure, claire et éloquente, l'arabe classique ; finalement, c'est aussi le français, langue de la domination coloniale d'hier, certes, mais aussi « butin de guerre », comme le disait Kateb Yacine, langue que les Algérien(ne)s se sont peu à peu appropriée, grâce à l'école.

« Mais cet alphabet, aussi ancien que l'alphabet étrusque, que les runes du nord de l'Europe, alphabet donc d'âge millénaire, mais support d'une langue encore vivante – « notre » alphabet est évoqué ici comme métaphore ! » [93]

Dans le roman, l'alphabet tfinagh est évoqué comme métaphore pour l'« entre-deux-langues », pour le passage entre les langues, pour le flux des corps, des voix cher à la romancière, mais impossible en Algérie. Mais comment pourrait-on caractériser cet « entre-deux-langues » ou cet « entre-des-langues » [94] ? Qui écrit ne peut pas rester à la surface de la langue ; ainsi, Assia Djeba a inventé le terme de « l'entre-deux-langues » pour décrire la situation dans laquelle se trouvent tous les écrivain(e)s ex-colonisé(e)s. À l'aide de ce terme, elle souligne que ces écrivain(e)s ne se situent pas « sur les marges » de la langue (d'une langue, de deux langues, de trois langues, etc.), donc sur un terrain incertain, un no man's land, mais qu'ils/elles avancent forcément jusqu'au « feu » de la langue [95], donc jusqu'au cœur du conflit ; parce qu'il y a toujours conflit, guerre et lutte en Algérie quand il est question des langues. Il suffit de penser justement à la situation de la langue tamazight : longtemps marginalisé et même nié voire parfois brutalement rejeté parce qu'on reprochait aux locuteurs de cette langue des aspirations néo-colonialistes [96], le tamazight commence seulement maintenant à jouir d'un minimum de reconnaissance officielle : ainsi, en 2002, il a été proclamé langue nationale de l'Algérie. [97] Si l'on prend le cas personnel d'Assia Djeba et aussi de Leïla Sebbar, on peut constater que leur écriture naît à l'endroit où les différentes langues présentes en Algérie (l'arabe littéraire, l'arabe dialectal, le tamazight et le français) s'entrecroisent – à l'endroit où elles s'entrecroisent, et non dans ce terrain-frontière peu sûr qui entoure les langues. [98] Le vif besoin d'écrire qu'éprouve Assia Djeba, naît toujours du besoin de témoigner avec son écriture (de littérature ou de cinéma) de la vie même. Elle parle de la « langue-en-action » [99], de la langue en mouvement, d'une langue d'écriture qui ne s'éloigne pas de la réalité de ses langues maternelles (l'arabe dialectal qu'elle parle ainsi que le tamazight perdu mais qu'elle ne peut ni ne veut oublier), mais qui reste, au contraire, très proche du « grondement de la parole vive » [100]. L'informe qui pèse sur la parole vive et vivante, qui étouffe presque ceux qui parlent (et ceux qui les écoutent), ce gargouillis de la colère, de l'impuissance, de la blessure, devient enfin langue, « (e) toujours, et à chaque fois, le bruit de la parole pas encore discours (...) devient (après un saut, un trou, un élan dans l'inconnu), (...) devient phrase liée et déliée, écrite, fixée enfin, et silencieuse. » [101] Il faut se poser une question : le bruit de la parole vive, ce gargouillis de la colère, des

souffrances, de l'impuissance, se calme-t-il vraiment quand l'écrit en rend compte ? Assia Djébar donne une réponse à cette question dans la dernière partie de son roman *Vaste est la prison* (1995) qui porte le titre « Le sang de l'écriture ». Elle s'y demande comment on peut écrire avec le sang qui se cache derrière chacun des mots, et qui ne cesse pas de couler, qui ne sèche pas. Le sang de l'écriture devient une métaphore pour le sang du peuple algérien qui a été versé non seulement pendant la conquête de l'Algérie par les soldats français, mais aussi pendant la guerre d'indépendance et, plus récemment, pendant les années intégristes qui ont causé la mort de beaucoup d'Algériens et d'Algériennes. Derrière ces combats se cachent toujours des conflits linguistiques : ainsi, avec l'arrivée des Français en Algérie, le français est devenu la seule et unique langue, l'arabe classique, malgré sa culture et sa tradition millénaires, a été marginalisé et l'enseignement en arabe classique a été en grandes parties supprimé. Avec l'indépendance de l'Algérie, l'arabe classique a été « réintroduit » dans l'enseignement et dans l'administration, il est devenu la langue officielle, mais en même temps, on a marginalisé le tamazight, le français et – l'arabe dialectal que parle le peuple. Sous la pression de l'intégrisme, les hostilités envers les francophones ont atteint un paroxysme de terreur avec les lâches assassinats de journalistes, de professeur(e)s, d'écrivain(e)s et d'autres intellectuel(le)s qui ont pris ouvertement parole pour la pluralité linguistique et culturelle de leur pays. Assia Djébar termine son roman avec un poème où elle oppose directement le sang/la mort et son désir de témoigner de la vie, malgré tout. En s'adressant à un inconnu (un lecteur potentiel ? à soi-même ?), elle évoque son insatiable besoin de la vie. Ainsi, elle refuse l'idée de coucher le corps dans la terre ou dans un puits sec (c'est-à-dire dans la poussière). En rapprochant la terre de la poussière (cf. « Ne me couchez ni en terre, ni au fond d'un puits sec » [102]), la terre, qui, d'habitude, est un symbole de la fécondité, se transforme en symbole de la stérilité et de la mort : stérilité de l'expression à cause des conflits linguistiques. À cette stérilité s'oppose ensuite l'eau ainsi que les feuilles comme symboles du mouvement et de la vie (cf. « (...) plutôt dans l'eau / ou dans les feuilles du vent (...) » [103]) ; symboles du mouvement dans le sens ou non seulement l'eau, mais aussi les feuilles bougent (il suffit de penser aux rivières et fleuves, mais aussi à l'eau jaillissante des sources et au bruissement des feuilles quand le vent les frôle ou les secoue) ; symboles de la vie dans le sens où l'eau est la condition incontournable pour l'existence de la vie sur notre planète et que les feuilles fraîches avec leur vert intense et leur capacité de se renouveler au printemps témoignent de la souplesse de la vie même. Le corps une fois entré dans les sphères de l'eau ou de l'air (cf. les feuilles du vent), dans ces sphères fertiles, ce carrefour où les différentes langues s'entrecroisent, tous les sens s'éveillent : c'est là que naît l'écriture. Assia Djébar à constater :

« Que je persiste à contempler le ciel de nuit
à humer les frissons de l'herbe
à sourire dans la zébrure de chaque rire
à vivre, à danser pieds devant
à pourrir doucement ! (*nous soulignons*) » [104]

Certes, une fois le bruit des souffrances, de la colère et de la mort transcrit, il se calme et le sang s'éteint. Mais néanmoins, le sang ne sèche pas. Cette idée inquiète Assia Djébar dans le sens où elle ne veut pas croire que l'écrivain(e), qui écrit car il/elle ne peut pas faire autrement [105], qui est donc entièrement langue, devienne inévitablement un témoin de la souffrance puisque la langue rend compte de la violence et de la mort. Pourquoi de la souffrance ? Pourquoi pas de la vie ? « Est-ce que cela voudrait dire que, n'étant entièrement que langue, nous ne sommes finalement que souffrance ? Et pourquoi pas que musique ? Que souffles ? » [106] « L'entre-deux-langues » est donc un terrain complexe, chaque interrogation sur « l'entre-deux-langues » pousse l'écrivain inévitablement à s'interroger sur le passé, sur les morts « sans langue vive », avec une langue donc qui est figée parce que le passage entre les langues n'était pas possible (cf. aussi les interdits qui, dans la culture arabo-musulmane traditionnelle, pèsent sur le corps, le regard et la voix de la femme : ainsi, l'auteure et cinéaste veut restituer aux femmes leur voix). Le passage des mots qui est ainsi devenu rupture, doit redevenir véritable passage. C'est le grand projet d'Assia Djébar pour qui « il s'agit d'expérimenter le passage entre les langues... » [107] La violence, le « sang dans la langue » résultent du fait que ce passage n'est pas assuré. C'est ce blocage qui pousse le peuple à la destruction, au meurtre, au moment où un monolinguisme artificiel rend impossible le flux des corps, des voix. [108] De cette façon, on ne peut pas seulement expliquer (en grandes parties) la violence de la colonisation française et de la guerre d'indépendance, mais aussi la folie meurtrière dans laquelle l'Algérie sombre dans les années 1990 et qui persiste à tenir le pays entre ses griffes, jusqu'à nos jours : les derniers attentats à la bombe à Alger en témoignent tristement. La redécouverte de l'alphabet libyque au XIX^e siècle devient ainsi une métaphore pour la situation linguistique en Algérie après l'indépendance, qui a été caractérisée par un monolinguisme pseudo-identitaire avec l'arabe comme seule et unique langue. Toutes les deux situations sont caractérisées par une perte et une absence : perte de l'alphabet libyque qu'on redécouvre enfin grâce à la stèle bilingue de Dougga, perte volontaire de la pluralité des langues et des voix au profit d'une unité trompeuse. Assia Djébar à constater : « En effet, toujours entre deux langues, se profilent la perte, l'absence et quelque fois même l'oubli de cette perte (qui devient alors perte absolue) : derrière deux langues, presque toujours subsiste l'aile de quelque chose d'autre, de signes suspendus, de dessins rendus hagards de sens, ou allégés de leur lisibilité (...) » [109]

2.1.2 Assia Djébar : le tamazight comme « langue fantôme » - langue maternelle et refus de cette langue

La mère d'Assia Djébar est d'origine berbère, mais la langue maternelle de l'écrivaine est l'arabe citadin. Quand sa mère descend des montagnes à la ville, elle tourne le dos au berbère pour plusieurs raisons psychologiques. Dans l'entretien « La mémoire familiale », Anne Muxel évoque le rôle fondamental de l'oubli pour la constitution d'une identité. Selon elle, l'oubli est indispensable pour permettre l'intrusion de la nouveauté. C'est ainsi qu'on permet le changement social d'une génération à l'autre. L'oubli est aussi la condition incontournable pour une mémoire vive et vivante dans le sens où l'oubli déclenche inévitablement un processus de réflexion au cours duquel on va se demander ce qu'on veut garder et transmettre et ce qu'on ne veut plus garder et donc oublier. Dans le domaine affectif, l'oubli remplit, toujours selon Anne Muxel, une fonction de refoulement. Cela veut dire qu'on ne veut plus se souvenir de choses qui ont fait trop mal. [110]

En 1920, Lla Fatima, la grand-mère maternelle d'Assia Djebar, descend définitivement en ville avec ses enfants, dont son fils unique et ses trois filles ; sa fille aînée a déjà été mariée. Mais dans la ville, l'arabe est la langue prédominante tandis que le tamazight est considéré comme la « langue des campagnards ». En même temps, Lla Fatima quitte son troisième mari en demandant au cadî l'autonomie afin de gérer, seule, ses biens. La seule enfant issue de cette union est Bahia, la mère d'Assia Djebar, qui avait à l'époque à peine deux ans. Cette descente en ville constitue un changement profond pour Bahia, une rupture qui l'a tellement blessée qu'elle n'en parlera jamais avec ses enfants, mais qu'elle cherche à oublier ou, à défaut, à passer au moins sous silence.^[111] À cette première rupture s'ajoute une deuxième qui pèse encore plus. Ainsi, le père de Bahia que Lla Fatima vient de quitter, rend visite à sa femme le vendredi, avec le but de la persuader de retourner chez lui (cf. « (Il) tente de ramener à la raison (à la soumission ?) Lla Fatima (...) »^[112]). Enfin, il lui envoie une lettre de répudiation afin de pouvoir se remarier. Bahia souffre de cette séparation du père, mais non seulement de cette séparation : les taquineries de son frère Hasan qui lui propose d'aller demander à son père de l'emmener avec lui, l'attristent encore plus. Le seul point stable pour la fillette dans cette période de mutations douloureuses est sa sœur aînée Chérifa qui la défend face à son frère Hasan. Tandis qu'autour du personnage de la grand-mère maternelle Lla Fatima se manifestent des trous dans la mémoire, une tentative obscure de celle-ci d'échapper à l'angoisse paralysante dans laquelle la mort tragique de sa mère à cause des secondes noces de son époux avec une jeune femme l'a jetée (ne pouvant pas supporter de voir son mari disparaître avec la mariée dans la chambre conjugale, celle-ci s'est évanouie, après avoir encore veillé elle-même au bon déroulement des noces, et est morte peu de jours après, ce qui a choqué sa fille Fatima), ce sont des pertes (et des gains) de voix qui caractérisent l'image de la mère, surtout son aphasie après la mort de sa sœur préférée Chérifa de la fièvre typhoïde. Dans son entretien avec Lise Gauvin, Assia Djebar constate :

« (...) Ce qui m'a frappée quand j'ai fait cette remontée, qui était une interrogation sur moi-même, c'était que les femmes passaient d'un territoire à l'autre, ne s'ancrent pas. J'ai compris peu à peu que ce n'étaient pas seulement des lieux géographiques et des mouvances que je restituais à travers ces personnages, mais des pertes et des gains de langues. »^[113]

Assia Djebar esquisse le rôle de sa mère dans cette tragédie qui l'a rendue muette, sa traversée de ce « tunnel », de ce « silence blanc » qui l'a enfermée pendant une année entière. Face à la sœur morte, sa voix ne la quitte pas seulement ; elle la précède, elle suit la défunte pour attendre la fillette de l'autre côté. La traversée de ce silence blanc pousse la fillette au bord d'un gouffre, la fillette dont il ne reste que le regard qui fait face aux autres sans les fixer, les yeux qui semblent regarder plus loin, « (...) quêtant quoi donc, sinon la voix qui ne revenait pas... »^[114], est tirée d'un côté de l'autre, elle chancelle, bouleversée par cette douleur immense. Soudain, Bahia occupe le devant de la scène, bien que « (l)es fillettes, d'ordinaire, ne hantent pas les tragédies. Elles sont dans l'ombre, elles stationnent derrière le rideau, tout au plus en coulisses (sans doute est-ce seulement au moment où le sang de leur nubilité coule qu'elles sont censées approcher de la scène fatale, du danger !). »^[115] Dans le roman *Vaste est la prison*, Bahia quitte littéralement l'ombre en s'accroupissant devant la tête de sa sœur morte. Elle y reste, malgré les tentatives des parentes de la tirer vers elles. Seule la plainte en langue tamazight d'une cousine de la morte, semble apaiser momentanément ses souffrances.^[116] À partir de cet incident du passé, Assia Djebar s'interroge dans son récit *Ces voix qui m'assiègent* sur le présent de son pays qui, dans les années 1990, était bouleversée par des atrocités incroyables à cause de l'intégrisme. Bahia devient ainsi le symbole des femmes-martyres de l'Algérie, c'est-à-dire de toutes les femmes et filles qui ont souffert ou qui souffrent toujours en Algérie. En comparant les femmes souffrantes de l'Algérie ouvertement à Iphigénie et Antigone, Assia Djebar les inscrit dans la lignée des grands personnages féminins mythiques des tragédies grecques (*nous soulignons*) :

« Oui, si tout se passait ainsi : à savoir que pour toutes, les disparues (...), pour chacune de celles-ci, pour chaque Iphigénie d'Algérie actuelle, ou pour chaque Antigone par nul fiancé accompagnée à la tombe, vivante pour y attendre la mort, oh oui, à la suite de la première mère – la mienne –, et à cet effort d'anamnèse que sa douleur si ancienne m'a imposé, je sais donc, je suis sûre que, pour chaque femme contrainte à mourir en plein soleil, pour chaque sacrifiée, pour chaque départ d'immolée, une fillette, une seule, tout près dans ce voisinage perd sa voix, des semaines ou des mois, ou plus longtemps encore, quelquefois définitivement. »^[117]

Selon le philosophe grec Aristote (IV^e siècle av. J.-C.), la tragédie doit permettre au public – grâce à une action inspirant la pitié et la terreur – de se libérer de ses passions (catharsis). Dans la conception d'Assia Djebar, les femmes, les filles deviennent les héroïnes d'un « théâtre pour muettes », d'un « théâtre du regard vidé »^[118]. Ainsi, le silence des fillettes qui ont été confrontées avec la mort et son absurdité, pourrait être regardé comme le chemin choisi par celles-ci pour arriver à la catharsis, la nécessaire purification (cf. « Ainsi, des fillettes qui ont dû regarder la mort, et braver jusqu'à ses grimaces, auraient pris le large pour cet office-là, pour cette liturgie ?... Peut-être pour la nécessaire purification. »^[119]). Grâce à cette purification silencieuse, cette « catharsis » provoquée par l'arrivée brusque de la mort qui inspire la pitié et la terreur à la fois et qui emporte ou leur voix, ou leur cœur, les fillettes se munissent d'une nouvelle force, d'une force inattendue, qui les rend prédestinées à toute sorte « d'écriture » : sur la feuille, sur la pierre, dans le vent, pourvu qu'elles puissent enfin laisser une trace^[120] ; compte tenu du fait que l'écriture, pour Assia Djebar, naît toujours à l'endroit où la dimension du corps et de la voix se croisent et s'entrelacent, cette prédestination des filles à l'écriture pourrait aussi être interprétée comme une prédestination au mouvement : une fois la purification, la « catharsis » terminée, elles deviennent nécessairement des « fugitives ». Ainsi, Bahia, la mère d'Assia Djebar, sort de cette longue aphasie « purifiée » et plus forte qu'avant. En son début d'âge de femme, elle se transmue en « fugitive » : elle tourne le dos au tamazight, langue de la mère et du père qu'elle perd à cause du divorce de sa mère et qui ne revient plus, elle parle l'arabe oral algérien qu'elle transmet à ses enfants tout en se servant de l'arabe classique dans ses prières quotidiennes et dans ses chants andalous qu'elle apprécie particulièrement. Elle aime le père d'Assia Djebar, l'instituteur de français, elle se hasarde ensuite sur le terrain inconnu de la langue française grâce à ses bavardages avec ses voisines, toutes femmes d'instituteurs, dans l'immeuble où la famille habitait à l'époque. Assia Djebar se rend compte que sa mère, qui était toujours très fière de sa culture arabe, de son arabe citadin et de sa descendance noble, perdait en français un peu de son statut de reine (cf. « (...)pour l'enfant qui écoute ainsi sa mère, c'est comme si cette dernière perdait un peu de son

[121]

statut. » —) ; mais en même temps, elle gagne une nouvelle « voix », une nouvelle langue. L'apprentissage de la langue française représente un changement pro – fond pour la mère, parce qu'en arabe, la femme ne nomme pas directement son mari.^[122] La femme le nomme par le pronom personnel arabe qui correspond à « Lui ». Dans le roman *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar se rend compte combien cette nomination directe de l'époux a coûté à sa mère :

« Je ne sais exactement quand ma mère se mit à dire : « mon mari est venu, est parti... Je demanderai à mon mari », etc. Je retrouve aisément le ton, la contrainte de la voix maternelle ; le tour scolaire des propositions, la lenteur appliquée de l'énonciation sont évidents, bien qu'en apprenant ainsi sur le tard le français, ma mère fit des pro – grès rapides. Je sens, pourtant, combien il a dû coûter à sa pudeur de désigner, ainsi directement, mon père. »^[123]

Puis, elle enlève le voile pour se retrouver en voyageuse : elle quitte l'Algérie afin de s'aventurer en France pour rendre visite à son fils unique, le prisonnier politique. Sa mère, une femme maghrébine qui a grandi dans l'univers féminin traditionnel, où les aïeules, les parentes transmettent les interdits ancestraux aux jeunes filles et femmes, se libère d'une certaine façon de ces contraintes millénaires, elle devient même mobile. Assia Djébar admire cette « mobilité victorieuse de (sa) mère »^[124].

La situation de Leïla Sebbar se distingue nettement de celle d'Assia Djébar. Dès leur naissance, la fillette et ses deux sœurs, filles de mère française et de père algérien, sont vêtues et traitées comme de petites Françaises. Elles portent des jupes courtes sous leur tablier d'école, des souliers et des rubans écossais qui ne cachent pas les cheveux. Il y a un abîme entre le monde maghrébin traditionnel, où des interdits millénaires pèsent sur le corps de la femme qu'elle doit rendre invisible, et la culture occidentale française, qui accorde une plus grande liberté aux femmes, liberté physique, liberté spirituelle. Sa mère ne se rend pas compte qu'une telle tenue vestimentaire peut paraître indécente aux yeux des autochtones, et – pis encore, les trois sœurs ne se confiant jamais à leurs parents – elle ne sait rien des réactions violentes des garçons arabes, qui injurient Leïla et ses sœurs, les filles du maître de français, un Algérien, un Arabe, un Musulman, chaque jour, quand elles se rendent à l'école française.^[125] Cette différence nette et visible entre les trois « petites Françaises » et les filles algériennes revient plus tard dans le récit, quand Fatima, qui a travaillé comme bonne à la maison d'école, se rappelle les après-midi de couture, et la générosité de la mère de Leïla Sebbar qui lui a offert quelques robes pour les filles qu'elle aurait un jour :

« Elles (les petites filles françaises, R.G.) s'habillaient ainsi et personne dans les maisons européennes ne pensait qu'il aurait fallu les (elle parle des jupes et des robes, R.G.) allonger de quelques centimètres, pour couvrir la cuisse, au moins jusqu'au genou. Les tissus étaient si beaux, les robes, elle en a gardé que la mère lui a données, si un jour... Mais jamais elle n'aurait habillé ainsi sa fille... La honte sur la famille... »^[126]

2.2 Arabe classique

2.2.1 Assia Djébar et l'arabe classique : coupures et permanences

Nous considérons comme indispensable de réétudier la place que l'arabe classique occupe dans l'œuvre d'Assia Djébar, puisque nous défendons la thèse selon laquelle derrière les coupures qu'évoque Mademoiselle Thiel (destruction des cahiers de musique andalouse de sa mère^[127], perte des amulettes magiques^[128]) se cache une permanence qui s'avère significative pour son travail littéraire et cinématographique. Il est donc plus que problématique de dire que « L'arabe classique et l'arabe standard n'occupent qu'une place mineure dans les romans du Quatuor ainsi que dans les textes théoriques d'Assia Djébar. Cela est probablement dû au fait que Djébar n'a pas reçu d'enseignement d'arabe classique continu et que sa maîtrise de cette langue n'est donc pas suffisante pour que celle-ci – tel l'arabe dialectal – influe sur son écriture. »^[129] Il est certes vrai que la sociolinguiste nuance ensuite son constat en disant que « (...) l'arabe classique et/ou standard apparaît à certains moments de la narration ou des réflexions métalinguistiques »^[130], comme « (...) dans *L'Amour, la fantasia*, (où) la narratrice décrit l'apprentissage du Coran à l'école coranique (AF 253) »^[131], ou « (...) sous forme de poésie déclamée à l'oral (VP 236) ou écrite (AF 87) »^[132]. Mais ces légères rectifications ont pour conséquence que sa thèse initiale nous choque encore plus, car premièrement, elle néglige qu'Assia Djébar maîtrise pourtant l'arabe classique suffisamment bien pour avoir pu envisager, dans les années 1970, d'écrire de la poésie en arabe et donc aussi suffisamment bien pour pouvoir jouer avec les rythmes, les sonorités, les figures de rhétorique de cette langue, qui trouvent par instants sa langue d'écriture, le français, qui devient une « contre-langue » (mais pas suffisamment bien pour faire de l'arabe classique sa langue d'écriture, et pour briser, casser ensuite cette langue pour que puissent s'y inscrire les autres langues – arabe dialectal ; tamazight / « langue fantôme » présente malgré son absence ; français – travail subtil qui est nécessaire pour que l'écrivaine s'épanouisse pleinement dans l'écriture, s'invente et se réinvente, se raconte ; cependant, ce n'est pas sa maîtrise pas encore parfaite de l'arabe classique qui l'en a dissuadée, mais l'instrumentalisation politique de cette langue) ; Thiel évoque même ce projet de l'auteure, sans en tirer les conclusions qu'il aurait fallu en tirer : « Dans les années soixante-dix, Djébar dit avoir ressenti le désir et la volonté d'écrire de la poésie en arabe. La politisation de l'arabe standard renforçant la situation diglossique l'en aurait empêchée (...) »^[133] ; et deuxièmement, Thiel a choisi des passages (AF 87 ; AF 253 ; VP 236) qu'on pourrait considérer à juste titre comme exemplaires du bilinguisme arabe classique/français comme le pratique Assia Djébar, et nous sommes étonnées qu'elle minimise ainsi leur importance, en disant que cette langue n'occupe qu'une « place mineure » dans le quatuor algérien et les textes théoriques.^[134]

- ◆ AF 87 : À propos d'un long poème d'Imriou el Ouais, que lui envoie son correspondant secret et qu'il lui demande d'apprendre par cœur, la narratrice constate qu'elle se trouve dans une impossibilité totale de dire des mots d'amour :

« Dès lors, quels mots de l'intimité rencontrer dans cette antichambre de ma jeunesse ? Je n'écrivais pas pour me dénuder, même pas pour approcher du frisson, à plus forte raison pour le révéler ; plutôt pour lui tourner le dos, dans un déni du corps dont me frappent à présent l'orgueil et la sublimation naïve. La fièvre qui me presse s'entrave dans ce désert de l'expression. Ma voix qui se cherche quête l'oralité d'une tendresse qui tarde. Et je tâtonne, mains ouvertes,

yeux fermés pour scruter quel dévoilement possible... Enfoui dans l'antre, mon secret nidifie ; son chant d'aveugle recherche le chas par où il s'envolerait en clameur. » [135] - les sonorités (répétition du [t] – « tendresse qui tarde » ; « je tâtonne, mains ouvertes » ; du [ʃ] – « son chant d'aveugle recherche le chas ») ; les métaphores (« La fièvre qui me presse s'entrave dans ce désert de l'expression » ; « Enfoui dans l'antre, mon secret nidifie ; son chant d'aveugle recherche le chas par où il s'envolerait en clameur. ») montrent que l'arabe classique, qui est présent, souterrainement, rejaillit à la surface, troue les rythmes, sonorités de la langue française pour s'y inscrire en creux.

◆ AF 255 : L'auteure se passionne pour l'écriture arabe :

« La voix, elle entre en chacun comme un parfum, une gorgée d'eau pour gosier d'assoiffé ; et lorsqu'elle se goûte, elle devient plaisir pour plusieurs, simultanément : secrète jouissance polygame... » [136] - l'arabe classique est la langue de la sensualité, de la beauté, qui court sous le texte en français, qui crée les figures douces et suaves.

En guise de conclusion on pourrait dire qu'il s'agit certes d'une perte, mais d'une perte dont le souvenir subsiste, et qui, pour cela, ne peut jamais devenir perte absolue, coupure définitive. Il vaut donc mieux parler d'un arrachement, au lieu de parler d'une « exclusion » [137]. Arrachement lent et à l'infini qui l'a fait souffrir, certes, souffrance que même la parenthèse de deux ans au collège à Blida n'a pas su atténuer, compte tenu du fait que deux ans de cours ne pouvaient pas suffire à faire découvrir à l'élève studieuse et sensible le patrimoine arabe incroyablement riche. Arrachement qui l'a fait saigner – presque littéralement, si l'on se rappelle les troubles qui ont accompagné son entrée dans l'âge adulte, quand, ce jour funeste d'octobre 1953, hantée par le souvenir du père austère, hantée par les interdits qu'elle était en train de rejeter, hantée par les tabous qu'elle n'avait de cesse de transgresser depuis sa naissance, d'abord avec le consentement du père, ensuite à son insu, ivre de musique et de mouvement (ainsi, elle avait passé sa dernière année au collège et cette première année à Alger à lire des poèmes en arabe classique, et à faire corps avec ces vers si beaux, en les apprenant par cœur), elle a voulu, pour un bref moment qui lui a paru pourtant interminable, se dissoudre dans l'air de l'immense baie d'Alger [138]. Mais avant tout arrachement lent et à l'infini, qui est contrebalancé par des retours lents et à l'infini : l'arabe classique est présent grâce à la musique traditionnelle des noubas andalouses, qui jouent un rôle important dans son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978), où elles occupent une place aussi importante que les commentaires, en arabe dialectal, des femmes honorables que Lila questionne, avide de connaître leur passé et donc de se connaître ou de se reconnaître dans leurs souffrances et leurs joies, et les commentaires en voix-off (en français) de la protagoniste, et aussi dans son roman *L'Amour, la fantasia* (1985), roman polyphone, ballet funèbre où s'affrontent soldats français et tribus algériennes dans un désir d'amour et de mort, chœur de voix des femmes ayant participé à la guerre d'indépendance, roman vibrant des chants andalous, d'orchestres de musiciennes, de séances de trances de l'aïeule vénérable au rythme du bendir, de la musique séculaire que la mère écoutait, tandis que la fillette, encore entre les draps, se laissait envelopper par la voix grave du chanteur racontant l'épreuve d'Abraham ; grâce aux chroniques arabes, qu'elle s'efforce de lire en original, aidée par un arabisant, pour restituer aux femmes qui ont participé à la mise au monde de l'Islam, leur parole, dans le roman *Loin de Médine* (1991) ; grâce à la poésie arabe, avec laquelle elle entretient un rapport charnel, sensuel, en apprenant les vers par cœur, si bien qu'elle a la sensation que les vers – en arabe, mais aussi traduits en français – enveloppent son corps de dormeuse au dortoir du collège... [139]

2.2.2 Assia Djeba : le retour en arrière dans l'Histoire arabo-musulmane – « Loin de Médine » (1991)

Assia Djeba écrit son roman *Loin de Médine* en réaction aux sanglantes émeutes en 1988 à Alger. L'historienne et écrivaine y parle des femmes qui ont participé à la mise au monde de l'Islam (cf. « Je tourne autour de cette tradition, essentiellement masculine depuis des siècles... À quel moment elle a enfermé les femmes ? (...) J'ai écrit 350 pages sur les trois premières années après la mort du Prophète. Cette tradition. À quel moment elle a été trahie. À quel moment ça va dévier contre les femmes. » [140]). Pour ce retour en arrière dans l'Histoire arabo-musulmane, l'auteure suspend même l'écriture de son roman *Vaste est la prison*. Le spectre de l'intégrisme qui se fait sentir, les islamistes qui jouissent d'un prestige de plus en plus grand dans la population et qui, encouragés par le comportement du président de la République Chadli Bendjedid qui les traite comme des interlocuteurs officiels, se considèrent comme des représentants officiels d'une partie non-négligeable du peuple algérien... toutes ces évolutions dangereuses, toutes ces menaces, angoissent profondément l'écrivaine, si bien qu'elle considère comme indispensable d'écrire sur les débuts de l'Islam et de raconter cette Histoire d'un point de vue féminin. Elle sent déjà instinctivement que les intégristes, qui sont convaincus que ce ne sont qu'eux qui ont la vérité et que la vérité n'est pas ailleurs et surtout pas multiple [141], propageront leur vision de l'Histoire islamique, une version censurée qui néglige le grand rôle que les femmes ont joué aux temps de Mohammed, trahissant les paroles du Prophète qui n'a jamais traité ses épouses et sa fille Fatima comme des êtres inférieurs, qui ne les a jamais méprisées ou privées du savoir. Pour ce retour en arrière dans l'Histoire arabo-musulmane, l'historienne s'appuie sur des chroniques arabes. Mais très vite, elle constate que ces chroniques, quelque importantes qu'elles soient pour la restitution des événements, ont été écrites par des hommes et ont donc tendance à occulter la présence des femmes. [142] Pour combler ces lacunes dans l'historiographie islamique, Assia Djeba recourt à sa propre imagination. La fiction occupe une place importante dans ce roman, puisqu'elle seule est capable de donner « chair » aux femmes des débuts de l'Islam. Leïla Sebbar résume le grand mérite d'Assia Djeba comme suit : « Où les historiens dessinent un portrait sec et rapide des femmes proches du Prophète, l'écrivaine donne chair et émotion à ces femmes rebelles ou soumises. » [143]

Dans son article intitulé « Des pères et leurs filles », Leïla Sebbar trace un parallèle entre Fatima, la fille chérie du Prophète, Aïcha, la jeune épouse vive et intelligente que le Prophète a écoutée, et les filles musulmanes que le père a conduites à l'école afin qu'elles apprennent à lire et à écrire. Ainsi, le père d'Assia Djeba a pris la main de sa fille pour la conduire à l'école interdite, un matin d'automne, il a veillé sur son éducation et il lui a même permis de continuer ses études, une fois l'âge nubile atteint. Tandis que les femmes de la maison du Prophète jouissaient d'une ambiance ouverte qui ne leur interdisait pas l'accès au savoir, les pères et leurs filles qui, plus tard, aiment le savoir, sont souvent en proie à des reproches qui peuvent vite se transformer en insultes parce que « (...) les notables et les censeurs, ceux qui dictent des lois iniques que le Prophète n'a pas [144]

proférées » — voient dans leur comportement une violation de la tradition musulmane qui exige que les femmes restent à l'ombre. Il faut rompre avec cette conception erronée de la foi islamique et du rôle des femmes musulmanes. C'est l'objectif d'Assia Djébar : opposer à la caricature dangereuse de l'Islam telle qu'elle est vécue par les fanatiques religieux une image réelle d'une foi vivante et égalitaire.

Pour la rédaction de son roman *Loin de Médine*, Assia Djébar étudie d'abord les chroniques arabes. Néanmoins, elle éprouve certaines difficultés à comprendre l'arabe des chroniques, parce qu'il s'agit d'une langue qui n'a plus été utilisée spontanément dans l'espace arabophone depuis le IV^e siècle hégirien ; en même temps, il ne faut pas oublier qu'elle n'a pas reçu de formation continue en arabe. Néanmoins, ces difficultés ne l'ont pas découragée ; ainsi, grâce au soutien du poète arabe Nourredine El Ansari qui l'a aidée dans sa confrontation avec la langue des chroniques, elle parvient à découvrir la « (...) richesse diaprée du texte d'origine, son rythme, ses nuances et ses ambiguïtés, sa patine elle-même, en un mot sa poésie (...) »^[145]. Cette poésie de la langue arabe éveille chez elle la volonté d'Ijtihad. Ce terme désigne cet effort intellectuel pour la recherche de la vérité qui est recommandé à tout Musulman et à toute Musulmane.^[146] C'est par cet effort d'Ijtihad qu'une sorte de « dialogue » s'établit entre l'historienne et les chroniqueurs arabes masculins qui témoignent de la période qu'elle veut ressusciter : « Et il y eut alors un étrange dialogue entre lui et moi, entre moi, son ressusciteur, et le vieux temps remis debout. »^[147] En se servant de cette citation de Michelet, Assia Djébar souligne l'importance primordiale de ce « dialogue » qui sert d'élément structurant à tout le roman. Ainsi, tout en s'appuyant sur le texte des chroniqueurs masculins, tout en maintenant un « dialogue » avec ces témoins du passé, elle élargit leur vision de l'Histoire du point de vue féminin ; leur récit déclenche chez elle un processus que nous pourrions – surtout en raison du grand rôle qu'y joue la fiction – qualifier de « créatif », mais que nous proposons d'appeler plutôt « créateur ». En fait, ce terme nous semble apte à décrire la démarche d'Assia Djébar : en étudiant les chroniques (arabes ou françaises^[148]), mais en élargissant ce texte du point de vue féminin – grâce au recours à l'oralité, au langage féminin et à la parole vivante, mais aussi grâce à la fiction, à sa propre imagination -, elle crée une œuvre d'art qui, dans son ampleur et sa profondeur, dépasse largement les limites de l'historiographie traditionnelle.

Dans son roman *Loin de Médine*, Assia Djébar restitue le passé à travers de multiples destinées de femmes qui se sont imposées à elle au moment où elle a commencé à s'intéresser à l'Histoire arabo-musulmane.^[149] Elle montre que les femmes ont joué un rôle important dans la transmission des gestes et des paroles du Prophète (cf. « Les deux femmes, dans le vestibule, entendent peu après Abou Bekr reprendre haut (...) »^[150] ; « Toutes les femmes de Médine rapportent, ont rapporté (...) »^[151] ; « (...) certaines, je les ai entendues, ont ajouté (...) »^[152]). Une femme qui a joué un rôle primordial dans la transmission des paroles de Mohammed est Aïcha, la « Mère des Croyants ». Elle est non seulement la fille favorite d'Abou-Bakr, mais aussi l'épouse préférée de Mohammed avec qui il aborde des questions difficiles. Aïcha, la jeune veuve, s'installe dans son rôle de diseuse de la mémoire : « (...) Aïcha, « la préservée », Aïcha la vie, s'essaie peu à peu à trouver sa voix, à essayer son ton d'évocation, à secouer les images du passé qui n'est pas passé. Tenter d'abord de revivre une seconde fois sa vie. En la disant. En la détaillant : dans son intimité et dans son appareil. Dans les manifestations quotidiennes de l'amour du Prophète. »^[153] Ainsi, elle devient source d'Isnad^[154] : elle, la jeune veuve, devient « la transmettrice par excellence de la geste »^[155] ; elle, qui est « à la source même de la parole vive. De toute parole féminine et sur l'essentiel. »^[156] Aïcha, la jeune veuve, devient de par son nom qui signifie « la vie » que par son appellation « Mère des Croyants » dont la désignent les fidèles – et cela bien qu'elle ne devienne jamais mère elle-même -, le symbole de la vivacité et de la fertilité de la mémoire qu'elle transmet aux enfants qui l'écoutent^[157], et de la vivacité de la nouvelle foi : « Elle a à nourrir les autres, elle a à entretenir le souvenir, le long ruban drapé des gestes, des mots, des soupirs et des sourires du Messenger – que la grâce du Seigneur lui soit accordée ! Vivre le souvenir pour « eux », les Croyants, tous les Croyants (...) Aïcha, « mère des Croyants » parce que première des rawiyates^[158]. »^[159]

Les femmes combattantes de la guerre de libération, celles qui ont lutté aux côtés des hommes, qui se sont exposées à des dangers inouïs, qui ont été habitées par la même ferveur et la même ivresse de libérer leur peuple, ne font, en effet, que renouer avec les premières femmes combattantes des débuts de l'Islam dont Assia Djébar évoque le sort dans son roman *Loin de Médine*.^[160] En retraçant la destinée de ces femmes fortes, elle veut rappeler aux Algériennes d'aujourd'hui et – dans un sens plus vaste – à toutes les femmes musulmanes qui souffrent toujours de la dominance masculine, ces femmes combattives et combattantes du passé pour qu'elles retrouvent enfin la force de lutter.^[161]

2.2.3 Leïla Sebbar et l'arabe classique : langue sacrée et « langue salvatrice »

L'arabe classique, la langue sacrée parce que langue du Coran, représente dans les textes de Leïla Sebbar souvent la seule possibilité d'échapper à la mort. Témoin notamment le dernier volet de la trilogie de *Shérazade*. Dans le roman *Le Fou de Shérazade* (1991), Leïla Sebbar raconte les aventures de la jeune fugueuse au Proche-Orient. Ainsi, lors de sa captivité dans les geôles de Beyrouth, Shérazade échappe de justesse à la mort grâce à l'arabe classique qu'elle se met à apprendre. Shérazade, qui aime les livres et la littérature, se débrouille vite dans cette langue d'abord inconnue parce que tellement éloignée de l'arabe algérien que parle sa famille, mais qui, avec le temps et grâce à ses efforts considérables, lui devient de plus en plus familière. Elle se met à apprendre des versets du Coran par cœur, ce qui satisfait le chef des fanatiques. Il ne la considère plus comme une « infidèle » ou une espionne dont il faudra se débarrasser tôt ou tard, mais il commence même à lui faire confiance (cf. « On ne la fouille plus depuis qu'elle lit le Coran. On la nourrit normalement, elle se lave plus souvent, le jeune geôlier n'a pas cherché à la violer, comme l'autre. Elle commence à apprendre par cœur des sourates qu'elle récite au chef, qui ne l'interroge plus lorsqu'elle vient dans la pièce où une vieille table de bois blanc sert de bureau. »^[162]). En même temps, Shérazade, la fugueuse qui est habituée à une liberté farouche, s'ennuie nonchalamment dans sa cellule. Ainsi, l'apprentissage du Coran représente pour elle aussi un moyen d'échapper à l'étroitesse des lieux parce qu'elle a la possibilité de découvrir de nouveaux horizons ; c'est ainsi que l'arabe classique la sauve de la démence.

Dans la nouvelle intitulée « La fille en prison » du recueil *Sept filles*, l'arabe classique remplit aussi la fonction d'un remède qui sauve de la

démence : mais vers la fin, les trois filles doivent comprendre que la liberté dont elles ont rêvé n'était qu'une illusion dangereuse ; la langue arabe, langue miraculeuse, se retourne contre celles qui y cherchaient un refuge ; soudain, c'est une langue diabolique qui brise les trois filles, si bien qu'elles se suicident. C'est dans une prison française que trois filles assez différentes se rencontrent : Marinette, la Française et Chrétienne, Nadia, une jeune fille issue d'une famille berbère qui a émigré en France, et Aïché, une jeune Turque et Musulmane pratiquante, sont obligées de partager une petite cellule. Marinette est une fille insouciant et intrépide dont le passe-temps préféré est l'échange de lettres avec son fiancé. Nadia, par contre, s'est réfugiée dans le bonheur trompeur et éphémère du monde de la consommation. Déjà avant sa peine, elle s'est rendue dans les magasins et les boutiques et après avoir été condamnée à une peine de prison pour les vols qu'elle a commis, elle continue à rêver devant les catalogues ouverts, elle espère trouver dans les pages lisses quoi, sinon un bonheur et une ivresse qu'elle ne trouve pas ailleurs. Cet « ailleurs », c'est sa famille qui a émigré en France ; elle déteste les lettres qu'elle reçoit deux fois par mois de son père et que le frère aîné écrit sous la dictée paternelle. Tous les mots parlent d'une nouvelle prison qui succédera à la première : le retour au pays, le mariage avec le cousin inconnu, l'honneur sauvé de la famille. Mais elle, elle cherche la liberté, et elle sait qu'elle ne la trouvera qu'en dehors des vieilles traditions et loin du cercle de sa famille. L'idée de retourner dans « son » pays (ou plus précisément, dans le pays de ses parents) lui fait horreur parce que c'est pour elle le synonyme d'une totale soumission, d'une totale dépendance, tandis qu'elle veut vivre dans une liberté totale (cf. « Même si je vis pas dans la ville, je suis en cité, pas loin en RER... Pour moi c'est la liberté. »^[163]).

Entre Marinette, qui cache derrière son insouciance une grande sensibilité dont témoignent ses crises de larmes, et Nadia, qui ne peut pas s'empêcher de devenir agressive, se situe Aïché comme point stable qui calme les bouleversements intérieurs que subissent les deux autres détenues. Aïché – « la vie ! », la jeune Turque qui a été condamnée à une longue peine sans que les autres sachent quel crime elle a commis, a trouvé sa paix, elle est calme, riieuse et généreuse.^[164] Aïché explique cet équilibre intérieur par le fait qu'elle consacre sa vie à Dieu. Sa paix intérieure est le résultat d'un cheminement spirituel. C'est le respect des règles de l'Islam et la langue du Livre qui la sauvent du désespoir et de la folie. Mais l'arabe classique n'est pas seulement la langue de l'Islam pour elle ; cette langue est intimement associée à des souvenirs d'enfance, au personnage du grand-père. Elle se rappelle que, petite fillette dans le village natal, elle s'asseyait à côté du grand-père qui récitait des versets du Coran le soir, après la journée de travail.^[165] Ce n'est donc pas seulement l'arabe classique qui la sauve de la mort, mais aussi l'ombre du grand-père qui transparaît dans cette langue : « Et après le malheur, c'est la voix du Livre qui l'a sauvée de la mort, et la voix du vieil homme qui l'aimait, elle, la petite fille sur

le banc contre la porte de la maison verte. »^[166] Cette langue est non seulement intimement associée au personnage du grand-père, mais elle est aussi une langue miraculeuse. Ainsi, Aïché, qui n'a pas appris l'arabe classique, rêve de découvrir le Coran de son grand-père dans un coffre au village natal. Pendant toute la nuit, elle feuillette le Livre, si bien qu'au matin, elle comprend enfin la langue. C'est depuis ce rêve qu'elle est capable de déchiffrer les versets du Coran qu'elle lit désormais aux deux autres détenues. À travers cette lecture, elle cherche à échapper à la démence et à la mort, mais aussi à se purifier. Ainsi, elle veut expier sa peine, elle refuse la possibilité d'avoir un avocat pour la demande de grâce. Bien que Marinette, Nadia et Aïché soient des filles très différentes, elles partagent le désir tenace d'échapper à l'étroitesse de la cellule à l'aide de leurs rêves. Ces rêves, pour Marinette, sont les lettres qu'elle échange avec son fiancé ; pour Nadia, ce sont les catalogues qu'elle feuillette, et pour Aïché, c'est le Coran et l'arabe classique qui la font rêver de son grand-père et de son enfance au village. Mais ces rêves, au lieu de les sauver de la folie, se révèlent finalement être des illusions dangereuses qui les plongent encore plus dans la démence sans qu'elles s'en aperçoivent. Ainsi, le rêve-présage d'Aïché qui a vu Nadia en robe de mariée avec son avocat, déclenche un drame qui atteint son paroxysme avec la crise violente de

Nadia qui a perdu le sens de la réalité et qui croit qu'elle se mariera vraiment avec son avocat.^[167] La nouvelle se termine avec la volonté ferme des trois filles de se suicider. En coupant la robe blanche de Nadia en de fines lamelles, elles se privent de leurs rêves. Leur passage de l'univers des rêves et des illusions au monde réel est cruel, si bien qu'elles se rendent compte qu'elles ne peuvent pas vivre dans la réalité. Leur seule issue est donc la mort.^[168]

2.2.4 Leïla Sebbar et l'arabe classique : langue sacrée et « langue interdite »

Le deuxième visage de l'arabe classique que nous proposons d'étudier est celui de la langue sacrée et pour cela interdite tel qu'il se manifeste dans la nouvelle intitulée « La robe interdite ». Leïla Sebbar y raconte les circonstances qui se trouvent à l'origine de la création d'une robe, et qui, vers la fin de la nouvelle, deviennent aussi significatives pour sa destruction. Le couturier, obsédé par le désir de créer la plus belle robe de la saison et la plus belle que n'ait jamais créée, voyage dans le monde entier afin de trouver une nouvelle source d'inspiration. Lors de ses vagabondages, il se rend aussi dans un pays arabophone ; il se promène sur le bazar, quand son regard est attiré par quelques pages sales et, en soi, insignifiantes, mais qui sont d'une valeur inestimable pour lui, puisqu'elles portent des arabesques. L'étranger au pays, aux coutumes et à la langue est aussitôt enchanté par cette écriture inconnue dont l'éclat et la pureté lui font même oublier les feuilles maculées.^[169] L'arabe se présente donc à lui à travers son écriture ; c'est une belle langue, et bien qu'il n'arrive pas à déchiffrer les arabesques, il sent instinctivement que celles-ci cachent un secret et une force qui n'est comparable à rien dans le monde, sauf à la force de la sainteté. Cela explique ses exclamations réitérées « Divine ! Je la veux divine. »^[170] Sa robe sera ornée de ces arabesques brodées au fil d'or, de ces arabesques magiques et miraculeuses (*nous soulignons*) : « La robe noire brille d'arabesques savantes, inconnues, étrangement belles, comme ensorcelées (...). »^[171] Mais en ornant une robe (donc une œuvre d'art créée par un homme) d'une écriture sacrée, il « laïcise » cette langue « créée par Dieu », puisqu'il l'utilise pour un objet profane. Notons qu'il ne le fait pas inconsciemment, puisqu'il sent la force mystique de ces signes.

Les qualités surnaturelles des arabesques sont symbolisées par le chiffre sept. Ainsi, le couturier trouve sept pages déchirées et sales sur le bazar qui deviennent pour lui une source d'inspiration qui ne se tarit pas, qui lui donne des ailes^[172] ; lors du défilé de mode, le public qui est enthousiasmé par la robe, la réclame sept fois^[173]. Le chiffre sept, qui joue un rôle primordial dans la mythologie religieuse ainsi que dans la culture populaire (cf. les contes de fée) est regardé comme un chiffre porte-bonheur, un chiffre qui est donc capable de rendre heureux et de combler de bienfaits celui qui

y croit. Il est intéressant que les arabesques de la robe donnent une nouvelle direction à la vie du jeune mannequin qui, après une première période de célébrité internationale, est tombée à l'oubli. Maintenant, le couturier redécouvre cette jeune femme et prend aussitôt la décision de la combler de bienfaits : « Il la couvrira d'arabesques brodées au fil d'or. »^[174] Elle est la seule à avoir une idée vague de la signification des arabesques (cf. « Elle reconnaît le mot qui revient le plus souvent, les traits verticaux au début, la lettre sinieuse à la fin. »^[175]). La force magique des arabesques transforme cette femme certes belle, mais quand-même mortelle parce qu'en premier lieu un être humain, en un être divin (*nous soulignons*) : « Elle est debout, au milieu de la scène. / Seule. / Divine. »^[176] Notons qu'à propos de la force magique de l'arabe, on peut tracer un parallèle entre ce texte fictif et l'expérience personnelle de l'auteure. Ainsi, Leïla Sebbar décrit la langue arabe qu'elle ne parle pas comme une « langue étrangère », certes, mais aussi comme une « belle langue » qui a cette « force de langue sacrée ».^[177] De même que dans la nouvelle, où la connaissance de la langue qui rend capable quelques spectateurs du défilé de mode de déchiffrer les arabesques, la prive de ses qualités surnaturelles – elle reste certes la langue sacrée, mais elle n'est plus une langue miraculeuse, plutôt une langue « diabolique » (nous y reviendrons plus tard) -, Madame Sebbar est aussi persuadée que, au moment où elle déciderait d'apprendre cette langue, celle-ci perdrait cette force miraculeuse pour devenir un outil de communication.^[178] Nous avons dit que l'arabe se transforme en langue presque « diabolique ». En fait, à la fin du spectacle, des hommes qui crient « d'une seule voix noire, diabolique »^[179], sautent sur la scène et cernent la femme et la robe ; ils l'emportent, si bien que la fille se retrouve nue. Cet incident pourrait être regardé comme une métaphore pour le joug de l'intégrisme qui rend impossible la création artistique, puisque ses leaders dictent des lois iniques que Mohammed n'a jamais proférées. L'idéologie intégriste s'appuie sur une déformation du Coran et sur une caricature de la langue arabe qui n'est plus la langue de la culture, mais la langue du plomb, la langue des souffrances et la langue de l'enfermement – bref : une langue diabolique. La destruction de la robe est une conséquence directe de la « laïcisation » des arabesques sacrées par le couturier qui a osé en orner une œuvre d'art profane.

2.3. Arabe parlé

2.3.1 Assia Djeba : langue maternelle – langue marâtre

L'arabe oral algérien est la langue maternelle d'Assia Djeba qu'elle parle au sein de sa famille et à la maison. Assia Djeba compare l'arabe dialectal au lait^[180], c'est-à-dire au symbole usuel de la fonction nourricière à laquelle la mère est intimement associée. Cela nous montre l'extrait suivant (*nous soulignons*) :

« (...) l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi sa diglossie, et le français, langue marâtre l'ai-je appelée, ou langue adverse pour dire l'adversité), ces deux langues s'entrelacent ou rivalisent, se font face ou s'accouplent mais sur fond de cette troisième – langue de la mémoire berbère im – mémoriale, langue non civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage... »^[181]

L'opposition entre la langue maternelle (l'arabe dialectal) et la langue « marâtre » ou « paternelle » (le français) est caractéristique pour l'œuvre d'Assia Djeba. Tandis que l'arabe dialectal représente sa mère « avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance », le français représente – une fois le cadre étroit de la « langue du sang », donc langue des anciens colonisateurs, dépassé – son père, l'instituteur à l'école française, qui la libère et qui lui donne la possibilité de s'émanciper et de s'épanouir pleinement – mais dont elle continue de craindre le verdict.^[182]

2.3.2 Assia Djeba : l'arabe féminin « Diglossie verticale » et « diglossie horizontale » ; Leïla Sebbar : *Parle mon fils, parle à ta mère* (1984) et le langage de la mère

Assia Djeba s'intéresse beaucoup aux voix des femmes. Dans son livre *Ces voix qui m'assiègent*, elle constate que dans la langue arabe, il n'y a pas seulement la « simple » diglossie entre l'arabe littéraire, langue du Coran, et l'arabe parlé. À part ces deux langues employées dans des domaines différents, il y a aussi un « arabe des fem – mes », si bien que la diglossie de l'arabe est double.^[183] Elle constate :

« (...) je fus sensible à un « arabe des femmes », de telle sorte que la diglossie de dé – part (dialecte utilisé familialement d'une part, arabe littéraire d'autre part, dont je voudrais le rapprocher), cette diglossie que je dirais « verticale », se trouve doublée par une séparation qui me semble « horizontale », une véritable fissure secrète correspondant à la ségrégation sexuelle du quotidien. Il s'agit d'une « langue des femmes » à usage parallèle, le plus souvent clandestin et occulte, par rapport à l'arabe ordinaire, celui de la communauté (pour ne pas dire la « langue des hom – mes »). »^[184]

Dans l'« Ouverture » de son recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djeba souligne que ces nouvelles sont « quelques repères sur un trajet d'écoute », « (c)onversations fragmentées, remémorées, reconstituées (...) ». En fait, avec ce recueil de nouvelles, elle rompt en 1980 son silence littéraire qui a duré dix années ; dix années de réflexions sur son besoin d'écrire, mais aussi sur son incapacité d'écrire des textes autobiographiques ; dix années pendant lesquelles elle a aussi découvert la cinématographie qui l'a relancée enfin sur les voies de l'écriture. Elle se demande de quelle langue elle est partie : « Je pourrais dire : « nouvelles traduites de... », mais de quelle langue ? De l'arabe ? D'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin ; autant dire d'un arabe souterrain. »^[185] Assia Djeba éprouve une admiration profonde pour cet arabe des femmes qui est pour elle ; « (...) comme une mémoire sonore ancienne qui resurgissait en (elle) et autour (d'elle), qui (lui) redonnait force (...) »^[186] L'arabe féminin est une langue non écrite, une langue qui existe seulement dans l'oralité, dans les voix des femmes qui transmettent la mémoire de la tribu aux enfants, dans les soupirs des femmes séquestrées, des femmes souffrantes pendant la guerre ou pendant les années de l'intégrisme. C'est donc un arabe qui fleurit à l'ombre ; c'est dans le noir que les mots sont psalmodiés, déclamés, parfois même hurlés et théâtralisés^[187], mais par des locutrices qui restent toujours en retrait, cachées dans les chambres, derrière les volets clos, dans les patios, sur les

terrasses. L'arabe féminin est un langage qui a pris, tout comme le corps des locutrices, le voile : pour se protéger du dehors, des regards avides, mais plus souvent pour enfermer et immobiliser les corps des femmes. En fait, l'écrivaine et cinéaste est même persuadée que ce côté féminin existe dans beaucoup de langues orales, dans beaucoup de cultures où règne toujours une ségrégation sexuelle, où les femmes souffrent toujours d'une marginalisation : « *J'aurais pu écouter ces voix dans n'importe quelle langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par chaînes d'échos et de soupirs. Son arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali, pourquoi pas, mais toujours avec timbre féminin et lèvres proférant sous le masque.* »^[188] Ce langage féminin se caractérise par quelques particularités stylistiques (*nous soulignons*) :

« Dans mon écoute d'alors, je me mis à repérer quelques-unes de ces réticences, de ces retenues, ou de ces litotes du parler des femmes – y compris la résurgence, par ins – tants, de la langue berbère qui réapparaît spontanément aux forts moments d'émotion, pour ainsi dire presque comme une langue de refoulé (...). »^[189]

Les réticences sont typiques pour le langage féminin ; elles témoignent de la pudeur et de la discrétion des femmes dans les discours ; elles interrompent brusquement la phrase, en laissant entendre ce qui suit. De cette façon, les femmes omettent volontairement une chose qu'elles devraient dire.^[190] Les litotes dont se servent les femmes témoignent aussi de cet effort d'être pudique. À l'aide d'une litote on peut « faire entendre le plus en disant le moins »^[191], par exemple en suggérant une idée par la négation de son contraire. Une autre particularité de l'arabe des femmes est la réapparition de la langue berbère aux « forts moments d'émotion », quand leur rage ou leur joie leur rend difficile de contrôler leurs paroles, si bien qu'elles recourent à la « première langue » qui semble mieux exprimer leur bonheur, mais qui semble aussi mieux les reconforter lorsqu'elles évoquent les souffrances enfouies dans les méandres de leur mémoire. Une autre particularité importante de l'arabe des femmes sont les improvisations lors des fêtes ou en cas de deuil. Dans la nouvelle « Les morts parlent » qui a été publiée dans le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djeba décrit en détail le chœur des pleureuses et surtout la litanie d'une vieille aveugle, qui, en contemplant Yemma Hadda étendue au-dessous du linceul blanc, plaint la morte :

« (...) Hadda,
note suraiguë qui devint râle transpercé...
« Le sanglot, est-ce déjà le sanglot ?... se dit plaintivement Aïcha.
Vaincue par l'émotion esthétique, elle se mit enfin à pleurer.
- Hadda – reprit la chanteuse, un peu plus bas – ouvre-nous la voie royale de délivrance !... Hadda muette, parle-nous !
Et le cri fusa. Spasmodique. Long mais sans puissance. Comme un gargouillis que la mélodie de l'assistance, plus vigoureuse, noya tout à fait : invocations traditionnelles, nom du Prophète, désordre des cœurs... »^[192]

Dans le roman *Parle mon fils, parle à ta mère* (1984), Leïla Sebbar évoque la conversation entre une mère et son fils, qui, après une longue absence à l'étranger, rentre à la maison, c'est-à-dire en banlieue parisienne. La conversation entre la mère et le fils vit surtout de la voix de la mère, le fils ne disant presque rien. Elle lui parle de la maison, du père, des filles, de lui, de son enfance, de ses voyages si loin, des filles françaises et de la meilleure épouse, d'une cousine aux yeux bleus, de la religion, de la radio, de la télévision, de la marche des Beurs pour l'Égalité, enfin de son âme. Elle lui parle en arabe, mais dans son discours se glissent aussi des mots en français. Ce langage féminin se caractérise par quelques particularités stylistiques. Premièrement, nous pouvons constater que la mère ne prononce jamais le nom du fils, mais elle lui adresse toujours la parole en disant « mon fils ». De plus, on peut constater que la mère se sert souvent de l'impératif lorsqu'elle s'adresse à son fils (p. ex. : « dis-moi », « montre-moi » etc.) :

« Je vais mourir ici, sans bouger, mais toi, mon fils, d'où tu viens ? tu es allé loin, jusqu'en Chine ? C'est loin la Chine ? dis-moi. C'est où le plus loin ? montre-moi sur une carte partout où tu es passé, et dis-moi les noms. (*nous soulignons*) »^[193]

Elle saute entre les sujets, ce qui entraîne une certaine incohérence au niveau du contenu de la conversation :

« Je sais qu'on a mis des filles comme ça en foyer, ou en prison, parce qu'elles ont vendu de la drogue. Dis-moi. Mon fils, Samira ta sœur, tu crois qu'elle fait ça ? tu crois ? et moi je ne sais rien. Je ne sais rien. // Tu veux du café frais ou du thé à la menthe ? Ce matin, au marché, j'ai acheté de la menthe. (...) (// *indique la « rupture » dans le discours*) »^[194]

Le langage de la mère est un langage insidieux, elle n'accepte pas d'être contredite par le fils. Nous proposons d'illustrer cette hypothèse à l'aide d'un exemple tiré du roman :

« Le fils sourit à nouveau. La mère s'arrête, brusquement – Tu ne me crois pas, mon fils ? Tu ne vas pas me dire que je ne dis pas la vérité ? parle, mon fils, parle – Le fils se penche vers sa mère – Tu as raison Imma, tu as raison. Tu dis la vérité. Je te crois, Imma. (*nous soulignons*) »^[195]

Le langage de la mère est un langage chaleureux et généreux. Quand elle apprend que les Beurs et Beurettes veulent traverser la France pour lutter pour plus de respect, sa première réaction est une réaction typique pour une mère : elle se soucie des jeunes parce qu'elle sait que l'hiver approche et qu'ils vont être sur la route, sans abri, et sans protection. Elle craint la violence des Français. Son angoisse transparaît dans son langage : elle commence à harceler son fils de questions pénibles qu'elle se pose en même temps à elle-même (cf. « Comment ils mangent ? Comment ils dorment ? Ils partent à pied et c'est bientôt l'hiver, ils sont fous ces Arabes... Pourquoi ils pensent pas à ces choses de la vie le froid, l'hiver, la pluie. Ils n'ont pas une mère ? La mère, qu'est-ce qu'elle a dit ? Ils marchent avec une valise, un sac ? Ils ont des habits pour avoir chaud et pour la nuit ? Ils sont fous. (...) »^[196]). La mère est aussi très pieuse ; elle observe les tâches que l'Islam impose aux fidèles : la prière cinq fois par jour, le jeûne du ramadan. La piété de la mère se reflète dans sa langue. Vers la fin du roman, le fils quitte de nouveau sa mère. Elle ne peut pas le retenir à la maison, mais elle veut néanmoins qu'il parte avec la bénédiction de Dieu :

« Va, mon fils, va... souviens-toi toujours que tu as une âme... – La mère prononce en arabe des paroles de bénédiction, embrasse son fils sur le front. Il s'en va.

(nous soulignons) » [197]

Néanmoins, on doit constater que la mère et son fils ne parlent plus la même langue : elle lui parle en arabe (un arabe avec des particularités féminines dans lequel se glissent du temps en temps des mots français), et elle voudrait bien que son fils lui parle aussi dans cette langue, parce que, au bout du compte, c'est sa langue maternelle, la langue de son enfance aux côtés de la mère. Néanmoins, le fils s'obstine à parler en français avec sa mère. [198] Sa mère, qui ne parle pas bien la langue du pays d'accueil à cause des difficultés de prononciation, comprend néanmoins tout ce qu'il dit ; elle est illettrée, mais elle est une femme intelligente et vive qui s'adapte vite aux nouvelles situations, en dépit de tout. Mais pendant la plus grande partie du roman, le fils ne parle pas. Sa mère insiste à ce qu'il lui réponde, à ce qu'il lui raconte quels pays il a visités, comment il vit... mais il reste taciturne (cf. « Elle ne sait pas s'il écoute. Elle ne sait pas ce qu'il pense ; c'est elle qui parle et lui ne dit rien. » [199]). Mais malgré son refus de parler avec sa mère, le fils l'écoute attentivement, comme autrefois, lorsqu'elle leur racontait les contes des *Mille et Une Nuits*. C'est cette découverte qui rassure la mère : son fils l'écoute, il la prend au sérieux, si elle lui donne des conseils, il les entendra, et peut-être les suivra-t-il (cf. « Il répète les mots de la mère. Elle sourit et poursuit – Tu m'écoutes mon fils, tu écoutes ta mère, je parle encore un peu, après c'est fini. (...) » [200]).

2.3.3 Assia Djebar : la langue maternelle dans la chair de la langue française

Dans le cadre de ce chapitre, nous proposons d'étudier les démarches dont se sert Assia Djebar afin d'inscrire la sonorité de sa langue maternelle (l'arabe) dans la « chair » de sa langue « paternelle » (le français). [201] Pour l'écrivaine, cette « arabisation du français » est importante, d'autant plus qu'elle représente pour elle la seule possibilité de surmonter cette « aphasie amoureuse » à laquelle chacune de ses tentatives de « dire l'amour » en français se heurte irrémédiablement. Dans son roman *L'Amour, la fantasia*, elle effectue un retour en arrière dans sa mémoire enfantine afin d'élucider les origines de cette aphasie amoureuse. Elle explique cette stérilité affective de la langue française par sa désapprobation instinctive du comportement de la fille du gendarme français, Marie-Louise. Cette fille extravagante s'habille, se maquille et se coiffe comme un mannequin afin de susciter l'envie de son public fait de filles et de femmes algériennes (cf. sa description par une des commères : « Elle possède le goût inné des Parisiennes, et la finesse, le piquant des brunes de chez nous !... Vous avez vu le noir de jais de sa chevelure, l'éclat d'ivoire de son teint ! Celle-là, en habit de mariée de chez nous, un sultan la désirerait ! » [202]). Le comportement de Marie-Louise qui prétend ne pas parler l'arabe (signe de mépris pour la culture algérienne traditionnelle ? [203]) se trouve en totale contradiction avec celui de sa sœur Janine qui parle l'arabe sans accent « comme une autochtone » [204] et qui ne se distingue presque pas des filles arabes, mise à part sa liberté de circuler seule et sans voile dans le village, « comme un garçon » [205]. L'auteure / la narratrice se souvient de l'été où Marie-Louise est arrivée dans le hameau avec son fiancé, un officier de la métropole. C'est dans la maison du gendarme français où elle s'est rendue ensemble avec la benjamine des trois sœurs, qu'elle voit le couple pour la première fois. Le spectacle qui s'offre à leurs yeux semble incroyable à ces jeunes filles déjà puritaines : la jeune femme se plaît à manifester ouvertement son amour (ou ce qu'elle pense être de l'amour), très probablement pour voir enfin cette lueur de l'envie dans les yeux des filles et des femmes pour qui une telle liberté amoureuse est impensable (nous soulignons) : « Exactement face à nous, dans un couloir partant de la cuisine ensoleillée, un peu en retrait, Marie-Louise se tient debout, dressée contre un jeune homme au teint rouge et aux moustaches blondes. » [206] Plus tard, Marie-Louise présente son fiancé aux femmes cloîtrées en lui demandant de passer lentement devant le portail, de sorte qu'elles le voient, elles, les femmes arabes qui restent cachées derrière les persiennes. À l'indulgence des femmes algériennes qui écoutent la jeune Française et qui cachent derrière leur sourire leur incompréhension de la culture française, s'ajoute l'amusement des fillettes qui se moquent surtout des mots « Pilou chéri » dont Marie-Louise désigne son fiancé. Néanmoins, cette hilarité fait bientôt place à une amertume profonde, au fur et à mesure que l'auteure / la narratrice se rend compte des dimensions de la destruction que cette appellation a opérée en elle ; elle sent d'emblée « (...) que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter l'envie de celles qui en seront frustrées... » [207] Les mots « Pilou chéri » symbolisent cette stérilité affective de la langue française. Mais la langue est une composante centrale de l'identité. Le français est pour Assia Djebar non seulement la langue des anciens colonisateurs (donc la langue des « paternalistic colonial fathers » [208]), mais surtout la langue de l'école et la langue de sa libération personnelle qui est indissolublement liée à l'image de son père. Comme le français se présente à elle comme une langue « mutilée » puisque dépourvue de sa dimension affective, sa vie affective est, elle-aussi, « mutilée ». Ainsi, elle avoue que, pendant longtemps, elle ne pouvait, coûte que coûte, dire le moindre mot de tendresse en français, si bien que tout jeu de séduction avec un homme devenait tout de suite impossible lorsqu'il n'y avait pas passage à la langue maternelle. Elle décrit sa situation comme suit (nous soulignons) :

« Anodine scène d'enfance : une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce « Pilou chéri », résista : la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion. » [209]

Les termes « aphasie », « état autistique » ou bien « aridité de l'expression » témoignent d'un trouble intérieur profond : « Her aphasia (loss of speech caused here by emotional rather than cerebral damage) creates "une aridité de l'expression"; her autism (withdrawal, not from the world of reality, but from the world of affective relationships) stifles her spontaneous impulses and creates a pressure-house of repressed emotions. » [210] Cette « pression intérieure » qui est le résultat direct des émotions réprimées, entraîne cette « soudaine explosion » dont parle Assia Djebar vers la fin de l'extrait précédent. Nous pensons qu'il est admissible de voir dans le roman *L'Amour, la fantasia* le symbole de cette

explosion ; écrit après un silence d'une dizaine d'années et fruit d'un travail profond sur la langue arabe grâce à la cinématographie, ce roman est traversé par la volonté tenace de l'écrivaine d'écrire l'amour malgré la mort, de dire l'amour en dépit du viol et de la passion pervertie, de témoigner de la fascination du corps à corps sanglant qui caractérise la conquête de l'Algérie et la guerre d'indépendance : « Est-ce le viol, est-ce l'amour non avoué, vaguement perçu en pulsion coupable (...) »^[211] De cette obsession d'inscrire l'amour dans la langue française témoigne le magnifique chapitre ou, plus précisément, le magnifique poème « Sistre ». En fait, ce poème se situe au point nodal du roman. Dans le chapitre qui le précède, elle évoque son mariage avec un Algérien qui vit dans la clandestinité à Paris. Le mariage se déroule sans les cérémonies traditionnelles, dans l'appartement abandonné d'un libraire, avec un « semblant de trousseau »^[212] acheté dans les grands magasins parisiens par la mariée et sa mère, sans la foule féminine autour d'elle, sans la clameur des musiciennes, en l'absence du père qui aurait dû, selon les rites, envelopper sa fille dans un burnous de laine blanche et la faire franchir ainsi le seuil de sa maison. L'acte de mariage a déjà été rédigé le printemps avant, en l'absence des mariés. Ce protocole les a amusés, si bien qu'« ils avaient ri de ce formalisme, qui semblait un procédé de comédie. »^[213] Il est intéressant que l'auteure raconte tous les préparatifs qui ont précédé le mariage clandestin à la troisième personne ; ce n'est qu'au moment où elle évoque l'absence du père qu'elle abandonne ce récit impersonnel pour continuer la narration à la première personne. Elle se rend compte que, même si le mariage avait été célébré dans la maison paternelle en Algérie, son père n'aurait pas respecté les règles de la tradition : « (...) mon père n'aurait emprunté aucun burnous de pure laine (...) pour m'enlacer et me faire franchir le seuil. Il n'aurait pas sacrifié au protocole : il se voulait « moderniste », dédaignait les modes récentes comme l'étau des coutumes citadines. »^[214] Plus que l'amour pour son futur époux, c'est l'amour pour son père qui est significatif pour le chapitre. Ainsi, elle décide de lui envoyer un télégramme pour l'assurer de son amour : « Peut-être me fallait-il le proclamer : « je t'aime-en-la-langue française », ouvertement et sans nécessité, avant de risquer de le clamer dans le noir et en quelle langue, durant ces heures précédant le passage nuptial ? »^[215] Elle s'adresse donc à son père resté en Algérie dans sa langue « paternelle », le français, et cela en dépit de sa stérilité affective ; cette déclaration d'amour anticipe de par son caractère presque « public » (un télégramme) ainsi que par le fait qu'elle lui écrit cela quasiment « sans nécessité » évidente, une seconde déclaration d'amour qui aura lieu pour elle « dans le noir », dans une langue qu'elle n'arrive pas à nommer. La première réalité de cette langue est le cri : cri de la défloration, cri de la douleur, cri de la surprise, mais aussi cri de la victoire : « Long, infini premier cri du corps vivant. »^[216] Ce cri pourrait être interprété comme l'explosion qui met fin à la stérilité sentimentale de la narratrice : aphasie amoureuse rompue par le cri, par le « (v)ol de la voix désossée »^[217], mais aussi « soumission verbale » rompue, parce que le cri « emmagasine en son nadir les nappes d'un « non » intérieur »^[218]. Ainsi, l'auteure / la narratrice se rend compte que, face à sa première nuit d'amour, elle se soumet aux contraintes ancestrales qui interdisent aux femmes de nommer directement leur époux : « Puisque le destin ne me réservait pas des noces de bruits, de foule et de victuailles, que me fût offert un désert des lieux où la nuit s'étalerait assez vaste, assez vide, pour me retrouver face à « lui » - j'évoquai soudain l'homme à la manière traditionnelle. »^[219] Grâce à son cri, elle rompt avec le silence qui enveloppe d'habitude la rencontre amoureuse entre homme et femme ; ainsi, elle ne sera pas une « épouse ordinaire » qui ne crie ni ne pleure, autant dire qu'elle ne sera jamais une victime.^[220] Cri de la douleur, certes, mais aussi cri de l'émancipation.

Dans le poème « Sistre », Assia Djebar donne à ce cri informe qui a « couronné » sa première nuit d'amour, une dimension écrite. Elle y aborde la question du désir et de la passion : désir purement corporel, mais aussi désir pour sa langue maternelle, l'arabe ; en même temps, au désir et à la passion s'opposent la répression de cette dimension sensuelle, la soumission du corps féminin (cf. « L'épouse d'ordinaire ni ne crie, ni ne pleure ; paupières ouvertes, elle gît en victime sur la couche (...) et les cuisses refermées enserrant la clameur. »^[221]) ainsi que la marginalisation de la langue arabe. Pour remédier à la stérilité du français et pour inscrire le rythme de l'arabe dans sa langue d'écriture, Assia Djebar est obligée de passer par la poésie. Ce passage par la poésie est significatif, d'autant plus que l'écrivaine cherche à renouer avec le rythme et la sensualité de la musique andalouse, tout en rompant avec les interdits qui pèsent sur celle-ci et qui obligent les chanteurs à recourir à un code amoureux ; ainsi, elle parle ouvertement du désir (cf. « navire des désirs »), de la « volupté », des « caresses », de « l'accouplement », du « temps d'amour » et du « plaisir ». En même temps, elle inscrit tous les événements du roman dans le cadre d'un « opéra funèbre »^[222] dont « l'ouverture » constitue la conquête d'Alger en été 1830 par la flotte française (cf. Silence de l'affrontement, instant solennel, suspendu en une apnée d'attente, comme avant une ouverture d'opéra. »^[223]) et qui se termine avec l'« Air de Nay »^[224] et le silence (cf. « Dans le silence qui termine d'ordinaire les opéras funèbres, je vais et je viens sur ma terre (...) »^[225]). Ainsi, il n'est pas étonnant qu'on puisse repérer dans « Sistre » non seulement ce que nous proposons de nommer le « paradigme de la voix » (cf. silence, râles, échos entrecroisés, murmures, chuchotements, voix, souffles, soupirs, rires, plaintes, craillier, chant), mais aussi le « paradigme de la musique » (cf. forte, staccato). En même temps, « Sistre » commence et se termine par un silence (cf. « Long silence, nuits chevauchées (...) »^[226], « Or broché du silence. »^[227]). La poésie andalouse est pour Assia Djebar intimement associée à son enfance et à sa mère ; c'est à travers sa mère que l'écrivaine fait partie d'un univers féminin certes traditionnel, mais d'autre part aussi incroyablement riche ; elle grandit dans cette culture, dans cette « (...) tradition de femmes, de chansons d'amour en arabe classique mais avec un code amoureux, avec certes une séparation des hommes et des femmes, mais en même temps, il y avait tout de même une vraie culture qui fonctionnait de part et d'autre, une culture avec... comment dire... avec une poésie vivante... et réelle. »^[228] La musique est le médium qui est le plus capable d'exprimer des sentiments violents tels que l'amour, le désir et la passion et de bouleverser ainsi le public... mais aussi le chanteur. La musique est ainsi devenue un élément central de la quête identitaire de l'héroïne de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, et dans son second film *La Zerda ou les chants de l'oubli*, la musique joue aussi un rôle primordial pour « (r)ythmer les images de la réalité pour vingt années de quotidien du Maghreb où chacun des trois pays a payé son tribut de morts pour obtenir son indépendance »^[229]. C'est grâce à la musique, grâce à la poésie, que l'écrivaine et cinéaste a enfin le « vif plaisir de travailler autant en arabe qu'en français... »^[230] Dans ce contexte, il est aussi

intéressant que de nouveau, le cri a une présence très forte dans le film : ce sont les cris qui peuvent enfin « ramener au présent ce passé qui refuse de coaguler »^[231]. Dans *La Zerda*, ces cris rencontrent les images d'hier et s'intègrent pour cela dans un ensemble, puisque « le détail retrouve l'ensemble, le chant solo contingent s'intègre à la symphonie funèbre, la fleur se ressoude à la tige première, la voix retrouve boue et fosse d'aisances du réel »^[232].

Le rythme constitue un élément central pour l'arabisation de sa langue d'écriture. Pour imiter les rythmes corporels, Assia Djébar recourt à des phrases courtes qui se succèdent vite^[233] et qui, dans le poème, sont séparées par une virgule. Le désir est renforcé par l'utilisation de l'allitération et de l'assonance. Ainsi, chaque mot est étroitement lié à l'autre (Assia Djébar parle d'« échos entrecroisés »^[234]), ce qui fait que les mots s'entrelacent grâce à un considérable travail sur les sonorités. Analysons à cet égard le premier paragraphe :

« Râles, ruisseaux de sons précipités, sources d'échos entrecroisés, caractères de murmures, chuchotements enlaidis trépassés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soule de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne. »^[235]

Dans ce contexte, le titre « Sistre » est d'une double importance pour la structure du poème. D'une part, on constate une abondance des consonnes [s] (cf. silence, ruisseaux, cymbale, cirse, cyprière, aspersion, soufflerie souffreteuse ou solennelle ...) et [z] (cf. entrecroisés, closes, le navire des désirs, s'exhaler, plaisir ...).^[236] D'autre part, le titre anticipe déjà la structure musicale du poème : le sistre est un instrument de musique à percussion fait d'une tige d'où partent des branches garnies de métal.^[237] Il a été utilisé comme instrument de culte dans l'Égypte antique, surtout pour le culte d'Isis. Dans ce contexte, la présence indirecte de la déesse Isis dans le poème mérite d'être étudiée. Isis est la déesse de la fécondité et de la maternité. Il s'agit de deux qualités qui sont intimement associées au corps de la femme. Le poème témoigne de la force de ce corps féminin qui réussit à trouver sa voix : « (...) et le corps recherche sa voix, comme une plie remontant l'estuaire. » ; « (...) puis le chant long, le chant lent de la voix femelle luxuriante enveloppe l'accouplement (...) »^[238]. Avec ce poème, Assia Djébar se libère non seulement de son aphasie amoureuse, mais elle montre aussi comment le corps féminin rompt avec les interdits de la langue maternelle où le désir, la passion et l'amour ne fleurissent qu'à l'ombre et où il serait impensable que le chant long et luxuriant de la femme accompagne les tendresses (cf. « (...) brandons de caresses quand s'éboule le plomb d'une mutité brutale (...) »^[239]). Priscilla Ringrose constate que « (...) despite being double silenced by « la sensibilité aphasique de la langue française » and by « les interdits de [l']éducation musulmane », in *Sistre the female body finds its voice not only in French but also in Arabic.* »^[240]

Mais dans « Sistre », il n'est pas seulement question du désir sexuel ; la maternité joue aussi un rôle important. Premièrement, la maternité se manifeste dans la passion de l'écrivaine pour sa langue maternelle qu'elle cherche à inscrire dans la chair même de la langue française dans un acte de « digraphie ».^[241] Les mots rares et savants dont abonde le poème et qui font que son langage est incroyablement riche et luxuriant, en témoignent. : « Et si je dis « tesson de soupirs », si je dis « cirse ou ciseaux de cette tessiture », ce n'est pas pour écrire de la poésie savante. C'est parce que je tente de retrouver de possibles vers de la poésie arabe, où la langue fonctionne par allitérations. »^[242] Deuxièmement, son travail sur les rythmes corporels dans « Sistre » deviendra significatif pour ses romans suivants. Ainsi, il ne s'agit pas seulement d'inscrire les rythmes de l'union sexuelle dans la langue française^[243], mais aussi les rythmes corporels qui déterminent la vie prénatale de l'enfant dans le ventre de sa mère : le battement du cœur maternel, la lumière qui alterne avec l'obscurité, la chaleur et le froid, la respiration...^[244] Surtout dans le roman *Vaste est la prison* qu'elle publie une dizaine d'années après *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar cherche ce corps à corps avec la mère. Derrière l'interrogation personnelle de la romancière sur ce que lui ont transmis sa grand-mère maternelle et sa mère^[245], se creuse une seconde interrogation, à savoir celle concernant le choix de sa langue d'écriture. Dans son récit *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djébar cite les paroles de Luce Irigaray, qui a constaté que « (n)ous avons à découvrir un langage qui ne se substitue pas au corps à corps, ainsi que tente de le faire la langue paternelle, mais qui l'accompagne, des paroles qui ne barrent pas le corporel, mais qui parlent corporel... »^[246] Assia Djébar reprend cette idée du « corps à corps avec la mère ». Elle souligne clairement que ce n'est pas par hasard que la traversée de sa généalogie féminine se trouve dans un rapport direct avec la partie historique du roman.^[247] À la recherche de « paroles qui parlent corporel », Assia Djébar redécouvre l'alphabet berbère, le plus ancien alphabet en Afrique du Nord et en même temps le seul alphabet d'origine autochtone, l'alphabet arabe et l'alphabet latin ayant été « importés » par les conquérants. Assia Djébar avoue que ce retour à la langue berbère, langue de socle et de base, ainsi qu'à l'alphabet libyque ancien, ouvre enfin la porte à ce corps à corps avec la mère, c'est-à-dire avec toutes les mères : la mère de sa grand-mère maternelle qui meurt de chagrin à cause des secondes noces de son mari, sa grand-mère maternelle qui oublie la défaite de la mère et qui se transmue en aïeule virile, sa mère qui, après la mort de sa sœur Chérifa, perd passagèrement sa voix mais gagne une force inespérée qui la fait à quarante ans voyager en France pour rendre visite à son fils unique, le prisonnier politique. Il s'établit un parallèle entre le premier volet du quatuor algérien, le roman *L'Amour, la fantasia*, où Assia Djébar évoque dans les parties autobiographiques son entrée dans la langue française et les rapports multiples qu'elle entretient avec cette langue, et le roman *Vaste est la prison*, dont le but est d'effectuer un retour en arrière dans la mémoire féminine afin de redonner une voix à la grand-mère et à la mère et de combler les trous dans la mémoire.

Assia Djébar reconnaît que le français, tout en étant sa « langue paternelle » et sa langue d'écriture, est aussi pour elle, Algérienne, la « langue des envahisseurs et des soldats », la « langue du combat » et du sang^[248]. Le résultat est l'interrogation douloureuse suivante : « Est-ce que, à mon tour, devant vous, parce que j'écris et que je parle en la langue des autres – certes langue du père intercesseur -, je ne me compromets pas, de près ou

[249]

de loin, dans une alliance objective avec les meurtriers de la première mère ? » — S'il est question d'un corps à corps, il s'agit en premier lieu toujours d'un corps à corps viril et violent. Mais ce premier corps à corps purement masculin est indissolublement lié à un second corps à corps à caractère nettement sexuel. Ainsi, dans le roman *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar souligne l'aspect sexuel dans la conquête de l'Algérie qui résulte plutôt d'un désir de viol que d'un désir d'amour ; ainsi, les soldats français veulent « (...) faire corps avec l'Afrique rebelle, et comment, sinon dans le vertige du viol et de la surprise meurtrière ?... » [250] C'est paradoxalement cet aspect violent de la langue française qui lui rend enfin possible l'évocation de la première mort de sa généalogie féminine ; elle rend enfin justice à son arrière-grand-mère immolée. Le français devient « langue adverse » pour dire l'adversité, « (...) y compris celle qui s'abat sur des femmes... » [251]. C'est dans cette « langue adverse » que ressuscitent d'autres morts ; ainsi, dans la partie historique de *Vaste est la prison*, Assia Djébar évoque la chute de Carthage, elle parle de l'incendie qui brûle les corps, des livres sauvés... bref : des atrocités qui ont accompagné la chute de la métropole antique. Elle s'appuie sur le récit de Polybe, récit rédigé dans une troisième langue en dehors des deux qui s'affrontent et s'entrelacent dans le texte, à savoir l'alphabet latin du français-langue d'écriture et l'alphabet libyque du berbère-langue ancienne. Pour Assia Djébar, ce corps à corps avec la mère a lieu dans la langue française, « sa » langue française. Ce français est bouleversé, cassé et brisé par l'évocation du sort des femmes. Elle constate :

« Elle semble, pour moi, parfois se casser, se briser. 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. » [252]

2.3.4 Leïla Sebbar et la langue inconnu

Shérazade est habitée par le désir tenace de se constituer une identité qui tient compte de ses deux appartenances : l'Algérie, le pays de ses parents, et la France, le pays où elle a grandi, où elle a fréquenté l'école, où ont décidé d'émigrer ses parents. Elle ne s'enracine jamais : ses vagabondages à Paris, son voyage en France, sur les pas des participants à la Marche des Beurs, ainsi que son voyage au Proche-Orient en témoignent : à petits pas, elle conquiert le terrain peu sûr, cet entre-deux, entre la maison maternelle et la maison de France, véritable no man's land, zone inconfortable, mais aussi zone fertile. Dans ce contexte, il est intéressant qu'elle ne se rende jamais en Algérie : d'abord, elle a encore le but d'y aller, et lorsqu'elle quitte, vers la fin du premier roman, Paris avec Pierrot, elle semble tout à fait décidée à visiter le pays de sa famille, « son » pays. [253] Mais au début du deuxième roman, on apprend qu'elle a quitté le bateau pour Alger en courant. [254] Cette décision peut sembler paradoxale, mais en fait, elle témoigne de son déchirement intérieur qui ne lui permet pas de s'enraciner ni dans l'un pays, ni dans l'autre, mais qui montre que sa seule place est cet « entre-deux » vague et peu sûr qu'il lui faut conquérir. L'arabe dialectal joue un rôle ambivalent dans sa quête identitaire. D'une part, il est vrai que sa famille parle l'arabe dialectal algérien ; Shérazade parle donc cette langue. Ainsi, lorsqu'elle se rend au Proche-Orient, elle parle en arabe (« son » arabe algérien avec ses particularités dues à l'immigration en France) avec le routier arabe, qui l'emmène jusqu'au prochain champ d'oliviers ; il lui dit à propos de sa langue « Vous parlez l'arabe des Arabes de France... » [255] À Beyrouth, Shérazade, qui est assise au pied d'un olivier, est arrêtée par trois hommes armés en civil et un soldat avec une mitraillette. Ils la considèrent aussitôt comme une étrangère : sa tenue vestimentaire, sa liberté farouche, son intrépidité, sa décision d'aller où bon lui semble, la font paraître aux yeux de ces fanatiques comme une « extraterrestre » (*nous soulignons*) : « Elle arrive d'une autre planète... Une extraterrestre... On va voir à quoi ça ressemble, une fille de cette race-là... » [256]

Cependant, Shérazade est capricieuse. Lorsqu'elle se trouve encore à Paris, elle choisit bien les interlocuteurs avec qui elle parle en arabe. Ainsi, elle refuse carrément de répondre en arabe à Krim, un de ses copains avec qui elle squatte l'immeuble vétuste à Paris :

« Quelqu'un entrait, c'était Krim. Il lui dit bonjour en arabe, elle répondit en français :
- Tu as décidé d'être *harki*, aujourd'hui ?
Qu'est-ce que tu as ? Tu sais l'arabe non ?
- Oui. Mais j'ai pas envie de te parler en arabe c'est tout. » [257]

D'autre part, elle réagit d'une façon beaucoup moins agressive aux tentatives de Julien d'engager avec lui une conversation en arabe. Ainsi, « (i) leur arrivait de parler en arabe depuis que Shérazade avait vu des livres écrits en lettres arabes sur la table de travail et que Julien lui avait dit qu'il connaissait cette langue » [258] ; leurs dialogues en arabe sont donc caractérisés par une spontanéité, une légèreté, voire une insouciance qui les pousse à jouer avec la langue, si bien qu'« ils s'amusaient de leurs accents et parfois s'enregistraient pour s'écouter et rire ensemble de leurs maladresses. Julien apprenait des mots de l'arabe littéraire à Shérazade et elle lui faisait répéter des phrases en arabe dialectal algérien, la langue qu'elle parlait avec sa mère et que son grand-père avait commencé à lui faire lire et écrire en Algérie avec sa sœur Mériem. » [259] À cette légèreté insouciance qui caractérise leurs dialogues en arabe s'opposent les difficultés que Shérazade éprouve à écrire en arabe et à déchiffrer les arabesques. L'arabe dialectal a donc deux existences fortes dans le texte : premièrement, comme langue orale dans laquelle se déroulent les dialogues insouciantes et enrichissants à la fois avec Julien, et deuxièmement, comme langue écrite qu'elle a du mal à comprendre, mais qui l'attire et qui devient ainsi l'élément central d'un de ses vagabondages en métro : ce sont les arabesques qui la guident d'un lieu à l'autre :

« Shérazade prit le métro, sans bien savoir où elle irait. Chaque fois qu'elle voyait une inscription sur une affiche, écrite en caractères arabes, elle sortait un carnet chinois réservé à cet usage, et notait avec application les mots, les phrases, elle ne savait pas très bien, vérifiait après la copie, si elle n'avait pas commis d'erreur, oublié un signe ou une boucle. Elle précisait la station, l'affiche publicitaire ou cinématographique, l'endroit sur le quai. Elle voyait de plus en plus de graffiti en lettres arabes, si elle voulait tout relever... Une fois elle recopiait soigneusement plusieurs lignes en arabe et c'est à la dernière qu'elle vit, écrit en lettres latines majuscules au-dessous du texte arabe – Slogan ? poème ? chanson ? Injures – LANGE INCONNUE... » [260]

Son voyage en métro se termine donc par un slogan qui pourrait être considéré comme révélateur pour toute la trilogie : « LANGE INCONNUE » -

certaines, mais néanmoins élément central, de par son caractère inconnu, de son identité qui est en train de se constituer... Ainsi, au cours des trois romans, Shérazade apprendra non seulement l'arabe, mais elle parviendra aussi à conquérir ce terrain vague entre les deux pays qui sont les « siens », néanmoins sans que l'un d'entre eux le soit complètement, entre les deux langues qu'elle parle, néanmoins sans que l'une d'entre elles soit pour elle la véritable « langue maternelle », entre les deux cultures dans lesquelles elle a grandi, sans qu'elle puisse dire avec certitude quelle culture l'ait dans quelle mesure façonnée... Son identité est désormais connue : il s'agit d'une identité complexe, multiple, riche et paradoxale. Cette conception de l'identité est ouverte, souple et parfois même contradictoire ; citons à cet égard la première « définition » du terme identité que donne Amin Maalouf dans son essai intitulé *Les Identités meurtrières* : « Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m'amputais d'une partie de moi-même ? » ^[261]

2.3.5 Leïla Sebbar et l'arabe dialectal comme langue de la beauté

L'arabe dialectal est pour Leïla Sebbar la langue de la beauté, de la sensualité : elle écoutait le père bavarder avec des amis, les parent(e)s de ses élèves, le père parler avec sa mère et ses sœurs à qui la famille rendait régulièrement visite, dans la maison ancestrale au vieux Ténès ; elle se laissait volontiers envelopper par les voix sonores des femmes arabes bavardant gaîment et que la fillette écoutait attentivement, le soir, lorsqu'elles se recueillaient sur les balcons et terrasses, ou qu'elle épiait lorsqu'elles lavaient le linge dans l'eau claire du fleuve... Leïla Sebbar comprend par les rires, par le son doux de la langue arabe que son père parle avec des amis, des frères, et qu'il ne faut pas avoir peur :

« Mon père était calme, il parlait avec les pères de ses élèves, des voisins, dans sa lan – gue, près de nous, les mots n'étaient pas les mots de la colère, ils pouvaient être joyeux, je le sentais parce que mon père riait doucement en parlant, complice, comme avec un frère. Je ne comprenais pas la langue de mon père, je l'entendais, dépourvue de sens, et je savais, à la voix, que mon père n'avait rien à craindre (...) » ^[262]

« Mon père riait, en arabe, avec des hommes inconnus. Ce qu'ils se racontaient les fai – sait rire, je ne savais pas, je ne saurais pas ce qu'ils se disaient alors, au coin du bal – con, près de la maison d'école, où je restais debout au seuil de la porte, guettant le moment où mon père et ses amis descendraient jusqu'à son bureau, j'entendais les voix s'éloigner vers la pièce magistrale où ils s'enfermaient pour bavarder encore (...) » ^[263]

Le récit *L'arabe comme un chant secret* (2007) fait suite (enfin, si l'on y pense) à *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), car il s'agit d'une interrogation sur l'exil (Leïla Sebbar dit qu'elle a hérité de l'exil de la mère, qui a quitté son pays, la France, la maison au bord de la Dronne, pour suivre son mari en terre inconnue, et de l'exil de son père, l'Algérien, le maître de français, qui enseigne la langue du colonisateur aux garçons indigènes et qui élève ses quatre enfants comme des « petits Français »), et sur la Langue, l'arabe parlé/langue du père, « langue fantôme » qui hante l'écrivaine parce qu'elle est présente dans son absence même, souterrainement, comme « un chant secret », prête à rejailir à n'importe quel moment et à trouer les murs orbes de la « citadelle de la langue française » ^[264]. Notons que le récit *Je ne parle pas la langue de mon père* fait suite, à son tour, à *Le Silence des rives* (1993), interrogation douloureuse sur l'exil et sur la mort en exil : les trois textes (1993 – 2003 – 2007) constituent donc une sorte de « trilogie » sur l'exil et les langues. Dans le premier chapitre intitulé « Si je ne parle pas la langue de mon père », Leïla Sebbar se rappelle quels frissons délicieux lui a procurés le fait d'avoir assisté clandestinement à la préparation du mouton de l'Aïd, d'avoir suivi attentivement, en spectatrice muette, les gestes des hommes et de son père qui faisait partie du groupe, de les avoir entendus parler entre eux, d'avoir entendu les ordres, mais aussi les rires des garçons espiègles, les bavardages des hommes travaillant à gestes mesurés :

« C'est mon père qui dépouille la bête avec le long couteau. Il n'y a plus de sang. Il parle avec les hommes qui préparent le feu, la langue est calme et sereine comme leurs gestes avec les brindilles. Ils ne se parlent pas tout le temps. À intervalles presque réguliers, l'un parle, s'arrête, les autres répondent. Ils travaillent un moment en silence. Mon père éventre le mouton, les viscères tombent avec un bruit mou dans le seau en fer, ici on dit « le bidon ». Les garçons sont revenus, ils chassent à coups de bâton les chiens errants qui ont sauté le muret, un chien poursuivi renverse le bidon, les hommes menacent, les garçons se sauvent avec les chiens, ils seront là pour remplacer les hommes autour de la broche qu'il faut tourner plusieurs heures de suite. On empale le mouton et on dispose le long bâton sur deux grosses pierres au-dessus des braises rouges au fond de la fosse. Les hommes s'accroupissent de chaque côté du mouton lisse et propre que mon père a lavé à grande eau. Le bavardage tempéré des hommes se poursuit. Mon père prépare les brochettes de foie, des carrés découpés enveloppés dans de la voilette de fine graisse. Il fait griller quelques morceaux de foie préparés pour les hommes. Je m'avance vers eux. Mon père me voit pour la première fois ce matin, il dit :

« Alors, tu étais là, cachée ? Depuis quand ? Viens, tu vas goûter. » ^[265]

Leïla Sebbar est fascinée par les voix des femmes arabes qui se parlent le soir sur les balcons et terrasses, et qu'elle écoute jusqu'à ce que le père lui ordonne de rentrer, parce que la nuit tombe et il est dangereux de rester dehors, à cause de la guerre. Parfois, elle oublie même la proximité de la guerre et les suit clandestinement, comme elle le raconte dans le chapitre intitulé « Si je ne parle pas la langue de mon père » de son récit *L'arabe comme un chant secret* (2007), jusqu'à la rivière où elles lavent le linge, entourées de grappes d'enfants jouant dans l'eau claire, les filles portent les derniers-nés dans le dos, et où elle les écoute, avant de rentrer avec elles. ^[266] Elle comprend par le son de la voix si les femmes sont furieuses parce que « les enfants tar – daient pour l'eau, le pain » ou si celles-ci se reposent simplement de leur vie dure en parlant avec des parentes, des amies, des voisines :

« Les femmes se parlaient dans le soir, fort, toujours. Je les entendais. Des voix sono – res, violentes, les enfants tardaient pour l'eau, le pain... les mères attendaient, ils dé – sobéissaient et les coups ne les corrigeaient pas. Plus loin, il y avait moins de colère, les femmes parlaient entre elles, les enfants n'étaient pas là, les petits, tout petits contre leurs corps, tranquilles, heureux, alors elles bavardaient et du balcon les voix paraissaient douces, jeunes, rieuses. Bientôt ce serait l'heure des hommes, je les en – tendrais à peine, des murmures. » ^[267]

En lisant cet extrait, on remarque une opposition entre les « voix sonores, vio – lentes » des mères qui se mettent en colère puisque les enfants n'obéissent pas, et les voix « douces, jeunes, rieuses », quand les femmes bavardent ensemble. La deuxième opposition qui se manifeste dans cet extrait est celle entre les voix des femmes, des voix « sonores » et fortes, et les voix des hommes que Leïla Sebbar décrit comme des « murmures ».

Sans comprendre le sens exact des mots, sans avoir une formation de linguiste, uniquement parce qu'elle aimait tant se laisser envelopper par les voix arabes des femmes et des hommes qu'elle écoutait, la petite fille qu'elle était alors sentait déjà instinctivement que la diglossie de l'arabe est double, qu'il y a, premièrement, l'arabe dont les hommes et femmes se servent dans leurs prières, la langue du Coran que son père a aussi apprise à l'école coranique, sans jamais en parler avec ses enfants, qui s'oppose à l'arabe que parlent Aïcha et Fatima dans la maison d'école avec le père qui leur rappelait les tâches ménagères à remplir dans la journée, que parlait son père avec les parent(e)s de ses élèves, avec ses amis, et, deuxièmement, un arabe parlé par les hommes (murmures discrets), qui n'est pas l'arabe des femmes, mots et gestes généreux, chaleureux, coléreux, langue très émotive. Assia Djebar parle d'une « diglossie horizontale » (arabe masculin – arabe féminin) qui dédouble la « diglossie horizontale » (arabe classique – arabe parlé)^[268], et que nous avons évoquée plus haut.

2.3.6 Leïla Sebbar et l'arabe dialectal comme langue de la brutalité

Le contraire de cette belle langue si douce que parle le père avec les parent(e)s de ses élèves, qui viennent parfois de loin dans la maison d'école pour faire signer des papiers, avec les hommes du quartier, frères de langue qui estiment beaucoup le maître de français, que parlent les femmes entre elles, est l'arabe comme langue de la brutalité. Nous avons déjà plusieurs fois évoqué les insultes des garçons arabes qui ne se fatiguaient pas d'injurier les trois filles du maître de français qui devaient traverser le quartier dit « indigène » pour se rendre à l'école des filles. Ces garçons parlent une langue brutale, violente, qui fait mal aux filles, psychiquement et même physiquement, comme nous le montre l'extrait suivant où Leïla Sebbar compare les insultes à « des pierres jetées » :

« (...) ces mots étrangers et familiers, je les entends encore, violents comme des pierres jetées, visant l'œil ou la tempe, et séducteurs. »^[269]

Il est très intéressant que Leïla Sebbar décrive les mots non seulement comme des mots « violents », mais aussi comme des mots « séducteurs ». Malgré son angoisse, la fille est très attentive aux gestes et aux mots des garçons arabes. Elle comprend que c'est la différence manifeste entre elles et les filles algériennes qui provoque la rage des garçons :

« (...) terrifiée je l'étais, mais aussi attentive aux gestes et aux mots qui venaient jusqu'à nous, pour nous, parce que nous étions ces petites filles-là... la rage des garçons, plus furieuse à distance, ils avançaient, reculaient sans jamais dépasser la limite géographique du talus au bord des oliviers, nous de l'autre côté de la route, bien à droite et raides, se heurtait à notre silence, à notre détermination à avancer toujours plus vite pour perdre la guerre aiguë des mots vénéneux. Imperceptible, sombre comme l'interdit, un trouble doublait la peur. Trop visibles, vulnérables, à travers nous, ils insultaient la différence manifeste, provocante sûrement. »^[270]

Cependant, malgré son angoisse, angoisse mêlée de fascination, elle n'évoque jamais les insultes des garçons arabes devant son père, ce qui peut surprendre, car il n'y a rien de plus normal qu'un enfant angoissé, voire terrifié, qui se confie à ses parents pour qu'ils le protègent. Mais ni Leïla Sebbar, ni ses deux sœurs n'ont jamais rompu ce silence ; même des années plus tard, en France, quand l'auteure témoigne de cette violence subie si tôt, trop tôt peut-être, dans ses textes, elle ne le rompt qu'à demi, car le père, tout en lisant les textes, n'en parle jamais avec ces filles : « Je ne dis rien à mon père de ces blessures quotidiennes dès que je franchis le portail qui nous sépare du chemin hurlant. Longtemps après, très longtemps, mon père, en exil dans le pays de ma mère et de la langue qu'il aime, lira ce que j'écris de sa langue qui nous insulte, il ne dira rien. Comme il n'a rien dit de la maison de sa mère, de son peuple, de sa langue, ni du pays, de son histoire, de ses histoires. Rien. C'est le silence, obstinément, du côté du père, de l'arabe, de l'Algérie ancestrale. »^[271] se rend-elle compte. Il lui a fallu tant de livres pour ramener cette douleur ancienne dans la langue, pour que la blessure se cicatrise enfin ; et il lui a fallu tant de textes pour raconter sa stupéfaction d'alors, car elle ne pouvait pas croire que la langue des garçons dans la rue soit la langue de son père, cette langue douce, riieuse et généreuse ne peut pas être cette langue brutale et violente, ce n'est pas possible... Dans le chapitre intitulé « Le silence de la langue de mon père, l'arabe » de son récit *L'arabe comme un chant secret* (2007), elle écrit :

« Je sais que j'ai déjà raconté, écrit ma stupéfaction muette à ne pas oser penser que la langue qui voulait ma mort, la mort de mes sœurs (plusieurs variations ont suivi les mots arabes du chemin), c'était la langue de mon père. »^[272]

2.3.7 Leïla Sebbar et l'arabe dialectal comme langue vivante

Dans le récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003) et aussi dans le chapitre intitulé « Si je ne parle pas la langue de mon père » de son récit *L'arabe comme un chant secret* (2007), Leïla Sebbar décrit l'arabe (l'arabe des garçons, des élèves de son père) comme une langue vivante que rien ne peut arrêter. Elle évoque les cris joyeux et coléreux, les rires des garçons dans la cour de récréation de l'école pour garçons indigènes, où les garçons, pendant quelques minutes, pouvaient oublier les interdits de la colonisation et parler leur langue maternelle :

« (...) la langue maternelle, prohibée dans l'enceinte de l'école, la cour de récréation ne réussit pas à l'interdire, et les maîtres, debout sous le caroubier qui donne la plus belle ombre au centre de la cour, ont renoncé à surveiller le verbe arabe qui revient en force, dans un bruit joyeux, si vif que rien ne l'arrête. Au sifflet, la langue défen due se tait, de murmure en murmure jusqu'au silence, les garçons entrent dans l'autre monde. »^[273]

De nouveau, la fascination se mêle à l'angoisse : nœud inextricable de sentiments confus, flux de voix qui enveloppaient tous les jours les trois sœurs lorsqu'elles quittaient la maison d'école pour se rendre à l'école des filles :

« Libres, les garçons ne parlaient pas la langue de la salle de classe, ils hurlaient, comme ils hurlaient en se jetant tous ensemble, à l'ouverture du grand portail à deux battants, dans la cour où le maître venait de siffler l'heure de l'école française. Ils couraient en tous sens, la clameur violente heurtait la porte de la véranda que nous n'osions pas ouvrir de peur qu'ils s'engouffrent dans l'entrebâillement et nous piétinent, nous sortions par le portillon de la maison d'école, en contrebas, dans l'odeur du moût de vin de la cave coopérative en face du jardin. »^[274]

2.3.8 Leïla Sebbar et l'arabe comme langage du corps

Dans son récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), Leïla Sebbar parle d'une cousine sourde-muette, Aouicha :

« On allait à Ténès chez la mère de mon père dans la maison où elle habitait avec ses filles veuves et une petite-fille sourde-muette, la plus bavarde, la plus tendre, elle nous embrasse comme les enfants qu'elle n'aura pas, elle touche ma mère, ses bras, ses mains, en poussant des petits cris heureux, les vieilles tantes la grondent gentiment (...). C'est elle qui parle, on n'entend qu'elle qui admire, s'étonne, questionne mon père qui lui répond dans sa langue, ni l'arabe ni le français (...). » [275]

Leïla Sebbar décrit la jeune fille sourde-muette comme « la plus bavarde » qui « parle », qui « admire », « s'étonne », qui « questionne » son père, ce qui peut étonner le lecteur. Il y a des personnes comme Aouicha qui sont sourde-muettes et qui n'ont pas de langue (ou peut-être une langue qui se distingue complètement de notre langue, comme le suggère Leïla Sebbar quand elle dit « mon père (...) lui répond dans sa langue, ni l'arabe, ni le français »), mais qui se servent de leur corps pour se faire comprendre, et qui disent ainsi beaucoup plus que les autres locuteurs non-handicapés. Ces remarques faites, il devient plus compréhensible pourquoi Leïla Sebbar dit que cette cousine sourde-muette « raconte des histoires », qu'elle « plaisante » et qu'elle ne sera tranquille que lorsque les filles doivent prendre congé :

« Sous le figuier, dans la cour, la cousine sourde-muette nous raconte des histoires, elle rit et nous rions avec elle. (...) Elle ne s'étonne pas de notre maladresse, elle plaisante, nous aussi. Lorsque nous partons, Aouicha pleure doucement, nous l'entendons à peine, elle nous serre dans ses bras, on étouffe, on a envie de pleurer avec elle qui ne parle plus. En silence, nous montons dans la voiture, Aouicha fait de grands signes sur le seuil de la maison, jusqu'au croisement. » [276]

2.4 Français

2.4.1 Assia Djeba : la langue du père et le rôle de l'école

Assia Djeba met en rapport le français et l'école avec le monde de son père. Comme c'était le père qui l'a conduite à l'école, le français restera pour toujours pour elle la « langue du père », autant dire sa « langue paternelle » [277]. Son père la conduit à l'école pour qu'elle y apprenne le français, il est la personne qui autorise les sorties de moins en moins conciliables avec le rôle traditionnel de la femme maghrébine au fur et à mesure que la fille grandit. De cette façon, la romancière échappe à l'enfermement, comme elle le constate vers la fin de son roman *L'Amour, la fantasia* :

« Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village ; sa main me tire et moi qui longtemps me croyais si fière – moi, la première de la famille à laquelle on achetait des poupées françaises, moi qui, devant le voile-suaire n'avais nul besoin de trépigner ou de baisser l'échine comme telle ou telle cousine, moi qui, suprême coquetterie, en me voilant lors d'une noce d'été, m'imaginais me déguiser, puisque, définitivement, j'avais échappé à l'enfermement – je marche, fillette, au-dehors, main dans la main du père. Soudain, une réticence, un scrupule me taraude : mon « devoir » n'est-il pas de rester « en arrière », dans le gynécée, avec mes sem-blables ? Adolescente ensuite, ivre quasiment de sentir la lumière sur ma peau, sur mon corps mobile, un doute se lève en moi : « Pourquoi moi ? Pourquoi à moi seule, dans la tribu, cette chance ? » » [278]

L'école représente pour Assia Djeba la première conquête et en même temps la conquête la plus importante de l'espace public, premier pas vers sa libération personnelle. Mais la fille est tourmentée de scrupules, car elle comprend que son statut privilégié l'éloigne des femmes traditionnelles de sa tribu. C'est pourquoi elle se demande vers la fin de la citation précédente : « Pourquoi moi ? Pourquoi à moi seule, dans la tribu, cette chance ? » En surplus, elle est persuadée que, parce que le père l'a libérée, il lui doit obéissance : mais elle grandit et elle se met à transgresser des interdits, et aussi les interdits paternels, p.ex. en se promenant avec son amie Mag en ville avant de prendre le car qui la ramène au village après une semaine d'études au collège à Blida, ou en échangeant des lettres avec un jeune étudiant arabisant d'Alger, Tarik, ou en sillonnant avec ce même étudiant, qui deviendra son premier mari, Alger où la famille s'est installée à ses 18 ans et où elle fait ses études. Hantée par le souvenir du père, homme austère dont elle craint le verdict, ivre d'espace et de mouvement, ivre aussi de musique (ainsi, elle a passé sa dernière année à l'internat à Blida et sa première année à Alger dans un état d'extrême ivresse, ivresse poétique et littéraire, car elle lisait les poèmes arabes que lui envoyait Tarik et les apprenait même par cœur), elle veut échapper à cette réalité qui lui paraît soudain trop lourde : ainsi, après une dispute avec son ami, elle se couche sur les rails du tramway, mais est sauvée de justesse de la mort par le conducteur qui réussit à stopper l'engin à temps, à quelques centimètres du corps juvénile et vulnérable. [279]

Mais en même temps, l'école peut aussi devenir un symbole pour la répression honteuse exercée par le colonisateur sur les mentalités des juvéniles « indigènes ». [280] Le racisme caractérise, même aujourd'hui, souvent l'enseignement des immigrés, comme nous le montre Leïla Sebbar dans son récit *Je ne parle pas la langue de mon père*, où elle laisse parler un jeune homme de ses expériences dans un cours d'alphabetisation en France :

« (...) une jeune femme un peu exaltée leur apprenait la langue du pays. Ils devaient lire et écrire des phrases qu'elle fabriquait pour eux, les ouvriers analphabètes, immigrés, exploités... « Ali ou Mohamed, ou Amadou ou José, monte des voitures à la chaîne, chez Renault, dans l'île Seguin ou à Flins... » [281]

2.4.2 Assia Djeba : le français comme langue du sang

D'une part, Assia Djeba considère le français comme la langue du père, sa « langue paternelle », comme la langue qui se trouve à l'origine de sa libération personnelle. Mais d'autre part, il ne faut pas oublier non plus que le français est aussi la langue de la violence, des envahisseurs et des soldats et de l'ancien colonisateur qui a presque complètement détruit la culture des Algériens. En vue de ces faits, il n'est pas étonnant que le français soit aussi la « langue du sang » pour Assia Djeba, comme elle écrit elle-même dans son récit *Ces voix qui m'assiègent* :

« Par ailleurs, pour moi, ma langue d'écriture me fut tout récemment langue du père (« fillette de six ans allant à l'école, main dans la main du père »). Or celle-ci m'est aussi pour moi, Algérienne, langue des envahisseurs et des soldats, langue du combat et des corps à corps virils, en somme langue du sang. » [282]

Tout en écrivant en français, elle n'oublie jamais que l'implantation de la langue française en Algérie « s'appuie sur la mort » des siens. De ce

dilemme résulte le problème de la romancière d'écrire, de dire des mots d'amour en français. C'est un problème qu'elle essaie de résoudre en 1985 dans son roman *L'Amour, la fantasia* (cf. le poème « Sistre » que nous avons déjà analysé) :

« Au terme de mon cheminement, j'ai ressenti enfin combien la langue française que j'écris s'appuie sur la mort des miens, plonge ses racines dans les cadavres des vaincus de la conquête et c'est pourtant hors de cette tourbe mortifère que j'enlace les mots de chaque amour. Au terme de quelle transhumance, après les scribes connus et inconnus qui m'ont précédée un siècle auparavant, je tresse cette langue illusoire – ment claire dans la trame des cris de mes sœurs analphabètes, et j'écris tout amour en alphabet latin. »^[283]

Dans son roman *L'Amour, la fantasia*, elle recourt au jeu de mots suivant pour souligner ses difficultés à écrire des mots d'amour en français : « L'amour, ses cris » (« s'écrit »).^[284]

2.4.3 Leïla Sebbar : père et fille, entre silence et remémoration

Étant marié avec une femme française, le père de Leïla Sebbar se trouve entre deux cultures – la culture arabe (= sa culture d'origine) et la culture de son épouse, la culture française. À cet égard, il est important de constater que cet effet de « l'entre-deux » est encore renforcé par le fait qu'il a fréquenté l'école française, qu'il a poursuivi ses études à l'École normale supérieure de Bouzaréa, et qu'il travaille, comme sa femme, comme instituteur de français. Pour ce mariage, qui est sans aucun doute un mariage d'amour, il quitte une société patriarcale où la séparation des sexes est de rigueur, afin de s'insérer dans une société où la mixité gagne constamment d'importance.^[285] Leïla Sebbar évoque cette position du père entre deux cultures dans son récit autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003). « À sa femme, il parle, dans la langue de la France, sa langue à elle, je les entends de – puis la véranda, derrière la fenêtre au verre granuleux, opaque, de la salle d'eau. Ils peuvent tout se dire, ils se disent tout, c'est ce que je pense alors. »^[286], écrit-elle.

Une fonction très importante du père est la représentation du passé, des traditions et de l'Histoire de sa terre. Ainsi il donne la possibilité aux enfants de s'enraciner dans une tradition solide.^[287] Mais le père de Leïla Sebbar n'a pas assumé cette fonction. Il a refusé complètement pendant toute sa vie que ses trois filles et son fils apprennent sa langue à lui, l'arabe oral, et il ne leur a jamais parlé de sa culture, des traditions et de l'Histoire de son pays. Il a cru protéger ainsi sa famille de l'horreur de la guerre – mais malgré ses bonnes intentions, il a jeté sa fille curieuse et vive Leïla dans un désespoir non pas enfantin, mais profond, parce qu'il l'a obligée à grandir dans un univers hermétiquement fermé sur lui-même, à savoir celui de la langue française : « Mais les enfants, ses enfants, nés sur sa terre à lui, de son corps infidèle, il a rompu la lignée, ses enfants nés dans la langue de leur mère, il les aime, la mère de ses enfants et sa langue (...). Dans sa langue, il aurait dit ce qu'il ne dit pas dans la langue étrangère, il aurait parlé à ses enfants de ce qu'il tait, il aurait raconté ce qu'il n'a pas raconté (...). »^[288], l'auteure constate-t-elle. Ces phrases témoignent de sa tristesse de n'avoir pas eu la chance de grandir dans la langue de son père ; c'est cette tristesse profonde – Leïla Sebbar parle d'une « rupture généalogique »^[289] –, mais mêlée de tendresse, parce qu'en fait, les trois sœurs et le garçon ont eu une enfance heureuse, qui sert de point de départ à son écriture : « Je continuerai à écrire, tant que je n'aurai pas épuisé cette question : comment suturer ce qui a été séparé de manière grave par l'Histoire et la politique ? »^[290] Il en résulte un étrange syllogisme : Elle ne parle pas l'arabe (= prémisses majeure). Or, elle ne parle pas la langue de son père (= prémisses mineure). Elle est donc écrivaine (= conclusion).^[291] Mais ces phrases témoignent aussi de l'amour qu'elle éprouve pour cet « étranger bien-aimé »^[292] dont elle garde avant tout des souvenirs tendres, et cela, quelque contradictoire que cela puisse paraître ! – justement à cause de son silence acharné ; en fait, encore enfant, Leïla Sebbar sentait déjà instinctivement qu'avec son silence acharné, le père voulait les préserver de la face grimaçante de la mort tout proche. Elle écrit à propos de cette intention du père dans son récit *Je ne parle pas la langue de mon père* :

« Je ne sais pas, je ne saurai pas s'il se demandait ce que ses enfants auraient aimé en – tendre de l'autre histoire. L'interdit de la colonie, mon père le fait sien, que ses enfants ne connaissent pas l'inquiétude, qu'ils ne se tourmentent pas d'une prochaine guerre de terre, de sang, de langue. Son silence les protège. »^[293]

Lors de notre rencontre avec Leïla Sebbar, nous avons abordé avec elle aussi la question de savoir pourquoi elle n'a jamais parlé des insultes des garçons arabes sur le chemin d'école à ses parents, et notamment à son père. Elle nous a répondu, manifestement émue, qu'elle ne voulait pas mettre en cause la sécurité de ses parents. Cette réponse humble reflète que les trois sœurs étaient bien conscientes de la proximité de la guerre et de la terreur, et du grand danger que cette guerre constituait justement pour leur père, qui, en tant que maître de français et compte tenu du fait qu'il est marié à une Française, risquait d'être considéré comme un traître, non seulement par les maquisards, mais aussi par les soldats français. En tant qu'instituteur de langue française, le père de Leïla Sebbar est poursuivi, parce qu'on le considère comme un « ennemi » à cause de sa maîtrise de la « langue ennemie ». Elle conclut : « Je n'ai jamais eu des reproches à faire à mes parents, jamais. »^[294] Le père de Leïla Sebbar meurt en 1997. Six ans plus tard, elle essaie dans son récit *Je ne parle pas la langue de mon père* de comprendre a posteriori sa personnalité. Il a toujours trouvé des prétextes pour ne pas parler de sa culture d'origine avec sa fille. D'autre part, il n'était pas mutique : il a abordé avec ses enfants des questions sociales, culturelles ou politiques importantes. Nous tenons donc à souligner que lorsque nous évoquons le silence acharné du père, nous pensons uniquement à son refus de parler avec ses enfants de son pays et de sa culture. Avec ce silence acharné, il ne voulait pas seulement protéger sa famille de l'horreur de la guerre, mais aussi lui-même. Ses souvenirs de la guerre d'indépendance doivent être terribles. En 1957, il est même incarcéré à la prison d'Orléansville. Mais il ne parle jamais de cette période tragique avec l'auteure, il cache ses souvenirs sous un voile de silence :

« Mon père ne répond pas à mes questions, lui dans cette guerre, la liste noire, la prison à Orléansville, les menaces, sa femme seule, cherchant les amis, les appuis pour les autorisations de visite et, après, le train, les interrogatoires militaires, trop courtois, ils ne demandaient pas une collaboration, mais elle, une Française, une institutrice, instruite, elle devrait voir clair (...). »^[295]

Mais ce silence a pour conséquence que Leïla Sebbar a l'impression qu'il lui manque une partie importante de son identité. Elle quête cette partie perdue dans la mer de silence. La remémoration de la guerre d'indépendance et de la persécution de son père est très douloureuse pour Leïla Sebbar, mais c'est pour elle la seule voie possible vers la constitution d'une identité bien que complexe, mais complète et harmonieuse. Dans la première partie de son « carnet de voyages » intitulée « Portrait de famille. Les Écoles », Leïla Sebbar essaye de rompre le silence acharné de son père, elle essaie de retracer son chemin. Elle commence ce chapitre avec la rencontre de ses parents lors d'un bal (mais déjà dans cette nouvelle, elle remonte dans leur enfance, leur enfance française et algérienne). Ensuite elle évoque l'école coranique que son père a fréquentée en même temps que l'école française. Puis, elle parle de l'École normale des instituteurs à Bouzaréa où son père, l'élève studieux, a suivi des cursus pour devenir instituteur de français. Elle termine son retour en arrière dans l'histoire personnelle de son père avec une description de l'école de son père, l'« École de garçons indigènes », dont elle essaie de retrouver des traces en Algérie actuelle. Vers la fin de cette première partie de son « carnet de voyages », ses interrogations sur l'école la font quitter le terrain autobiographique et elle se retrouve face à un des symboles de la France, la Marianne, femme française et emblème de la République française, mais en même temps aussi, grâce à son bonnet phrygien, symbole des femmes algériennes et des jeunes immigrées des banlieues françaises, les révolutionnaires de nos jours : comme les révolutionnaires de 1789 qui étaient coiffées du bonnet phrygien et qui luttaient contre les injustices sociales, les jeunes Beurettes – dont beaucoup étaient déguisées en Mariannes – luttaient, il y a quelques années, contre les inégalités de chance et montraient ouvertement leur désarroi. [296]

2.4.4 Leïla Sebbar et la « citadelle de la langue française »

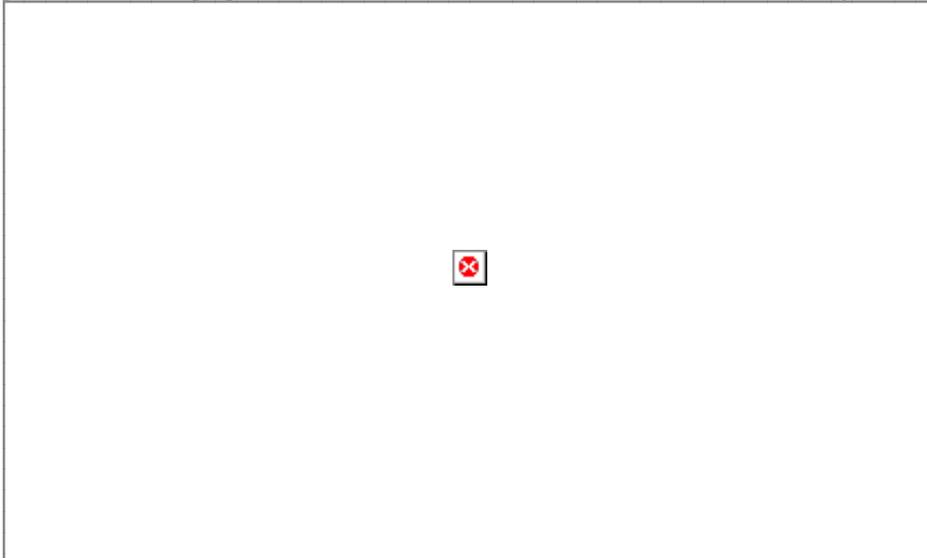
« Nous portions, mes sœurs et moi, en carapace, la citadelle de la langue de ma mère, la langue unique, la belle langue de la France, avec ses hauts murs opaques qu'aucune meurtrière ne fendait (...) » [297]

Cette « citadelle de la langue française » les protège, ses sœurs et elle : tant qu'elles sont dans la maison d'école, elles jouissent d'une sécurité totale, les insultes des garçons arabes ne leur parviennent pas et ne peuvent donc pas les toucher. Mais ils les guettent sur le chemin d'école, tous les jours, ils sont inlassables, et ils les injurient sans jamais les approcher, tellement les petits coquins craignent les trois petites Françaises. Cela veut dire qu'une fois le seuil de la citadelle franchi, elles entrent dans un monde auquel elles sont étrangères et qui leur est étranger, puisqu'elles ne comprennent pas la langue. Leïla Sebbar se demande : « Citadelle invincible, qui la protégeait ? La République ? la Colonie ? la France ? » En fait, elle a raison de se poser cette question, parce que c'est la France qui a implanté le français en Algérie et qui, par sa politique de désarabisation, a privilégié (ou, si l'on veut dire ainsi, « protégé ») le français et minoré l'arabe. Mais s'il est vrai que la France protège le français, il est aussi vrai qu'elle ne peut pas détruire la culture et la langue arabes ; et s'il est indéniable que le français et l'arabe existent en Algérie, il est aussi indéniable que ces deux langues ne « coexistent » jamais, mais s'affrontent dans un désir d'amour et de mort. Le résultat direct de cette rivalité violente et passionnée entre l'arabe et le français est le fossé profond qui traverse la société algérienne (même aujourd'hui, si l'on pense au conflit tantôt larvé, tantôt violent, qui oppose les arabisants aux francisants). Ainsi, cette citadelle enferme les trois sœurs, et c'est ce deuxième aspect que Leïla Sebbar regrette beaucoup.

3. Conclusion

Pour se constituer une identité complexe, mais complète, Assia Djeba recourt, comme nous l'avons vu, à la tradition féminine afin de légitimer son travail littéraire. « Quête solitaire et d'impuissance dans (ses) livres » [298] dit l'auteure ; mais quête « solidaire » aussi, sommes-nous tentées d'ajouter. Ainsi, elle manifeste dans son œuvre tant littéraire que filmique la forte volonté d'être la voix des femmes qui n'en ont pas eu avant, et, comme le montre notamment son récit *Le Blanc de l'Algérie*, aussi des hommes qui ont été lâchement assassinés et qui n'ont plus de voix qui pourrait témoigner de la folie meurtrière. Ainsi, tout en travaillant aujourd'hui aux États-Unis et en France, elle reste très proche des Algérien(ne)s. Son projet consiste surtout à réécrire l'Histoire. Ses romans, ses nouvelles (cf. les recueils *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) ou *Oran, langue morte* (1997)) témoignent de sa volonté de raconter en première instance non l'héroïsme national, mais surtout le sort du sujet féminin, un sort qui n'est, en général, pas connu, qui a été négligé par les historiens, qui a été parfois passé sous silence par la femme même (« le viol, non dit, ne sera pas violé. Avalé. » [299]), qui hésite donc à se formuler. Son écriture en français devient ainsi un terrain neutre où se font entendre, où s'enchevêtrent et s'entrelacent de différentes voix. En même temps, ce terrain neutre de l'écriture permet à l'auteure d'assumer librement les multiples composantes de son identité, à savoir la langue arabe et surtout l'arabe féminin, le tamazight et le français qui est devenu sa « langue

paternelle ». Nous proposons de résumer et d'illustrer les résultats de notre analyse grâce à un graphique :



graphique 1 [\[300\]](#)

Assia Djeba s'appuie sur l'historiographie française et notamment sur les rapports des militaires qui ont participé à la conquête coloniale de l'Algérie, ainsi que sur les chroniques arabes (p.ex. sur celle d'Ibn Saad). En maintenant un constant « dialogue » avec les chroniqueurs masculins, en interrogeant les sources sur la présence des femmes, en leur opposant les témoignages oraux des femmes, en se servant aussi de la fiction afin de combler des lacunes dans la mémoire, elle parvient enfin à offrir une autre version de l'Histoire que celle qu'ont offerte les historiens masculins. Entre les langues, entre les mémoires, entre les voix : elle se rend compte, visiblement émue :

« Or j'ai rêvé ma vie, ivre d'espace et de mouvement ; j'ai dansé ma petite vie d'odalisque sortie définitivement du cadre, au moins jusqu'à l'âge de quarante ans... Et depuis ? Entre ombre et soleil, entre ma liberté vulnérable et l'entravement des femmes de « chez moi », sur la frontière et le tranchant d'une terre amère et vorace, je zigzague. Je m'essaie à vivre, c'est-à-dire à regarder, un œil grand ouvert vers le ciel, quelquefois vers les autres, l'autre œil tourné en moi, de plus en plus en arrière, jusqu'à retrouver les processions funèbres d'hier, d'avant-hier... » [\[301\]](#)

Exclue de la terre de son père, de la langue de son père, protégée et enfermée dans la « citadelle de la langue française », constamment en exil où qu'elle se trouve puisque « des deux » sans être tout à fait « des deux », Leïla Sebbar vit sa situation pas seulement comme une déchirure, mais aussi comme un apprentissage, susceptible même de procurer du plaisir. C'est son instruction approfondie et encore plus son intelligence et sa lucidité qui

rendent possible cet exil enrichissant.



graphique 2^[302]

Son besoin d'écrire résulte de sa situation complexe : elle cherche son identité en écrivant, en racontant des histoires courtes ou plus longues (ainsi, elle aime écrire des nouvelles), en écrivant des fictions ou des récits qu'on pourrait qualifier d'autobiographiques, tout comme la « petite » de la nouvelle « La fille des collines »^[303] cherche son identité en courant dans les collines, tout comme les traversières tentent de se constituer une identité complexe, mais complète en quittant la maison du père et en conquérant le terrain peu sûr entre la maison maternelle/paternelle et la maison de France, tout comme les filles combattantes comme « la fille avec des pataugas »^[304] se cherchent en luttant aux côtés des hommes pour l'indépendance de l'Algérie... Sensible aux marques d'une altérité, elle quête, partout où elle voyage, des traces de l'Algérie : une vieille affiche des machines à coudre Singer la fait penser aux après-midi de couture de son enfance algérienne et au sort des immigrées qui habitent les blocs de banlieue ; les boîtes de tabac à chiquer qu'elle ramasse sur les trottoirs parisiens témoignent de la présence des chibanis, des travailleurs immigrés ; elle s'intéresse au sort des femmes combattantes et combattives telles que Djamilia Amrane / Danièle Minne, Juliette Grandgury ou Josette Audin ; elle s'intéresse aux œuvres d'art des artistes algériens ; elle lit la littérature maghrébine et les romanciers coloniaux comme Isabelle Eberhardt qu'elle admire beaucoup ; elle contemple les tableaux de la peinture orientaliste, elle cherche les vieilles cartes postales montrant des femmes algériennes de brocante en brocante ; elle visite les anciens camps des harkis qu'ont été entre-temps déjà transformés en hameaux... Cette quête identitaire s'insère dans la dynamique passé/présent : ainsi, l'Algérie qu'elle cherche est toujours étroitement liée à la France. Comme Shérazade, elle ne s'arrêtera jamais :

« Julien,

Je ne dirai pas « Je ne suis pas une odalisque », je n'ai plus dix-sept ans. Je continuerai à t'envoyer des odalisques pour te voir sourire, tu as plusieurs fois la même, l'*Odalisque à la culotte rouge* de Matisse. (...) Si tu vagabondes toujours d'une ville à un village en France, en Europe, en Amérique, je ne sais pas où tu es, tes lettres arrivent, peut-être pas toutes, et je les lis chaque fois avec plusieurs semaines de retard, toi aussi, sans doute, n'oublie pas mes odalisques. Elles me donnent l'illusion que j'appartiens à un peuple. Cette fois, c'est toi qui vas te moquer. En Égypte, tu en trouverais de ces femmes du début du siècle, follement fixées sur image par des photographes amoureux, si tu es à Alexandrie ou au Caire. Tu rencontreras Amel, Omer et Louis. Et moi, quand je te verrai ?

Shérazade, ton odalisque. »^[305]

^[1] Pour plus d'informations, vous êtes prié(e) de vous reporter à : Geys, Roswitha : *Bilinguisme littéraire et double identité dans la littérature maghrébine de langue française : le cas d'Assia Djeba et de Leïla Sebbar*. Université de Vienne, Institut des langues romanes : Mémoire de Magister (Diplomarbeit), 2006 (400 pages)

^[2] Sebbar, Leïla : *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris : Stock, 1982, p 206

^[3] cf. Sebbar, Leïla : « Les enfants de la tribu et de la République ». In : *Arabies*, octobre 1992, Tribune, n° 70 ; « Je les appelle « Traversières » ». In : *Arabies*, janvier 1999, n° 145, Contrechamp, p 29

^[4] Ibid

^[5] Ainsi, si dans la culture arabo-musulmane traditionnelle, tout ce qui touche à l'intimité doit être soigneusement voilé et ne doit être suggéré que par des métaphores très allusives (interdit qui frappe autant les hommes que les femmes ; mais si un homme transgresse le tabou, il s'attire des reproches ; si, au contraire, une femme ose rompre avec cet interdit millénaire, c'est la honte pour elle – qui devient « femme publique » dans tous les sens qu'on veut -, et pour les mâles de sa famille – père, frères – qui

deviennent des « hommes à la nuque brisée », la culture française donne le goût à l'individu de se parcourir, de se comprendre, de se dire (cf. le rôle important que jouent l'autobiographie, le roman autobiographique, le journal intime etc.).

[6] Djebbar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel, 1999, pp 79-80

[7] cf. Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard, 2003, p 39

[8] Leïla Sebbar dans l'interview avec Roswitha Geys, Paris, le 16 mai 2005

[9] Ibid

[10] cf. Robin, Régine : « L'écrivain et ses langues ». In : Kremnitz, Georg, Robert Tanzmeister (éd.): *Literarische Mehrsprachigkeit. Multilinguisme littéraire. Ergebnisse eines internationalen Workshops des IFK, 10.-11. Nov. 1995*. Vienne: IFK-Materialien, 1995, pp 152-180 et, plus particulièrement : Robin, Régine : *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Paris : Kimé, 2003

[11] Robin, 2003, pp 17-19 et p 23

[12] Dans ce qui suit, « bilinguisme » et « plurilinguisme » seront employés comme des synonymes.

[13] Siguán, Miguel, William F. Mackey : *Education et bilinguisme*. Publié par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Lausanne : Delachaux & Niestlé, 1986, p 15

[14] Ibid

[15] Ibid, p 21

[16] cf. Ibid, p 15, où on peut lire : « Le bilingue parfait serait le bilingue parfaitement équilibré et c'est par rapport à lui que nous identifierons les différents types ou degrés de bilinguisme. » ; cf. aussi Sayad, Abdelmalek : « Bilinguisme et Éducation en Algérie ». In : Castel, Robert, Jean-Claude Passeron : *Education, Développement et Démocratie*. Cahiers du Centre de Sociologie européenne. Paris : Mouton, 1967, p 215, qui se rend compte que le bilinguisme/plurilinguisme a plusieurs degrés, « (...) allant du sabir indigent, peu respectueux de la grammaire et de la morphologie du vocabulaire emprunté, au bilinguisme le plus achevé qui suppose, selon les nécessités du discours, la pratique sûre, correcte et distincte des deux langues. ».

[17] dans l'acceptation la plus large du terme : langue = ici à comprendre comme système linguistique

[18] cf. Boukous, Ahmed : « Bilinguisme, diglossie et domination symbolique ». In : Collectif : *Du Bilinguisme*. Denoël, 1985, pp 41-43 : Ahmed Boukous oppose le bilinguisme dit « composé » ou « mixte » au bilinguisme « coordonné » ; le bilinguisme « symétrique » au bilinguisme « asymétrique » ; le bilinguisme « d'intellection et d'expression » au bilinguisme « d'intellection » ; il admet qu'il y a, très souvent, déséquilibre : le bilinguisme peut être « stable » ou, au contraire, « transitionnel », c'est-à-dire que la langue seconde assure peu à peu tous les besoins communicatifs des locuteurs. Ahmed Boukous adopte certes une autre terminologie, mais il se sert, lui aussi, de paires d'oppositions, où un type neutre servant de point de référence (bilinguisme coordonné, symétrique, d'intellection et d'expression) s'oppose à un type nettement marqué (bilinguisme composé, asymétrique, d'intellection), qu'on décrit par rapport à son contraire. En même temps, le bilinguisme continue d'avoir pour base irréductible la maîtrise de deux langues : « Le bilinguisme se définit généralement par la capacité qu'a un locuteur ou une communauté d'utiliser alternativement deux systèmes linguistiques. »

[19] cf. Siguán / Mackey, 1986, p 15

[20] cf. Robin, 2003, pp 17-19

[21] Ibid, p 23

[22] cf. Siguán / Mackey, 1986, p 15

[23] cf. Djebbar, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985). Paris : Albin Michel, 1995

[24] cf. Djebbar, Assia : *Loin de Médine*. Paris : Albin Michel, 1991

[25] cf. Sebbar, Leïla : « Le bal ». In : Sebbar, Leïla : *Mes Algéries en France*. Carnet de voyages. Préface de Michelle Perrot. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu autour, 2004, pp 18-25 ;

[26] cf. Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003 ; cf. aussi : Sebbar Leïla : « Les trois sœurs et les filles des cités ». In : Collectif : *Des Filles et des garçons*. Préface de Fadéla Amara, présidente du mouvement Ni putes ni soumises. Paris : Thierry Magnier, 2003, où l'auteure imagine comment s'est déroulée la vie d'un de ces garçons : il aurait grandi, aurait quitté l'Algérie pour la France pour travailler, mais il n'aurait pas oublié les trois sœurs ; il aurait eu des enfants, des filles et des fils, et, en l'an 2003, quand les filles des cités se révoltent, traversent la France comme jadis, il y a 20 ans, leurs aîné(e)s au moment de la Grande Marche des Beurs pour l'égalité, il serait fier d'elles.

[27] Djebbar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 30

[28] cf. Siguán / Mackey, 1986, p 15

[29] cf. Ibid, p 15 ; cf. aussi Sayad, Abdelmalek : « Bilinguisme et Éducation en Algérie », 1967, p 215

[30] cf. Siguán / Mackey, 1986, p 15

[31] cf. Ibid, p 15

[32] cf. Djebbar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 30

[33] cf. Djebbar, Assia : *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard, 2007 : « Surtout ne pas parler au-dehors sa langue de cœur, je veux dire sa langue maternelle ; si vous passiez inaperçue dans la rue, grâce aux Françaises qui allaient et venaient autour de vous ; surtout ne pas user de cette langue d'intimité avec un homme arabe (...) » (p 305) ; « (...) les questionnant sur votre itinéraire, dans la « langue-sœur », quoique votre léger accent de Césarée rend votre parler un brin sophistiqué, une « langue-oiseau » en quelque sorte – qu'aussitôt ces gamins se renfrognèrent, vous lançant un regard lourd de suspicion, comme si, étant de leur clan et paraissant si éblouie d'évoluer dehors, vous leur deveniez suspecte ! » (pp 306-307) ; « Mais je ne peux jouir de cette licence qu'à la condition de dissimuler ma langue de lait, de la plaquer tout contre moi, au besoin entre mes seins ! » (pp 308-309).

[34] cf. Siguán / Mackey, 1986, p 15

[35] Leïla Sebbar dans l'interview avec Roswitha Geys, Paris, le 16 mai 2005

[36] cf. Robin, 2003, pp 17-19

[37] Leïla Sebbar dans l'interview avec Roswitha Geys, Paris, le 16 mai 2005

[38] cf. notamment le récit « Mes sœurs étrangères ». In : Sebbar, Leïla : *Mes Algéries en France*. Carnet de voyages, 2004, pp 48-59

[39] Robin, 2003, p 18 et p 23

[40] cf. « (...) ce que j'ai compris c'est que j'ai écrit – et j'ai besoin d'écrire de la fiction, et donc de faire un travail d'écrivain – parce que je n'ai pas appris la langue de mon père... parce que l'arabe a été une langue absente... et parce que j'ai été séparée de la langue arabe, la langue de l'Algérie, la langue de la civilisation arabo-musulmane. Et quand j'ai dit que je ne l'apprendrais pas, je veux dire que cette langue a une existence très forte parce que je ne la connais pas. Elle a une existence, une présence à travers sa

propre voix, la voix de cette langue qui est une langue étrangère pour moi et une belle langue, et si je l'apprenais, elle deviendrait un outil de communication, et elle perdrait cette force de langue sacrée. » Leïla Sebbar dans l'interview avec Roswitha Geys, Paris, le 16 mai 2005

[41] cf. « Je ne parle pas la langue de mon père. Entretien avec Leïla Sebbar. » In : *Africultures*. Le site et la revue de référence des cultures africaines. http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=2817. 20.11.2003

[42] Djebbar, Assia : *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel, 1995, p 167

[43] cf. Siguán / Mackey, 1986, p 15

[44] cf. Djebbar, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, pp 253-261

[45] cf. Dehane, Kamal : *Assia Djebbar, entre ombre et soleil* (film). Kamal Dehane, réal., scénario ; Pierre-André Boutang, intervieweur ; Assia Djebbar, participant. [Paris] : Zeaux Productions (prod., distrib.), prod. 1992 [Bruxelles] : CBA (prod.) ; RTBF (prod.) ; [Alger] : ENPA (prod.); elle dit : « Bon, ce qu'il y aurait peut-être à dire, c'est qu'en sixième, j'avais demandé à faire de l'arabe comme langue étrangère, et qu'on est venu me dire... la directrice est venue me dire « Vous comprenez, on ne va pas mobiliser un prof d'arabe que pour vous. - L'intervieweur : Comme langue étrangère ? - Oui, première langue étrangère, mais j'y ai pas eu droit. J'ai fait latin et anglais comme tout le monde, et latin parce que j'étais en classique, mais j'ai pas pu faire de l'arabe. Donc, je peux pas dire : « Ah, dans cette classe, c'est tel ou tel grand poète arabe que... » Mais en fait, je crois que maintenant, quarante ans après, je sais pas s'ils font... si tout en faisant de l'arabe, ils font vraiment les autres littératures en sixième et en cinquième... Donc, maintenant ce sont d'autres censures qui ont lieu, hélas. »

[46] Gauvin, Lise : « Territoires des langues ». Entretien avec Assia Djebbar. In : Gauvin, Lise : *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Entretiens. Paris : Editions Karthala, 1997, p 29

[47] Ibid

[48] Ainsi, elle a été aidée par le poète arabe Nourredine El Ansari. cf. Djebbar, Assia : *Loin de Médine*, 1991, p 8

[49] « *Ijtihad* : effort intellectuel pour la recherche de la vérité – venant de *djihad*, lutte intérieure, recommandée à tout croyant. » Ibid

[50] Sebbar, Leïla : « Mes sœurs étrangères ». In : *Mes Algéries en France*. Carnet de voyages, 2004, p 58

[51] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 21

[52] cf. Siguán / Mackey, 1986, p 15

[53] La shari'a autorisait le propriétaire à créer une fondation religieuse, en assignant à perpétuité le revenu d'un bien particulier - terres, pâturages, troupeaux, moulins, fours publics, commerces... - à un objectif charitable, comme p.ex. l'entretien des mosquées, écoles coraniques et medersas, des fontaines publiques, des hôpitaux, hôtels et caravansérails... Pour plus d'informations, cf. Hourani, Albert : *Histoire des peuples arabes* (1991). Paris : Seuil, 1993 (pour la traduction française), pp 162-163

[54] cf. Grandguillaume, Gilbert : « Les enjeux de la question des langues en Algérie ». In : Bistolfi, Robert (sous la direction de) : *Les Langues de la Méditerranée*. Paris : L'Harmattan, Les Cahiers de Confluences, 2002, pp 141-165 ; sur Internet : <http://grandguillaume.free.fr/cont/enjlangues.html>, dernière interrogation : 29/06/2005

[55] cf. Bouchentouf-Siagh, Zohra : « Le français en Algérie. Aspects de la politique scolaire coloniale ». In : *Quo vadis Romania*, 1/1993, Institut für Romanistik, Univ. Wien

[56] Ibid, p 41

[57] cf. Chraïbi, Driss : *Le Passé simple* (1954). Paris : Éditions Denoël, Collection Folio, 1986. Le père terrible dit à son fils révolté : « Dans ce but que je t'ai fait instruire – tu réussiras à sauvegarder le patrimoine. Là où je serais inhabile. Dors. Il me caressa la tempe, éteignit la veilleuse, se leva. – Un détail encore. D'importance. Pourquoi toi parmi tous mes enfants ? Sur lequel j'ai porté mon choix, que j'ai dirigé avec patience et soin et à qui je lègue mon fardeau ? Précocité, crois-tu, promesses... n'en crois rien. Je vais être brutal : il est grand temps que tu sois un homme, j'entends un homme dur, armé, surtout sans faiblesse pour soi-même. Pourquoi toi ? Un jour j'ai fermé les yeux, pointé l'index. Un hasard, cet index t'a désigné. Voilà. Dors maintenant. » (pp 265-266)

[58] cf. Bouchareb, Rachid : *Indigènes*. Festival de Cannes 2006 / Prix d'interprétation masculine : Jamel Debbouze, Samy Nacery, Roschdy Zem, Sami Bouajila et Bernard Blancan. France/Belgique/Maroc/Algérie, 2006

[59] cf. Taleb-Ibrahimi, Khaoula : *Les Algériens et leur(s) langue(s). Eléments pour une approche sociolinguistique de la société algérienne*. Alger : Editions El Hikma, 1997, p 50

[60] Ibid

[61] cf. Bouchentouf-Siagh, Zohra : « La Politique linguistique algérienne de 1985 à 1989 ». In : Bulot, Th. et Martin, G.-V. : *Sociolinguistique, didactique du français langue étrangère*. Cahiers de linguistique sociale, IRED, SUDLA, Univ. de Rouen, p 90

[62] Leïla Sebbar dans l'interview avec Roswitha Geys, Paris, le 16 mai 2005

[63] cf. Siguán / Mackey, 1986, p 15

[64] cf. Ibid, p 21

[65] Djebbar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 99

[66] cf. « Ecrivain francophone d'aujourd'hui ». Entretien radiophonique. Sebbar, Leïla. Badawi, Soeuf el-. Interview., prod.; lecture des textes Aimée Guillard, Myriam Guillhot. Paris: Radio France internationale magazines, Bibliothèque francophone multimédia de Limoges, 2005

[67] Gauvin, Lise : « Introduction. D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone ». In : Gauvin, Lise : *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, 1997, pp 9-10

[68] Calle-Gruber, Mireille : *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris : Mazonneuve et Larose, 2001, p 39

[69] Gauvin, Lise : « Introduction. D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone ». In : Gauvin, Lise : *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, 1997, pp 9-10

[70] cf. Djebbar, Assia : *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (film, long métrage), 1978

[71] Djebbar, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, p 201

[72] Ibid, p 202

[73] cf. Mokeddem, Malika : *Les Hommes qui marchent*. Paris : Ramsay, 1991

[74] L'autobiographie se définit par l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. cf. Lejeune, Philippe : *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975 ; La jeune fille qui se révolte contre les injustices du système traditionnel, s'appelle Leïla et non pas Malika !

[75] cf. Mokeddem, Malika : *La Transe des insoumis*. Paris : Grasset, 2003

[76] cf. Mokeddem, Malika : *Mes Hommes*. Paris : Grasset, 2005

[77] Taleb Ibrahimi, 1997, p 53

- [78] cf. pour la notion « entre-deux-langues » : Djebbar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 30
- [79] C'est notamment le cas de la canadienne Nancy Huston qui a échangé avec Leïla Sebbar des lettres sur l'exil : même s'il est indéniable que l'anglais est la langue dominante au Canada et le français la langue dominée, même s'il y a une certaine polémique, la situation linguistique au Québec n'est pas comparable à celle en Algérie.
- [80] cf. Sebbar, Leïla et Nancy Huston : *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Directrice littéraire Betty Mialet. Bernard Barrault, 1986
- [81] Djebbar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 30
- [82] Sebbar, Leïla : « La jeune fille au gilet rouge dans Babel ». http://clinet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/gilet.html, le 21 novembre 2004
- [83] cf. Gauvin, Lise : « Introduction. D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone ». In : Gauvin, Lise : *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, 1997, pp 10-11
- [84] Sebbar, Leïla : « La jeune fille au gilet rouge dans Babel ». http://clinet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/gilet.html, le 21 novembre 2004
- [85] Thiel, Veronika : *Assia Djebbar. La polyphonie comme principe générateur de ses textes*. Avec une préface de Georg Kremnitz. *Beihefte zu Quo Vadis, Romania* ?. Vienne : Editions Praesens, 2005, p 30
- [86] Djebbar, Assia : *Nulle part dans la maison de mon père*, 2007, pp 290-291
- [87] Thiel, 2005, p 30
- [88] cf. Djebbar, Assia : *Loin de Médine*, 1991, p 8
- [89] Gauvin, Lise : « Territoires des langues ». Entretien avec Assia Djebbar, 1997, p 29
- [90] cf. Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003 : « Mon père était calme, il parlait avec les pères de ses élèves, des voisins, dans sa langue, près de nous, les mots n'étaient pas les mots de la colère, ils pouvaient être joyeux, je le sentais parce que mon père riait doucement en parlant, complice, comme avec un frère. Je ne comprenais pas la langue de mon père, je l'entendais, dépourvue de sens, et je savais, à la voix, que mon père n'avait rien à craindre, au moment même où, peut-être, ces hommes des maisons pauvres lui apprenaient que l'OAS sillonnait les quartiers arabes pour accomplir les missions de l'honneur dont ses membres étaient chargés, les plus enragés, ceux qui ne se trompaient pas de cible, les Arabes de la liste, et si possible les autres, en plus, pour la cause. » (pp 18-19) ; elle évoque aussi la peur des embuscades, lorsque la famille se rendait à Ténès en voiture ou rentrait à la maison d'école : « Mon père est sorti de la voiture, dehors, avec les hommes, que dit-il ? Et nous à ma mère : « Maman, qu'est-ce qui se passe ? Pourquoi ils arrêtent papa ? » Ma mère nous répond que les hommes ont dû reconnaître papa, un enfant de la région... Mon frère insiste : « Pourquoi ils ont des fusils ? C'est pas des fusils de chasse... - Je ne sais pas, papa parle avec eux, comme avec des amis, il me semble... » Ma mère ne se trompe pas. La langue de mon père n'est plus brutale, son âpreté a disparu, j'entends des sons familiers, presque ceux des femmes dans le bureau de mon père lorsqu'elles viennent parler de leur fils, ou ceux des femmes de la cour du vieux Ténès, nos tantes avec leur mère et leur frère. Mon père salue les hommes à la manière des musulmans, la main droite sur le cœur, les hommes lui souhaitent bonne route, mon père reprend le volant, fait signe aux hommes, nous aussi par la vitre arrière, sans un mot, nous roulons jusqu'à l'école. Dans la maison, mon père dit : « Nous n'irons pas à Ténès ni à Port-Say avant quelques années... » » (p 117)
- [91] cf. Djebbar, Assia : *Nulle part dans la maison de mon père*, 2007
- [92] cf. Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 39
- [93] Djebbar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 33
- [94] cf. Ibid, p 32
- [95] cf. Ibid, p 30
- [96] cf. Bouchentouf-Siagh, Zohra : « La Politique linguistique algérienne de 1985 à 1989 ». In : Bulot, Th. et Martin, G.-V. : *Sociolinguistique, didactique du français langue étrangère*. Cahiers de linguistique sociale, IRED, SUDLA, Univ. de Rouen, p 95
- [97] Loi n°02-03 du 27 Moharram 1423 correspondant au 10 avril 2002 portant révision constitutionnelle
Le président de la République,
Vu la Constitution, notamment ses articles 3, 174 et 176 ;
Après avis du Conseil constitutionnel ;
Après adoption par le Parlement en ses deux chambres ;
Promulgue la loi de révision constitutionnelle dont la teneur suit :
- Article 1er**
Il est ajouté un article 3 bis ainsi conçu :
«Art. 3 bis. - Le tamazight est également langue nationale.
L'État oeuvre à sa promotion et à son développement dans toutes ses variétés linguistiques en usage sur le territoire national.»
- Article 2**
La présente loi de révision constitutionnelle est publiée au Journal officiel de la République algérienne démocratique et populaire.
Fait à Alger, le 27 Moharram 1423 correspondant au 10 avril 2002.
Abdelaziz BOUTEFLIKA
- [98] cf. Djebbar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 30
- [99] Ibid, p 31
- [100] Ibid, p 31
- [101] Ibid, p 31
- [102] Djebbar, Assia : *Vaste est la prison*, 1995, p 347
- [103] Ibid, p 347
- [104] Ibid, p 347
- [105] cf. Dehane, Kamal : *Assia Djebbar entre ombre et soleil* (film), 1992
- [106] Djebbar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 31
- [107] Ibid, p 32
- [108] cf. Ibid, pp 32-33
- [109] Ibid, pp 33-34
- [110] « La mémoire familiale ». In : *L'Identité. L'individu, le groupe, la société*, 1998, p 162
- [111] cf. Djebbar, Assia : *Vaste est la prison*, 1995, p 226
- [112] Ibid, p 227

- [113] Gauvin, Lise : « Territoires des langues ». Entretien avec Assia Djeba, 1997, p 22
- [114] Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 143
- [115] Ibid, p 144
- [116] cf. Djeba, Assia : *Vaste est la prison*, 1995, pp 237-238
- [117] Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, pp 143-144
- [118] Ibid, p 144
- [119] Ibid, p 144
- [120] cf. Ibid, p 146
- [121] Gauvin, Lise : « Territoires des langues ». Entretien avec Assia Djeba, 1997, p 22
- [122] Cet aspect a aussi été abordé dans un travail de séminaire intitulé « Bilinguisme littéraire et double identité dans la littérature maghrébine de langue française. Assia Djeba : *Ces voix qui m'assiègent*, Leïla Sebbar : *Je ne parle pas la langue de mon père*. », semestre d'hiver 2003/2004, Mme Zohra Bouchentouf-Siagh
- [123] Djeba, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, pp 54
- [124] Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 146
- [125] cf. Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 41
- [126] Ibid, p 61
- [127] cf. Djeba, Assia : *Vaste est la prison*, 1995, p 171
- [128] cf. Ibid, pp 287-288
- [129] Thiel, 2005, p 30
- [130] Ibid
- [131] Ibid
- [132] Ibid
- [133] Ibid, p 31
- [134] Ibid, p 30
- [135] Djeba, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, pp 87-88
- [136] Ibid, p 255
- [137] Thiel, 2005, p 30
- [138] cf. Djeba, Assia : *Nulle part dans la maison de mon père*, 2007
- [139] cf. Djeba, Assia : *Nulle part dans la maison de mon père*, 2007
- [140] Ibid
- [141] cf. Ibid
- [142] cf. Djeba, Assia : *Loin de Médine*, 1991, p 7
- [143] cf. Ibid, verso
- [144] Sebbar, Leïla : « Des pères et leurs filles ». In : *Arabies*, décembre 1995, Tribune, n° 108
- [145] Djeba, Assia : *Loin de Médine*, 1991, p 8
- [146] cf. Ibid, p 8
- [147] Ibid, p 9
- [148] cf. Djeba, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995
- [149] cf. Djeba, Assia : *Loin de Médine*, 1991, p 7
- [150] cf. Ibid, p 245
- [151] Ibid, p 255
- [152] Ibid, p 256
- [153] Ibid, p 302
- [154] Hadith : les traditions ; « Le hadith est un « dire » remontant soit au Prophète, soit aux Compagnons, et dont le texte (*matn*) est appuyé sur une chaîne de garants successifs ; il se présente sous la forme suivante : « X a rapporté de Y qui le tenait de Z qu'Il (le Prophète) ou tel compagnon a dit (ou fait, ou tacitement approuvé...). » » cf. Sourdel, Dominique : *L'Islam*. Que sais-je ?, PUF, 1981¹², p 45
Isnad : Chaque hadith se divise en deux parties : la narration de propos ou d'un acte du Prophète et la chaîne de témoins (isnad) remontant jusqu'à un Compagnon du Prophète qui, en général, a lui-même entendu ou vu ce qui est raconté. cf. Hourani, 1993, p 105
Sunna : deuxième source de la loi à part le Coran : « conduite, manière d'agir », conduite habituelle du Prophète
- [155] Djeba, Assia : *Loin de Médine*, 1991, p 296
- [156] Ibid, p 296
- [157] cf. Ibid, p 297
- [158] « *Rawiya* : féminin de *rawi*, c'est-à-dire transmetteur de la vie du Prophète et de celle de ses Compagnons. » ; cf. Ibid, p 8
- [159] Ibid, p 297
- [160] cf. Clerc, 1997, p 86
- [161] cf. Dehane, Kamal : *Assia Djeba entre ombre et soleil* (film), 1992

- [162] Sebbar, Leïla : *Le Fou de Shérazade*. Paris : Stock, 1991, p 74
- [163] Sebbar, Leïla : « La fille en prison ». In : Sebbar, Leïla : *Sept filles*. Paris : Thierry Magnier, 2003, p 97
- [164] cf. Ibid, p 98
- [165] cf. Sebbar, Leïla : « La fille en prison ». In : *Sept filles*, 2003, p 101
- [166] Ibid, p 101
- [167] cf. Ibid, p 103
- [168] cf. Ibid, p 103
- [169] cf. Sebbar, Leïla : « La robe interdite ». In : *La Jeune fille au balcon*, 1996, p 86
- [170] Ibid, p 88
- [171] Ibid, p 91
- [172] cf. Ibid, p 87
- [173] cf. Ibid, p 93
- [174] Ibid, p 91
- [175] Ibid, p 92
- [176] Ibid, p 93
- [177] Leïla Sebbar dans l'interview avec Roswitha Geys, Paris, le 16 mai 2005
- [178] cf. Ibid
- [179] Sebbar, Leïla : « La robe interdite ». In : *La Jeune fille au balcon*, 1996, p 93
- [180] Cet aspect a aussi été abordé dans un travail de séminaire intitulé « Bilinguisme littéraire et double identité dans la littérature maghrébine de langue française. Assia Djeba : *Ces voix qui m'assiègent*, Leïla Sebbar : *Je ne parle pas la langue de mon père*. », semestre d'hiver 2003/2004, Mme Zohra Bouchentouf-Siagh
- [181] Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 34
- [182] cf. Djeba, Assia : *Nulle part dans la maison de mon père*, 2007
- [183] Cet aspect a aussi été abordé dans un travail de séminaire intitulé « Bilinguisme littéraire et double identité dans la littérature maghrébine de langue française. Assia Djeba : *Ces voix qui m'assiègent*, Leïla Sebbar : *Je ne parle pas la langue de mon père*. », semestre d'hiver 2003/2004, Mme Zohra Bouchentouf-Siagh
- [184] Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 36
- [185] Djeba, Assia : « Ouverture ». In : Djeba, Assia : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : des femmes, 1980, p 7
- [186] Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 37
- [187] cf. Djeba, Assia : « Ouverture ». In : *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980, pp 7-8
- [188] Ibid, pp 7-8
- [189] Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, pp 36-37
- [190] *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, p 2202
- [191] cf. Ibid, p 1452
- [192] Djeba, Assia : « Les morts parlent ». In : *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980, pp 111-112
- [193] Sebbar, Leïla : *Parle mon fils, parle à ta mère*, 1984, p 17
- [194] Ibid, pp 31-32
- [195] Ibid, p 46
- [196] Ibid, p 23
- [197] Ibid, p 84
- [198] cf. Ibid, p 12
- [199] Ibid, p 58
- [200] Ibid, p 79
- [201] cf. Gauvin, Lise : « Territoires des langues ». Entretien avec Assia Djeba, 1997, p 30
- [202] Djeba, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, p 39
- [203] cf. Ibid, p 36
- [204] Ibid, p 35
- [205] Ibid, p 35
- [206] Ibid, pp 40-41
- [207] Ibid, p 43
- [208] Ringrose, Priscilla : « *Sistre and the Semiotic : Reinscribing Desire into Language* ». In : Ruhe, Ernstpeter : Assia Djeba. *Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*. Band 5. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p 95
- [209] Djeba, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, pp 43-44
- [210] Ringrose, 2001, p 96
- [211] Djeba, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, p 28
- [212] Ibid, p 145
- [213] Ibid, p 149

- [214] Ibid, pp 150-151
- [215] Ibid, p 151
- [216] Ibid, p 152
- [217] Ibid, p 152
- [218] Ibid, p 153
- [219] Ibid, pp 153-154
- [220] cf. Ibid, pp 154-155
- [221] Ibid, pp 154-155
- [222] Ibid, p 314
- [223] Ibid, p 14
- [224] Ibid, p 313
- [225] Ibid, p 314
- [226] Ibid, p 156
- [227] Ibid, p 157
- [228] Dehane, Kamal : *Assia Djeba entre ombre et soleil* (film), 1992
- [229] Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 153
- [230] Ibid, p 152
- [231] Ibid, p 153
- [232] Ibid, p 154
- [233] cf. Ringrose, 2001, p 94
- [234] Djeba, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, p 156
- [235] Ibid, p 156
- [236] cf. Thiel, 2005, p 65
- [237] cf. *Le Nouveau Petit Robert*, 2000, p 2348
- [238] Djeba, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, p 156
- [239] Ibid, p 156
- [240] Ringrose, 2001, p 104
- [241] cf. Ibid, p 97
- [242] Gauvin, Lise : « Territoires des langues ». Entretien avec Assia Djeba, 1997, p 30
- [243] cf. Ringrose, 2001, pp 94-95
- [244] cf. Ibid, p 92
- [245] cf. Gauvin, Lise : « Territoires des langues ». Entretien avec Assia Djeba, 1997, p 21
- [246] cf. Irigaray, Luce, citée d'après Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 147
- [247] cf. Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 148
- [248] cf. Ibid, pp 148-149
- [249] Ibid, p 148
- [250] Djeba, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, p 82
- [251] Djeba, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 149
- [252] Ibid, p 149
- [253] cf. Ibid, pp 235-236
- [254] cf. Sebbar, Leïla : *Les Carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1985, pp 17-19
- [255] Sebbar, Leïla : *Le Fou de Shérazade*, 1991, p 16
- [256] Ibid, p 18
- [257] Sebbar, Leïla : *Shérazade*, 1982, p 139
- [258] Ibid, p 146
- [259] Ibid, p 146
- [260] Ibid, p 207
- [261] Maalouf, Amin : *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset, 1998, p 9
- [262] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, pp 18-19
- [263] Ibid, p 19
- [264] Ibid, p 39
- [265] Sebbar, Leïla : *L'arabe comme un chant secret*. Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu autour, 2007, pp 19-20
- [266] Ibid, pp 21-22
- [267] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, pp 19-20

- [268] Djebar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p 36
- [269] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 37
- [270] Ibid, pp 40-41
- [271] Sebbar, Leïla : *L'arabe comme un chant secret*, 2007, p 47
- [272] Ibid, pp 46-47
- [273] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 43
- [274] Sebbar, Leïla : *L'arabe comme un chant secret*, 2007, p 10
- [275] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, pp 105-106
- [276] Ibid, p 106
- [277] cf. Ibid, p 11
- [278] Ibid, p 297
- [279] cf. Djebar, Assia : *Nulle part dans la maison de mon père*, 2007
- [280] cf. Segarra, Marta : *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1997, p 128
- [281] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 64
- [282] Djebar, Assia : *Ces voix qui m'assiègent*, pp 148-149
- [283] Ibid, p 184
- [284] Djebar, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, p 299
- [285] cf. « La fonction du père au Maghreb et en exil ». Textes tirés de la thèse d'État de Hossain BENDAÏMAN. <http://perso.wanadoo.fr/jacques.nimier/page5411.htm>, 20.11.2003
- [286] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 20
- [287] cf. Segarra, Marta, 1997, p 97
- [288] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, pp 20-21
- [289] Larguet, Maya : « Leïla Sebbar. Par des livres, bâtir des ponts. » Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2005. In : http://www.alterites.com/cache/center_portrait/id_1047.php, le 29 juin 2005
- [290] Ibid
- [291] cf. Leïla Sebbar dans l'interview avec Roswitha Geys, Paris, le 16 mai 2005
- [292] cf. Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003
- [293] Ibid, p 22
- [294] Leïla Sebbar dans l'interview avec Roswitha Geys, Paris, le 16 mai 2005
- [295] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 28
- [296] cf. le mouvement « Ni putes ni soumises »
- [297] Sebbar, Leïla : *Je ne parle pas la langue de mon père*, 2003, p 39
- [298] Djebar, Assia : « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité ». <http://www.remue.net/cont/Djebar01.html>, le 20 novembre 2003
- [299] Djebar, Assia : *L'Amour, la fantasia* (1985), 1995, p 283
- [300] © Roswitha Geys
- [301] Djebar, Assia : *Vaste est la prison*, 1995, p 313
- [302] © Roswitha Geys
- [303] cf. Sebbar, Leïla : « La fille des collines ». In : *Libération*, lundi, le 7 novembre 1991, p XII
- [304] cf. Sebbar, Leïla : « La jeune fille aux pataugas » (1999, nouvelle ; se trouve aussi dans le recueil de nouvelles *Sept filles*, Thierry Magnier, 2003). http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/virtuel/pataugas.html. Dernière interrogation : 29/06/2005
- [305] Sebbar, Leïla : « Shérazade à Julien. Paris, janvier 2004 ». In : Sebbar, Leïla : *Mes Algéries en France*, 2004, pp 73-75