الخطـــاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري – تيزي وزو – الجزائر

للاتصال: مخبر تحليل الخطاب

جامعة مولود معمري – تيزي وزو–

Tél fax: 026 21 32 91

Email:elxitaab.lad@gmail.com

الإيداع القانوني: 1664 – 2006

ISSN : 11-12 7082

العدد 16

خاص بأشغال الملتقى الدولي الثامن حول

"تجربة الكتابة عند آسيا جبار"

09-10- 11 نوفمبر 2013

بمساهمة سونلغاز

الرئيس الشرفي

أ. د. ناصر الدين حناشي - رئيس جامعة تيزي وزو- الجزائر

المديرة المسؤولة: أ.د. آمنة بلعلى **رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان.**

اللجنة العلمية

أد. عبد الله العشي – باتنة –
أد. مصطفى درواش – تيزي وزو -
أد. حبيب مونسي – سيدي بلعباس
أد. لحسن كرومي – بشار-
أد. رشيد بن مالك – تلمسان-
أد. مها خير بك ناصر – لبنان -
أد. حسين خمري – قسنطينة-
أد. بديعة الطاهري – المغرب -
أد. حاتم الفطناسي - تونس –
أد. لخضر جمعي - الجزائر-
أد. بوثلجة ريش – تيزي وزو -

أد. قادة عقاق – سيدي بلعباس-
أد. حميدي خميسي – الجزائر-
أد. مسعود صحراوي – الأغواط-
د. ذهبية حمو الحاج – تيزي وزو -
د. عمار قندوزي – تيزي وزو -
د. أمزيان حميد – تيزي وزو -
د. يحياوي راوية – تيزي وزو -
د. عيني بطوش – تيزي وزو -
د. العباس عبدوش – تيزي وزو -
أ. شمس الدين شرقي – تيزي وزو -
أ. نعمان عزيز – تيزي وزو -

قواعد النشر.

1- الخطاب مجلة علمية محكّمة معتمدة تصدر عن مخبر تحليل الخطاب، بجامعة مولود معمري تيزي وزو - الجزائر.

2- تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية المقدمة إليها في مجالات تحليل الخطاب في اللغة والأدب.

3- يقدم البحث باللغة العربية مع ملخص باللغة الانجليزية، ويجوز أن يقدم بإحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية مع تقديم ملخص باللغة العربية.

4- تنشر المجلة البحوث العلمية التي تتوافر فيها الأصالة والمنهجية العلمية والإحاطة والاستقصاء، والسلامة من الأخطاء النحوية والإملائية، ومراعاة الإشارات الدقيقة إلى المصادر والمراجع. ويشترط عدم نشرها أو نشر جزء منها في أي مكان.

5- ترقم الإحالات في متن البحث بطريقة آلية، automatique، وتكون هوامش الإحالة في نهاية البحث.

6- أن لا يزيد عدد صفحات البحث بما فيها الأشكال والرسوم والجداول والملاحق على عشرين صفحة.

7- تعرض البحوث المقدمة للنشر في مجلة "الخطاب" في حال قبولها مبدئيا على محكمين اثنين من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة من قبل رئيس التحرير.

8- تحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من المؤلف أن يحذف أو يعيد صياغة بحثه أو أي جزء منه بما يتناسب وسياستها في النشر.

9- ترسل المقالات بواسطة البريد الإلكتروني، في شكل ملف مرفق (fichier attaché) شكل وورد Format Word، إلى عنوان المجلة الالكتروني.

10- تنتقل حقوق طبع البحث ونشره إلى مجلة "الخطاب" عند إخطار صاحب البحث بقبول بحثه للنشر.

كلمة المخبر

هنا في منطقة القبائل الكبرى، حيث تزاحمت الجبال بالجبال وزاحمت السهل والبحر لتصنع أبهج جغرافية، وهنا، حيث المرأة والرجل سواء. وهنا أيضا حيث امتزجت اللغات والثقافات لتصنع أجمل واسطة للتواصل الإنساني.

هنا، في هذا الفضاء العلمي وفي أكناف **جامعة مولود معمري** هذا الروائي الكبير عقد **الملتقى الثامن لتحليل الخطاب** عن روائية عالمية كبيرة، وامرأة من هذا الوطن **آسيا جبار** التي في قلبها تاريخ مليء بالنضال بالكلمة. هي ككل امرأة جزائرية تحمل وطنا اسمه الجزائر وسواء أقامت في الغرب أم في الجزائر فكل مكان تسكنه يسمى الجزائر، لتصنع تاريخا جماليا للجزائر بها تحلم، وعنها تكتب، ومن أجلها عاشت، وإليها تهفو. منها استمدت ظمأها منذ روايتها الأولى **الظمأ**، وعبرت عن معاناة المرأة منذ روايتها **بعيدا عن المدينة**.إلى **ليالي ستراسبورغ** التي تعقد فيها حلفها الإنساني.

استطاعت **آسيا جبار** بوعيها أن تقيم للأدب الجزائري مقاما خارج الجزائر وتستعيد للثقافة الجزائرية مكانها المغتصب وبلغة المستعمر، وتجبر قراء الفرنسية على أن يغيروا قناعاتهم المزيفة بشان الهوية الجزائرية.

آسيا جبار لم تكتب فقط روايات ناجحة، بل أسست مدرسة في الكتابة تحتذى، يلتقي فيها الحدث التاريخي الإنساني والرؤية الفلسفية، واللغة الساحرة الصادمة المراوغة، وحوار الأديان ومساءلة ثقافة التهميش والإقصاء بكل أشكاله، إنها امرأة تكتب وفي قلبها القضايا الإنسانية الكبرى التي لا تكتب فيها النساء، بل سهر من أجلها المبدعون الكبار من الرجال، لذا يعد أدبها ثورةً في عالم الكتابة، لأنها آمنت بلغات أربع هي: لغة الحليب وهي العربية ولغة الجدات وهي الأمازيغية ولغة الجسد وهي المرأة ولغة الكتابة وهي الفرنسية. ولذلك لا عجب أن ترفض التصنيف فتقول أنا لست كاتبة فرونكوفونية وإنما أستعمل اللغة الفرنسية التي سلّمني والدي إليها.

بحكمتها جمعت بين سرديات الرواية والسرد المرئي والسرد التشكيلي، فكانت تجربتها امبراطورية للعلامات على حد تعبير **رولان بارت**، وبحكمتها ارتفعت عن الهواجس الصغيرة المزيفة التي نجدها في أدب النساء فابتعدت عن التمركز حول تحرير المرأة من الرجل لتسائل ثقافة الإقصاء في كل المجتمعات وتنخرط في عالم الإنسان بما هو إنسان في كل مكان. وما اتساع قراء آسيا جبار إلى أنحاء العالم وحضور البعض من **الجزائر وتونس والولايات المتحدة واسبانيا وكاليدونيا الجديدة وجيبوتي وفرنسا واليابان** إلا دليل على عالمية هذه الروائية التي لم تعد ملكا للجزائر فقط، لأنها ببساطة استطاعت أن تجعل الجزائر تتجلى في كل العالم.

أنهينا أشغال ملتقانا الثامن حول تجربة الكتابة عند أسيا جبار،إذن وها نحن كذلك نعكف على إخراج أعماله إلى النور من خلال مجلة "**الخطاب**" الرائدة في تحليل الخطاب، والتي لها فضل السبق في أن تكرس عددا حول آسيا جبار لم يحدث أن كرّست مجلة عربية لها هذا الحيز، وقد كان مخبر تحليل الخطاب سباقا لإقامة هذا الملتقى حول هذه المرأة المبدعة التي كتبت عن الاستعمار وعن الثورة وعن جزائر ما بعد الاستقلال، فاستحقت بالفعل أن يلتئم من أجلها باحثون جاؤوا من كل جهات العالم ولو كان هناك متسع لجاء العالم كله يسعى إليها في جامعة مولود معمري، امرأة أعطت الكثير للأدب وللثقافة الجزائرية ولم تعطها هذه الثقافة سوى هذا الملتقى المتواضع الذي فكر في عقده القائمون على مخبر تحليل الخطاب من قسم اللغة العربية بتعاون من مخبر اللغات والثقافات الأجنبية وبعض فرق المشروع الوطني للبحث. وهذا دليل على انفتاح الثقافة العربية ممثلة في مخبر تحليل الخطاب على لغات أخرى. وما اشتغال باحثين في مستوى الماجستير والدكتوراه على الآداب الأجنبية والأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلا دليل على هذا الانفتاح.

ولعل أهم ما يمكن أن نخرج به من هذا الملتقى، أن هناك جهدا آخر يجب أن يبذله المعربون في استعادة هذا الأدب المغترب لرجال ونساء قدموا ثراء بلغة الآخر لثقافة الآخر فتجاهلتهم ثقافتهم الأصلية، واستعادة هذا الأدب تعني تحرير نصوصه من ثقافة الآخر بترجمته إلى اللغة الوطنية لكي يضيف ثراء لثقافتنا على مستوى الأساليب والمضامين والرؤى بل يساهم في تغيير نظرتنا إلى الأدب الجزائري وللثقافة الجزائرية وبالتالي نظرتنا إلى أنفسنا، ومن ثمة نظرة الآخرين إلينا.

هذا الملتقى أيضا يدفعنا إلى التساؤل عن عدم قدرتنا على استعادة هذا الأدب، ونحن نمتلك الجامعات ومراكز البحث والمخابر المختصة، في حين نجد شعبا لا وطن له وهو الشعب الفلسطيني لم يترك مثقفوه كتابا ولا مقالا ولا حوارا لإدوارد سعيد إلا وترجموه إلى العربية وفي حين صدوره بالانجليزية، بل كان يقرأ بالعربية قبل اللغة الانجليزية التي كتب بها.

الرهان كبير إذن، وهذا الملتقى بداية التحدي فيه. نتمنى أن تتضافر جهودنا لهذه القضايا الكبيرة، وأن نتجاوز كل ما يشغلنا عنها لنستعيد تراثا بإمكانه أن يوجه مستقبل الثقافة عندنا ويجعلنا قادرين على إنشاء معرفة مشتركة والتأثير الإيجابي في الكون.

نشكر الذين أيقظوا فينا هذه الهواجس العلمية وهذه النخوة الثقافية من القائمين على مخبر تحليل الخطاب، في ظل إدارة جامعة مولود معمري، ونشكر **حلقة أصدقاء آسيا جبار** على تعاونهم العلمي الثري وعلى رأسهم الأستاذة **آمال شعواطي** ونهنئهم على هذا اللقاء العلمي، كما نشكر الأساتذة الضيوف من الجامعات الجزائرية ومن تونس والولايات المتحدة وفرنسا وجيبوتي وكاليدونيا الجديدة واليابان واسبانيا الذين أثروا الملتقى بقراءاتهم للثقافة الجزائرية من خلال آسيا جبار، والشكر موصول لمخبر اللغات والثقافات الأجنبية على مساندته المادية والمعنوية وعلى رأسه الدكتور **ريش بوثلجة** و مشاريع فرق البرامج

الوطنية للبحث ممثلة في رؤسائها الأساتذة: **بوجمعة شتوان ومصطفى درواش وحورية بن سالم** على مساهمتهم.

يحتفي إذن هذا العدد من مجلة الخطاب بآسيا جبار وبأعمال الباحثين الذين قدموا مداخلات مهمة باللغات الثلاث، نتمنى أن يجد فيها الباحثون ما يشفي ظمأهم المعرفي للتعرف على آسيا جبار إنسانة ومبدعة من طراز خاص يحق لنا الافتخار بها وإعادة قراءتها باعتبارها مؤسسة لخطاب متميز في العلامة اللغوية والمرئية والتشكيلية، فكانت لسان حال المجتمع الجزائري والثقافة المحلية التي قادتها إلى العالمية.

أ.د. آمنة بلعلى

رئيسة الملتقى

I

دراسات باللغة العربية

إعادة كتابة التاريخ في رواية: "بعيدا من المدينة" لآسيا جبار

د. حسان راشدي
جامعة سطيف

ملخص:

تثير رواية "بعيدا من المدينة" (بنات إسماعيل)، للكاتبة آسيا جبّار، جملة من الأسئلة المشروعة ذات الصلة بالكتابة الأدبية عامة، والكتابة الروائية بشكل خاص. ذلك أن نص "بعيدا من المدينة"، يمتح مشروعية وجوده التاريخية من عمل بحثيّ في بطون كتب التاريخ الإسلامي القديم، مثل الطبقات الكبرى لابن سعد، وتاريخ الطبري، وسيرة ابن هشام.

وليستحيل بفعل براعة قلم الكاتبة جبار وسحر بيانها إلى عمل روائي، يشي بشعرية للسرد مُدْركة للعارف بعالم الرواية.

وليزاوج هذا النص حينئذ، في تناغم حسّاس وجميل، بين التاريخ والمتخيل: تاريخ لماض قد ولّى، وتاريخ يخترعه نسيج خطاب روائيّ متخيل، تعرض من خلاله الكاتبة جبار موقفها من اللغة الحكي، الشخصية...

إنها سمات الرواية التاريخية الجديدة (Nouveau roman Historique) التي يتآلف فيها العمل الأدبي بالعمل التاريخي التوثيقي.

والرواية إلى جانب ذلك برهاناتها الأيديولوجية – وإن كانت مبطنة – تعلن عن حوار مع التاريخ في سياقات كتابته في العهود الإسلامية الأولى، وهذا مع أخذ مسافة ... من القرآن والحديث.

إنه مشروع إعادة قراءة التاريخ، قراءة نقدية، واعية، متفحصة، قراءة الحاضر التاريخي، للماضي التاريخي. ومن ثمة إعادة كتابته.

1. عتبات الرواية:[1]

1.1. هندسة العنوان وشعريته: يضع "جيراجونيت" العنوان، ضمن المتعاليات النصية، ذلك أنه يعد بمثابة معادلة رئيسة، تتصدر العمل، ترسم خطوط الطول والعرض التي تدخل في نسيج العمل الفني. والعنوان بهذه الصفة يقوم بعملية اختزال للنص، كما يؤدي دور المحفز لدلالاته الكامنة فيه، فاتحا بذلك أفقا للقراءة يتقاطع فيها عالم النص، وعالم القارئ.

فالعنوان "يضئ العتمات، فيما النص ذاته يسهم بدوره في خلق مرايا متعددة للعنوان، بحيث يتحول إلى فضاء تتلاقى عنده العديد من أنماط القول: إنه صوت حواري."[2] وعليه فإنا تعاملنا مع عنوان الرواية يكون على أساس اعتباره علامة لغوية، ذات مكون دلالي، وتوليدي.

بناء العنوان:

بنية الدال: تعرض النسخة المعتمدة في هذه الدراسة في واقع الأمر عنوانين؛ حيث أننا نقرأ على صفحة الغلاف «LOIN DE MEDINE»، بينما نقرأ على الصفحة الخامسة بعد ذلك:

LOIN DE MEDINE Filles d'Ismaël

وإذا حاولنا تحليل العنوان: (LOIN DE MEDINE)، نجد أن مكون من حرف؟ (préposition). وهي (LOIN DE). التي تؤدي دورا وظيفيا في بناء العنوان. وهي في قواعد اللغة الفرنسية عبارة عن:

«Mot invariable qui placé devant un complément, explicite le rapport entre celui-ci et l'élément complété»[3]

وأما من حيث الدلالة المعجمية العامة ف (LOIN DE)، تدل على معنيين:

«1.A une grande distance de…/2. indique une négation renforcée.»[4]

ومن هذا يمكن لنا أن نستخلص من (LOIN DE) ما يلي:

1. أنها تدل على علاقة بين طرفين، أو عنصرين. فمثلا إذا قلنا أن « A est loin de B»، فالعبارة تدل على علاقة تباعد أو ابتعاد في المسافة إذا كان الأمر يراد به التنائي المكاني أو ألزمانيnous sommes loin de noël»[5]. أو أن الطرفين لا يلتقيان في أية نقطة مشتركة، فهما على طرفي نقيض[6] «loin de la vérité».

2. أنها تستعمل للتعبير عن تعزيز وتأكيد رفض فكرة أو موقف ما. هذا فيما يتعلق بعبارة (LOIN DE)، فما الأمر بالنسبة لكلمة «MEDINE».

المدينة، هي المدينة المنورة، أو مدينة الرسول "ص". وهي التي هاجر إليها الرسول "ص"، واتخذ عاصمة للدولة الإسلامية الفتية. وقد كان يطلق على المدينة قبل ذلك اسم "يثرب":

«Médine, v. d'Arabie saoudite (Hedjaz) : Ville sainte de l'islam : Mahomet s'y réfugia en 622 (début de l'hégire).»[7]

غير أن المدينة في هذه الرواية، أخذت طابعا رمزيا يعبر بها عن السلطة الدينية وهي هنا سلطة الإسلام، إسلام الحقوق، إسلام المساواة في عهد الرسول "ص". وإذ أن أحدث الرواية تجري بعد وفاته "ص"، وما حدث من ابتعاد عن كثير من تعاليم الإسلام الحق.

وهكذا يتضح العنوان حيث يمكن لنا أن نعيد كتابته بعبارة: "بعيدا عن نور الإسلام ". ولعل هذا ما ذهبت إليه الكاتبة في مقدمة الرواية بقولها:

«Loin de Médine». C'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle»[8]

بقي لنا التعامل مع العنوان الثاني، الفرعي للرواية وهو: « Filles d'Ismaël». وهو هنا "إسماعيل" (عليه السلام)، هو ابن أبي الأنبياء، إبراهيم (عليه السلام)، أنجبه من هاجر المصرية. نشأ إسماعيل في الحجاز وبالضبط في

مكة المكرمة، ومن ذريته النبي محمد "ص". ومعلوم أن إسماعيل قد نجاه الله من الموت ذبحا عندما افتداه بكبش ولقب لذلك بالذبيح.

ولنا أن نسأل هنا ما المقصود ب" بنات إسماعيل" من خلال الرواية ؟ أي أن تنسب بطلات الرواية إلى إسماعيل. بشيء من التمعن – والأمر يبقى نسبيا- يمكن أن نعتبرها بمثابة "استعارة" «métaphore». وقد يسعفنا في تحليليها " بول ريكور" (Paul Ricœur)[9]

يرى "ريكور" أن معنى (sens) ودلالة (signification) الكلمة، مرهون بما تستعمل له هذه الكلمة في الجملة أو الخطاب، حيث أن معنى أو معاني الكلمة وهي مستقلة إنما هي مجرد احتمالات ليس إلا.

وأما "دلالة الكلمة ووظيفتها الفعلية، الآنية فتكمن في استعمالها، أي في توظيفها في الخطاب، أو الملفوظ أو الجملة. والحال أن هذه الأخيرة ليس لها استعمال: فهي تقتصر على القول فحسب."[10] وهذا يعني عند "ريكور" أن الاستعارة من حيث هي كلمة تخص جانب اللغة، أما الحديث عن دلالة الكلمة، فهو مرهون بالحديث عن دلالة الجملة ومن ثمة الخطاب أو النص.[11]

وقد وجد "ريكور" أن تحقيق مثل هذا الخطوة، يساعد بدوره على الربط بين نظريتي "الاستعارة الاستبدال أو التعويض (Théorie de la métaphore-substitution)، والاستعارة التفاعل (Théorie de la métaphore-interaction)[12].

وعليه نستطيع أن نستخلص دلالة عبارة "بنات إسماعيل" وهي المقاومة من أجل الحرية والانعتاق. وهذا رفضا لقيود مجتمع ظل عن الحقيقة الأزلية، وابتعد عن النور الأصيل. وهذا ما رمته الكاتبة في نسجها لشخوص روايته النسائية. وهاهي تلمح لذلك في مقدمة الرواية بقولها:

«Au cours de la période évoquée ici, qui commence avec la mort de Mohammed, de multiple destinées de femmes se sont imposées à moi : j'ai cherché à les ressusciter… Femmes en mouvement «loin de Médine». C'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle»[13]

والملاحظ في نهاية النص الروائي ' بعيدا.." أن الكاتبة أو الراوية تختم الرواية بنص شعري بعنوان "بنات هاجر" (Filles d'Agar)، تنقل فيه قصة هاجر وإسماعيل[14]

«Filles d'Agar et fils d'Ismaël Abraham, sur ses pas, revenu.»[15]

"بنات هاجر وأبناء إسماعيل

إبراهيم، على خطاه، راجع. "

2. إشكالية التجنيس الأدبي: وردت في صفحة الغلاف كلمة (رواية)(Roman)، وهذا يعني بالنسبة للقارئ المتمرس في نظريات الأدب وفنونه، أن هذا العمل الأدبي ينتمي إلى جنس بعينه من الخطاب السردي الأدبي، ألا وهو الرواية. ومع أن موضوعنا في هذا البحث لا يتصل مباشرة بإشكالية الأجناس الأدبية[16] إلا أننا نسجل وقفة سريعة حول هذه الإشكالية بالنسبة لنصنا هذا.

ولقد كانت قضية الأجناس الأدبية، الموضوع الرئيس الذي استقطب اهتمام المنشغلين بمجال الشعرية (poétique)، بداية من " أرسطو" حتى "هيجل"[17] ولكن الأمر الملفت للاهتمام، بهذا الصدد هو أن التطور الذي عرفته النظرية الأدبية في العصر الحديث، قد أعاد الحديث في مسألة الأجناس الأدبية.

وقد تم اعتبار الخصوصية التي تتميز بها الأعمال في حد ذاتها.و هذا ابتعادا قدر الإمكان عن البعد التصنيفي للإعمال الأدبية، اعتمادا على ما يجمعها من قواسم مشتركة في الكتابة والتأليف. وعليه فقد أصبح الموضوع الشاغل في مجال التجنيس الأدبي هو البحث في " النمطية البنيوية للخطابات[...]

وهذا ما استوجب على الدراسات التي تهتم بالأجناس أن تتم انطلاقا من الخصائص البنيوية، لا من مجرد ذكر الأسماء فحسب"[18]

ويعتبر "ميخائيل باختين " ممن خصص قسطا لا بأس به من جهده في تناول مسألة الأجناس الأدبية بعانة والرواية بشكل خاص. وقد وجد أن الرواية وهي من نسل الملحمة، هي "الجنس" الوحيد الذي لم تستطع أن تحتويه نظرية أدبية بعينها، وهذا خلافا لبقية الأجناس الأدبية الأخرى.

والدليل على أن الرواية جنس أدبي مفتوح هو" أن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد أي سمة ثابتة ومستقرة للرواية، دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام."[19] وبهذا التصور يصبح الحديث عن التخييل (fiction) بله عن شعرية التخييل (poétique de la fiction) أكثر منه الحديث عن الرواية ذالك أن " فكرة شعري التخييل هي في حد ذاتها مفهوم تكويني (générique)."[20]

وهكذا يصبح الحديث عن نظرية لصيغ التخييل (Théorie des modes de fiction) الإطار المفاهيمي والمنهجي لتناول النصوص التخييلية التي تتفرد بمعمارها ونسيجها الفردي[21]

وقد أشارت الكاتبة "أ.جبار" في مقدمة روايتها إلى هذه الخصوصية التي تتميز بها الرواية بقولها:

«J'ai appelé «roman» cet ensemble de récits, de scènes, de visions, qu'on nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'islam (ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari).»[22]

«Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est relevée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter…»[23]

فالكاتبة "آسيا جبار" تعتبر أن ما تطلق عليه هي اسم "رواية"، هو عبارة عن مجموعة من الحكايات، المشاهد، الرؤى، اختزنتها من قراءاتها في كتب ومصادر التاريخ الإسلامي للقرون الهجرية الثلاثة الأولى.

وهذا ما يثر أسئلة تتعلق بالكتابة والتاريخ، أو بشكل أدق "التخييل والتاريخ" (Fiction et Histoire) ومدى التقاطع بينهما، من باب " تخييل التاريخ" (Fictionnalisation de l'Histoire) و"تاريخية التخييل" (Historicisation de la fiction). وهي المواضيع التي نسترفد في معالجتها بول ريكور في نظريته الهيرمينوطيقية فيما يتعلق بثلاثيته "الزمن والحكاية"[24]

وهناك ملاحظة ثانية، لا تقل أهمية عن الأولى، تذكرها الكاتبة، وهي البعد الالتزامي، للكتابة عندها، حيث تذر صراحة أن التخييل يلعب دورا أساسا في رأب صدع الذاكرة الجماعية (la mémoire collective) .

ذلك أنها تريد أن تجعل من الخطاب الروائي أداة لرسم فضاء مخصوص نطل منه، ونعيد به بناء ماض مؤلم بيد أننا ننتسب إليه، فهو جزء من ذاكرتنا، ومكون من مكونات هويتنا.

والرواية بهذا الطرح هي رواية التزام (roman d'engagement) تحمل في ثناياها أطروحة (Thèse) فكرية جديرة بالاهتمام مفادها: لنقرأ ماضينا قراءة واعية، حتى نبني حاضرنا ونحفظ مستقبلنا. لا قدسية للماضي، دينيا كان أم تاريخيا.

«Plusieurs voix de rawiyates entrecoupent cette reconstitution, tissant l'arrière-plan de ce premier théâtre islamique comme si des contemporaines, anonymes ou connues, observaient des coulissent de quelle façon, sitôt Mohammed disparu, les mises en scène du pouvoir se cherchent, se brouillent, se superposent.»[25]

وقد لا يكون الأمر من نافلة القول، إذا أن مثل هذه النظرة للماضي الديني والتاريخي للمجتمع الجزائر من لدن الكتاب الجزائريين المحدثين، غدا ظاهرة تسكن الكتابة الروائية الجزائرية على الخصوص. وعلى سبيل المثال نجد مثل هذا في رواية " بوعلام صنصال" "زنقة داروين" :

«…l'histoire transcende la réalité et arrive le stade suprême proprement orwellien où il n'ya plus que l'Histoire, souveraine, une pure abstraction la réalité ayant disparu dans les limbes et les musées, et avec elle les survivants d'un monde devenu hypothétique.»[26]

3. البنية السردية لـ "بعيدا من المدينة": إنها إذا إعادة كتابة للتاريخ بوساطة الحكي، وكيف لا و"الحكي موجود في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات؛ بل الحكي يبدأ مع تاريخ الإنسانية ذاته."[27] إنه أي الحكي والحياة سيان، يتعدد بتعدد الحياة الإنسانية وتنوعها إذ "لكل الطبقات، ولكل المجموعات الإنسانية حكاياتها" [28]

وباعتبار أن اللعبة السردية لرواية "بعيدا.."، تشي بقصدية في اختيار خطاب حكائي يتقاطع فيه الحكي بالتاريخ. وقد جعلت الكاتبة بذلك للكتابة الروائية رسالة موجهة للمجتمع الجزائري ولفت انتباهه إلى قضية المرأة والاعتبار لذلك من التاريخ. وقد حاولت الكاتبة ذلك من خلال تجربة في النسج الروائي بعيد عن تقاليد الكتابة الروائية العتيقة.

وكأن الكاتبة "آسيا جبار"، بهذا الانزياح عن خط الرواية الكلاسيكية تعلن عن شعرية للخطاب الروائي، تسجل به شكلا سرديا مختلفا تؤسس به لحركة روائية جديدة يمكن أن نسميها ب" الرواية التاريخية الجديدة " (Le nouveau roman historique).

وفي هذا الاتجاه، نرى أن رواية "بعيدا..." لـ "آ.جبار"، هي رواية " وضعية" (roman de situation)، بالمعنى السارتري – نسبة إلى سارتر[29]- ولكن بشيء من التعديل في المنظور تبعا لخصوصية علاقة الكتابة بالتاريخ عند كاتبتنا آ.جبار".

ذلك أن التاريخية (Historicité) التي يفترضها "ساتر" في الكاتب، وهي الدافع القوي للكتابة تنتج عن وعي الكاتب أو الفرد عموما بالتاريخ، وهو ما يعبر عنه " سارتر" ب" الإرساء التاريخي" (l'ancrage historique). الذي يكون أكثر قوة وتأثيرا وإنتاجا عندما يرتبط هذا الكاتب بالأحداث التاريخية القريبة منه، والتي لها تأثير مباشر في حياته.

والحال أن "سارتر" يتحدث في هذه الحالة عن أحداث الحرب العالمية الثانية وعلاقة الأدب الملتزم (littérature engagée) بها. بينما الأحداث التاريخية التي تروم الإشارة إليها الكاتبة آ.جبار"، فتعود إلى التاريخ القديم البعيد، التي يرجع إلى العهود الأولى للتاريخ الإسلامي. وهو التاريخ الذي يمكن أن نطلق عليه "التاريخ الميراث"، الذي يعدُّ بمثابة أفق زمنيّ لرواية " بعيدا..."

ومثل هذه الظاهرة التي يتصف بها بعض الكتاب الجزائريين، إنما تعبر عن أزمة وعي لدى هؤلاء في علاقتهم بالحاضر، الماضي وما يثر ذلك من قضايا الهوية والانتماء. وقد تتكثف هذه الأزمة لدى الكاتبات بشكل أكثر عمقا بحكم خصوصية وضعية المرأة في المجتمع الجزائري في حقبة تميزت بالصراعات الثقافية والإيديولوجية واللغوية. يمكن أن نسميها "حقبة الشك" (l'ère de soupçon).

فالتاريخ المستدعى إذا في رواية "بعيدا.."، هو التاريخ البعيد. أي أن الأحداث قد ولت وانتهت. وليس للحاضر شأن في استدعائها إلا لأن تستخلص التجربة منها. وهذا ما قد يسمح للكاتبة من أن تقف على مسافة من التاريخ أو الأحداث التاريخية، أو حتى الشخصيات التاريخية.

4. هيكلة الرواية: يتوزع الجسم السردي الروائي، لنص "بعيدا.." لـ"آسيا جبار"، على استفتاح (avant-propos) وعلى استهلال أو فاتحة (prologue)، وعلى أربعة فصول معنونة ومرقمة، تضم بدورها فصولا فرعية معنونة بأسماء لشخصيات نسائية أو بصفة تعرف بها الشخصية. وخاتمة (épilogue)، وثبت بأسماء الشخصيات الرئيسة المذكورة في نص الرواية. وهي بالشكل الآتي:

prologue	A Médine, ce lundi 23 rabi' 1er , an 11 de l'hégire(8juin 632).		IL est mort, il n'est pas » «mort…	11-16
I	**La liberté et le défi**			19-98
		1.1	La reine yéménite	21-30
		1.2	Celle qui attend Gabriel	31-35
		1.3	Selma la rebelle	37-43
	Voix			45-46
		1.4	La prophétesse	47-55
	Première rawiya			57-62
		1.5	La fille aimée	63-70
	Voix			71-75
		1.6	Celle qui dit non à Médine	77-98
II	**Soumises, insoumises**			99-171
	Deuxième rawiya			101-109
		2.1	Celles qu'on épouse après la	111-

			bataille	121
	Voix			123-126
		2.2	La répudiée	127-131
		2.3	La chanteuse de satire	133-138
	Voix			139-141
		2.4	Kérama la chrétienne	143-148
		2.5	La combattante	149-171
III	**Les Voyageuses**			173-272
	Voix			175
		3.1	La fugueuse d'hier	177-198
	Troisième rawiya			199-209
		3.2	L'étrangère sœur de l'étrangère	211-219
	Voix d'Atika			221-231
		3.3	La laveuse des morts	233-242
	Voix			243-244
		3.4	Celle aux mains tatouées	245-262
	Point d'orgue			263-265
	Il agonise, le » «calife…			272
IV	**Parole vive**			275-331
	Voix			277-278
		4.1	La libérée	279-289

	Voix			291
		4.2	La préservée	293-308
	Voix, **multiples voix** (Aicha et les diffamateurs)			309-320
		4.3	Celle qui préserve parole vive	321-327
	Voix			329-331
Epilogue				333-342
	Parole plurielle, » «parole duelle			335-337
	Filles d'Agar», » dit-elle **Voix d'hier/ Voix d'aujourd'hui**			339-342
		Alger-Paris (aout 85, 86,87, octobre 88 - juin90)		

يتبين من الجدول السابق، أن الكاتبة "آ.جبار" قد قسمت روايتها إلى أربعة فصول أو أقسام. هذا إذا عددنا الاستهلال (prologue) والاختتام (Epilogue) وما تعلق بالنصوص الشواهد خارج المتن الروائي نفسه، وإن كان لهما وظيفة في الخطاب الروائي. والملفت للانتباه في هذه الرواية أن كل قسم أو فصل يحمل عنوانا جامعا للموضوع المشترك الذي تشترك فيه بطلات كل حكاية من حكايات الفصل. وكأن عنوان كل فصل هو بمثابة شعار ترفعه الكاتبة لتثبت به أن مواضيع الأمس بالنسبة للمرأة هي نفسها مواضيع اليوم. فسيان بين الأمس واليوم، إذ:

«Depuis, dans un désert de la vie entière, nous allons et venons nous dansons, nous nous affolons, toujours entre la première et la seconde colline !»[30]

وليس للمرأة حينها غير الدفاع عن حريتها، وأن تتحدى كل من يقف دون تحقيق ذلك. وإن كانت الكاتبة "آ.جبار" قد استقت مادتها القصصية من بطون كتب السيرة وتاريخ الشخصيات الإسلامية، إلا أنها عرضتها بكيفية تخدم رؤيتها للموضوع الرئيس للرواية وهو كفاح المرأة لأجل حريتها. فمثلا نجد"سلمى" تقف في وجه قائد الجيش الإسلامي "خالد بن الوليد"، أما "فاطمة" بنت محمد (ص)، فلقد وقف صارخة في وجه المدينة، وتتحداها بما تمثله من رمز للسلطة.

ويتضمن الفصل الأول "الحرية والتحدي"، نموذجين للمرأة الثائرة المتحدية، ولكنها هذه المرة بقوة السلاح وتنظيم الجيوش في وجه سلطة المدينة. وهما: سلمى بنت ملك شيخ قبيلة غطفان، التي أعتقتها عائشة . وبعد وفاة النبي (ص) انحازت سلمى إلى معرضي أبي بكر الصديق، وقادت جيشا في وجه الجيش الإسلامي إلى أن قتلت على يد خالد بن الوليد. وقد اختارت الكاتبة عبارات صورت بها مشهد مقتلها الرهيب، الذي ترك شيئا من الإعجاب عند قاتلها "خالد بن الوليد":

«Une arme à la main, ou même sans arme visible, elle a pu, de ses yeux, de son rire, provoquer : «Tue-moi !». Et Khalid, fascina, n'a pu cette foi qu'obéir.

Selma tombant devant le général, et peut-être, à sa manière, le subjuguant.

«Khalid annonça cette victoire à Abou Bekr», conclut Tabari.

…Selma, signifie «sauvée». C'est se salut là ….Que la reine des Beni Ghatafan a choisi.»[31]

وأما الشخصية النسوية الثانية التي حملت السلاح في وجه المدينة فهي "سجاح" (Sadjah)، النبيه المدعية. وقد استطاعت في البداية أن تجمع حولها قبائل عديدة، وتحشدهم في وجه خالج بن الوليد قائد جيش "المدينة"، الذي أخذ يحس في القوة المضادة لسجاح ومناصريها وما تحمله من التوق إلى الحرية خطرا على سلطة المدينة.

«Ainsi, une nouvelle fois, une femme est l'orage ; à peine le ciel allait-il de venir serein que, étrangement, pour les hommes de Khalid, la menace d'une liberté incontrôlée est concrétisée par une femme !»[32]

ولكنها في نهاية الأمر وجدت نفسها وحيدة وقد انفض عنها مناصروها من حولها. فتختفي في مدينة الموصل مع ثلة من أتباعها. وتنقل الروايات أنها أسلمت بعد ذلك.[33]

وما تضيفه الرواية لسجاح في تمردها لنيل حريتها، أنها تفوقت في سلاح آخر لا يقل أهمية عن السلاح الحربي، بل تذكر كتب السيرة أنها تفوقت فيه أكثر. وهو "الخطابة" (éloquence). إنه سلاح الكتابة المسخر لنيل الحرية.

«La principale force de Sadjah, relate la chronique, résidait dans son éloquence. Elle maniait bien la parole, et s'exprimait en beau langage arabe en prose rimée.»[34]

أما الفصل الثاني المعنون ب "خاضعات غير خاضعات" (Soumises insoumises)، فقد جمع صورا متباينة لنساء بعضهن قبل بحياة الهامش راضيات أو غير راضيات، وبعضهن وإن كن يحملنا شيئا من الرفض وعدم الإذعان إلا أنهن يظهرن بعض الطاعة. والملاحظ أن الأحداث يجري بعضها في الصحراء ة الآخر في مكة، أي بعيدا من المدينة. وفي هذا إشارة ولو بعيدة عن الموقف من المدينة.

فمن النساء الذي لفهن الصمت، من تطلق عليها الكاتبة صفة "اللواتي يُزوجن بعد المعركة" (Celles qu'on épouse après la bataille). والأمر يتعلق بزواج خالد بن الوليد من "أم تميم" (Oum-Tamim)، والمرأة الثانية التي لم يذكر التاريخ اسمها. تأتي بعد ذلك حكاية "المطلقة" (La répudiée) وقد وجدت في طلاقها وسيلة لحريتها من ظلم الرجال.

«Silhouette de femme devenue libre, et doublement répudiée. Libre, parce que doublement répudiée.»[35]

وفي الجانب المقابل، تنقل لنا الرواية ثلاث صور لغير المطيعات (insoumises) من النساء : "مغنية الأهجيات"(La chanteuse de satires)، "كرامة النصرانية" (Kérama la chretienne)، و"المكافحة" (La combattante). نختار من هذه الشخصيات شخصية" مغنية الأهجيات" باعتبارها أكثر درامية، ورمزية بحيث يمكن أن تنوب على الشخصيتين ألأخريين.

ففيما يتعلق بـ "مغنية الأهجيات"، فقد بلغت أغانيها المتحدية لسلطة المدينة الآفاق ألهمت حماس المحاربين. حيث كانت تردد أشعارها في مضارب بني كندة وحلفائها في حضر موت وما جاورها. ومما زاد الأمر خطورة واستفحالا أنها كانت تغني أشعارها أيضا.

«Sa poésie était reprise, de l'un à l'autre. Ses œuvres polémiques étaient célèbres hors de sa tribut, celle-ci nombreuse et redoutée.

La chanteuse de satires devenait une part de l'âme de résistance des siens…le poète, à plus forte raison, la poétesse arabe ; jouit de prestiges et d'honneurs…Cette femme inventait donc sa poésie-danger. Elle la chantait aussi.»[36]

وأمام هذا الخطر الذي تمثله أشعارها وأغانيها، على السلطة في المدينة، تم القبض على "مغنية الأهجيات"، من طرف جيش "خالد بن الوليد"، وكلف "مهاجر بن أمية" بتعذيبها حيث نزعت منها أسنانها الأمامية، ثم قطعت أيديها في مشهد صمت رهيب، أظهرت فيه المغنية جلدا وصبرا غاضا جلاديها. وهاهي تعلن تحديها بكبرياء وشموخ :

«_ Je chanterai avec mes mains ! _ Je les maudirai avec mes mains, mes mains coupées !...Mon chant leur restera insaisissable ; tel l'épervier qu'ils n'atteignent pas !» [37]

وهكذا تعرض علينا رواية "بعيدا..." بوساطة فصولها حكايات لشخصيات نسائية في فترة حرجة من التاريخ الإسلامي القديم، وهي حكايات ذات بناء

دائري مغلق. والقارئ هو الذي يربط بينها من جانب تقاطعها في الزمان الواحد، أو المكان المشترك، أو حتى المصير الواحد... وبوساطة تقنية المرايا المتقابلة هذه، يمكن للقارئ أن يبني عالم الرواية الذي هو عالمه كقارئ واع وفاعل.

وقد حرصت الكاتبة "آ.جبار" على الحفاظ على بنية الرواية، وتوازها الدقيق بين التاريخية (historocité)، والتخييل (fiction). فتقنية التاريخية، تريد من ورائها إيهام القارئ بشيء من الموضوعية، ومن ثمة تحاول أن تكسب روايتها المصداقية المطلوبة في مثل هذا النوع من الروايات" الأطروحة"(roman à thèse).

وأما التخييل فقد جعلت منه المنشط (catalyseur) الذي يسهل عملية القراءة بحيث يبطن الأحداث التاريخية بشي من الفنية التي تجذب القارئ إليها، وتكسوها بمسحة جمالية (esthétique)، علّها تدفع القارئ إلى الموالاة إليها (adhérence)[38]. ولعل الكاتبة تأثرت في هذا بالبنية السردية لألف ليلة وليلة. ولكن هذا بحاجة إلى بحث بعينه ليس هو شغلنا في هذا المقام. ومع هذا فنحن بحاجة، إلى مناقشة مفهوم " الحكاية" في هذه الرواية، كونها البنية الصغرى في هيكل الخطاب الروائي من جهة، وعنصرا أساسا في إضفاء البعد الجمالي والفكري للرواية ككل.

5. الحكاية ما الحكاية؟ : وهكذا، تدعونا الكاتبة "آ.جبار"، من خلال روايتها "بعيدا..."، إلى أخذ مفهوم "الحكاية" (récit) بشيء من الخصوصية تتواءم مع خصوصية نمط نصها السردي هذا. وقد وجدنا فيما طرحه "ج.م.آدم" (J.-M.Adam) من رؤى وأفكار حول مفهوم الحكاية. وهذا طبعا من منظور اللسانيات النصية وعلاقتها بالخطاب وطرق تحليله.

يعتبر "ج.م.آدم"، الحكاية نمطا نصيا (type textuel) من بين الأنماط النصية المعروفة الأخرى. والتي يتميز كل منها بهيمنة ملمح من ملامح الوظائف اللغوية فيه. وهي الوصف (description)، التفسير أو الشرح (explication)،

الحجاج (argumentation)، السرد (narration)، والحوار(dialogue). وعليه نحصل على الأنماط النصية: النص الواصف (texte descriptif)، النص المفسر أو الشارح (texte explicatif)، النص ألحجاجي (texte argumentatif)، النص السردي (texte narratif)، والنص الحواري (texte dialogal).

وتقوم نظرية "ج.م.آدم" اللسانياتية النصية، على أساس التفريق بين النص (texte)، والخطاب (discours)؛ حيث أنه يعتبر النص نمطا (type)، بينما ينظر إلى الخطاب وأنه جنس أو نوع (genre). ويجعل من الخطاب الواحد الرحم التي قد تحتضن أنماطا عديدة من النصوص.

ولهذا فهو يعتبر الرواية (roman) خطابا، مثلها مثل الفيلم (film)، الإشهار (publicité)... بل ويذهب إلى حد اعتبار المقالة الصحفية خطابا من حيث أنها قد تضم ما هو سردي، ووصفي، وحجاجي في الآن نفسه.

وعليه، فإن مقاربة الخطاب الروائي عند "ج.م.آدم"، يجب ألا تقتصر على تتبع الجانب الزمني ألتتابعي الكرونلوجي (chronologique)، إلى جانب المظهر التصويري (configurationnel)، بل لابد من النظر إلى النص الروائي أو السردي بصفة عامة وأنه كل متكامل وهو ما يطلق عليه ب" البنية الدلالية الكبرى لنص ما (Macro-structure sémantique d'un texte).

ولهذا فعند "ج.م.آدم" لا يكفي أن يكون القارئ قادرا على تتبع قصة في ما يمكن أن نسميه بعدها الاستطرادي (dimension épisodique)؛ بل يجب عليه أيضا أن يتلمس مجموع تلك الأحداث المتلاحقة وأن يستخلص منها تصويرا دلاليا (configuration sémantique). وليكن بعدا تصويريا يغطي ما يمكن أن نسميه البنية الدلالية الكبرى لنص ما (Macro-structure sémantique d'un texte).

والجديد بالذكر هاهنا، أن ما طرحه "ج.م.آدم" من أفكار فيما يتعلق بالرواية، والنص السردي إنما هي ثمرة أو ثمرات بحوث عملية في النصوص بأنماطها والخطابات وبأنواعها. ولهذا فقد رسم "ج.م.آدم" خريطة طريق يستأنس بها القارئ الذي يبحث في هذا المجال.

وليس القارئ المقصود عند "ج.م.آدم"، هو ذلك الذي يقنعه الإمساك بخيط تلاحق الأحداث، بحيث يرتبها الواحدة بعد الأخرى ضمن نسيج الحكاية. فهذا عنده من أبجديات القراءة البسيطة، بله الساذجة التي يستطيعها في يسر القارئ العادي. ذلك أن تسلسل الأحداث ضمن نسيج الحكاية أمر بدهي، فهو قوام كل ملفوظ سردي، يتصف بصفة السردية.

وإنما القارئ الذي يعنيه "ج.م.آدم" هو القارئ الحصيف، الواعي الذي يضطلع بتنظيم المعلومات التي يتلقاهما من النص، ويتمثل تنظيمه ذاك في جهد عرفاني (effort cognitif) بقصد استخلاص المعنى العام للنص. ولهذا فإن "ج.م.آدم" يفضل القراءات المتصلة بنظريات الاستقبال، على القراءات المتصلة بالنظريات البنيوية.

ذلك أنه إذا كانت هذه الأخيرة لا تقول في النص إلا بما هو فيه، فإن القراءات القائمة على نظريات الاستقبال؛ تحترم خصوصية النص والقارئ في الوقت نفسه. فنحن نجد لكل قارئ معنى خاص به، مع وجود قواسم مشتركة بين تلك المعاني المختلفة.

هذا فضلا عن أننا نستطيع الوقوف على الآليات التي تعتمدها هذه القراءات في استخلاصها للمعنى اعتمادا على النص المقروء. ومثل هذه القراءة هي التي تساعدنا في التقرب من نص " بعيدا ..." ل "آ.جبار".

وهذا ما يسمح لنا أن نناقش قضية التقاطع بين الحكاية التخييلية، والحكاية التاريخية، ومدى خصوصية العلاقة بينهما. فهل الأمر يتعلق بنقل أو

عرض التاريخ في الرواية، أم أننا أمام عملية استنساخ (transcription) التاريخ بوساطة خطاب روائي فنيا، وجماليا، يتجادل فيه الواقع مع التأويل، النص مع السياق، والكاتب مع المؤرخ.

وليس لنا في هذا المحطة من البحث إلا أن نعزز تساؤل " بارت" (R. Barthes) في مقال له بعنوان "خطاب التاريخ " (Le discours de l'histoire) عندما تساءل فيما "إذا كان سرد الأحداث المنصرمة، يختلف بحق، وببعض الملامح المخصوصة، وبملائمة لا ريب فيها، عن السرد الخيالي (narration imaginaire)، مثلما نجد هذا الأخير في الملحمة، الرواية، الدرامة." [39]

6. تقاطع التاريخ والتخييل: لقد خص "بول ريكور" الجزء الثالث من ثلاثيته "الزمن والحكاية" الحديث عن "الزمن المحكي" (Le temps raconté). وقد كان محور البحث يدور حول ما يشترك فيه التاريخ والتخييل، وهذا سواء أعلى مستوى التصوير (configuration)، أم على مستوى إعادة التصوير (refiguration).

ذلك" أن التاريخ والتخييل كونهما حكاية من شأنهما أن يتصفا بوظيفة سردية (fonction narrative)، تعمل على إعادة تصوير الظروف التاريخية، وهو ما يرفعها إلى درجة الوعي التاريخي (conscience historique)."[40] وللتذكير في هذا المقام أن مفهوم "الخيالي" (imaginaire) عند "ريكور"، - مثلما هو عند "بارت" – لا يعني أن الأمر غير موجود لا علاقة له بالواقع، أي من محض الخيال. بل يرمي به فعل التخيل ذاته الذي يتوسل به المؤرخ إعادة بناء السياق المباشر لما هو بصدد الحديث فيه.

ومعلوم أن "بول ريكور"، قدا ناقش ضمن ثلاثيته "الزمن والحكاية"، معضلة التجربة الزمنية (l'aporie de l'expérience temporelle). وقد وجد أن في الحكاية باعتبارها شكلا – سواء الحكاية التاريخية أم الحكاية

التخييلية – حلٌّ لمعضلة التجربة الزمنية. ويدرج "بول ريكور"، قضية الشكل فيما يسميه " شعرية الحكاية" (poétique du récit).

يعتبر "بول ريكور"، أن اعتبار مسألة الشكل في هذا المقام تحل العديد من المشكلات والعقد المتعلقة بالتجربة الزمنية " التي تجعل من الحكاية حارس الزمن (récit..gardien du temps)[41]

ومن هذا الباب، فإننا نتناول الخطاب الروائي في "بعيدا..." ل" آ.جبار"، من المنظور الريكوري للعلاقة بين الزمن والحكاية بوساطة آليتين رئيستين – حسب فهمنا- هما: "واقع الماضي التاريخي"[42] (La réalité du passé historique)، و"عالم النص وعالم القارئ"[43] (monde du texte et monde du lecteur).

1.6. واقع الماضي التاريخي: المعرفة التاريخية، والوظيفة الدلالية للحكاية.

يركز "بول ريكور" في هذا المبحث على الآليات التي تتحقق من خلالها عملية تمثيل التاريخ وبالأخص الأحداث التاريخية. وهي العملية التي يسميها (La représentance). وفي هذه الحالة نحن بصدد "إعادة تصوير الزمن" (refiguration du temps). وهي الآلية التي تتم بوساطة ما يسميه المرجعية المتقاطعة (référence croisée)[44].

وبهذا الصدد، يتساءل "بول ريكور" عن ماهية كلمة "حقيقة " (réel)، إذا نسبت إلى الماضي التاريخي؟ ومن ثمة ما الذي يمكن لنا قوله عندما نزعم أن شيئا ما قد وقع "حقيقة" ؟ [45] وعلى الرغم من أن "بول ريكور" يعترف بصعوبة الإجابة المباشرة عن مثل هذه الأسئلة المحورية في الفكر الإنسانين إلا أنه يقدم تفسيرا قائم في صلب النظرية السردية عنده، وبخاصة نظرية الهوية السردية. فهو يرى أن رأب صدع عوز التجربة الزمنية، يقوم النص الروائي، بوظيفتين رئيستين هما:

وظيفة التمثيل (fonction de représentance): وهي التي "تتحقق بوساطة المعرفة التاريخية تجاه الماضي، (Le réel)" الحقيقة".[46]

وظيفة الدلالة (fonction de signifiance): التي "تلبسها حكاية التخييل، وهذا عندما تقيم القراءة علاقة عالم النص (Le monde du texte) بعالم القارئ (Le monde du lecteur)."[47]

ويعتبر "بول ريكور" أن الوظيفتين تتكاملان، بل هما اللتان تسمحان للتاريخ من جهة والتخييل من جهة ثانية بأن يمتزجا بشكل فني وجمالي في النص الروائي. ونلمس هذا حسب "بول ريكور" فيما "يلجأ إليه [النص الروائي] من الوثائق (documents)، التي تشير إلى خط لبفصل بين التاريخ والتخييل."[48]

وفيما يتعلق برواية "بعيدا..."، فلقد لجأت الكاتبة إلى الاستعانة بعض الوثائق التاريخية استنسختها من مصادر من التاريخ الإسلامي القديم من مثل الطبقات الكبرى لابن سعد، تاريخ الطبري لابن جرير الطبري.

- الوثيقة رقم (01):

Califat d'Abou Bekr (10 e -13 e de l'hégire)

«_ Me voici devenu émir des Croyants et, cela, contre mon gré ! Au nom de dieu, j'ai vraiment souhaité que l'un d'entre vous prenne ma place !...

_ Si, en me donnant cette responsabilité, vous attendez de moi que je vous commande comme le faisait le prophète (sur lui soit le Salut), je vous le dit tout net : Je ne suis pas capable. Le prophète, Dieu l'a honoré et l'a fortifié de son Message !... Moi, je ne suis qu'un homme ordinaire et je ne suis pas meilleur que vous !

_ Je vous le demande, Ô croyants, Veuillez sur moi :Si vous me croyez sur le droit chemin, suivez-moi , prenez exemple sur moi. Mais si vous me voyer dévier et sortir du droit chemin, redressez-moi : sachez que j'ai un Satan qui m'habite alors !

_ Et si vous me voyez un jour en colère, je vous en prie, évitez-moi : je ne voudrais pas alors être une cause de trouble sur vos cœurs et sur votre humeur !...»

IBN SAAD, Tabakhat el Kobra, III[49]

• الوثيقة رقم (02):

Califat de Omar ibn el Khattab(13e-23e année de l'Hégire)

«Après l'enterrement de Abou Bekr, Omar a secoué ses amis de la poussière de la tombe, puis a fait, du haut du minbar de la mosquée, son premier discours :

Il a loué la clémence de Dieu et il l'a remercié, puis il a déclaré :

_ Ainsi, Dieu vous a lié à moi comme il m'a lié à vous ! il m'a donné pouvoir sur vous, après mon ami…

_ Au nom de Dieu, j'affirme que désormais toutes les affaires qui vous concernent ici, je m'en chargerai, et moi seul ! Pour toutes celles qui se dérouleront loin de moi, je déléguerai des représentants qui seront des gents de justice et de confiance. S'ils agissent bien, je les récompenserai. S'ils se comportent injustement, je les réprimerai !

Et Hamid ben Hillal qui a témoigné, puis transmis, a conclu : Et Omar n'a pas fait plus que ce qu'il a ainsi annoncé, jusqu'à ce qu'il ait quitté ce monde.»

IBN SAAD, Tabakhat , III[50]

• الوثيقة رقم (03):

«Lorsque Abou Bekr s'est éteint ; Omar a prié sur lui. Puis Omar, cette même matinée, a commença par déclarer, après être monté sur le minbar de la moquée :

_ Ô Musulmans, je vais dire quelques mots et je pense que vous serez d'accord avec moi : le peuple arabe est comme un chameau qui suit son guide dans le désert. Le guide voit clairement sur quelle voie avancer !

_ Quant à moi. Ô Dieu de la Ka'aba, je déclare que je vous maintiendrai sur le droit chemin !»

TABARI, Chronique III[51]

الملاحظ أن هذه النصوص التاريخية، وضعت عند عتبة فصول الرواية. فالوثيقة رقم (01)، وضعت على باب الفصل الأول "الحرية والتحدي" (La Liberté et le Défi). وهي فترة خلافة أبي بكر الصديق (ض). وأما الوثيقتان (02) و(03) فتصدرتا الفصل الرابع؛ "الكلام الحي" (Parole Vive). وتتعلقان ببداية فترة خلافة عمر بن الخطاب (ض).

ومثل هذا التوظيف للنص التاريخي، من مصادره المشهود لها بين المؤرخين، يدفعنا إلى التساؤل حول المدلول الابستيموالوجي لهذه النصوص من جهة، وكذا وظيفتها في النص الروائي من جهة ثانية.

ينظر "بول ريكور" إلى الكتابة التاريخية على أنها "التاريخ الميراث" (l'histoire-héritage)، ويعتبرها في علاقتها بالحكايات الحديثة على أنها هي أفقها الزمني. وهذا ما تشكله الكتابة التاريخية المرصودة في رواية " بعيدا..." .

ذلك أن الفترة التاريخية المشار إليها (القرنان 10 و13 الهجريان)، و(13، 23 الهجريان) يمثلان للخطاب الروائي المرجع الزمني والتيمي الذي تقرأ في ضوئه الرواية، وتؤول من لدن القارئ.

فالوثائق الثلاثة بهذا التوزيع الموزون والمخطط له في جسم الرواية أُريد لها أن تكون "القيمة الضامنة، والمرتكز، والدليل الذي يستعمل في تفسير الماضي"[52] من طرف القارئ، الذي يبنى عالم نصه اعتمادا على معطيات عالم النص. فالقارئ في هذه الحالة، وهو يتعامل مع النص الروائي "يشكل لنفسه صورة ذهنية لشيء خارجي لم يعد موجودا أي غائب."[53]

وهناك ملاحظة أخرى فيما يتعلق بالوثائق التاريخية المدرجة في النص الروائي لـ "بعيدا..."، وهي أنها ذات علاقة تسجيلية للأحداث التاريخية المذكورة. لكن الكيفية التي أدرجت بها هذه الوثائق التاريخية في الخطاب الروائي،

تكشف عن موقف من هذا التاريخ أو الماضي وكأنه تاريخ الآخر وماضيه (L'histoire de l'autre)، (Le passé de l'autre)[54].

وفي هذا الموقف، مساءلتها للتاريخ من جهة ومساءلتها للواقع من جهة ثانية، تسجل الكاتبة موقفها من واقعها المعيش (Le réel vécu)،هذا الواقع الذي يدعي انتسابه لذاك الماضي أو ذاك التاريخ الذين ما هما إلا ماضي وتاريخ الآخر.. إنها "أنطولوجيا سالبة للماضي"[55] (une ontologie négative du passé) إنها أزمة الهوية (crise de l'identité).

7. عالم القارئ عند " بول ريكور": يستخدم "بول ريكور"، مصطلح "الاستحواذ" (appropriation)، باعتباره حجر الزاوية في بناء مشروعه الهيرمينوطيقي، وهو المشروع الذي يعده صاحبه وريث الهيرمينوطيقا الإنجيلية (Herméneutique biblique). وهي نتاج عصر "البياتيزم" (piétisme) إبان القرن السابع عشر في ألمانية.

ويعتبر "بول ريكور" أن تحقيق فعل التأويل (interprétation) هو نتاج محصلة ثلاث عمليات: الفهم (compréhension)، التفسير (explication)، والتطبيق (application).

وهذا ما كان يقصد به "بول ريكور" من مصطلح " القوس الهيرمينوطيقي (L'arc herméneutique). ومنه عبارته الشهيرة:

«L'arc herméneutique, s'élève de la vie, traverse l'œuvre littéraire, et retourne à la vie.»[56]

ويرى "بول ريكور" أن تبني "الاستحواذ" مفهوما إيبستيميا، وإجرائيا في مقاربة تأويلية للنص، ليس بالأمر البسيط والسهل. ذلك أن الإشكال كل الإشكال في كيفية التطبيق. ويزداد الأمر تعقيديا لديه، على الخصوص إذا

تعلق الأمر ب" مشكلة كيفية تمثيل الماضي (La représentance du passé)، هذا الماضي، الذي يتم تعويضه بتنظيم التخييل."[57]

والتخييل في هذه الحالة، يتجسد في نص هو النص الروائي، والذي له عالمه الخاص به، وهو عالم النص (monde du texte)، ويقابله عالم القارئ (monde du lecteur). وعالم القارئ هو الذي نحاول أن نرتاده في التعامل مع شخصيات رواية "بعيدا..."، على أن تكون شخصية "مغنية الأهجيات" (chanteuse de satires) نموذجا لذلك.

وبالفعل يعتبر "بول ريكور" أنه بوساطة القراءة فحسب يكتسب الأثر الأدبي دلالته التامة."[58] وفي هذا الجانب، يميز "بول ريكور" بين "داخل القراءة" (dans la lecture)، و"ما بعد القراءة" (au-delà de la lecture).

فالقراءة التي تحمل معنى الاستحواذ هي التي تدفع بعملية التصوير (configuration) إلى أن تختتم دورتها. و"إنه لما بعد القراءة، تتحول آلية تصوير النص إلى إعادة التصوير (reconfiguration)"[59].

ففيما يتعلق بالنص الروائي مثلا، فإن دلالة العمل تنبثق من تقاطع عالم النص الروائي حيث يندرج الفعل الحقيقي الذي يحمل زمنيته المخصوصة. وفي حالة روايتنا "بعيدا..." الزمنية التاريخية (temporalité historique)، وعلم القارئ القائم على إعادة بناء مخصوصة أيضا في زمنيتها ومرهونة بظروف التلقي كذلك.

ويتحدث "بول ريكور" في هذه الحالة عن تقاطع إستراتيجيتين؛ ذلك أنه "من المؤلف تنطلق إستراتيجية الإقناع التي تستهدف القارئ. وإنه لإستراتيجية الإقناع هذه يستجيب القارئ من خلال متابعته لعملية التصوير [عملية القراءة]، وبأن يتملك ما يطرحه عالم النص"[60]

وهكذا تتضح معالم نظرية القراءة عند "بول ريكور" المبنية على ثلاثة ملفات، متجاورة ولكنها مختلفة.

1) الإستراتيجية التي يضطلع بتحريكها المؤلف، وهي الموجهة نحو القارئ.

2) حضور هذه الإستراتيجية في التصوير الأدبي (configuration littéraire).

3) استجابة القارئ باعتباره ذات قارئة (sujet lisant)، أي جمهور مستقبل (public récepteur).[61]

وبالنظر إلى أن إستراتيجية المؤلف، ما هي إلى محاولة تجسيد لتجربة ما، وأن مدار هذه التجربة في النص الروائي هي الشخصية بحيث يوجه كل من "وجهة النظر" والصوت السردي صوب القارئ[62] فإننا نعتبر شخصيات رواية "بعيدا..." لآسيا جبار ذات "دور ثيمائي" (rôle thématique) بحيث "يعين الفاعل (acteur) منظورا إليه في المستوى التصويري (plan figuratuf)، أي باعتباره حاملا لـ "معنى".

ومن ثمة يحيلنا الدور الثيمائي إلى أصناف نفسانية (catégories psychologique)؛(المرأة الخائنة، الأناني، الجبان...) وهي التي تسمح بالتعرف على الشخصية في مستوى المضمون." [63] ولعل هذه الإشارة ولو بعيدة من نظرية القراء عند "بول ريكور"، تحيلنا إلى الاستعانة بسيميائية "غريماس" عند يطرح هو الآخر فكرة الثيمة (thème)، الثيمائية (thématique) والثيمنة (thématisation)[64]. وهو المنظور الذي يعينا في مقاربة الشخصية الروائية في رواية "بعيدا..." تطبيقا لنظرية القراءة الريكورية.

وهكذا يتضح أن الدور الثيمائي الذي تضطلع به الشخصية الروائية، يؤدي وظيفة أساسية في النص الروائي. وهي أنه هو الذي ينقل المعنى ويجسد القيم (valeurs) التي بنية عليها الرواية. ولعل هذا ما يقصده "غريماس" بمصطلح "القيمة- الأثر" (effet-valeur) التي تحملها الرواية،[65]. ويتمثل هذا الأثر في "الكيفية التي تحمل بها هذه الأخيرة إيديولوجية ما، وتنقلها إلى القارئ."[66]

ومن هذا استخلص مفهوم " الشخصية الأثر" (l'effet-personnage) الذي دبج فيه "ف. جوف" كتابا بأكمله تحت عنوان "الشخصية الأثر في الرواية" (L'effet-personnage dans le roman)[67]. وهي "الدراسة التي اهتمت بالشخصية الروائية من وجهة نظر القارئ، كما عُنيت بالكيفية التي" يبرمج" (programme) بها النص تلقيه من لدن القارئ." [68]

والمقصود هاهنا بالبرنامج، هو "البرنامج السردي" (programme narratif PN»)[69] الذي تضطلع به الشخصية في الرواية. وقد حدد "غريماس" مساره في أربع مراحل وهي: المناورة (manipulation)[70]، الكفاية (compétence)[71]، الآداء (performance)[72]، و"الجزاء" (sanction)[73] .

ويمكن لنا أن نجسد البرنامج السردي الغريماسي في الشكل الآتي:

البرنامج السردي (PN)		
01	المناورة (manipulation)	(Transmission du vouloir-faire et du savoir-faire) l'origine de l'action)
02	الكفاية (compétence)	(Acquisition du pouvoir-faire nécessaire) l'action)
03	الآداء (performance)	إنجاز الفعل (accomplissement de l'action)

04	الجزاء (sanction)(châtiment)	إتمام الفعل: التقييم والتأويل : (clôture de l'action évaluation et interprétation)

البرنامج السردي عند غريماس (Le programme narratif selon Greimas)

8. قراءة سيميوتداولية لشخصيات رواية " بعيدا من المدينة " :

lecture sémio-pragmatique des personnages du roman «Loin de Médine »

لقد عرفنا أن الشخصيات في روية "بعيدا ..." ن وهي كلها شخصيات نسوية، موظفة توظيفا دلاليا في النص الروائي، ولا تقوم دلالة الرواية إلا بالكشف عن دروها الثيمائي الكامن في البرنامج السردي المنوط بها. وهي كذلك رموز لـ... المرأة في العصر الإسلامي الأول..... فهي صور لسلبية في التاريخ.....

وتتوخى "المقاربة السيميوتداولية لشخصيات الرواية": "الكشف عن الإجراءات التي بوساطتها يبرمج النص علاقة القارئ بالشخصيات. الصورة التي يمتلكها القارئ عن وجه من الوجوه الروائية، الأحاسيس التي تلهمه بها (المحبة، العطف، الرفض، الإدانة)، وهي التي تُحدد بشكل كبير بوساطة الكيفية التي تقدم بها، وتقيم وتُخرج من طرف الراوي." [74]

لكن من باب المنهجية، نحن مضطرون في هذه المحطة من الدراسة أن نستنجد بأحد أعمدة التحليل السيميائي للحكاية ألا وهو الإيطالي " أمبرطو إيكو" (Umberto Eco)، وبخاصة في كتابه "القارئ في الحكاية" (Lector in fabula).

يعتبر "إيكو" أن الشخصية في الحكاية ليس مجرد دور، أو مظهر، وإنما هي في أساس العمل الروائي عبارة عن أداة نصية (instrument textuel)، يوظفها المؤل في النص لتحقيق غرض في نفسه. ومن هذا ف" ما الشخصية في واقع أمرها إلا مجرد وهم لشخص(illusion de personne). يثير في القارئ استجابات عاطفية."[75]

وهي في هذه الحالة الشخصية "الذريعة الأثر" (L'effet-personne). أو أنها ذريعة (prétexte) لاستحضار مشهد معين من المشاهد المطلوبة لخدمة فكرة معينة لدى المؤلف[76]. وهي في هذه الحالة الشخصية "الذريعة الأثر" (L'effet-prétexte).

وإذا حالنا أن نستجمع أطراف القراءة التي نتوخى بها مقاربة الشخصية الروائية في " بعيدا.."، وقد استعرنا الجهاز التصوري من "ب.ريكور"، وبعضا من أفكار كل من " أ.ج غريماس"، "ف. هامون" و" إ.إيكو.

فلأن طبيعة النص الروائي المطروح أمانا تنم عن خصوصية في التأليف تكاد تختص بها الكاتبة "آسيا جبار" وحدها من بين الكتاب الآخرين - فيما نعلم- وهي المهمة التي حددتها منذ مطلع الرواية. والتي تكشفها الإستراتيجية التي اتبعتها المؤلفة في نسج الخطاب الروائي:

«J'ai appelé «roman» cet ensemble de récits, de scènes, de visions, qu'on nourri en moi la lecture de quelques historiens des deux ou trois premiers siècles de l'islam (ibn Hicham, Ibn Saad, Tabari).»[77]

«Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est relevée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter…»[78]

وأمام خصوصية النص، المستندة إلى إستراتيجية مخصوصة هي الأخرى في عرض حكايات الرواية. ألفينا أن الحديث عن قراءة (lecture) مناسب أكثر. ذلك أن " الأمر لم يعد يتعلق البتة ببلاغة التخييل (rhétorique de la fiction)، المعمولة من طرف المؤلف المتورط (impliqué)، بل ببلاغة القراءة (rhétorique de la lecture) النائسة (oscillante) بين النص وقارئه. فهي أيضا بلاغة، في حالة أن مسجلة في النص وحيث أن القارئ هو نفسه مبْنيٌّ (construit) أيضا بكيفية ما بوساطة النص."[79]

ومن هذا الجانب، نلحظ أن نظرية القراءة عند " ب. ريكور" تقع في ظل البلاغة. وهذا كون نظرية القراءة، "تفترض أن القراءة تحول قارئها، وتتحكم في هذا التحوّل في الوقت نفسه. ولهذا لم تصبح البلاغة في هذا السياق، بلاغة النص، بل هي بلاغة النشاط النقدي." [80] [بلاغة القراءة]

1.8. قراءة سيميوتداولية لشخصية "مغنية الأهجيات"

2.1.8.الحيّزيّة (الفضائية) (La spatialité): يشي هذا المقطع الأول من الحكاية؛ حكاية "مغنية الأهجيات"، بالإرساء الحيّزي (l'ancrage spatial) لأحداث هذه القصة. فبالفعل تدلنا العبارة الأولى من النص على ذلك "في قلعة بني كندة هذه..." (Dans cette forteresse de Beni Kinda). فالملاحظ أن مطلع الجملة الأولى، يمثل المكان المداري للمقطع (le lieu topique de la séquence) "قلعة بني كندة" (forteresse de Beni Kinda). وكأن العبارة جواب عن سؤال: أين؟.

ويُضاف إلى هذا، ضميمة مكانية أخرى صُدرت بها العبارة المعنية، وهي: "في" (Dans). " / في/ قلعة بني كندة " (/Dans/… forteresse de Beni Kinda). ومعلوم أن " في" الذي يقابل (Dans) يدلان على التواجد في مكان معين(Dans : Marque le lieu où l'on est)[81] كما يدلان على العلاقة الطوبولوجية (relation topologique) بين "حيّز مُحتوي"، وهو هنا قلعة بني كندة من جهة، والحيّز المحتوى، الذي ينتظر أن تجري فيه أحداث القصة.

وإذا راعينا بناء الجملة الأولى فإننا نلحظ إضافة إلى ما سبق ذكره استعمال اسم الإشارة "هذه" المقابل لـ "المعين الشاري" (déterminant démonstratif)، (cette)، وهو ما يفيد تجسيد التواجد المكاني بحيث تصبح القلعة ممثلا (acteur) بدورها. إنها الصورة الفضائية لقلعة بني كندة (figure

spatiale de Beni Kinda)، رمز المقاومة إنها حصن الحرية. (ils restèrent cantonnées à la forteresse).

2.2.8 الزمانية (la temporalité) : أما من الجانب الزمني، فإن الفقرة الأولى من النص، تحمل بعض المؤشرات التي يمكن استغلالها من ناحية الإرساء الزمني (encrage temporel) لأحداث الحكاية؛ حكاية "مغنية الأُهْجيات ".

«Ainsi, au gré des mouvements des Beni Kinda dans le Hadramaout et même après que, assiégés, ils restèrent cantonnées à la forteresse, la poétesse ciselait, sinon au jour le jour, du moins évènements après évènement, ses distiques, ses quatrains ou ses longues périodes toujours contre l'ennemi.»

فمجمل المؤشرات المتضمنة في هذا المقطع تحيلنا على فترة زمنية معينة، هي فترة الحرب والكر والفرّ، والتحصين في فترات طويلة ضدّ العدوّ (longues périodes toujours contre l'ennemi). فالزمن إذا هو زمن الحرب. وهو زمن غير محدد ببداية ولا نهاية، زمن يفرض هذا العدو لفترات طويلة. ومن ثمة فإن القيمة المهيمنة (valeur dominante) التي يتضمنها النص، والتي هي الإطار الزمني للحكاية هي "قيمة العدوان"، "قيمة العقاب" (châtiment)/(sanction).

والملاحظ أن نص حكاية "مغنية الأُهْجيات"، يختم بالإشارة إلى الإطار الزمني العام، وهو الزمن التاريخي، القرن الثاني عشر من الهجرة، الذي عرف الحروب والصراعات بين المدينة مركز الحكم والسلطة المركزية، والمعارضة التي رفضت هذه السلطة وكانت تنشد الاستقلال عن المدينة. وهو الصراع الذي انتهي بهيمنة سلطة المدينة من جديد على الجزيرة العربية :

«La péninsule arabe est presque tout entière revenue à l'islam. La 12ème année de l'hégire n'est pas totalement écoulée.[82]

9. الشخصية : ليس لنا في هذا الموضع – بحكم طبيعة البحث وحدوده- أن نسترسل في تقديم تعريف للشخصية يمكن أن يطمأن إليه[83] ومع

هذا فلامناص لنا من أحدها معلما عاما لنا وليكن المفهوم الآتي: " تعرف الشخصية بجملة مت يسند إلى الفاعل(actant) من صفات صريحة أو ضمنية."[84]

والحال أم مصطلح "الفاعل" (actant) من المفاهيم التي أخرجها "غريماس" تماشيا مع جهازه السيميائي، وإن كان ملهمه الأول فيها هو "ف. بروب" (V.Prop)، صاحي فرضية الأعمال.[85] ومفهوم "الفاعل" أو العامل عند "غريماس" يخلف مفهوم الشخصية في مجال السيميائيات الأدبية[86]. ومن ثمة يصبح الحديث بالنسبة للشخصية أو العالم عن الدور العالمي أو الفاعلي (rôle actantiel)[87]. وهو الدور المشترك المنوط بشخصيات الرواية أو مجموعة من القصص مثلا.

وفيما يتعلق بروايتنا "بعيدا..." فإن القاسم المشترك بين حكاياتها هو شخصيات نسائية في العصر الإسلامي الأول، عانينا من الظلم والقهر وسلب حرياتهن، فمنهن من قاومت وعرفت لذلك أبشع التعذيب والتنكيل، ومنهن من استكانت ورضيت بوضعها المضطهد.

غير أننا سنختار وجها نسائيا عرف بالمقاومة بالشعر في وجه الاستبداد وإن عرفت نهاية مأساوية حيث نكل بها شرّ تنكيل ولكنها بقيت رمزا للتضحية من أجل الحرية، فهي بحق رمز لل"الجندية المجهولة". تلك هي إذا قصة "مغنية الأهجيات".

يقدم لنا الراوي الشخصية الرئيسة في حكاية "مغنية الأهجيات" (La chanteuse de satires) بوساطة أوصاف معينة، فهي معروفة ومشهورة في قبيلتها بني كندة، وبين سائر قبائل الجزيرة العربية، بأنها "مغنية الأهجيات"، وأنها "الشاعرة" (La poétesse). ومع كل ذلك لا يعرف لها اسم. وحتى المؤرخ الطبري لم يذكر باسمها. ومن أهم أوصافها التي عرفت بها:

«… femme était célèbre : une poétesse.» «la poétesse ciselait, sinon au jour le jour, du moins évènements après évènement, ses distiques, ses quatrains ou ses longues périodes toujours contre l'ennemi» «Sa poésie était reprise, de l'un à l'autre. Ses œuvres

polémiques étaient célèbres hors de sa tribut, celle-ci nombreuse et redoutée.» «Cette femme inventait don sa poésie-danger. Elle la chantait aussi.»

الملاحظ إذا أن عدم ذكر اسم الشاعرة، قد يكون من باب، إستراتيجية تتبعها المؤلفة، من حيث أنها بصدد "عملية تخييل التاريخ" (fictionalisation de l'histoire) حيث أن العمل الفني الحكائي ينطبع بجانب وفير من الخيال (l'imaginaire) هذا "الخيال الذي تُبطّنُ به الأحداث التي قد وقعت، وهذا دون أن يُقلل من شأن الرؤية" الواقعية".[88]

ولعل هذا الملح الذي قدمت بع الشخصية، هو ما يجعلنا نعدها الشخص الذريعة (personne-prétexte). أو "الأثر الذريعة" (l'effet- personne). ويطلق "ف. جوف" (Vincent Jouve)، أن النص الحكائي الذي يفضل هذا الاتجاه في التعامل مع الشخصية. "نسق التعاطف"، أو "نسق المشاركة الوجدانية" (Le système de sympathie).

ذلك أن (l'effet- personne) عنده "يلعب دورا جوهريا في القراءة، وبخاصة الروايات. ف "كل قارئ يتذكر أنه كانت له علاقات عاطفية ما مع شخصية من شخصيات الرواية."[89]

والذي يعضد ما ذهب إليه "ف. جوف"، هو النهاية المأساوية، ولكنها بطولية مشرفة وهي التي عاشتها الشخصية في آخر الحكاية:

«Le premier bourreau se présente : est-ce une tenaille … il lui enlève une première dent, une deuxième dent de devant.» «Puis c'est le deuxième châtiment. Un long moment s'écoule...la poétesse a eu les mains coupées. Ses bras se trainent en moignons dégoulinants d'un sang noir.»

وتبعا لمنظومة المصطلحات والمفاهيم السيميائية الغريماسية، فإن الحديث عن "الفاعل" (l'actant)، لا بد وأن يتبعه الحديث عن "الفاعل الضد"

(l'antactant). ذلك أن "الفاعل" و"الفاعل الضد"، هما العاملان الرئيسان في تحليل الأدوار العاملية (les rôles actantiels).

وإذا رجعنا إلى نص الحكاية، حكاية "مغنية الأهجيات"، نلفي أن "الفاعل الضد "فيها يأخذ اسم "العدوّ" (l'énnemie):

«Ainsi, au gré des mouvements des Beni Kinda dans le Hadramaout et même après que, assiégés, ils restèrent cantonnées à la forteresse, la poétesse ciselait, sinon au jour le jour, du moins évènements après évènement, ses distiques, ses quatrains ou ses longues périodes toujours contre l'ennemi.»

فالقارئ لهذا المقطع، تنطبع في ذهنه، صورة بني كنده وهم يحاصرون لمدد طويلة في حصونهم، من طرف عدوّ لا نكاد نعرف عنه شيئا. فهو بهذا العدوّ القوي المستبد. تقف أمامه الشاعرة تدافع عن قومها بشعرها سهاما ترميها نحوه.

و تكشف لنا الحكاية في المقاطع التالية بعض من يمثلون هذا العدوّ وهو هذا "القائد العسكري القادم من المدينة"، "مهاجر بن أمية"، الذي لا يقل ضراوة عن القائد الأخر " خالد بن الوليد":

«Que craindre ? Improviser le dernier satire, contre ce chef guerrier venu de Médine… Mohadjir ibn Ommeya… le vainqueur, aussi cruel que Khalid …»

والملاحظ هنا، أن الفاعل، هو فاعل جماعي (actant collectif) ممثلا في بني كندة قبيلة الشاعرة، ويقابله "الفاعل الضد"، الذي هو أيضا يبدو في شكل جماعي أيضا (antactant collectif) تحت سلطة واحدة هي سلطة "المدينة" ومن ثمة يصبح "مهاجر بن أمية" و"خالد بن الوليد" رمزا للمدينة.

ولهذا إذا بدت الشاعرة في محنتها وكأنها تجابه وحدها هذا العدو، وتتعرض إلى أبشع العقوبات؛ نزع ثنيتيها الأماميتين، وقطع يديها، فلأنها تمثل

القبيلة وكل من يقف في وجه هذا العدو. ولا ننس بهذا الصدد ما يمثله الشاعر والشاعرة من مكانة في القبيلة:

«La chanteuse de satires devenait une part à l'âme de résistance des siens. Plus que le guerrier le plus brave, le poète, à plus forte raison la poétesse arabe, jouit de prestiges et d'honneur.»

1.9. مرجعية شخصية "مغنية الأهجيات": هناك علاقة مباشرة فيها كثير من التواطئ، والقصدية، بين مؤلف الرواية وشخصيات روايته "فهو الذي ينتقي ملامحها وسماتها، ويحدد لها موضعا معينا من عالم المغامرة، ويربطها بجملة من العلاقات المختلفة يختارها، ويبني هذا كله في خطاب معين على نحو مخصوص ووفق أساليب وطرائق ورؤى متباينة، فينشأ للشخصية من هذا كله "كيان" قصصي بمعنى أو بمعان مختلفة."[90]

وإذا كانت هذه العلاقة المخصوصة بين منشئ العمل القصصي وشخصياته، تُذكر إذا تعلق الأمر بالعمل التخييلي المحض. فإن التأكيد عليها في حالة أن الشخصية مستمدة من التاريخ أولى وأشدّ. ذلك أن الشخصيات المشار إليها في مثل هذه الأعمال، هي في الغالي شخصيات مرجعية (personnages référentiels) . وهي ذات تنوع في دورها الوظيفي في العمل القصصي فمنها:[91]

- شخصيات ذات مرجعية تاريخية.
- شخصيات ذات مرجعية أسطورية.
- شخصيات ذات مرجعية اجتماعية.
- شخصيات ذات مرجعية نفسية.
- شخصيات ذات مرجعية فكرية.

وفيما يتعلق بحكاية "مغنية الأهجيات"، فإن شخصية الشاعرة (la poétesse)، تحيل إلى مرجعيتين، أو لنقل تهيمن عليها مواصفات مرجعيتين هما: المرجعية التاريخية، والمرجعية الفكرية(الثقافية). فمن حيث المرجعية

التاريخية، "أي الشخصيات التي يُنشئها صاحبها انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ ."[92]

فنلفي أن النص نفسه يحيلنا إلى المصدر التاريخي الذي ذكرت فيه الشاعرة "مغنية الأهجيات"، شاعرة بني كندة. وهو في هذه الحالة "الطبري".

كما نجد أيضا أن الحكاية توظف جملة من الأحداث والشخصيات التي تتفق حولها كتب السير والتاريخ. نقول هذا مع اعتبار أن العمل سردي ولامناص حينئذ أن يتوسل السرد وسيلة لعرض الأحداث. كما أن النص يتضمن أيضا مرجعية سياسية تتمثل في سلطة المدينة الممثلة في الخليفة "أبي بكر الصديق"، وقائدي جيشه "خالد بن الوليد" و"مهاجر بن أمية".

وفيما يتعلق بالمرجعية الفكرية والثقافية، فإن الشخصية الرئيسة وهي الشاعرة، التي اشتهرت بالوقوف في وجه جيش المدينة وما يمثله من قوة وبطش، ومن قبله شهرت سيف شعرها بالهجاء في وجه أعدائها وأعداء قومها. وتحملت صابرة متحدية ما حدث من تنكيل على يد عدوها حين ضفر بها بحيث نزع سنين من أسنانها الأمامية كي تتوقف على إنشاد الشعر، وتم قطع يديها نكالا لها أيضا.

فكل كل المؤشرات تدل على موقف فكري من المؤلفة "أ. جبار" وهي الكاتبة، الشاعرة والمؤرخة التي جعلت هي الأخرى من قلمها سلاحا في وجه الاستبداد والاستعباد في عصرها. فما أشبه شاعرة الأمس بشاعرة اليوم. أو ما أشبه صوت الأمس بصوت اليوم[93] (Voix d'hier/ voix d'aujourd'hui) .

ومثل هذا العمل تنبيه وتحذير لكل امرأة جزائرية من أن يُستنسخ الماضي التاريخي في الحاضر التاريخي. ولهذا يمكن لنا أن نضيف مرجعية أخرى للشخصية الرئيسة في هذه الحكاية وهي أنها ذات اتصال بشخص المؤلفة.[94]

ملحق :

La chanteuse de Satires

Dans cette forteresse de Beni Kinda, outre la fille de No'man la répudié, une autre femme était célèbre : une poétesse. Tabari ne nous livre pas son nom. Sa verve devait être moqueuse : ses vers laceraient, taillaient en pièces ; ils faisaient ressortir le détail saillant ou ridicule en des vers qui ne s'oublient pas, que la renommée circulait loin. Ainsi, au gré des mouvements des Beni Kinda dans le Hadramaout et même après que, assiégés, ils restèrent cantonnées à la forteresse, la poétesse ciselait, sinon au jour le jour, du moins évènements après évènement, ses distiques, ses quatrains ou ses longues périodes toujours contre l'ennemi.

Sa poésie était reprise, de l'un à l'autre. Ses œuvres polémiques étaient célèbres hors de sa tribut, celle-ci nombreuse et redoutée.

La chanteuse de satires devenait une part à l'âme de résistance des siens. Plus que le guerrier le plus brave, le poète, à plus forte raison la poétesse arabe, jouit de prestiges et d'honneur. Les guerriers se comptent en nombre de jeunes gens vigoureux ; les poètes et les poétesses sont au plus quelques-uns ; un hasard, un bienfait de Dieu (de Mohammed ou des païens) accorde en sus. Car ils assurent bien le salut : la gloire qui survit, seule, aux massacres. Cette femme inventait don sa poésie-danger. Elle la chantait aussi.

Avant le départ des chefs des Beni Kinda à Médine et donc avant leur islamisation, la poétesse avait été l'auteur de nombreuses diatribes poétiques contre Mohammed en personne. Sa polémique avait circulé. Certes elle ne fut pas alors la seul, parmi les poètes et les poétesses, à avoir ironisé, en vers brillants, sur le chef inspiré… En tout cas, ses attaques littéraires ne furent pas oubliées. Elles ne furent pas seulement chantées parmi les Beni Kinda, mais dans d'autres tribus voisines.

C'est cet éclat même, c'est cette gloire acquise tôt dans la guerre verbale, qui dut ensuite retenir la chanteuse. Elle ne vint pas, c'est certain à Médine ; elle ne se trouva pas en présence de celui qu'elle avait fait objet de sa verve acérée. Par fidélité à son art- une forme d'amour-propre -, elle dut croire que ce serait se renier que de devenir

musulmane. Elle du le penser en poétesse ; comment, soumise et repentante devant Mohammed, aurait-elle pu se concevoir soudain inventant des louanges en l'honneur de celui qui nourrissait sa moquerie ses reparties, son humour… Non, un tel retournement dans l'inspiration ne dut pas lui paraitre possible.

Elle s'écarta. Comme d'autres de sa tribu, elle s'en tint à sa liberté bédouine préservée, pour ne pas perdre sa fidélité d'inspiration.

Tout cela, elle le ressentit spontanément ; dans une fierté intacte de l'être. Tant que sa flamme la nourrissait, tant que son rôle polémique la parait aux yeux des siens d'une valeur rare, plus rare que la beauté, plus recherchée que l'attrait féminin ordinaire, elle n'éprouvait nul besoin de croire en Dieu. Quel Dieu ? N'avait-elle pas en elle une étincelle divine ? Dieu ne lui parlait-il pas à sa manière et quelle importance qu'il ne fût pas, celui de Mohammed ?

Une autre femme, venue de Bassora, Sadjah, avait poussé la confiance en son verbe et en ses qualités poétiques, au point de se déclaré, elle aussi, prophétesse. L'inconnue des Beni Kinda ne se sentait ni femme d'arme, ni chef de tribut. Sa naissance, son rang, à l'origine, étaient humble : sa promotion présente, elle la devait à sa verve, à ses chants. Elle était poétesse, seulement poétesse ; ni guerrière, ni meneuse d'homme.

Une partie des Beni Kinda devenus Musulmans, elle n'en continua pas moins son œuvre orale, qui s'envolait aux quatre coins du Yemen et Hadramaout. Puis, Les Beni Kinda retournèrent à leur foi primitive ; elle n'eut pas apostasié : elle était restée fidèle à elle-même.

Peut-être regretta-elle la mort de Mohammed, parce qu'elle allait devoir changer de cible. Tel ou tel nouvel ennemi aurait certainement moins d'envergure que Mohammed ; son œuvre à elle allait s'en trouver rapetissée !

La poétesse fut du nombre des femmes, enfants, vieillards qu'on allait réduire en esclavage et qui allaient quitter la forteresse. Quelqu'un – sans doute le même délateur zélé que pour la répudiée – désigna la chanteuse à Mohadjir le vainqueur et crut bon de lui rappeler : - Cette poétesse célèbre a été l'auteur de nombreuses satires contre le prophète Mohammed !

Elle fut aussitôt séparée du groupe des victimes. Pour le chef militaire, c'était immanquablement la désigner à la vindicte : ainsi blasphématrice, ayant osé s'attaquer au prophète lui-même, elle, une femme !... Un châtiment peu ordinaire s'imposait.

Comment dut-elle attendre l'arrêt ? Accroupie dan la poussière, face au groupe de la population civile, leur haillons empaquetés, prêts à l'exode mais devenant témoins à leur tour… Lenteur du désespoir pour tous, puisque tous les hommes ont été tués, à l'exception de leur chef et des dix hommes sauvé s envoyés à Médine.

La poétesse ne paraît pas troublée ; son visage reste impassible. Elle se prépare à la mort : Qu'est-ce que la mort, sinon l'occasion ultime de laisser en soi le ferment de la colère trouver ses rythmes soudains les plus graves ? Peut-être a-t-elle regretté pour une fois de ne pas être poétesse lyrique, pour pouvoir chanter le désespoir collectif ? Pour hausser le silence de tous, prolonger ces regards brûlés, cette fierté tassée comme une cendre dans un chant écorché, lentement libéré !

Accroupie – femme mûre, sa chevelure totalement blanchie recouvrant ses épaules, la masse du corps forte, inébranlable… Elle commence à chercher ses mots intérieurs, son souffle qui va s'exhaler. Elle veut faire face à la mort.

Que craindre ? Improviser le dernier satire, contre ce chef guerrier venu de Médine, ce compagnon de Mohammed, lui qu'elle a le plus attaqué, mais toujours respecté, le général ; quand à lui plastronne !... Il s'approche d'elle. Il va lui trancher la tête, il…

Elle ne se lève pas, Mohadjir fait signe à deux sbires. Ils la bousculent, la poussent. Elle se détache, elle marche, le sourie aux lèvres.

Devant Mohadjir ibn Ommeya – elle commence d'ailleurs le début de sa diatribe. Mohadjir, qui veut dire «Emigrant», «ce sera pense-t-elle migrant du bonheur, expulsé de la vie et des rires…» - Devant le vainqueur, aussi cruel que Khalid, mais dépourvu de sa légende, elle fait face : - Tu n'es qu'un guerrier ! Tu n'a que droit de vie ou de mort ! -Moi… - Toi ? Gronde-t-il, tandis que leurs regards se croisent. - Mon éloquence, ma voix seront encore là quand tu seras

poussière ! – Ta voix réplique-t-il. Justement je ne te retirerai pas la vie, mais la voix !

Il a un geste. Les gardes la bousculent à nouveau, la descendent jusqu'au fossé des tortures, le lieu des lapidations et des exécutions.

Le premier bourreau se présente : est-ce une tenaille qu'il a à la main et pourquoi ? pense-t-elle. Va-t-il lui arracher ses yeux ? .. Non, en deux mouvement, lui tirant la tête en arrière, lui ouvrant la bouche comme un trou d'asphyxiée, il lui enlève une première dent, une deuxième dent de devant.

Elle ne sent rien, sinon, ramenant sa tête non coupée, non aveuglée, qu'elle a la bouche pleine d'un sang épais.

Elle ne souffle pas, elle n'a pas poussé un cri. «Ma voix, pense-t-elle, pourquoi mes dents ?» songe-t-elle, la tête bourdonnante, prête à s'évanouir… Tandis qu'elle défaille, elle comprend : sa voix va sifflet, sa voix va grincer, sa voix ne va pas chanter tout ce qui, à l'instant même, se presse en son cœur en strophes toutes prêtes, aussi chaude que le sang qu'elle crache…Elle ne s'évanouit pas, non, elle reste droite, toujours dans le fossé, quand le second bourreau s'approche et qu'il lui paraît d'une stature de géant.

Puis c'est le deuxième châtiment. Un long moment s'écoule.

L'homme à la hachette est remonté. La troupe des Beni Kinda s'est levée ; ils ont toujours leurs paquets à leurs pieds. Ils ont su aussitôt les dents de la poétesse arrachées, «pour qu'elle ne chante plus !» a murmuré un garçonnet. «Ils ne veulent pas la tuer, elle, notre âme ! Soupire un vieillard aveugle, mais qui lui font-il donc ?»

L'attente de nouveau, Peu à peu, la poétesse, droite, monte le talus : sa bouche en sang, son visage en masque durci, ses cheveux rivière blanche mais souillée… ses bras sont levés au-dessus de la tête : statue de la révolte muette.

Ce n'est qu'une fois la poétesse près d'eux que l'horreur s'installe chez les témoins : ses deux bras descendent lentement, encadrent la face toujours silencieuse, les yeux au regard perdu en arrière, pas mort, pas vaincu, même pas chaviré… Les bras… - Ô lumière du jour, se lamente une voix de femme, regardez ses mains ! – Ses mains … - Ses mains …

Et ils regardent : la poétesse a eu les mains coupées. Ses bras se trainent en moignons dégoulinants d'un sang noir.

Plus loin, les soldats et leur chef se sont élancés sur leurs chevaux et disparaissent.

La poétesse, debout devant son public tomba en servitude, murmure doucement, si doucement, de cette voix qu'ils ont rendue sifflante, mais qui vit encore, rauque.

- Je chanterai avec mes mains !

- Je les maudirai avec mes mains, mes mains coupées ! … Mon chant leur restera insaisissable, tel l'épervier qu'ils n'atteignent pas !

La voix sifflante continue encore, quand la douleur à raison d'elle tombe sur les genoux, que les femmes se précipitent pour la panser, pou la bercer.

Abou Bekr, mis au courant du châtiment subi par la poétesse écrit une lettre de réprimandes véhémentes à Mohadjir – Si elle avait été musulmane, elle aurait dû expier par la mort !... Or, ni musulmane, ni apostat ; elle pouvait, par le force poétique qui était son arme à elle, choisir qui elle voulait comme victime de ses satires !

Surtout Abou Bekr dut être révolté qu'une femme puisse subir ainsi des atrocités dan son corps : la servitude (dont, à tout moment, on peut se racheter soit en s'islamisant, soit en faisant payer le prix du rachat) est la seule peine imposée aux femmes des vaincus.

- Gade-toi, à l'avenir, de punir quelqu'un de cette façon ! Abstiens-toi où il faut t'abstenir ! Tu n'a pas le droit d'agir ainsi ! Accuse le calife.

La péninsule arabe est presque tout entière revenue à l'islam. La 12ème de l'hégire n'est pas totalement écoulée.»

ASSIA DJEBAR

«La chanteuse de satires»

Loin de Medine

2eme édition

ENAG Editions

Pp133.138

الهوامش:

1 - Assia Djebar : Loin de Médine «Filles d'Ismaël ». Enag édition, Algérie, 2ed, 1994.

2- أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي. دار الأمان، الرباط. ط1/1996. ص22. عن LEO HOEK ,La marque du titre, éd Mouton,1973,p.184.

3 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p878.

4 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p639.

5 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p639.

6 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p639.

7 -Le Petit LAROUSSE Illustré 2013, p1614.

8 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p07.

9 -Paul Ricœur : La métaphore vive. Ed du seuil 1975.

10 - -Paul Ricœur : La métaphore vive. op cit. p164.

11 - Paul Ricœur : La métaphore vive, op cit, p165.

12 - Ibidem, p161.

13 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p07.

14 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, pp339à342.

15- Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p342.

16 - Voir, Gérard Genette et autres : Théorie des genres. Ed du seuil 1986.

17 - Voir, T. Todorov et O. Ducrot : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed du seuil 1972.pp193à201.

18 - Ibidem. P193.

19- أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي. مرجع سابق. ص ص31،30. نقلا عن ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمت جمال شهيد. معهد الإنماء العربي، بيروت. ط1/1986، ص26.

20 - Robert Scholes ; Les modes de la fiction.in Gérard Genette et autres : Théorie des genres. Op cit.p77.

21 - Ibidem. Pp81à88.

22 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p07.

23 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, p07.

24 - Paul Ricœur : Temps et récit. T1 : L'intrique et le récit historique. T2 : La configuration dans le récit de fiction. T3 :Le temps raconté.

25 - Assia Djebar : Loin de Médine « Filles d'Ismaël ». Op cit, pp 07 et08.

26 -Boualem SANSAL: Rue DARWIN (roman). Ed Gallimard, 2011.p97.

27 -Roland Barthes : introduction à l'analyse structurale des récits. In Roland Barthes et autres : Poétique du récit. ed du seuil .1977.p8.

28 - Ibidem. P8.

29 - J.P.Sartre : Qu'est-ce que la littérature ?

30 - Assia Djebar : Loin de Médine. pp 341 et342.
31 - Assia Djebar : Loin de Médine. pp 341 et43.
32- Assia Djebar : Loin de Médine. p47.
33- Assia Djebar : Loin de Médine. P55.
34- Assia Djebar : Loin de Médine. pp 47 et 48.
35 - Assia Djebar : Loin de Médine. p131.
36 - Assia Djebar : Loin de Médine. p133.
37 - Assia Djebar : Loin de Médine. p138.
38 - Voir, « Les schèmes argumentatifs dans le discours », in Ruth Amossy : L'argumentation dans le discours. Ed Armand Colin, 2012.pp145à180.
39 - R. Barthes : « Le discours de l'histoire », in Le Bruissement de la langue. Ed du seuil.1967.p163.
40 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p185.
41 - Ibidem, p435 (conclusions)
42 - ibidem, pp252 à 283.
43 - ibidem, pp284 à 328.
44 - Ibidem, p252.
45 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p252.
46 - Ibidem. p252.
47 - Ibidem. p252.
48 - Ibidem. p253.
49 - Assia Djebar : Loin de Médine, p17.
50 - Assia Djebar : Loin de Médine, p273.
51 - Assia Djebar : Loin de Médine, p274.
52 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p253.
53 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p253.
54 - Voir, Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p252.
55 - Voir, Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.pp263à 271.
56 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p286.
57 - IBID. P286.
58 - IBID. P286.
59 - IBID. p287.
60 - IBID. p288.
61 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p288.
62 - Paul Ricœur : Temps et récit. T2 : La configuration dans le récit de fiction. Op cit.p165.
63 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Arman colin, 2ed, 2001.p53.
64 - Voir, A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Classique Hachette.1979.pp393et394.
65 - Voir aussi ; A.-J. Greimas : Du sens. Ed du Seuil, 1970, pp255 et256.
66 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p54.

67 - Vincent Jouve : L'effet-personnage dans le roman, PUF, 1992.
68 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p72.
69 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire … Op cit. pp 297et298.
70 -A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné ... Op cit. pp 220à222.
71 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit. pp 52à 55.
72 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit. pp 270à 272.
73 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit. p320.
74 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p66.
75 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p67.
76 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit.p67.
77 - Assia Djebar : Loin de Médine, p07.
78 - Assia Djebar : Loin de Médine, p07.
79 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p299.
80 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p298.
81 - Le petit Larousse illustré 2013. P305.
82 − Assia Djebar : Loin de Médine, p138.
83− ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة. درا الجنوب للنشر، تونس.2000. ص 96 إلى 112.
84− المرجع نفسه. ص101. نقلا عن: G. Dictionnaire des lettres. Larousse .éd 1987.t1.pp 1233.1234.
85 - Voir, « Les transformations des contes fantastiques » in Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes. Ed du seuil .Pp234à262.
86 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit.(actant) p3.
87 - A.J.Greimas et J. Courtes : SEMIOTIQUE, dictionnaire raisonné…Op cit. (rôle actantiel) pp 4et5.
88 - Paul Ricœur : Temps et récit. T3 : Le temps raconté. Op cit.p331.
89 - Vincent Jouve : La poétique du roman. Op cit. p70.
90− الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة. م س. صص 101 و102.
91− ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة. م س. صص 102 و103.
92− الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة. م س. ص 102 .
93- Assia Djebar : Loin de Médine, pp 339 à 342.
94− ينظر: الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة. م س. ص 103 .

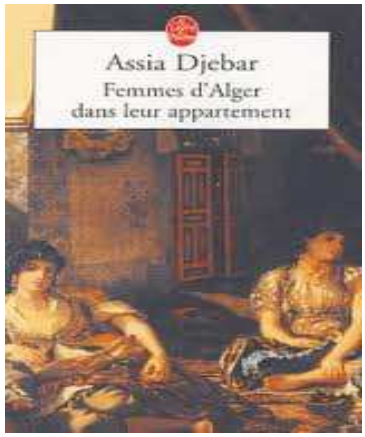
حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)

د. سليم بتقة
جامعة محمد خيضر بسكرة

Un portrait de femme !
rien au monde n'est plus difficile,
c'est infaisable… c'est à en pleurer
Jean Auguste Ingres

ملخص:

نساء الجزائر في مخدعهن لآسيا جبار، عبارة عن مجموعة قصصية تقيم علاقة حوارية مع الرسم بما أنها تستعير عنوانها من لوحات ديلاكروا وبيكاسو، وهو مصدر الهام، لوضع مسار سرد يحكي قصة نساء الجزائر. إنه لقاء الرسم والكتابة، الطبيعة، الاشتغال والنتائج المترتبة على مثل هذا التبادل وهذا تحديداً من خلال القصة الأولى من المجموعة، التي ألفت سنة 1978 وتمثل إعادة كتابة لنساء الجزائر. بقراءة اللوحات وفك رموزها التصويرية وإخراجها في عمل إبداعي، تعمل جبار على هذه التوليفة في قصتها من خلال فضاءين، فضاء الحلم وفضاء الذاكرة، حيث تتولى نساء الجزائر استعادة الحياة والكلمة، والكشف عن أنفسهن.



مقدمة: في القرن التاسع عشر تم تأسيس رؤية أسطورية عن الجزائر (بوابة الشرق الساحر) من خلال الفن عوالم غريبة من اللوحات والصور تجسد المناظر العجيبة، وتعكس انبهار الفرنسيين بهذا السحر والجمال وتنقل للمتلقي "المتروبوليتاني" مشاهد في كثير من الأحيان تعج بالأهالي الخاضعين، ونساء حبسن في بيوتهن. من بين أولئك الذين أصيبوا بهذا الهوس "أوجين دولاكروا"Eugène Delacroix (1798- 1863) بأعماله الإبداعية التي رسمها أثناء الرحلة التي قادته إلى المغرب، ثم الجزائر سنة 1832 خاصة منها: نساء الجزائر في مخدعهن *Femmes d'Alger dans leur appartement* 1834.

في سنة 1980 نشرت الكاتبة أسيا جبار عن دار Albin Michel للنشر بباريس مجموعتها القصصية المعنونة ب نساء الجزائر في مخدعهن، حيث اقترحت عملا مكتوبا وقدمته على أنه حوار بين الصورة والنص.

نساء الجزائر بريشة دولاكروا وقلم آسيا جبار، يجمع عنوان نساء الجزائر في مخدعهن بلدا هو الجزائر واسمين كبيرين في الثقافة العالمية: الفنان التشكيلي الفرنسي أوجين دولاكروا والأديبة الجزائرية آسيا جبار.

(نساء الجزائر في شقتهن) إذن تحاول أن تقيم حوارا مع الرسم، بما أنها تستعير عنوانها من لوحة دولاكروا، وهو مصدر إلهام لوضع مسار سردي يحكي قصة نساء الجزائر قبل، وبعد حرب التحرير. إنه لقاء الرسم بالكتابة، من خلال قراءة اللوحة وفك رموزها التصويرية التي اشتغلت عليها. كيف كان هذا الاشتغال؟ وما نتائج هذا التبادل وهذا اللقاء التناصي؟ هذا ما تحاول هذه المقاربة الإجابة عنه.

نسخة متحف اللوفر باريس 1834

نسخة متحف فابر بمونبيلييه 1849

السياق التاريخي للوحة نساء الجزائر في شقتهن لديلاكروا : في 1832 قام "أوجين ديلاكرو"ا *Eugène Delacroix* برحلة إلى المغرب ثم الجزائر. حيث رافق "الكونت دي مورناي" *comte de Mornay* المبعوث الخاص للويس فيليب لدى السلطان مولاي عبد الرحمن. للحصول على موفقته لاحتلال الجزائر، غير أن المهمة كللت بالفشل عاد منها بدفاتر مخططات ولوحات كانت نواة أعماله الفنية. في الجزائر العاصمة تعرف "ديلاكروا" على المهندس ومسؤول ميناء العاصمة السيد "بواريل" *Poirel* أحد المهتمين بالرسم، عرفه هذا الأخير على

شاوش وريس قبل الاحتلال يعمل تحت إمرته، وبعد محادثات طويلة، أذن لديلاكروا بزيارة حريمه، وهي الرغبة التي لم تتحقق له بالمغرب. قضى "ديلاكروا" أربع أمسيات في رسم زوجات القرصان الثلاثة. وبعد عودته إلى فرنسا أنجز لوحته المشهورة نسوة الجزائر في شقتهن *Femmes algéroises dans leur Appartement* سنة 1834، وهي الآن محفوظة في متحف "اللوفر"Musée de Louvre à Paris. وبعد خمس عشرة سنة، أعاد "ديلاكروا" رسم نفس اللوحة ولكن مع بعض اللمسات الجديدة كحجم اللوحة (0,80 x 1,12) عن نسخة "اللوفر" (2,29 x 1,80م).، وذلك باستخدام قماش Chevalet أما النسوة اللواتي كن قريبات من المشاهد، فقد جعلهن يبتعدن ويتباعدن، والنسخة الثانية هذه موجودة الآن في متحف فابر مونبيلييه Musée de Fabre à Montpellier

بطاقة فنية للوحة: (النسخة الأولى)

Artiste : Eugène Delacroix
Titre en italique :*Femmes d'Alger dans leur appartement*
Lieu d'exposition : Musée du Louvre
Création : 1834
Dimension :1,80m×2,29
Matériaux : Huile sur toile
Période : Romantisme

قالوا عن اللوحة:

Auguste Renoir "لا توجد صورة أكثر منها جمالا في العالم"

Paul Cézanne، "هذه الألوان الوردية الشاحبة وهذه الوسائد المطرزة، هذا الجذاء، وهذا الوضوح، أنا لا أعلم، تدخل في العين مثل كاس من النبيذ في الحلق، فنسكر على الفور".

Charles Baudelaire رأى فيها " قصيدة عن الداخل، مليئة بالراحة والصمت والأقمشة الغنية لا أعرف ما هو هذا العطر الرفيع لمكان سيئ والذي يقودنا بسرعة كافية نحو حدود غير مسبورة من الحزن".

Victor Hugo، الذي يعتبر بأن نساء الجزائر، هذه اللوحة الشرقية المتلألئة" من الضوء واللون هن النوع نفسه من القبح الجميل الخاص بالمخلوقات الأنثوية لديلاكروا".

Assia djebar"إذا كانت لوحة ديلاكروا تبهرنا دون أن نشعر، فليس ذلك في الواقع بسبب الشرق الظاهري الذي تقترحه في ظل من الرفاهية والصمت، ولكن لأننا ً أمام هؤلاء النسوة في موضع النظر وهو يذكرنا بأنه عادة ليس من حقنا ذلك. هذه اللوحة نفسها نظرة مسروقة".

Rachid Boudjedra في حديثه عن عبقرية ديلاكروا الكولونيالية يرى أنه لخص حالة الجزائر في تلك الفترة في بضاعة رخيصة وأشياء للزينة un regard de pacotille et de bimbeloterie

بعد السينما ... عودة إلى الكتابة القصصية: بعد عشر سنوات من الصوم عن الكتابة، تعود آسيا جبار عام 1980 إلى عالم الكتب بصوت أقوى وأكثر شراسة. كانت قبل ذلك قد أنتجت فيلما بعنوان (نوبة نساء مرتفعات شنوة) *La Nouba des femmes du mont Chenoua* بعدها حاولت مواصلة نشاطها السينمائي بفيلم عن نساء مدينة الجزائر لكنها لم تستطع. (سيناريو الفيلم اتخذته الكاتبة كمرتكز لعنوان مجموعتها القصصية) يبدو أن فيلم النوبة لم يتقبل بالقدر الذي كانت تطمح إليه الكاتبة، كما تهكمت الصحافة من "أنوثتها" Féminisme عبر الصورة غير أنها عادت بعد سنتين من صدور مجموعتها سنة 1982 إلى السينما من خلال فيلمها (الزردة أو أغاني النسيان). *La Zerda ou les chants de l'oubli.* هذه المرحلة الثانية من مشوارها الأدبي أطلق عليها بعض النقاد مرحلة

"النضج"، "الشجاعة"أيضا لأن الجزائر كانت تعيش حالة من عدم الاضطراب في تلك السنوات، بسبب التحولات السياسية والثقافية وحتى الهوياتية، تطلب معها الشجاعة " لـ "تصريخ الصمت " Crier le silence المفروض من طرف السلطات. في افتتاح مجموعتها (نساء الجزائر في شقتهن) *Femmes d'Alger dans leur appartement*، التي أعيد طبعها في 2002، تصرح آسيا جبار: "هذه القصص، بعض المعالم حول مسيرة استماع من 1958 إلى... إلى اليوم، سبتمبر 2001. . . . لفترة طويلة- وتبعا بلا شك لصمتي، للمرأة العربية- ، أشعر كم يصبح الكلام في هذا المجال (باستثناء الناطقين و"المتخصصين") بشكل أو بآخر خرقا". دائماً بين الفرنسية والعربية، وبين النظرة المسروقة والعباءة المفروضة، بين "قول التاريخ" أو "السكوت" عن هذا الموضوع، اختارت أسيا جبار أن تتعدى هذه الحواجز وأن "تتحدث" عن "النساء وهن في حركة ."تظهر (نساء الجزائر في شقتهن) كحوار مع الفنانين، لأن آسيا جبار مزجت جيدا الفنين الاثنين، الكتابة والرسم، من أجل ولادة لوحة تستحضر من خلالها النساء الجزائريات بالأمس واليوم. عنوان الكتاب مستعار من اللوحة الشهيرة لـ"ديلاكروا" Delacroix حيث تظهر النساء الجزائريات حبيسات، وخاضعات، ومحاطات بجدران الحريم.. تعرض لنا آسيا جبار النساء وقد تحررن من نير العدو- - الرجل، نساء خرجن من الحريم بكرامة وبفضل ذكائهن وحكمتهن. تنتظم المجموعة القصصية (نساء الجزائر في شقتهن) في جزأين، "أمس" و"اليوم"، تتضمن ست قصص، وتنفتح على أخذ الكاتبة للكلمة، حيث تشرح الأسباب التي دفعتها إلى كسر صمت دام أكثر من عشر سنوات. يدعو هذا الكتاب إلى تحليل عميق جداً للطريقة التي اختارت بها النساء الجزائريات فهم الحرية الممنوحة لهن بفضل استقلال البلاد، والسنوات التي عاشت فيهن تحت النظام الاستعماري، وهل يمكن الحديث عن مشكلة الحرية التي"ابتلعت" دون التفكير في العواقب؟. يمكن تمثيل الأمر بشخص فقد في صحراء

لعدة أيام، وفي الوقت الذي يتم إنقاذه، يأتي على زجاجة الماء دفعة واحدة، ولا يشرب قطرة قطرة، حتى يستفيد الجسم أكثر. مقارنة أخرى تقدمها الكاتبة عن رجل أعمى استعاد بعد سنوات طويلة بصره، أول شيء قام به هو الذهاب على الفور لرؤية الشمس. افتتاحية المجموعة تبدو صعبة نوعا ما، نظراً لأن آسيا جبار لم تأخذ الكلمة دفاعا عن المرأة المسلمة "المحررة"، ولا لتقديم وجهة نظر موضوعية، ولكن "لتأنيبها". تفسر الكاتبة موقفها ضد أخواتها:

"لا للإدعاء بـ "التحدث لـ"، أو أسوأ، "التحدث عن"، بالكاد الحديث بالقرب من، وإذا أمكن كل ضد: التضامن الأولي لاضطلاع بعض النساء العرب اللواتي تحصلن على حرية حركة الجسد والروح. ولا ننسى أن أولئك حبسن وهن من جميع الأعمار، وجميع الظروف، لهن أجساد مسجونة، ولكن نفوس متحركة أكثر من أي وقت". من نتائج حرب التحرير كانت الحرية المكتسبة من طرف النساء للتعبير عن وجودهن، ولأخذ الكلمة ولكن أيضا إمكانية ارتداء أو عدم ارتداء العباءة التقليدية. حول هذا الموضوع، تعرض آسيا جبار الصعوبات التي تعيشها النساء العربيات- - أولئك اللواتي اخترن عدم ارتداء العباءة- للاعتياد على نظرات الرجال، المشي "متبرجات" في الشوارع، الانتقال من حالة إلى أخرى: من "المرأة" السجينة نحو المرأة "المعروضة". أبرز تطور عرفته المرأة العربية، - على الأقل في المدن- ، كان ترك العباءة. عدد من النساء، غالباً ما يعشن حقيقة تجربة التبرج في سن المراهقة، أو فترة الشباب المنغلقة، الجسد يتحرك خارج المنزل، للمرة الأولى يشعر وكأنه معروض أمام عيون الجميع: تصبح المحاولة جريئة، الخطوة مبكرة، اللهجة العربية تلخص التجربة بطريقة ذات مغزى: "لا أخرج محمية (أي محجبة، مغطاة)"، تقول المرأة التي تتحرر من العباءة. "أخرج متبرجة أو حتى عارية ". اللوحة الشهيرة، نساء الجزائر في شقتهن، نتاج "نظرة مسروقة" كما تقول آسيا جبار.

جبار قارئة لديلاكروا وبيكاسو: ديلاكروا يتلقى دعوة من صديق لزيارته بمنزله في الجزائر العاصمة، حيث دخل لبضع دقائق حريما. ما أن رأه حتى تفاجأ وصدم. إنها تجربة فريدة من نوعها بغرائبيتها ومتعتها، لقد تطلب الأمر سنتين لوضع على لوحة قماشية ما عاشه في وسط ذلك الحريم. في 1849، قدم الرسام نسخة أخرى للوحة. فقد وسع الإطار، وأضاف الضوء وبمجرد رؤيته لها، لم يتمالك "رينوار" العظيم Renoir نفسه فذرف دموعا. تقدر آسيا جبار موهبة ديلاكروا ولوحته الشهيرة، ولكنها تلاحظ أيضا الظلم الواقع على الجزائريات بسرقة وجوههن دون غطاء، والدخول في فضائهن الحميمي، وهو غريب، رجل لا ينتمي إلى الحريم أو إلى المدينة:

لوحة ديلاكروا تبدو كمقاربة لشرق مؤنث –وهي الأولى ربما في فن الرسم الأوروبي، المتعود على معالجة موضوع نساء الحريم أو استحضار قسوة وعري الحريم فقط. تبدو النسوة اللواتي رسمهن ديلاكروا في رائعته حزينات في عزلتهن. وتوضح آسيا أنه خلف النظرة المسروقة Regard volé، هناك صوت مكتومSon coupé.

لم يفت جبار ملاحظة إلى أي مدى عرض ديلاكروا في لوحته وصفا خارجيا أمينا لجسد الأنثى والشقق الخاصة التي يحتلها.

ألوان جميلة دافئة وغنية ومشرقة جد مقنعة مع الأقمشة الفخمة محاطة أكثر بأشياء سامية، يظل الطابع الميتافيزيقي لهذا الجسد بالكاد مرئيا، محسوسا، ولذلك تصف المؤلفة الشرق الذي قدمه "ديلاكروا" بطريقة سلبية:

"."شرق سطحي، في ظل من الرفاهية والصمت

في نظر المؤلفة، ينتمي "ديلاكروا" إلى أولئك الفنانين الأجانب، الذين وصلوا حديثا إلى الجزائر... والذين كان شغلهم الشاغل فقط تسجيل الألوان، والأزياء، والعادات الجزائرية.

وبتأمل لوحة "ديلاكروا" لا تتوقف جبار عن التساؤل: "قلب الحريم هذا المنفتح، أحقاً كما رآه فعلا؟"

لدى عودته إلى باريس، اشتغل الرسام على صورة التي رسخت بذاكرته والتي يشوبها الريب وعدم اليقين، إنه يستمد منها عمله الإبداعي الذي يجعلنا نتساءل دائماً.... الرؤية الجديدة تماما نظر إليها على أنها صورة خالصة. هذا التألق الجديد هو الذي طمس الحقيقة.

الدقة التي استطاع بها "ديلاكروا" جعل ووصف المظهر المادي للمرأة، يعرب بصعوبة- وفقا لجبار- ، عن هويتها الحقيقية.

في خاتمة مجموعتها القصصية، لاحظت جبار، من قراءتها للوحة، وجود عدم ارتياح في عمل "ديلاكروا" الإبداعي، وتتساءل عن الصدمة، أو على الأقل موجه الاضطراب التي تعرض لها الرسام خلال عمله ذاك.

لقد لاحظت أن طبيعة الضوء غير الواقعي يتناقض بغرابة مع دقة الألوان وتفصيل الأزياء. وهذا وصفها للوحة:

"نساء الجزائر في مخدعهن: ثلاث نساء اثنتين منهن يجلسن أمام الشيشة. والثالثة، في المقدمة، نصف مستلقية، تتكئ على وسائد. خادمة، ترفع ذراعها كما لو أنها تزيح الستائر الثقيلة التي تخفي هذا العالم المغلق؛ شخصية ذات طابع عرضي تقريبا، إنها تعمل على تجنب لمعان الألوان التي تكلل الثلاث نساء الأخريات. معنى اللوحة كله يكمن في العلاقة التي تربط أولئك النسوة بأجسادهن، وأيضا بمكان حبسهن. سجينات مستسلمات في مكان مغلق مضاء بنوع من ضوء الحلم القادم من أي مكان. عبقرية ديلاكروا تجعلهن حاضرات وفي نفس الوقت بعيدات، وغامضات.

إنه - تحديداً- هذا الضوء غير الطبيعي الذي يبعث على الشك، الذي يدفع بالمشاهد إلى التساؤل عما إذا كانت نساء الجزائر لـ"ديلاكروا"، حقيقة أو نتاج حلم، حلم الرسام.

لقد ظل مصدر الضوء في اللوحة لغزا كبيرا للفنان الفرنسي، حيث لم يجد النقاد التشكيليون مصدره داخل التحفة الفنية، ولو أن أكبر ما شد الفنانين الغربيين في الجزائر هو الضوء الطبيعي، فالشمس لم تكن شبيهة بأية شمس في مكان آخر، لذا تبدو الألوان مضيئة في لوحاتهم، وكانت عاملا فنيا ساعد على جمالية اللوحة، ذلك الضوء المحير على وجوه نساء "ديلاكروا"، مشرقات رغم وجودهن داخل غرفة من غرف القصبة ذات النوافذ الصغيرة الجانبية المتماشية مع تقاليد مجتمع محافظ .فمنذ ما يقارب القرنين بقي السر غامضا مبهما، وهذا ما روج لتحفة الفنان الفرنسي الذي كانت نساء الجزائر بملامحهن البربرية والموريسكية وأثوابهن وتفاصيل حياتهن السر الحقيقي في روعة ما رسمه، فقد اقترب لتصوير الحريم كحور العين. فقد قال عنه الشاعر الفرنسي الكبير "بودلير" Baudelaire بعد مشاهدتها في الصالون الدولي عام 1855: "هو فنان فريد لا أحد قبله ولا بعده". وتبقى لوحة "نساء جزائريات في مخدعهن" اللوحة الوحيدة التي رسم نسخة أخرى لها وعرضها في باريس عام 1849. وكانت وجوه الجزائريات المضيئة سر جمال لوحات فنانين آخرين عاصروا "ديلاكروا" مثل: "فرمنتان" Fromentin و"رينوار"Renoir و"إيتيان دينيه"Etienne Dinet.

وبعبارة أخرى، يبدو الحلم والواقع يميلان إلى تشكيل فضاء واحد في لوحة "ديلاكروا".

التفسيرات التي قدمتها جبار عن لوحة "ديلاكروا" خلق فيها الرغبة في استئناف واستكمال عمل الرسام. تريد أيضا الكاتبة أن تعطي بواسطة الكتابة ما تراه، غير مرئي في اللوحة.

إذن فعل الكتابة يظهر الحقيقة المغيبة عن المرأة الجزائرية، وهذا انطلاقا من نساء الجزائر والتي لا تزال أيضا غامضة لـ"ديلاكروا"، وهذا هو هدفها. وهكذا، تسعي جبار في قصة من قصص المجموعة، والتي تحمل نفس عنوان مجموعتها بداية إلى معرفة الرسام ثم الوصول إلى حقائق عن المرأة الجزائرية المقترحة من طرف اللوحة:

"لا أرى غير...البحث من أجل إعادة الحديث بين النساء، ذلك الحديث الذي عمل ديلاكروا على تجميده في اللوحة".

ما الخطوات التي استعملتها جبار لينجح هذا اللقاء بين الصورة والنص؟ في قصة "نساء الجزائر"، فضاء الحلم حاضر في كل مكان. لقد رأينا إلى أي مدى كانت أهمية الحلم الذي جانب الحقيقة في عمل "ديلاكروا". وعلاوة على ذلك، أليس كل فعل تصويري مرتبطا بالحلم بطريقة ما؟ هذا هو الافتراض الذي خرج به "بيير لوكي"، Pierre Luquet في مؤلفه (العين واليد) L'œil et la main، حيث يؤكد أنه "ينبغي اعتبار التفكير التصويري عملية عقلية... "، بالمعنى المقصود لعمل الحلم.

استخدمت جبار الحلم، وفضاءه وأساليب التعبير الخاصة بها (كالتشكيل، التكثيف، الانتقال، الترميز) كفضاء للوساطة بين لوحة "ديلاكروا" وكتابتها. وبهذه الطريقة، أمكن لها أن تدرس صور "ديلاكروا" وإظهار ما تخفيه. في الأصل نساء الحريم يهمسن، يتحدثن، ويصرخن. يظهر الرسام لنا عالم أنوثة صامت، دون أدنى ابتسامة تضيف الكاتبة. "هذا العالم من النساء، عندما لا يحدث ضوضاء من همسات من الحنان ،من الشكاوى

المفقودة، من رومانسيه ساحرة غائبة، يصبح هذا العالم فجأة، بائسا، عالما منطويا. فجأة تتكشف هذه الحقيقة دون مكياج دون ارتداد نحو قيم الماضي: الصوت مكتوم حقاً". قبل وقت قصير من حرب التحرير الجزائرية، وقع "بيكاسو" Picasso تحت تأثير لوحة "ديلاكروا"، وكما كان يحب النساء، أراد الرسام "تحريرهن" من خلال عمله الإبداعي، جميع جميلات الحريم. فرسم نساء الجزائر عام 1955 وهكذا، رقص النساء في لوحاته واستيقظت أجسادهن وفتح باب الحريم. وهذا ما كتبت عنه آسيا جبار في نهاية مجموعتها القصصية نساء الجزائر في شقتهن: "لا أرى إلا في مقاطع الهمسات القديمة كيفية السعي لإعادة الحديث بين النساء، ذلك الذي جمده "ديلاكروا" في لوحته. ولا آمل غير في الباب المفتوح بكامله على الشمس، تلك الباب التي فرضها "بيكاسو" فيما بعد، تحرير ملموس ويومي للنسوة".

تقاطع النص مع الصورة: المجموعة القصصية تعرض للمرأة المسلمة بالأمس واليوم، المرأة كما كانت وكما هي، بعباءة أو بغيرها، خاضعة أو حرةً. إنه تطور المرأة المسلمة من خلال التاريخ. إنها حرية الاختيار. المشكلة التي تطرحها آسيا جبار هي اختيار مسار بعد الاستقلال، هو مسار القرار الذي يجب أن تتخذه النساء المسلمات حول الحرية. آسيا جبار و"أوجين ديلاكروا"، الكاتبة والرسام أظهرا بالفن حالة المرأة المسلمة، أحدهما قبل والآخر بعد الاستعمار الفرنسي. إذا كان "ديلاكروا" "يسرق" نظرة من الحريم، فإن آسيا جبار تفضل دخوله. تتسلل آسيا جبار إلى شقق نساء الجزائر، تستمع إلى أصوات وصرخات وهمسات- الأمهات والبنات، والموتى السجينات إلى الأبد، الأحياء السجينات مدى الحياة، مأسورات حتى أنهن في صمت، حضور فارغ كهذه الشخصيات المعروضة والتي رسمها "ديلاكروا". خاتمة المجموعة Postface عبارة عن محاولة- آسيا جبار شرحها سبب اختيار العنوان والموضوع، مع إيلاء اهتمام

دقيق للوحة "ديلاكروا". الخاتمة معنونة "نظرة محرمة، صوت مقطوع"، تحاول الخاتمة فك الرسائل التي أرسلتها مختلف الترجمات المتتابعة المقترحة في لوحة نساء الجزائر في شقتهن من طرف "ديلاكروا". يمكن القول إن الخاتمة تمثل تحليل الكاتبة لمجموعتها القصصية، تحليل يسعى إلى فك الرسالة المرسلة من حركات البطلات. المجموعة القصصية، مقسمة إلى جزأين تتبع عن قرب الصور المرسلة من طرف "ديلاكروا" في نسخ 1834، 1849 على التوالي، إذن الخاصة بالأمس واليوم: نساء الجزائر في شقتهن: ثلاث نساء اثنتين منهن يجلسن أمام الشيشة. والثالثة، في المقدمة، نصف مستلقية، تتكئ على وسائد. خادمة، ترفع ذراعها كما لو أنها تزيح الستائر الثقيلة التي تخفي هذا العالم المغلق؛ شخصية ذات طابع عرضي تقريبا، إنها تعمل على تجنب لمعان الألوان التي تكلل الثلاث نساء الأخريات. معنى اللوحة كله يكمن في العلاقة التي تربط أولئك النسوة بأجسادهن، وأيضا بمكان حبسهن. سجينات مستسلمات في مكان مغلق مضاء بنوع من ضوء حلم قادم من أي مكان- ضوء حوض السمك- - عبقرية "ديلاكروا" تجعلهن حاضرات وفي نفس الوقت بعيدات، وغامضات في أعلى نقطة . تحليل آسيا جبار فيما يتعلق بلوحتي "ديلاكروا" يعمل على جمع جزئي مجموعتها. الجزء الأول "اليوم"، يعرض لأربع نساء يستحضرن بحركاتهن عواقب حرب التحرير، زمن المقاومة، الصمت المفروض . مقارنة بالماضي، يظهر الحاضر كهيئة متألمة من امرأة خانعة، ولكنها تحاول أن تخلق لنفسها مصيرا تحت شعار الحرية. يركز الجزء الثاني، "أمس"، على فكرتين رئيستين من لوحة "ديلاكروا" على الضوء نظر إليه كأمل وعلى الشعور بالسجن، والانغلاق، كإدانة للصمت. إذا قمنا بتحليل للوحتي "أوجين ديلاكروا"، يمكن أن نلاحظ تأثيرا كبيرا للضوء على وجوه النساء الجزائريات، شخصيات اللوحة الثانية، التي أنجزت عام 1849. في النسخة الأولى، لا يزال الرسام تحت تأثير

مباشر لذكريات رحلته مع إهمال تام للتفاصيل. النسخة الثانية تحت علامة الشعر ويلاحظ "جان ليماري" Jean Leymarie في كتابه (فن الرسم الفرنسي، في القرن التاسع عشر). *La peinture française au XIXè siècle* " الاختلاف كان طفيفا، في 1849، نساء الجزائر، المعروضة في متحف مونبلييه والتي أثرت بشدة على "فان غوخ" Van Gogh في خريف عام 1888، لا تزال أرقى من النسخة الأصلية والرائعة في متحف اللوفر بوحدة الإضاءة والإشعاع الحميمية والملحقات المحدودة.

النسخة الأولى، داكنة، تتألف من اللونين الأخضر والوردي، والنسخة الثانية أكثر "سخونة" بفضل الأصفر الذي يسمح للرسام بإضاءة وجوه النسوة الجزائريات، وبنقل رسالة من الفرح والتفاؤل".

خاتمة: في نساء الجزائر لم يرد "ديلاكروا" التعبير عن أي انشغال، ولكن ببساطة الحياة الهادئة والمتأملة في الحرم الفاخر: لا يوجد إذن شيء مسيطر، ولا للون مفتاح. كل الألوان الحارة العذبة تتوازن مع مكملاتها الباردة في "سمفونية" مزينة تعطي الانطباع عن حرم هادئ وممتع.

الصورة التي نقلها الرسام الكبير عن الجزائر وعن الواقع الجزائري حصرها في بضاعة رخيصة، وأشياء صغيرة للزينة. نحن الآن في سنة 1832 المدافع لا تزال تدك العاصمة بطريقة بربرية لا تصدق، فما تحاول اللوحة أن تنطق به من سلم ومودة هي مغالطة فظيعة وكذب. يمكن القول الآن أن أولئك النسوة الجزائريات في مخدعهن ملصقة لبيع الكولونيالية وتسويقها. لقد ساعد "أوجين ديلاكروا" "لويس فيليب" Luis Philipe على توسعة مستعمرته، إن لوحاته لم تكن بريئة. يحسب على الفنانين المستشرقين أنهم كانوا يعملون لصالح سياسات بلدانهم الاستعمارية، فقد خطوا الكثير من الخرائط والصور التي استعانت بها الجيوش في احتلالها لأوطان الآخرين، وكان دولاكروا واحدا

منهم. وفي هذا الصدد يقول بيكاسو الذي حاول محو نظرة دولاكروا الاستعمارية، واستبدلها بنظرة ثورية حين رسم خمس عشرة نسخة لنساء الجزائر في مخدعهن حين حررهن من القيد الذي سجن فيه : " ...الرسم لم يجعل لتزيين الشقق، إنه آلة حرب هجومية ودفاعية ".

بفضل المجموعة القصصية نساء الجزائر في شقتهن، تحول آسيا جبار اللامرئي إلى مرئي، بمعنى المخفي، أو النظرة المسروقة تصبح بفضل لوحة الكتابة،واقعا وعالما مفتوحا لمن يقرأ هذه "اللوحة" ولكن أيضا لمن يراها. الكاتبة المغاربية تزيل الحجاب عن النساء المسلمات مرة أخرى، ولكن هذه المرة تذهب إلى أبعد من ذلك، نحو داخل المرأة ومشاعرها وأفكارها. إنه حجاب الروح والعقل الذي استطاعت آسيا جبار نزعه عن المسلمات اللاتي يعشن في بلد مستقل.

مراجع الدراسة:

- سليم بتقة: سراب الاستشراق، مقاربة سيميولوجية للوحة ديلاكروا، ورقة مقدمة لملتقى السيمياء2010.12.12- جريدة الفجر، نساء جزائريات في أشهر اللوحات التشكيلية العالمية.

-Djebar, Assia –Femmes d'Alger dans leur appartement, Paris, Éditions Albin Michel, 2002.

-Ben Saad, Nizar –«Écrire dans la langue de l'Autre: risques et enjeux» in Revue de littérature comparée, no. 3, 2008, pp. 289 –298.

-Berrichi, Boussad –Assia Djebar, une femme, une œuvre, des langues, Paris, Éditions Séguier, 2009.

-Chebel, Malek –Dictionnaires des symboles musulmans, Éditions Albin Michel, 1995.

-Chikhi, Beïda –Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques, Paris, Éditions l'Harmattan, 1996..

-Vauday, Patrick –La décolonisation du tableau, Éditions du Seuil, 2006

- Farah Aïcha Gharbi, Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture, Études françaises, Volume 40, numéro 1, 2004, p. 63-80

آسيا جبار: مسيرة حثيثة على خطى التاريخ والذاكرة.

أ. عزيز نعمان

جامعة تيزي وزو

ملخص:

تسعى هذه المداخلة لإظهار مقدار ما يزخر به العمل الروائي للأديبة الجزائرية آسيا جبار من عناصر مُحيلة على هويتها، وعلامات مُعرّفة بانتمائها الثقافي في رحاب مدونة أدبية حميمية وفي كنف رؤية تقوم على قبول الآخر، لا سيما إذا كان ذلك الآخر أحد مخلفات الماضي ومكونات الذاكرة. ومنطلق الاستكشاف رواية "الحب والفانتازيا"(L'amour, la fantasia) (1985) التي توفر للقارئ والدارس، على حد سواء، أرضيات خصبة للتساؤل عن مدى مساهمة الكتابة في الانخراط الهوياتي الثقافي وتحقيق تعايش بين ثقافة وطنية أصلية وثقافة متوسطية أملاها التاريخ وأرستها القيم الإنسانية. فتتأكد مع النص الروائي مسألة البحث عن لغة الحب مقابل لغة الحرب ولغة الأم مقابل لغة الإبداع، وتتولد لدى الكاتبة منطقة وسطى محايدة هي منطقة التلاقي والتبادل، أو ما يعرف عند من عُدت امرأة المغرب الكبير العظيمة بـ "البرزخ" الذي يحدد فضاء الكتابة المتراوح في نصوصها بين جغرافيتين وعالمين وحضارتين. وإلى جانب هذا الوفاق تستعرض الرواية في فصولها المتراكمة سلسلة من حركات متعاكسة ظاهريا قوامها الذهاب والإياب بين الموضوعات والشخصيات والعقد، ومرتكز ذلك التناقض هو التاريخ المشترك الذي أفرز خللا في بناء الهوية، وهو ما حدا بالروائية إلى تكريس فلسفة المواجهة التاريخية التي من شأنها تقديم حلول لوضع التشظي الذي آلت إليه الهوية والتصدي لخطابات كراهية الآخر ورفض الاختلاف، تلك الخطابات التي اتخذت اللغات خصما تحطم به عناصر التعارف بين بني البشر باعتبارها عامل تقارب بينها.

تصلح رواية "الحب والفانتازيا" لأن تُعدّ عينة أدبية كاشفة لكتابة قائمة في أصلها على فعل الاستذكار الذي يجعل جبار في حركة دؤوبة بين ضفتين متقاربتين ومتعارضتين في الوقت ذاته، فتبدو في مسيرتها التي لا ينال منها الكلل راسمة لمنطقة ما بين ثقافية تطبعها

ألوان التوحد والتضامن والتنوع الثقافية والإنسانية المتدفقة من فضاء ما وراء الحدود واللغات والأجناس.

الملخص بالفرنسية:

L'œuvre romanesque d'Assia Djebar montre un nombre important d'éléments ayant un lien direct avec l'identité et l'appartenance culturelle. A travers les nombreux textes romanesques se vérifie la question relative à la quête d'une langue d'amour en opposition avec une langue de guerre, et une langue maternelle en opposition avec une langue de la création. Se vérifie aussi la question relative à l'apparition chez celle qui est considérée comme la plus grande femme du Maghreb d'un entre-deux neutre qui constitue l'espace voué à la rencontre et à l'échange, ou ce qui est qualifié en arabe de «barzakh» qui désigne l'espace entre deux géographies, deux mondes et deux civilisations.

L'amour, la fantasia est un modèle littéraire qui témoigne d'une écriture axée à l'origine sur la remémoration, dessine un espace intra cultuel situé au-delà des frontières, des langues et des genres. Je voudrais démontrer de quelle manière ce roman offre au lecteur, au même titre qu'au chercheur, quelques terrains fertiles permettant de s'interroger sur l'éventuel rôle que jouerait l'écriture dans l'accomplissement identitaire et culturel.

نص المداخلة: إن تتبع مسار الكاتبة الجزائرية آسيا جبار(فاطمة الزهراء إمَلايَنْ، المولودة عام 1936 بشرشال- تيبازة) الإبداعي الحافل بالنشاط الأدبي الدؤوب يضعنا أمام جملة من العناصر المميزة لفعل الكتابة وتجلياتها عند واحدة من أبرز الريشات المبدعة في الجزائر، بل واحدة من أولى الطاقات الإبداعية التي يصلح أن ندرجها ضمن الجيل الأول من الكتاب الجزائريين ممن تحمل مشقة الكتابة بلغة المستعمر وقبل مخاطر المغامرة فيها. وقد انطلقت تلك المغامرة في حالة جبار سنة 1957 مع أول عمل لها هو رواية "الظمأ" (La soif)، لتليه أعمال أخرى كثيرة تراوحت بين الرواية والقصة والشعر والمسرحية وكذا السينما. وآخر تلك الأعمال ما صدر لها مؤخرا(سنة 2007)، وهي رواية "بوابة الذكريات" (Nulle part dans la maison de mon père).

أول العناصر التي لا سبيل للحديث عن كتابة جبار بدونه عنصر التاريخ، حيث لا يخلو كتاب واحد لها منه، وينم هذا الحضور عن حرص الكاتبة الدائم على استحضار جانبها التكويني، أو بالأحرى رصيدها المعرفي، في جل أعمالها علما أنها كرست حياتها في سبيل دراسة التاريخ ثم تدريسه بعد ذلك. وتاريخ الجزائر هو أكثر ما يتكرر في أعمالها، وينفرد فيه تاريخ الثورة الجزائرية، وذلك ما نلمسه أكثر فيما كتبته بعد الاستقلال، ففي روايتي "أطفال العالم الجديد" (Les Enfants du Nouveau monde) (1962) و"القبرات الساذجة" (Les Alouettes naives)(1967) تكتسي الثورة بعدا مرجعيا، لكن المرجعية الثورية تلك تتحول من طابعها العائلي الحميمي الذي يشكل رباطا وثيقا بين الشخصيات- القريبة في ظاهرها إلى الشخصيات المسرحية- في الرواية الأولى إلى طابع الاختلاف والتباين الذي يفرق شخصيات الرواية الثانية عن بعضها البعض؛ فكأننا إزاء فضاء اجتماعي يضيق فاسحا المكان للفرد، وكأن الكاتبة تمنح حرية لشخوصها عبر الزمان والمكان وتحرص على إحداث قطائع على مستوى الخطاب من شأنها أن تصيّره خطابا تتخلله لعبة الألغاز ومتعة جمع كافة العلامات الدالة على نفسية كل شخصية على حدة، ورصد توجهاتها الأيديولوجية.

تتعمق المرجعية التاريخية أكثر بعد ذلك في "نساء الجزائر في مخدعهن" (Femmes d'Alger dans leur appartement)(1980) فتقرنها الكاتبة بعلامات بصرية مستمدة من اللوحة الزيتية التي رسمها الفنان التشكيلي الفرنسي دُولَكَروا (Delacroix) في معرض زيارته لأحد المنازل الجزائرية سنة 1832. وفي عملية قراءتها للوحة الفنية تجعل من الوضع الاجتماعي- التاريخي للمرأة الجزائرية سياقا خاصا تتكامل فيه الكتابة(الأدب) والرسم في تأكيد الدور التاريخي لتلك المرأة ومأساتها المنجرة عن قدرها المحتوم.

والعمل الذي استثمرت فيه آسيا جبار معارفها التاريخية، أو بالأحرى "الرواية التي استفادت أكثر من التكوين التاريخي لصاحبها"[1]– على حد تعبير بيضاء شيخي- هي رواية "الحب والفانتازيا"(L'Amour, la fantasia)(1985)، حيث تعود بنا الكاتبة- عبر نصوص تاريخية- إلى السنوات الأولى لاحتلال فرنسا للجزائر، وهي عودة تحمل دلالة مساءلة التاريخ والبحث عن الذات عبر الذاكرة الجماعية. كما تمنحنا عبر مختلف العلامات المصاحبة لعملية الاحتلال كل ما من شأنه أن يقف حاجزا أمام ما ينجر عن اغتصاب حرية الآخر، وتجعل وسائل المحتل أو المغتصب- وأولها اللغة- أسلحة ناجعة ضده. لكن الكاتبة وهي تستعرض ما علق بذاكرة تاريخ الجزائر من آلام وجروح تسعى لتحقيق مصالحة تاريخية مع الأسلاف، وتتخذ من ذاكرة التاريخ الحية موضع التقاء بالآخر، وهو ما يوحي بالبعد الإنساني الذي ينبغي أن يصاحب عملية البحث عن التاريخ والحقيقة.

وعلى غرار ما تضمنته الأعمال الأولى لجبار من مواضيع أساسية تستند إلى مرجعية الثورة فإن المرجعية ذاتها نلمسها في أعمالها الأخيرة، فنراها في رواية "المرأة التي لا قبر لها"(La femme sans sépulture)*(2002) تتخذ من شخصية "زوليخة"، إحدى بطلات الثورة التي لم يعثر لها على أثر منذ 1958 سنة إلقاء القبض عليها، رمزا لـ" استعادة الذاكرة وقلبها"[2]، ويقوم منطق القلب على استحضار امرأة كشخصية صانعة للتاريخ- على خلاف ما كان الحال عليه عند كتاب الجيل الأول- وجعْلها محور دوران الأحداث وتطور العقد، وقد عبرت الكاتبة عن تلك الخصوصية تعبيرا صريحا: "*سعيت لإظهارها (زوليخة) وسط دينامية نسوية حقيقية لم يكن يُنظر إليها بما فيه الكفاية في تلك الفترة*"[3]. فما أرادت جبار استكماله، في أعمالها الأخيرة، هي حقيقة التاريخ التي لا ينبغي فصلها عن عنصر المرأة المتأكد عندها باستمرار مع كل عمل لها.

يشكل عنصر المرأة- إلى جانب التاريخ- الموضوع الذي تدور حوله أعمال جبار جلها، فتبدو المرأة باحثة عن نفسها على وجه الدوام، والمنطلق الذي تبنته الكاتبة في عملية البحث هو أولا جعل الشخصية النسوية- دون تمييز بين الأعمار والانتماءات الاجتماعية- شخصية محورية في نصوصها الكثيرة؛ وهو ثانيا اتخاذها من عناوين بعض تلك النصوص فضاءات رمزية للتساؤل حول المرأة ووضعها على أصعدة مختلفة، ومن أمثلة ذلك صيغة جمع المؤنث التي اختارتها عنوانا لثالث أعمالها "القبرات الساذجة"، وهي صيغة تحيل إلى وضع المرأة إبان الثورة الجزائرية الذي هوى إلى الحضيض نتيجة أعمال المستعمر الشنيعة، وما قد يوافق تلك الصورة الرمزية في الواقع وضع طائر القبرة الذي ينفرد، ضمن أصناف الطيور الأخرى المتمتعة بأجنحة وسيقان تمكنها من الطيران والجثوم فوق أغصان الأشجار، بكونه "لا يحط على الأشجار"[4] وهو ما من شأنه أن يقلل من قيمته كمخلوق يُفترض أن يكون مجبولا على السمو.

وتصبح للعنوان دلالة خاصة في "نساء الجزائر في مخدعهن"، حيث تتدخل عين الرسام في وصف المرأة الجزائرية خلال سنين عزها الأولى (بعض النساء التي لم تتأثر بعد بتبعات احتلال الفرنسيين للجزائر) فتُصور طلعتها البهية وتشيد بقداسة حرمة منزلها. وبذلك حصل تفاعل بين نص جبار ولوحة دُولكروا لتتولد علامات تسبح في فضاء الفن والأدب، لكنها علامات لا يفارقها حاضر المرأة الذي آل إلى الإقصاء والعزلة المفروضين فرضا؛ وهو الحاضر الذي تبحث الكاتبة عن مرجعية أولى له في الماضي استنادا إلى ما توفر لديها من عناصر توحي بما مُورس على المرأة من قهر في حكايات "ألف ليلة وليلة" على يد السلطان شهريار، وهو ما ألهمها عنوانا لرواية صدرت لها سنة 1987 جاء وفق الصيغة: "ظل سلطانية" (Ombre sultane).

استندت الكاتبة أيضا إلى ما لعبته المرأة من دور هام، لم يُشر إليه، في فترتي فجر الإسلام وضحاه وكان ذلك كافيا لأن تتساءل في روايتها "بعيدا عن المدينة"(Loin de Médine)(1991) عن بواعث إيقاف صوت المرأة لتضعنا أمام صورة المرأة العربية الراغبة اليوم في استيراد حقها المأخوذ منها واستعادة مجدها المفقود عملا بالمبدأ الذي ينص على اختلال توازن المجتمع بل ضياع قيمته إذا ما غيّبت عنه المرأة. ولأن جبار لا تكتب إلا والجزائر حاضرة في كتاباتها فإنها تشيد في واحد من آخر أعمالها- "المرأة التي لا قبر لها"- برمزية العمل البطولي للمرأة الجزائرية وقيمته التاريخية وذلكم في اعتقادنا مستوى ثالث يندرج ضمن المستويات التي نظرت الكاتبة من على فوقها إلى المرأة، فإلى جانب كونها "مُكتشفة للجسد والزوج بعد ذلك"[5] فإن ذاكرة الجزائر لا تتحدد إلا بما تحمله نساء الأمس، الحية منها والميتة، من إرث شفوي ينبغي أن تتناقله الأجيال القادمة وذلك هو المستوى الأبقى الذي يوافق "ديمومة المرأة- الأم"[6] على حد تعبير جان ديجو(Jean Déjeux). وفي هذا المستوى المتجدد تعود جبار عبر أعمالها الكثيرة إلى ما يصلح أن يكون مسكوتا عنه، أو بالأحرى صوت المرأة المكبوت، وقد عبرت عن ذلك قائلة: "*حملني فعل الكتابة إلى أصوات النساء الثائرة في صمت خلال طفولتي وكذا إلى أصلي الثابت*"[7].

تشكل الذاكرة عنصرا ثالثا هاما من العناصر المحددة لكتابة آسيا جبار، فما سعت الكاتبة لاستكماله عبر محطات رحلتها الإبداعية الطويلة هو جمع كل الشظايا الآتية من الماضي وكذا العودة إلى الأرشيف، إلى جانب ولوجها مرحلة الطفولة- طفولتها هي وطفولة غيرها من النساء- وهو ما كان عاملا في حضور ملفت للسيرة الذاتية** في أعمالها. لكن المجال الرمزي الذي تتراوح فيه الذاكرة في أغلب أعمال جبار هو "الجزائر- المرأة" الذي نعتقد أنه من بين ما يحدد دلالة الكتابة عندها، فالبحث في ذاكرة نساء بلدها قصد

إعادة الاعتبار للنساء والبلد، على حد سواء، هو ما شكل هاجسا قويا ومستمرا بالنسبة لها، وهي المسألة التي اعترفت بها في أحد تصريحاتها الأخيرة قائلة: "*تسعى كتابتي لإعادة تأسيس ذاكرة النساء: إنها، كما يبدو لي، سبيل بقائنا*"[8]. تعيد الكاتبة إذن صعود الذاكرة الجماعية كلما أحست بحاجة إلى الاحتماء بها ضد كل ما يقال عن الجزائر دون المرأة ومع كل ما يُروى عن واقع المرأة في الجزائر، وكلما عجزت عن فرض ضميرها المتكلم "أنا"، الذي غالبا ما كان يُحسس غيرها أنه ضمير عائد على "امرأة"، تجد ملاذا لها في "نحن" باعتباره ضمير متكلمات لا تتحدد الهوية الجمعية الجزائرية بدونه.

من منطلق ما انتهينا إليه في الفقرة السابقة فإن أهم الثنائيات المتلازمة في عمل آسيا جبار ثنائيتا (المرأة- الكاتب) و(المرأة- الشاهد) اللتان تُحدّدان مجتمعة مسار الكتابة، ومن ثم الإبداع، عند من كلف نفسه مشقة كتابة المرأة والتساؤل عن مكان المرأة في الكتابة، ويمكننا إيجاد صدى لذلك التساؤل في "نساء الجزائر في مخدعهن" لما أقدمت الرّاوية على وضعنا إزاء واقع المرأة الجزائرية سواء تعلق الأمر بالماضي أو الحاضر: "*أي كلام نملك حول نسائنا، وأي كلام نسوي*"[9].

يمتد تساؤل الكاتبة حول موضوع الكتابة، باعتباره عنصرا آخر هاما من العناصر المحددة لعملية الإبداع عندها، ليشمل فعل الكتابة في حد ذاته، فنراها تثير- على سبيل المثال- موضوع الأدب وماهيته في "القبرات الساذجة" على لسان "رشيد" و"عمر"، اثنين من أهم شخصيات الرواية، فيقول الأول مخاطبا الثاني: "*الصحافة، أدب ليس إلا. كلمات. عملية سد حفر الفراغ*"[10]. ومن تصريحات جبار ما يؤكد أن دوافع الكتابة عندها في بداياتها الأولى***هي الحاجة، فتقول في معرض حديثها سنة 1957 عما كان عاملا في كتابة أولى رواياتها "الظمأ": "*شرعتُ ذات يوم في العمل تدفعني في ذلك الحاجة إلى الكتابة.*

قمتُ باختلاق شخصيات دون أن يكون لها دور محدد، فانبعثت بعد ذلك لتستميلني إلى حياتها"[11].

لكن مع أعمال أخرى للكاتبة يتعمق فعل الكتابة أكثر ليلصق بالجسد والحواس فيتجسد، على سبيل المثال، عبر شخصية "بركان" الرامزة للأديب العائد من ديار الغربة والذي كتب خواطر لعشيقته "ناجية" يخبرها فيها عن حاجته النفسية والحيوية إلى الكتابة. فيقول: "*تصبح كتابتي الممدودة إليكم جسدي وعضلاتي وصوتي*"[12]. وما قد يناسب تلك الحاجة النفسية وضع الاستعجال الذي يدفع بالكاتبة إلى التصريح به خارج نطاق الإبداع: "*أكتب على غرار ما تفعله نساء كاتبات جزائريات أخر مع إحساس ينبئ أحيانا بالاستعجال تجاه حالة التقهقر وسلوك كره النساء*"[13].

تظهر جبار، إلى جانب الالتزام الذي تظهره بخصوص النساء وذاكرتهن التي ينبغي أن تصان، موقفها من لغة الكتابة- على غرار ما فعله كتاب آخرون من جيلها، أمثال كاتب ياسين ومحمد ديب ومالك حداد وآخرين- وخير الأعمال التي تجسد فيه الكاتبة موقفها الإيجابي من لغة المستعمر رواية "غياب اللغة الفرنسية"(La Disparition de la langue française)(2003)، حيث يبدو في صيغة العنوان ما يثير شفقة الكاتبة إزاء اللغة الأجنبية، وهو ما سعت حقا لتأكيده عبر شخصية "بركان"- كما تقدم ذكرها- الذي سيكون اختفاؤه دلالة ضمنية على اختفاء اللغة التي يكتب بها ويعشق بها: "*أكتب باللغة الفرنسية، أنا من نسي نفسه طويلا في فرنسا. العشق والكتابة: أُخضعهما كل ليلة للاختبار*"[14]. وعبر حدث الاختفاء تلفت جبار انتباهنا إلى ما أفرزته سنوات العنف في الجزائر من اضطهاد ضحيته الأولى الكُتاب الذين لم يلحقهم الضرر إلا لأنهم استعملوا لغة الآخر وأجادوا استعمالها. وقد نوّهت إلى هؤلاء– على اختلاف مناهلهم وتعدد مشاربهم- في كتاب آخر صدر لها وسط

تلك الدوامة(1996) سمته "بياض الجزائر" (Le Blanc de l'Algérie)، حيث قرنت اللون الأبيض بدلالة الموت (لون الكفن) مبتدئة في كتابها من الكتاب والمثقفين الجزائريين الذين كان مصيرهم القتل إبان فترة الاستعمار وبعد الاستقلال وصولا إلى تسعينيات القرن العشرين.

يتكامل موقف قبول آسيا جبار للغة الفرنسية مع موقف إشادتها باللغة الأم، فنلمس حضورا فعليا متكررا لموضوع تلك اللغة بل يحس القارئ بأنه بات موضوع بحث الكاتبة من منطلق كونه مصدر إلهام لها، فتقول معبرة عن حنينها إلى ما جعلته في منزلة حليب الأم: *"أبحث، كما لو تعلق الأمر بحليب حُرمتُ منه، عن فيض الحب للغةِ أمي"*[15]. ولا ينفصل منطق البحث عن لغة الأم عن غيرية تعمد الكاتبة لاستحضارها إيمانا بها وعملا على تحقيقها، ومن بين أوجه تلك الغيرية اعترافها، الحامل لدلالة الاعتزاز، بملتقى الانتماءات الذي يميز المرأة الجزائرية، باعتبارها رمز الولادة والاستمرارية. وعن تلك الحظوة تقول في "الحب والفانتازيا": *"(...) نتمتع بأربع لغات للتعبير عن رغبتنا قبل أن نصرخ: الفرنسية للكتابة السرية، العربية لتنهداتنا المكبوتة إلى الله، اللّيبية البربرية عندما نتخيل أننا وجدنا أقدم مقدساتنا الأم، أما اللغة الرابعة فتظل بالنسبة للجميع، شابات كانت أم هرمات، حبيسات المنازل أم أشباه متحررات، لغة الجسد"*[16].

ثمة إذن ما يدل في أعمال جبار على عمق دلالة البحث التي جعلت اللغة– ومن ثم الأدب- من أجلّ وسائله لكنه بحث لا ينفصل لحظة واحدة عن غاية جعلتها من أسمى الغايات أساسها "إبعاد النسيان وحالة فقدان الذاكرة التي راحت مجتمعاتنا تمارسها على شريحة أساسية من ذاتها"[17]، وما تلك الشريحة التي لا يقر للمجتمع بدونها قرار سوى شريحة النساء.

حري بنا أن نقول في النهاية، وبعد استعراضنا جملة العناصر التي نعتقد بأهميتها في عمل آسيا جبار وقوة حضورها فيه، بأن الكتابة توافق عند هذه الأديبة الجزائرية عملا في أوج حالة تشكله يطبعه تفكير مستمر حول عملية الإبداع التي تستمد دلالتها من ذات الكاتبة والذات الجمعية، وتستلهم موضوعها من وضع المرأة الجزائرية بصورة خاصة والعربية بصورة عامة ذلك الوضع الذي راحت، وهي تسعى لقلبه على كافة أوجهه، تتنقل برشاقة وحكمة بين حقول الأدب والفن وتخوض في سبيله مغامرة الكتابة بلغة الآخر عبر نص حياة تجتمع فيه شظايا ذاكرة لا تعرف لنفسها من مرجعية سوى كلمة المرأة المكبوتة.

"الحب والفانتازيا": أبواب مفتوحة على التاريخ والذاكرة : تعد رواية "الحب والفانتازيا"**** أكثر الأعمال المستفيدة– كما أسلفنا الذكر- من التكون التاريخي لجبار، حيث تنقلنا بجدية المؤرخ وبراعة المبدع إلى نقطة بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر معيدة مشاهد عمليات الإبادة الجماعية التي شهدتها أرياف الجزائر ومدنها استنادا إلى شهادات العساكر الفرنسيين أنفسهم وإلى وثائق حية لا سبيل لاستبعادها في فضاء الحقيقة والموضوعية. وما استطاعت الاستغناء في سبيل ذلك عن أسلوب المواجهة التاريخية الذي تحرت به باعتبارها دارسة ومُدرّسة تاريخ، وما استطاعت إغفال ما غيّبه المؤرخون، فراحت– باعتبارها أديبة تمارس فعل "كتابة مضادة تقوم على الحفر والتوغل في الظلام والنور"[18]- تستحضر ما علق في ذاكرة بلدها وذاكرتها هي وغيرها من النساء محققة مقاربة مجازية بين حالة الاختناق التي تعرض لها أجدادها في المغارات والكهوف جراء جرائم الاستعمار وبين وضع النساء الراهن، بذلك صرحت في خطابها بمدينة فرنكفورت (Frankfort) الألمانية بمناسبة حصولها على "جائزة السلام للناشرين والمكتبيّين الألمان": *"أيقظتُ مشاهد مواجهة جزائرية فرنسية*

اعتراها النسيان، وأنا أقدم شظايا من طفولتي، حيث تدحرجت الكلمات لتبلغ الحَرم كحال خيوط الضوء والثورة...هل قصدتُ استشعار حالة الضيق الراهنة للنساء التي تفوق في مداها وضررها حالة الاختناق التي أرادها المحتلون فيما مضى للقبائل المتمردة في الجبال القريبة من مدينتي؟..."[19].

سعت الكاتبة إذن لتفكيك خطاب المحتل من خلال رؤية نقدية للتاريخ ميزت عملها بصورة عامة، تقوم أساسا على تقويض المشروع الاحتلالي لفرنسا وفتح مجال للتساؤل عن تبعاته في الماضي والحاضر. وأداتها الناجعة والمفضلة في ذلك الرواية التي راحت تسخرها بكل ما أوتيت من طاقة إبداعية قصد التصدي لسياسة الاحتكار التي كان التاريخ عرضة لها على يد كتبة منحازين انتموا في مجموعهم إلى صفوف محتل الأمس، وبديلها لسد ذلك النقص الكبير أصوات نساء بلدها الخافتة أعادت إحياءها وبعث ذاكرتها المدفونة في أوغل طبقات التاريخ.

انتهجت جبار أسلوب الاختلاف في إعادة كتابة التاريخ وسعت لتقديم رواية نسوية أقل ما يقال عنها إنها رواية أصلية موثوق بها، لكنها فضلت أن تصف نفسها، هي من عُدت كاتبة ومؤرخة، بالمحطة الظرفية التي من شأنها أن تمنح قارئ اليوم عينات في هيئة صور ثابتة من مسار طويل دائم التحرك مُثقل بالأحداث والوقائع. تقول رافعة الكلفة بينها وبين إحدى جدات الأمس:

"أُترجم الرواية إلى اللغة الأم وأنقلها إليك أنا ابنة عمك. أُجرب نفسي بصفتي قاصة ظرفية على مقربة منك جدتي، وأنا جالسة قبالة بستانك"[20].

تتألف رواية "الحب والفانتازيا" من ثلاثة أقسام أساسية، يحمل القسم الأول منها عنوان: "الاستيلاء على المدينة، أو الحب ينكتب (La prise de la ville ou l'Amour s'écrit)"، وفيه تتداخل نصوص مرتبطة بالحياة الشخصية للكاتبة مع نصوص تاريخية. أما في النصوص الأولى فتعيد الروائية مشهد ذهابها إلى المدرسة وارتدادها على مقاعدها رفقة أبيها المعلم، كما تكشف عن

أولى رسائل الغرام التي تلقتها ووقعها السلبي على الأب، وتكشف أيضا عن رسائل الغرام التي كانت ترسلها بنات العم عن بُعد إلى أصدقاء؛ وتروي لنا أول احتكاك لها بالثقافة الفرنسية عبر عائلة الدركي الفرنسي. وتتوقف كذلك عند رسالة الأب الموجهة للأم متحدثة عن جرأة الأول وثقة الثانية وعن حب بينهما مفتوح على مصراعيه.

أما في النصوص الثانية فتصور الروائية جملة من المشاهد المرتبطة بالاحتلال الفرنسي للجزائر مبتدئة بالأسطول الفرنسي المترصد لمدينة الجزائر التي نعتها بـ "*المدينة المنيعة*(la Ville Imprenable)"[21]، ومشهد معركة سطاوالي بضواحي المدينة ومشهد الاستيلاء على المدينة.

يحمل القسم الثاني عنوان: "أصوات الفانتازيا(Les cris de la fantasia)"، وفيه حديث عن رسائل ومذكرات من تأليف محتلين من مختلف الفئات(عسكر، طبيب، مكتبي) وهي وثائق تاريخية بامتياز استعانت بها الروائية للكشف عن همجية المحتل وروح المقاومة التي تحلى بها الأهالي المضطهَدون في نواحي الجزائر المختلفة. ويلي تلك المدونات التاريخية الحية حديث عن الحياة الجامعية للروائية الشابة في باريس وإقدامها على الزواج ("زوجة مازونة العارية La mariée nue de Mazouna") مع شاب يعيش حالة فرار من السلطات الاحتلالية جراء نشاطه النضالي.

يحمل القسم الثالث عنوان "الأصوات المدفونة(Les voix ensevelies)"، وفيه يتجلى بوضوح الجانب الشعري للكاتبة، حيث تستعرض في لغة موسيقية جذابة شهادات وأصوات مجاهدات جزائريات إبان حرب التحرير فاتحة بذلك نافذة أخرى في الرواية على آخر وأهم شوط من أشواط نضال الجزائريين المرير؛ وجاءت تلك الأصوات في صيغة حركات، وعددها خمسة، لتكون الزغاريد(Tzarl'rit) آخر ما تنهي به فصول روايتها مانحة لنفسها شرف ضم

صوتها إلى أصوات غيرها من النساء اللواتي كن يستنهضن همم الثوار والفرسان المقدامين، وصوتها هي صوت تبنّته الريشة ومنحته جسدا:

"لا وجود لفانتازيا من دون زغرودة. كلما ركض الفرسان فإن النساء، سواء كن مختفيات أم لا، يرفعن أصواتهن بمجرد أن يطلق الفرسان النار. كانت تلك الجوقات تُسمع خلال الحرب أيضا. لقد سمحت لي تلك البنية "المؤلفة من الفانتازيا" أن أجعل صوتي الخاص يلتحم مع أصوات بقية النساء، وذلك ما منحني قليلا من الشجاعة للحديث عن نفسي حديثا حميميا"[22].

كل هذه العناصر التي تكمل بعضها البعض مؤسِّسة فقرات الهيكل العام للرواية تكشف نفسها للباحث بعد قراءات عديدة واعية، وتتراءى عبر عتبة العنوان في صيغة تحيل في الظاهر إلى ثنائية الحب والحرب، لكن أحد طرفي تلك الثنائية في الأصل هو الأكثر هيمنة وحضورا بل يجعل نقيضه عاملا فيه، فالحرب حرب غايتها استرجاع الحب الضائع جراء الحرب، والكتابة تعدو عند جبار كما يعدو الفرسان وتطلق نيرانها هي أيضا لكنها نيران الذاكرة التي تتذكّى وتعيد مشاهد الأفراح والأحزان: *"(...) تجدون في الفانتازيا أول عدْو للفرسان الذين يركضون ليطلقوا النار في لحظة من اللحظات. وبمجرد أن ينطلق الفرسان يكون العدو الثاني أكثر سرعة، وهكذا دواليك. رواياتي، فيما يخصني، أقرب إذن إلى حركات العدو. في اللحظة التي يطلق فيها الفرسان النار تصير الكتابة كتابة مائلة، وهي اللحظة التي تتواجد فيها كتابة غنائية بصورة إرادية لكنها قصيرة. يتم الانتقال، إن شئتم، مما هو خاص ومن ذكرى الطفولة إلى الذكرى البطولية أو المأسوية –علاقة النساء بالحرب- وأُنهي على صورة من صور الوثبات الشعرية"*[23]. ومن تلك الوثبات الشعرية ما نلمسه في مقطع من الرواية حيث يصير للحب صيحات تكسبه قدرة على أن يكتب نفسه، وتستجيب اليد للعبة أنشأتها عاطفة الحب في رحاب كلمات

فرنسية هي العامل في الصياح والصمود، والجسد في كل ذلك- جسد الكاتبة- هو هيكل الذاكرة وقوامها:

"*جسدي الذي يتقدم في بساطة وعراء يصير ذاته رهانا حينما يلاقي زغاريد الجدات في ميدان معارك الماضي*"[24].

لا يسعنا ونحن نقتفي آثار الكاتبة ونعيد وضع علامات محددة لمسار روايتها إلا أن نشير إلى وضع الفراغ التاريخي المنجر عن اصطدام الشعبين الجزائري والفرنسي، ذلك الصدام الذي كان بالمقابل عامل التقاء اضطراري بين الشعبين وعنصر إلهام لدى جبار، بل مادة بناء أدبي وتأثيث روائي:

"*وأنا أدون أبسط الجمل، تضع الحرب القديمة الواقعة بين الشعبين مباشرة علاماتها في فراغ كتابتي*"[25].

تتولد لدى الكاتبة منطقة وسطى محايدة هي منطقة التلاقي والتبادل، أو ما يعرف عند من عدت امرأة المغرب الكبير العظيمة بـ "البرزخ الذي يحدد فضاء الكتابة"[26] المتراوح في نصوص روايتها بين جغرافيتين وعالمين وحضارتين، عالمها هي الذي وهبها الحياة وصقل هويتها وطبع ثقافتها، وعالم الآخر الذي اتخذت لغته سكنا لها فانعكست فيها صورة الذات المنصهرة، بحكم تاريخ مشترك "*يرفض أن يتخثر*"[27]، وإن احتوى في فصوله الكثيرة على مظاهر نفور وتصادم. وتجارة الأمس هي ما يعيد تعمير كتابة تبدو على أهبة الانطلاق والحركة:

"*على شواطئ الحاضر المهجورة(...) لا تزال كتابتي تبحث عن مكان تبادل لها وإلهام، عن تجارتها*"[28].

تبحث جبار عن لغة الحب مقابل لغة الحرب، وما تفتأ تُحدث مقابلة بين لغة إبداع واجهت بها عدو الأمس وأرته في مرآتها صورته الاحتلالية البشعة المهشّمة ولغة الأم التي فاضت بها المشاعر وصفت المخيلة وانفعلت بموجبها

الذاكرة وتراجع لتراجعها فيض الإبداع. تقول معترفة بافتقار لغة إبداعها إلى أناشيد الحب التي تنسبها إلى لغة الجدات والأمهات، أو بالأحرى لغة الحب:

"تكون الفرنسية التي أستعملها جافة جراء إقصائي من ذلك الخطاب الغرامي"[29].

تزخر "الحب والفانتازيا" بعناصر كثيرة محيلة على هوية الكاتبة وعلامات معرّفة بانتمائها الحضاري، ويعج عالم الرواية بالنساء "لا لأنهن حارسات ذاكرة شعوب المغرب التاريخية فحسب، بل لأنهن أيضا الناقلات الأصليات للغة الأجداد وثقافتهم"[30]. أما الأب فقد منح ابنته، وهو ما تعده امتيازا حظيت به دون غيرها من أطفال ونساء بلدها، لغة بها أظهرت انخراطها الهوياتي وثقافة وطنها الأم، لكنها لغة(هدية) أرغمتها على المواجهة وحملتها على المعاناة مقدار ما حمتها وخففت من آلامها:*****

"لغة الآخر التي لا تزال متخثرة غطتني منذ الطفولة بقميص نيسُوس(la tunique de Nessus*)*****، إنها هدية حب من أبي الذي كان يمسكني من يدي، كل صباح في طريق المدرسة. طفلة عربية في قرية من الساحل الجزائري..."*[31].

لا يدل فعل انمحاء جبار في الفرنسية إلا على إيمانها الراسخ بالآخر وبما هو عنده، وقبول مصالحة تاريخية أساسها المواجهة العنيفة والصريحة والاحتكام إلى ذاكرة حية لا يعتريها الزيف هي ذاكرة النساء التي تشكل عالما سريا خفيا ينبغي ولوجه والرقي إلى سمائه؛ فمن واجب الكتابة ومن رهاناتها *"التشبث بسماء الذاكرة وتصورها والحفاظ عليها"*[32]. وقد أفادتنا الأديبة من خلال عالمها الروائي بنموذجين بارزين حظيا بعالمية معترف بها ينتميان إلى الفضاء المتوسطي الرحب تبنيا لغة الآخر وكانا خير مثال لمن جسد حوارا صريحا مع الآخر في أصغر التفاصيل وأدقها، يتعلق الأمر بالقديس أغسطس والعلامة ابن خلدون:

"بعد خمسة قرون من الاحتلال الروماني، يُنجز جزائري يدعى أغسطس سيرته الذاتية باللاتينية(...) وتستأنف كتابته سيرها بكل عفوية باللغة نفسها التي استعملها قيصر(César) أو سيلا(Sylla)، كاتبا وعميدا "حرب إفريقيا" المندثرة"[33].

"ينهي ابن خلدون، المضاهي لأغسطس في مقامه حياة المغامرات والتأمل بتأليف سيرته الذاتية. ويضع لها عنوان «تعاريف»"[34].

تعمّق الرواية الرسالة الإنسانية التي ما فتئت الكاتبة ترافع من أجلها في كافة أعمالها، مشيدة في كل مرة بانتمائها إلى ثقافة متوسطية رحبة أملاها التاريخ وأرستها القيم الإنسانية:

"استقررتُ خلال هذه السنوات الخمسة عشر بصفة نهائية بين ذلك البرزخ الواقع بين الشمال/الجنوب، وهو ما يعني لي ضفتي حوض المتوسط، بين منطقتين، بين لغتين، وبين ذاكرتين أيضا"[35].

من شأن اعتراف كهذا، إذا ما قرنّاه بتصريح آخر("لا لاجئة ولا مهاجرة ولا منفية")، أن يدعم لدى الدارس افتراض انخراط المسار الإبداعي لجبار في الفضاء المحايد القائم على الالتقاء والتبادل والاعتراف بالاختلاف، وما اختيارها الكتابة عن الحب والحرب بلغة الآخر إلا خير أسلوب وطريقة "للتنديد بخطابات كراهية الآخر وتحطيم عناصر التعارف، كاللغات الأجنبية، التي تقارب بين بني البشر"[36] وتلكم أقرب طريق وأيسرها لتأسيس ثقافة إنسانية.

تصلح رواية "الحب والفانتازيا" لأن تُعدّ عينة أدبية كاشفة لكتابة قائمة في أصلها على فعل الاستذكار الذي يجعل جبار في حركة دؤوبة بين ضفتين متقاربتين ومتعارضتين في الوقت ذاته، فتبدو في مسيرتها التي لا ينال منها الكلل راسمة لمنطقة ما بين ثقافية تطبعها ألوان التوحد والتضامن والتنوع الثقافية والإنسانية المتدفقة من فضاء ما وراء الحدود واللغات والأجناس.

الإحالات:

1 - Beida Chikhi, « Assia Djebar », In "Littérature francophone du monde arabe", Éditions Nathan, Paris, 1994, p.52

*- بدأت آسيا جبار كتابة هذه الرواية سنة 1981 لتعود إليها بعد عشرين سنة من الانقطاع(2002) وتستكمل فصولها.

2 - Aliette Armel, « Le femme sans sépulture »- Assia Djebar, In "Le magazine littéraire", n°459, Éditions SAS Magazine Expansion, Paris, décembre 2006, p.118

3- Ibidem

4- Nouveau Petit Larousse Illustré, Librairie Larousse, Paris, 1949, p.33

5- Jean Déjeux, Littérature Maghrébine de langue française- Introduction générale et auteur, Éditions Naaman, Ottawa(Canada), 1973, p.255

6- Ibid, p.263

7- Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, 4ème éditions, Editions Jean- Claude Lattès, Éditions Albin Michel, Paris, 2002, p.285

**- أكدت آسيا جبار ما من مرة أن لا علاقة بين ما تكتبه وبين حياتها. قالت متحدثة عن روايتها الثانية "القلقون" (Les Impatients) (1958): " لا قاسم مشترك بين حياتي الخاصة وشخصياتي". ينظر:

Déjeux, op.cit., p.250 Jean

8- Aliette Armel, op.cit., p.119

9- Assia Djebar, Femmes d'Alger dans leur appartement, Éditions Jean- Claude Lattès, France, 1980, p.181

10- Assia Djebar, Les alouettes naïves, Éditions Julliard, Paris, 1967, p.242

***- العنصر النسوي هو ما شكل أبرز شخصيات روايتي "الظمأ" و"القلقون"، إلا أن الكاتبة تبدو فيهما مقتصرة على تشخيص عاطفتي الحب والغيرة التي تعيشهما فتيات تتصارع فيما بينها من أجل الفوز بقلب الحبيب؛ فالروايتان هما محصلة أولى لمرحلة أولى من الإبداع الأدبي كان العامل فيهما ريعان الشباب (كان عمر الكاتبة في أول أعمالها 21 سنة).

11 - Messages d'Algérie, 15 septembre 1957, In Jean Déjeux, op.cit., p.250

12- Assia Djebar, La disparition de la langue française, Éditions Albin Michel, Paris, 2003, p.129

13- Aliette Armel, op.cit., p.118

14 - Assia Djebar, op.cit., p.133

15 - Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, p.132

16 - Ibid, p.254

17 - Aliette Armel, op.cit., p.119

****- نالت هذه الرواية جائزة الصداقة الفرنكو عربية سنة 1985. وتعد أول رواية من الرباعية الروائية الموسومة "الرباعية العربية" (Arabian Quartet).

18- آسيا جبار: الكاتب شخص وحيد ,http://www.elaph.com، 2010-10-06
19- Assia Djebar : Discours de Francfort(22 octobre 2009)- Prix de la Paix des Éditeurs et Libraires allemands, In Beida Chikhi, Les romans d'Assia Djebar, OPU, Alger, 2002, p.233
20- Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, p.189
21- Ibid, p.17
22- Mildred Mortimer, Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien (entretien enregistré à Paris le 16 juillet 1985), http ://www.jstor.org/stable/3819447, 10-01-2009. (In African Literatures Vol.19, No.2, numéro spécial sur l'écriture des femmes (été 1988), pp 197-205, Publié par: Indiana University Press).
23- Ibid.
24- Assia Djebar, op.cit., p.240
25-Ibid, p.242
26- Hafid Gafaïti, La diasporisation de la littérature postcoloniale- Assia Djebar, Rachid Mimouni, L'Harmattan, Paris, 2005, p.222
27- Assia Djebar, Ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie, Éditions Albin Michel, Paris, 1999, p.153
28- Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, p.241
29- Ibid, p.240
30- Hafid Gafaïti, opcit, p.201

*****- تدل عبارة "قميص نيسوس(la tunique de Nessus) في أصلها الميتولوجي على الهدية المسمومة، إذ تروي الأسطورة حكاية السانتور "نيسوس" الذي حاول اختطاف "ديجانير"(Déjanire) زوجة "هيراكليس"(Héraclès)، لكن "هيراكليس"- بعد سماعه صراخ زوجته- استطاع أن يقتل "نيسوس" ويخلص زوجته، غير أن السانتور، قبل أن يموت، أهدى "ديجانير" قميصه المغمور بالدم طالبا منها منحه إلى زوجها في حالة ما إذا لمست فيه خيانة. بعد سنوات، أعطت "ديجانير" زوجها القميص، وهي متأكدة من خيانته، فتسرب السم إلى جسده، وبعد أن اشتد عليه الألم طلب أن يتم إحراقه. يمكن أن نفترض من سياق الكاتبة في المقطع المذكور أعلاه دلالة القيد الأخلاقي المنجر عن قبول لغة الآخر، خاصة إذا كانت تلك اللغة لغة مستعمر الأمس.

31- Assia Djebar, op.cit., p.243
32- Assia Djebar, Ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie, p.209
33- Assia Djebar, L'Amour, la fantasia, pp.241-242
34- Ibid, p. 242
35- Assia Djebar, Ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie, p.206
36- Hafid Gafaïti, op.cit., p.226

إعادة كتابة تاريخ النساء
في رواية "بعيدا عن المدينة" لآسيا جبار

أ. شهرة بلغول
جامعة سوق أهراس

ملخص:

تركز هذه الدراسة على مسألة إمكانية وجود نسخة أخرى للتاريخ. وعليه سأتطرق في هذا المقال إلى رصد تجليات الحضور النسوي في رواية "بعيدا عن المدينة" بالتركيز على أهم القضايا المطروحة في المتن الروائي.

تتفرع هذه الدراسة إلى عدة محاور تشكل المرأة طرفا هاما فيها. ومن منطلق هذا الدور المحوري سيتم الحديث عن المرأة والنشاط السياسي (الكشف عن الدور الفاعل للمرأة في المجال السياسي والذي سعت كتب التاريخ إلى تغييبه)، وعن المرأة والوصاية (التحرر من جميع أنواع الوصاية– الأبوية، الاجتماعية...)، والمرأة وقضية تعدد الزوجات(رصد أثر هذا التقليد على نفسية المرأة)، وكذا المرأة بوصفها محضنا للذاكرة (التعددية الصوتية في مقابل منطق الحضور في السرد التاريخي).

وتهدف الدراسة للكشف عن الأنساق التي تحكمت في تسجيل التاريخ الإسلامي والتي أدّت إلى تهميش دور المرأة. كما تهدف لإظهار تجليات الحضور النسوي وفاعليته في الرواية، وإمكانية إعادة كتابة تاريخ النساء بالاستعانة بعنصر الخيال.

توطئة: تشكّل إعادة كتابة التاريخ هاجساً لدى آسيا جبار في معظم أعمالها الروائيّة التي ميّزت مرحلتها الثانيّة وإن كان حضوره في أشكال مختلفة، وقد كان لتكوينها الأكاديمي في هذا المجال دور بارز في اتخاذ ها لهذا المنحى، حيث سعت إلى إسناد فعل الحكي إلى النساء اللواتي يحاولن ومن خلال فضاءات البوح إعادة ترميم التاريخ الرسمي المليء بمساحات الصمت.

يعدّ التاريخ مكوناً من المكوِّنات الثقافيّة التي يتأسّس عليها الطابع الحضاري للأمّة في مواجهة تحولات الحاضر وقضاياه، فضلاً عن كونه يمنحها هويّتها المتفرِّدة بين الأمم، لذلك نجدها تسعى لحفظه وبعثه عبر الأجيال كي يحمي كيانها الوجودي من الزوال.

ولعلّ الهالة القدسيّة التي تلفّ هذا الخطاب في الأوساط الشعبيّة تكشف عن تحوله إلى بنية منغلقة، فيكتسب بذلك الشرعيّة المطلقة بوصفه المصدر الوحيد للحقيقة المطلقة.

لكنّنا لو نظرنا إليه من الناحية التقنية لوجدنا أنّه طريقة للنظر إلى التجربة البشريّة، إذ يتناول بالدراسة حياة الإنسان الاجتماعيّة عبر العصور المختلفة، لذا فهو بالدرجة الأولى صناعة بشريّة تخضع بشكل أو بآخر إلى ضرورات العصر وسياقاته المختلفة والتي ينبغي الإحاطة بها لفهم مضامينه الحقيقيّة.

بالعودة إلى التاريخ الإسلامي نجد أنّ مرحلة تدوينه قد جاءت متأخرة أي بعد قرابة قرنين من نزول الوحي، وفي مرحلة شهدت فيها الأمّة الإسلاميّة الكثير من التحولات السياسيّة التي أفرزت نتائج وخيمة أدّت إلى انقسام المسلمين فيما بعد (كالانقسام إلى سنّة وشيعة وخوارج مثلاً)، ممّا أدى إلى تدخل السلطة في توجيه الخطاب التاريخي، وبمعنى آخر فقد كان الخطاب السياسي هو الخطاب الموجّه لغيره من الخطابات الأخرى، لذا نستطيع القول بأنّ التاريخ الإسلامي قد قُدِّر له أن ينشأ في كنف البلاط الأمر الذي يجعلنا نعيد النظر في قناعاتنا التاريخيّة ووضعها محل نقاش.

أثارت هذه المسألة تساؤلات آسيا جبّار خاصة في ظل هيمنة خطاب ديني أحادي الرؤيا حول الإسلام يحاول سلب المرأة أهم حقوقها مسبغاً على نفسه صفة الشرعيّة، ما دفعها إلى كتابة عملها الروائي " بعيداً عن المدينة "سنة 1991.

تسعى آسيا جبّار بالاستناد إلى الحس النقدي والمعرفة التاريخية المعمّقة ذات المرجعية الأكاديمية إلى إزالة هذا التصور إبداعياً في محاولة لإعطاء المرأة حقها الذي سُلب منها لأسباب تمت شرعنتها، فنجدها توسِّع من دائرة الهامشي لتجعل منه متناً مستقلاً بذاته في مقابل المتن التاريخي الذي يتحوّل إلى هامش في الرواية، وبذلك تسلِّط الضوء على الدور الحقيقي الذي لعبته المرأة في التاريخ الإسلامي برؤيا تنفتح على فضاء الممكن وتتأبّى عن التقيّد بحدود الواقع ،فهي تصوِّر لنا التاريخ لا كما هو كائن ،بل كما ينبغي له أن يكون.

تركز هذه الدراسة على مسألة إمكانية وجود نسخة أخرى للتاريخ .

وعليه سأتطرق في هذا المقال إلى رصد تجليات الحضور النسوي في رواية "بعيدا عن المدينة" بالتركيز على أهم القضايا المطروحة في المتن الروائي.

1/- المرأة والنشاط السياسي : مثّلت المدينة المنوّرة الفضاء العام الذي اختارته الكاتبة لترصد من خلاله واقع المرأة المسلمة في بيئة حديثة عهد بالإسلام حيث لازالت نواميس الجاهليّة تفرض سلطتها على المجتمع وإن بصورة ضمنيّة، بالرغم من المساعي التي بذلها الرسول عليه الصلاة والسّلام لبث روح هذا الدين في قلوب معتنقيه .

تكفي العودة إلى المشهد الذي افتتحت به الكاتبة روايتها والمتمثل في احتضار الرسول عليه الصلاة والسّلام وبداية الاختلاف بين الصحابة حول من سيتولّى شؤون المسلمين حتّى ندرك أنّ روح الإسلام قد تمّ تجاوزها في اللحظة التي فارق فيها الرسول هذا العالم «حسب بعض الروايات استمرّت الاضطرابات حول مسألة الخلافة ثلاثة أيام، ثلاثة أيام ظلّت فيها جثة الرسول في غرفة عائشة منسيّة من طرف كل المسلمين»[1]

ليس هذا فقط بل تكاد الأمور تنزلق إلى مطبات أكثر حِدّة حين يُقدِم عمر بن الخطاب على تهديد آل البيت بإحراق مسكنهم بمن فيه إذا هم لم

يبادروا إلى مبايعة أبي بكر، وبعيداً عن الحكم على مدى صدقيّة هذا الموقف تكفي الإشارة إليه لمعرفة حجم الشِقاق الذي ولّدته مسألة الخلافة بين المسلمين وأكثر الناس قرباً من منبع الوحي .

في هذه اللحظة من تاريخ المسلمين برز تيار معارض رفض الانصياع إلى ما فرضته السلطة ممثّلة في أبي بكر الذي يتولّى خلافة المسلمين في سياق يلفّه الكثير من الغموض.

مثّلت "فاطمة" هذا الصوت النسوي المعارض والرافض للهيمنة الذكوريّة الساعيّة للالتفاف حول أهم إنجاز حققه الإسلام لصالح المرأة والمتمثّل في "الحق في الميراث".

يتجاوز الميراث كونه مسألة ماديّة إلى كونه قد أعاد للمرأة العربيّة بعدها الإنساني، حيث لم يكن ينظر لها في الجاهليّة إلاّ بوصفها موضوعاً للملكيّة سواء كانت حرّة أو أمة، ففي الحالة الأولى لا يحق لها التصرف فيما يتركه لها زوجها أو والدها بل يتولى محيطها الذكوري التصرف فيها بوصفها جزءا من التركة، أمّا إن كانت أمة فلا يحق لها مطلقاً أن ترث لأنّها ملك لسيّدها، لذا ووفق هذا المنظور اعترض الرجال على هذا التنظيم الجديد لكونه قد مسّ نطاقاً لم يكن للإسلام حق التدخل فيه، إذ أحيا بذلك «فكرة الفرد كصاحب إرادة ماثلة دائمة في العالم وصاحب وعي أسمى لا يمكن أن يزول طالما أنّ الشخص بقي على قيد الحياة »[2]، سواء كان ذكراً أم أنثى.

يحدث الشرخ عندما تتعرض فاطمة لمحاولة حرمانها من هذا الحق الإلهي نتيجة تفسير أبي بكر الحرفي لأحد أحاديث الرسول والذي مفاده أنّ الأنبياء لا يورِّثون وما يتركونه فهو صدقة.

في ظل هذه الظروف تبرز فاطمة كشخصيّة متمرِّدة، ترفض رفضاً مطلقاً ما أجمع عليه المجتمع الذكوري واصفة إياه بأنّه رغبة في إحياء روح الجاهليّة إذ

تقول: «أنتم كحد السكين على أعناقنا لأنكم تطالبون بعدم حقنا في الميراث، أنتم من دعوناكم المجاهدين تريدون تطبيق شريعة الجاهليّة في حقّي »[3].

تدوم المواجهة بين الطرفين مدّة طويلة يصبح فيها المسجد مسرحاً للجدل والاختلاف بين أقرب شخصين من الرسول عليه الصلاة والسلام بعد أن كان في زمن غير بعيد يشهد التفاف المسلمين حول نبيّهم، حيث تتخذ فيه فاطمة منبراً توبِّخ من خلاله المسلمين على تقاعسهم عن أداء واجبهم اتجاهها مذكرة إياهم بوضاعة شأنهم قبل الإسلام، ويكشف هذا المشهد عن الموقف السلبي الذي لعبه الشارع من القضايا الشائكة في التاريخ الإسلامي.

يحاول أبو بكر وعمر بن الخطاب بعد أيام إرضاء فاطمة فيذهبان لرؤيتها في منزلها، وبعد محاولات عدّة يتمكنان من الحصول على موافقة علي وكأنّ المسألة يمكن حسمها بين الرجال، ليمثلا أمامها لكنها تجاهلهما في تأكيد منها على أنّ التصدّع الذي أصاب علاقتهم لا يمكن جبره.

يتطور الموقف شيئاً فشيئاً ليتحوّل إلى سجال يحاول فيه كل طرف تقديم الحجج التي تفحم الخصم.

تبرز الذهنية الانتقاديّة لفاطمة فتحاول دحض حجج أبي بكر إذ تعمل على تذكيره بحديث آخر للرسول عليه الصلاة والسّلام يقر فيه صراحة بأنّ من يغضب فاطمة فكأنّه يغضبه، لتتجاوز ذلك إلى تحليل المسألة وفق منظور فقهي يكشف عن تعمق فعلي للقضايا الدينيّة «ألم يقل الله عن أحد رسله يرث عني وعن عائلة يعقوب، أعلم جيدا أن النُبوّة لا تُورّث لكن ما عداها مسموح ويتوارث، قل لي لِم أكون أنا وحدي من يحرم من ميراث والدي، هل قال الله في كتابه أنّ كل الناس يرثون من آبائهم سوى فاطمة ابنة محمد؟ اكشف لي هذا الحصر في كتاب الله وسأكون مقتنعة»[4].

يعجز أبو بكر عن تحمل حدّة هذا الموقف الذي زرع الشك في الأساس الذي بنى عليه تفسيره للحديث النبوي فيقرر التنحي عن خلافة المسلمين، وبذلك نلمح أنّ «كل تسرب للمؤنث إلى الساحة الإسلاميّة يهز هذه الساحة ولعبتها، كما يمس مصداقية كل الفاعلين خاصة البارزين منهم »[5].

يمكن أن نخلص إلى أنّه وبالرغم من التعاليم الدينيّة التي أرساها الإسلام كمنطلق جديد لتنظيم حياة البشر إلاّ أنّ الأذهان لم يكن من السهل عليها استيعاب هذا التغيير الجذري في نمط معاملاتهم، ونخص بالذكر الرجال الذين ظلّت نظرتهم تنمّ عن انتقاص من شأن المرأة، لذا لم تتجاوز التصورات الجاهليّة التي تعارفوا عليها سابقاً.

وفي سياق مغاير تتطرق الكاتبة في "المحميّة" إلى قضية أخرى كان لها الأثر البالغ في تحجيم دور المرأة في الساحة السياسية، يتعلّق الأمر بالسيِّدة عائشة التي مثّلت الزوجة الشابة والمفضّلة لدى الرسول عليه الصلاة والسلام، مفضلة لكونها على درجة من الذكاء والجمال بحيث فاقت نظيراتها، ولكونها كذلك الوحيدة بين زوجاته من كانت عذراء.

تعرضت المدينة في السنة الخامسة للهجرة بعد غزوة الخندق إلى حدث زعزع المشروع الذي سعى الرسول لإرساء دعائمه والمتمثل في جعل الحياة الخاصة منفتحة ومتماهية مع الحياة العامة، وذلك حين استعمل خصومه حياته الخاصة سلاحاً لمهاجمته.

حيث أتهمت عائشة بالزنا وذلك في ما يعرف بحادثة الإفك، إذ اعتاد الرسول أن يصطحب معه في غزواته إحدى زوجاته بعد إجراء القرعة بينهن، فوقع الاختيار هذه المرّة على عائشة، وفي الليلة التي تَقرر فيها العودة إلى المدينة تخرج من خيمتها لقضاء حاجة لها وأثناء عودتها تدرك أنها أضاعت عقدها فتعود للبحث عنه، في هذه الأثناء تتحرك القافلة دون أن تنتبه لغيابها، وعندما تعود أدراجها تدرك أنّها تُركت

وحيدة في الصحراء، وبعد زمن يلمحها أحد الفرسان الذين عهِد إليهم الرسول عليه الصلاة والسلام مهمة إطفاء النيران ومحو آثار التخييم وجمع الأغراض والأسلحة التي تمّ نسيانها فقرر اصطحابها للالتحاق بالركب.

وبعد إشاعة الخبر تنطلق أصوات المغرضين والمنافقين فتتهم زوجة الرسول في عِرضها، ولا يجد الرسول وسيلة لرد هذه الاعتداءات سوى بانتظار الوحي الذي سينزل ليبرئ عائشة.

توضِّح قضية الإفك «الرغبة في إهانة النساء وإعادتهن إلى مكانهن»[6] حيث يمثِّل المنزل الأرضية الشرعية الوحيدة لهن، ليتقرر فيما بعد فرض الحجاب لحماية زوجات النبي من الأذى الذي قد يلحق بهن ولتمييزهن عن الإماء، ذلك أنّ معيار التمييز بين المرأة الحرّة والأمة في الجاهلية كان على أساس اللباس، إذ يتوجب على الحرّة تغطية الرأس، وبالتالي فقد أصبح فرض الحجاب في الإسلام رمزاً «للتراجع الرسمي عن مبدأ المساواة» والذي سيتقاطع لاحقاً مع الرغبة في حبس المرأة في فضاء الحريم الضيق إذ تحوّل الحجاب بذلك من كونه ضرورة اجتماعية آنذاك إلى كونه رمزاً للهوية الإسلاميّة ،وعوض تغيير العقول وإجبار الذين في قلوبهم مرض على التصرف بشكل مختلف يتقرر حماية النساء عبر تحجيم مجال حريتهن «لذا فقد أعاد الحجاب الفكرة بأنّ الشارع كان تحت مراقبة السفيه»[7]، وسيجد الفقهاء فيما بعد ذريعة لإصدار أحكام أشد قسوة على النساء.

تقتحم عائشة عالم السياسة بعد مقتل الخليفة الثالث عثمان بن عفان فيما يعرف بوقعة "الجمل" نسبة إلى الجمل الذي كانت تمتطيه في حربها ضد علي ولعلّنا نلمح في الإحجام عن تسميتها بحرب عائشة امتعاضاً ونظرة دونيّة اتجاه هذا الفعل الذي اقترفته لكونه يمثِّل الفتنة الأولى في تاريخ المسلمين، ليس هذا فحسب بل ذهب البعض إلى عدِّه السبب المباشر وراء تدهور أحوال الأمّة الإسلاميّة إذ لولا ما حدث لكان التاريخ الإسلامي اتخذ طريق السلام والتقدم والرفاهيّة.

لم تُحدِث هذه المعركة قطيعة بين المسلمين فحسب بل أحدثت قطيعة بين الرجال والنساء، ذلك أنّ هذا الفعل قد عُدّ تجرأ من عائشة على اقتحام ميادين خاصة بالرجال وبالتالي عُمِل على إعادتها إلى فضائها الخاص المتمثّل في المدينة.

إنّ الخلاف بين عائشة وعلي حول مسألة الأخذ بثأر عثمان يكشف عن الدور الذي لعبته المرأة في تلك الظروف الحالكة إذ لم تكتف بمشاهدة مسرح الأحداث بل تولّت المبادرة حين أيقنت ضرورة اتخاذ القرار للدفاع عن قضيّة رأت أنّها من أنبل القضايا .

لكن انهزام عائشة في هذه المعركة قد كانت له آثار وخيمة على مستقبل النشاط السياسي للمرأة حيث أدى إلى تقليص دورها وإزاحتها عن الخوض في قضايا الحكم والخلافة [8]، إذ يحمل فعل إعادتها إلى المدينة من قبل علي دلالة رمزيّة على ذلك .

يمكن أن نلحظ في هذا الصدد أنّ الكاتبة تتعمّد العودة إلى الروايات التاريخيّة التي تسعفها وتخدم منظورها فبالرغم من تضارب الروايات التي تحدثت عن الفتنة التي وقعت بين الصحابة، نجدها تميل إلى تلك التي يبرز فيها مدى التحامل على المرأة، فمثلا في قصة فاطمة نجدها تستند إلى الرواية الشيعية، كما أن ما تعلق بوقعة الجمل فيه إغفال للكثير من التفاصيل التي أدّت إلى تحوير الخبر والوقوع في دائرة الإنتقائية.

2/- المرأة والوِصاية : شكّلت قضيّة تحرر المرأة قضيّة محوريّة في الرواية إذ مثّلت الهاجس الذي سعت مختلف النماذج النسويّة لتحقيقه في فضاء يضيق بأحلامهن.

وقد أخذت هذه المسألة أبعاداً مختلفة باختلاف الشخصيات وسياقاتها، لكنها تصب في مجملها في الرغبة في التحرر من الوصاية والقيود الاجتماعيّة والنظرة إلى المرأة بوصفها كائناً يفتقد لكل فعاليّة.

فهذه "**سلمى**" تسعى للتحرر من النظرة الذكوريّة التي تختزل المرأة في كونها جسداً أنثوياً لا طاقة له على مجابهة الرجل، لذا تقرر خوض حربها ضد "**خالد بن الوليد**" الذي استغرب عندما علم أنّها تقود جيشها عن حجم الخطر الذي يمكن لامرأة مثلها أن تمثله «ماذا تستطيع امرأة أن تفعل ؟»[9]، ماثلة في هيئة قائد بعد مقتل أخيها تختار سلمى أن تُسلِّم بقدرها المحتوم الذي يقودها إلى حتفها.

ليأخذ التحرر بعداً مكانياً في قصة "**أم كلثوم** " حيث تُمثِّل الحريّة لديها هاجساً تحيا من أجل تحقيقه، إذ تفر من مكّة للالتحاق بمحمد في المدينة بعد أن أسرّت إسلامها متحمِّلة في سبيل ذلك مختلف المخاطر التي قد تعترض طريقها ،لتعلن بذلك عن تمرّدها على سلطة الأسرة ممثّلة في أخويها اللذين يسعيان لاسترجاعها، وفي الوقت ذاته تثور على النظام الاجتماعي الذي يقضي بحرمان المرأة من الحق في تقرير مصيرها ويفرض وصاية محيطها الذكوري عليها.

تبدو أم كلثوم شخصيّة فريدة من نوعها حين تقابلها الكاتبة بأمها "**أروى**" التي تلوذ بالصمت وتتحلّى بالسلبيّة في مواجهة مصيرها «أروى فاجأتها في أحد الأيام أثناء صلاتها. قبّلتها وبكت في صمت، ثم عادت إلى فراش المرض»[10].

تعترض أم كلتوم على رغبة أخويها في استرجاعها، وفي موقف ينمّ عن ثقة وإصرار تقف أمام حشد المسلمين وتذكِّر الرسول عليه الصلاة والسّلام بمكانة المرأة في الجاهليّة قائلة «يا رسول الله لست سوى امرأة، وتعلم أنّ وضع المرأة هو دائماً وضع الكائنات الضعيفة »[11]، وكأنّها بذلك تريد أن تقول أنّه إذا لم يحم الإسلام المرأة بأن يعيد لها فاعليتها فبم يتسنّى لنا التفريق بين الإسلام والجاهليّة ؟ ليتحقق لها ما أرادت بعد أن أنزل الله آياته لحماية النساء المهاجرات في سبيل الله.

يتجدد هذا الموقف مرة أخرى عندما تقرر التحرر من سلطة الزوج "الزبير بن العوّام" حين تشعر بعجزها على مبادلته المشاعر ذاتها، معلنة ذلك

مراراً«سأرحل..يجب أن أرحل» [12]، وبذلك نجدها ترفض الخضوع لأي سلطة تحد من حريّتها وتحرمها من أن تحيا كما أرادت دائماً مهاجرة في سبيل الله.

يتخذ هذا الموضوع منحى مغايراً عندما يتعلق بالرغبة في تغيير النظام الاجتماعي السائد آنذاك والقائم على مسألة " **الرِّق** ".

فقد وضع الإسلام مبدأ المساواة قيد الممارسة واتخذ موقفاً صريحاً ضد العبوديّة إذ جعل من تحرير العبيد علامة تستحق الذكر وعملاً يستحق الأجر والثّواب.

تُفرد الكاتبة جزءاً للتطرق لهذا الجانب في "المحرّرة" ممثّلة في بريرة التي تتحوّل من شخصيّة مغمورة لا ملامح لها إلى شخصيّة لها كيانها الاجتماعي الخاص بعد أن حرّرتها عائشة من نير العبوديّة، فتتحول بذلك إلى ذاكرة حيّة حفظت معالم حياة النبوّة، لتقرِّر أن تحيا من أجل هدف واحد ألا وهو خدمة البيت النبوي الذي وجدت في كنفه أسمى معاني الحريّة، وحتّى بعد أن يخيِّرها الرسول بين أن تحيا بمفردها أو مع زوجها الذي قام سيِّده بتحريره بعد أن آلمه فراق زوجته، تتردد قليلاً ثمّ تقول « حرّة ككائن حي، حرّة كامرأة، استطيع بنفسي أن أختار أي رجل أريد أو أن أحيا بمفردي أو...»[13]، يوحي هذا الموقف بأنّ أسمى ما تتمناه المرأة هو الاحساس بحريّتها ولا شيء آخر دون ذلك، والعيش دون الخضوع لوصاية أحد عليها، ليتضح مسعى الكاتبة من خلال ذلك في التأكيد على أنّ الإسلام قد جاء كرسالة أعادت الاعتبار للمرأة بوصفها كيان اجتماعي له الحق في تقرير مصيره .

يبرز هذا المنحى بشكل آخر في "الأصوات" التي توزّعت بين ثنايا النص الروائي حيث تولّت أصوات نسائيّة سرد تفاصيل مكمِّلة للمتن الروائي حول الفضاء الخاص بالنساء، لكن ما يلفت الانتباه في هذا الشأن هو أنّ تلك الأصوات ترفض مبدأ الوصاية حين تسعى لتقديم نفسها بمنأى عن الانتساب إلى

محيطها الذكوري، سواء تعلّق الأمر بالأب أو الزوج أو حتّى الأبناء، نلمح ذلك مثلاً في الصوت الرابع من الروايه "جميلة" إذ تقول «اسمي جميلة، أنا امرأة من المدينة، لا يهم اسم والدي، إخوتي أو أبنائي...»[14]، فوحده الإسلام من يمثّل الهويّة المرجعيّة لتلك النسوة.

يمكن أن ندرك من خلال هذه الأمثلة أنّ الكاتبة قد سعت لإثبات أنّ المرأة قد استطاعت أن تجد حريّتها المفقودة في كنف الدين الإسلامي الذي أعاد لها الاعتبار بوصفها كائناً إنسانياً يستحق أن يحيا، وبذلك عارضت الموقف المتعصب الذي انتهجه المتشددون في هذا العصر والقاضي بحرمان المرأة من أبسط حقوقها.

ومن ناحيّة أخرى أجد أنّ إدراج مشروع آسيا جبّار ضمن ما يسمّى بالحركة النسويّة لابد أن يراعي هذه الخصوصيّة، فالدين حسبها لم يمثّل في يوم من الأيام عائقاً بالنسبة للمرأة وإنّما كان الرجل بتلك الأعراف المتوارثة التي أسقطها عنونة على الدين من شكّل تهديداً صارخاً على حريّتها، ومن خلال هذه الجزئيّة يمكن أن ندرك أنّ مشروع الكاتبة يتقاطع مع أهداف الحركة النسويّة ذات التوجه الإسلامي التي تهدف إلى إعادة قراءة التاريخ الإسلامي بعيون المرأة ضمن مرجعيّة دينيّة.

3/- المرأة وقضيّة تعدد الزوجات : لقد تضمّنت سورة "النساء" في القرآن الكريم معظم النصوص التشريعيّة الخاصة بالمرأة، وفي مقدمتها مسألة تعدد الزوجات التي شكّلت مدار الجدل في الفكر الإسلامي المعاصر، ففي الوقت الذي يعتبرها البعض حقاً إلهياً قد خُصّ به الرجل(نظرة الفقهاء)، برز تيار آخر حاول تأويل هذه القضيّة في ظل السياقات التاريخيّة واللغويّة للآيّة.

يقول الله في محكم تنزيله : «وآتوا اليتامى أموالهم ولا تتبدّلوا الخبيث بالطيّب ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم إنّه كان حوباً كبيراً. وإن خفتم ألا

تقسطوا في اليتامى فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيمانكم ذلك أدنى ألا تعولوا»[15].

إنّ التأويل الفقهي يخرج بهذه الآية عن سياق المساواة بين الرجل والمرأة حين يجعل من سيطرة الرجل وتحكّمه في مصيرها حقاً إلهياً، في المقابل يحاول محمد عبده توجيه نقده لهذا التأويل بالاستناد إلى إدراك سياقات النزول إذ يرى أنّ موضوع تعدد الزوجات لم يكن بالأمر الجديد في البيئة العربيّة الجاهليّة أين كان ينظر للمرأة بوصفها متاع من حق الرجل أن يستزيد منه قدر المستطاع بأشكال ومسمّيات مختلفة، لذا فإنّ تحديد العدد بأربعة يمثّل نقلة في طريق تحرير المرأة من الارتهان الذكوري[16].

فضلاً عن ذلك فإنّ التحليل اللغوي للآية يكاد يلغي مسألة التعدد من أساسها، فلو نظرنا إلى قوله تعالى « ولن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم » لتأكّد لنا النفي المطلق إذ « يتبدّى هذا من خلال بناء الجملة الشرطي أوّلاً، ومن خلال استخدام أداة الشرط "لو" ثانياً. وهي الأداة التي تفيد امتناع وقوع الجواب لامتناع وقوع الشرط . ومعنى هذا التركيب أن الحرص على العدل – مجرد الحرص- لن يقع وعلى ذلك يمتنع وقوع الجواب" العدل" امتناعاً كلياً »[17].

يمكننا من خلال هذا الطرح أن نخلص إلى أنّ مسألة تأويل النص القرآني لم تأخذ بعين الاعتبار النظر في السياق السسيو تاريخي لهذا النص فكرّست بذلك الهيمنة الذكوريّة على المرأة وأعطتها بعداً شرعياً.

بعيداً عن الخوض في هذا الجدل الفقهي تحاول آسيا جبّار تسليط الضوء على هذه الظاهرة من خلال رصدها لحجم الألم والمعاناة اللذين ولّدهما في نفسية المرأة. وبالعودة إلى الرواية نجد أنّ كل النساء اللواتي جرى ذكرهن قد تجرّعن من هذه الكأس سوى خديجة وفاطمة، خديجة نظراً للمكانة التي احتلّتها في نفس الرسول عليه الصلاة والسّلام، وفاطمة لأنّ الرسول بنفسه قد

تدخّل لحمايتها من هذا الفعل الذي كان سيلقي بحمله عليها حين قرّر علي أن يتّخذ من ابنة أبي جهل زوجة ثانيّة له [18].

لقد أثارت هذه المسالة مشاعر الغيرة في نفوس زوجات النبي والتي لم يُلتفت إليها في المصنفات التاريخيّة إلاّ بوصفها فعلاً تافها ينمّ عن عبثية أشبه بالسلوك الطفولي، الذي يؤكّد على استحالة مساواة المرأة بالرجل، إلاّ أنّ الكاتبة تكشف من خلال التطرّق إلى أمثلتها عن حجم الألم الذي قد تعانيه المرأة عندما تدرك بشكل أو بآخر أنّ الزوج لا يبادلها المشاعر ذاتها، أو خوفاً من أن تفقد المكانة التي كانت تحتلُّها سابقاً.

فهذه أم سلمة تبرِّر رفضها المبدئي للزواج من الرسول عليه الصلاة والسّلام بكونها امرأة تغار، لتبرز غيرتها بعد سنوات من ذلك وبشكل صريح حين تجده رفقة صفيّة اليهوديّة في اليوم المخصص لها، إذ تقول : «كيف وهذا يومي أراك تحاور بملاطفة صفيّة اليهوديّة؟»[19].

تأخذ الغيرة مساراً أكثر حدّة مع عائشة الزوجة الشابة للرسول بعد أن قرّر الزواج من حفصة بنت عمر، وتبيّن الكاتبة حجم الألم الذي تركه هذا الحدث في نفسها والذي تكرر بعد ذلك مرات عدّة واصفة إياه بـ "اللدغة"[20] جرّاء رؤيتها للرسول محباً لامرأة أخرى.

وقد وردت الإشارة في كتب المؤرخين إلى حدّة غيرتها التي دفعتها في كثير من الأحيان إلى الذهاب لتفقد جمال هذه المنافسة بنفسها «في بعض الأحيان يلمح حضور عائشة متلصصة بمكر: متخفيّة أو لا، تأتي لتتفقد بنفسها جمال وسحر الزوجة الجديدة »[21].

إنّ الكاتبة ومن خلال رصدها لهذه المشاعر تحاول الدفاع عن شخصياتها حين تثبت أنّ مسألة تعدد الزوجات قانون يصعب العيش في كنف.

4/- المرأة بوصفها محضناً للذاكرة : تمثّل رواية بعيداً عن المدينة قراءة للتاريخ الإسلامي بعيون نسويّة حيث تقاطعت من خلالها مصائر نساء تركن بصمتهن في هذا التاريخ وحفظن تفاصيله من خلال الذاكرة ،إلاّ أنّهن اختزلن في كونهن خلفيّة للنص التاريخي الرسمي.

بناء على ذلك اسندت الكاتبة إلى مجموعة من الراويات مهمة إعادة تشكيل ملامح ذلك الزمن لتعارض بذلك منطق الحضور والهيمنة الذكوريّة الذي تمحور حولها السرد التاريخي ،حين تقابله بالبعد الشفوي لأحاديث النساء أين « تسعى الذاكرة النسويّة لتجاوز الكتابات الذكوريّة من خلال التأسيس لإيديولوجيا مغايرة لتلك التي تمّ تلقيها سابقاً»[22].

إذ أنّ النساء يمارسن في فضائهن الخاص فعل الحكي لحفظ الذاكرة الشفويّة التي يتواصل تناقلها عبر سلسة متصلة من الراويات تضمن استمرارها عبر الزمن، ويشكل المحيط النسوي بالإضافة إلى الأطفال المتلقي الأول لهذا المخزون من الذكريات، الأمر الذي يهدد بحجبه عن الذيوع والانتشار في وسط يمثّل فيه الخطاب الذكوري السلطة المهيمنة على بقيّة الخطابات الأخرى .

تحاول الكاتبة في هذه الرواية تسجيل هذه الذاكرة عبر فعل الكتابة لتخرج بها من دائرة الحضور السلبي حين تجعل من تلك النسوة حارسات لذلك الموروث، وبذلك تخلق عالماً موازياً للعالم الذكوري أين سيتسنى لهن تجاوز حدود الواقع وكسر قيود المجتمع الأبوي.

وفي الوقت الذي تتسم فيه الروايات التاريخية الرسميّة بالتضارب وعدم الانسجام فيما بينها نجد أنّ الروايات النسويّة ذات طابع جماعي تشكل نسيجاً متلاحماً حيث يتماهى كل صوت فيها مع الذي يسبقه في تعدديّة تعيد تجسيد التصوّر الباختيني.

يتجسد حضور "الراويات" في أجزاء معنونة بـ"الأصوات" تتخلّل المتن الروائي من حين لآخر، وتمثّل عائشة بوصفها الراويّة الأولى، إذ تبدأ في تجسيد هذا الدور بعد وفاة كل من الرسول عليه الصلاة والسلام وأبي بكر، فتلقّب بـ"أم المؤمنين" وهي التي لم تنجب مطلقاً رغبة في تشريف مكانتها في الذاكرة الإسلاميّة لكونها من حملت لواء حفظ الأحاديث النبويّة.

تتموضع عائشة في قلب المجتمع الذكوري وفي الجبهة التي تجسِّد السلطة نظراً لكونها ابنة الخليفة الأوّل "أبي بكر الصديق"، بمعنى آخر في الطرف النقيض لفاطمة، الأمر الذي يجعلنا نتصور أنّها تكرِّس الهيمنة الذكوريّة، لكننا في واقع الأمر نجدها تعمل جاهدة لحفظ هذا التراث الحي من التحريف، «إنّ وظيفة عائشة بوصفها راوية ليست امتداداً أو تتمة للخطاب التاريخي الذكوري[...] بل تتموضع في مسار مواز يناقض السرد الذكوري »[23].

يتجلى ذلك من خلال معارضتها للمنع الذي حاول عمر فرضه على النساء، والذي يتعلّق بالبكاء على الميِّت.

أمّا الراوية الثانيّة فهي حبيبة التي تقدِّمها الكاتبة بوصفها مؤمنة فحسب، إذ لا يُعلم شيء عن نسبها أو محيطها الذكوري «ليست أمة ولا محرّرة، لا بدويّة ولا غريبة، فقط مؤمنة لا عائلة لها»[24]، الأمر الذي حرمها من أن تكون امرأة مرغوباً فيها في مجتمع يمثّل فيه شرف النسب دافعاً لخطبة النساء، وحتى بعد أن يتضح أنّ لها ابن أخ تفضِّل العيش متنقلة بين منازل الصحابيات كتجسيد للروابط الحميمة التي جمعت بين النساء في ذلك الزمن، كمّا أنّها مكّنت الكاتبة من تسليط الضوء على العديد من الشخصيات النسويّة اللواتي تقاطع مصيرهن مع بيت النبوّة، إذ توضح آسيا جبّار سبب ابتكارها لهذه الشخصيّة بكونها «رمزاً للروابط النسويّة، لقد تصرفت كقوة موحِّدة للنساء، قريبة أيضا من ميمونة استطاعت أن تخلق رابطاً متيناً بين زوجات الرسول وأخواتهن »[25].

تبقى مأساة فاطمة حيّة في ذاكرتها، إذ منذ ذلك الحين برزت إلى المشهد حين قرّرت ملازمتها في محنتها «لم يعرها أحد اهتمامه إلى غاية ذلك اليوم الذي شغلت فيه الصفّ الأوّل من الحضور الصامت أمام سيل الخطبة الحادة لابنة الرسول»[26]، لتروي على لسانها بعد موتها حجم الألم الذي تجرّعته في آخر أيامها، وتتأكّد متانة الرابط الذي جمعها بها حين تضيق بها المدينة التي تتحوّل إلى صدى للفجيعة والألم «ينتهي بها المطاف إلى إخباري بأنّها ما عادت تطيق هذه المدينة، تنغمس في الهمس أحياناً، دون أي منطق " بعيداً...بعيداً" أسألها بأناة، أكرر أسئلتي حتى أضايقها :

- بعيداً عن ماذا حبيبة؟
- بعيداً عن هذه المدينة التي تذمّرَتْ منها في أحد الأيّام »[27].

تحلّ حبيبة ضيفةً على صفيّة بنت عبد المطّلب (أم الفضل) أين تعيش حلاوة إحياء الشعائر الدينيّة من صلاة وقراءة للقرآن، واستحضار الأخبار والذكريات الأكثر شهرة عن حياة النبي، لتمكث فيما بعد ثلاثة أيام في بيت أم فروة (أخت أبي بكر) التي اختارت الانتظار وعدم الانفصال عن زوجها "أبو قحيفة" الذي ظلّ في معسكر الكفار في مكّة، تتنبّأ لها في الختام بعودة السعادة إليها كالعصفور الذي يعود في الربيع، لتنهي أيامها الأخيرة في بيت ميمونة إحدى زوجات الرسول.

إنّ ابتكار هذه الشخصيّة قد مكّن الكاتبة من إضاءة المناطق المعتمة في المتن التاريخي حيث استطاعت أن تبرز إلى السطح واقع نساء تقاطع قدرهن في يوم من الأيام بمنبع الوحي، كما مكّن الكاتبة أن تعيش ذلك الزمن الذي لطالما تمنّت أن تحياه، لذا يمكن أن نقول أنّ حبيبة قد جسّدت صوت الكاتبة في المتن الروائي.

أمّا الراويّة الثالثة فقد اختارت الكاتبة أن تكون شخصيّة مغمورة نوعاً ما مقارنة ببقيّة الشخصيات النسوية في الرواية، هي "أم حرم" ابنة ملحن وزوجة عبد الله بن عمرو ثمّ عبادة بن الصامت.

على عكس حبيبة نجد أنّ هذه الراويّة قد استندت في تقديم نفسها إلى محيطها الذكوري، الأمر الذي قد يعني أنّها تقرّ بخضوعها لمبدأ الوصاية الذي تقره الأعراف، لكن سرعان ما تبطل هذه الفرضيّة حين نلمح تكرار صيغة "أنا" مرات عدة، ما يوحي بالرغبة في إثبات صوتها الحاضر بقوة، فضلاً عن أنّها قبل أن تحيل على وسطها الذكوري قد أحالت على أختها إذ قالت : « أنا أخت التي قدّمت النخيل للرسول عند وصوله أوّل مرّة إلى يثرب، نعم أنا أخت أم سالم زوجة أبي طلحة الذي يملك أجمل بساتين النخيل في المدينة. أنا أخت الذي أرسله الرسول ضد بني أمير...»[28].

أختها هي أم أنس بن مالك أحد روّاة الحديث الأكثر شهرة، إلاّ أنّ الكاتبة تجعل حضوره هامشياً حين لا يتجاوز دوره مساعدة القارئ على موضعة هذه الشخصيّة النسويّة في سياقها التاريخي المعلوم.

يمكن أن نخلص إلى فكرة مفادها أنّ الكاتبة قد سعت إلى قلب مركز الثقل في السرد التاريخي جاعلة من الهامشي مركزا في روايتها مستعينة في ذلك بالمساحة التي يتيحها التخييل لإضاءة البؤر المعتمة لتثبت ما مفاده أنّ التاريخ الرسمي ليس سوى احتمال قائم بين احتمالات أخرى تمّ إقصاؤها.

الهوامش والإحالات :

1 -Assia Djebar : Loin de Médine albin Michel, s.a, 1991, p13.

2- فاطمة المرنيسي: الحريم السياسي النبي والنساء، تر: عبد الهادي عباس، دار الحصاد، دط، دت. ص146-147.

3 -Loin de Médine, p81.

4 - Ibid, p86.

5- فاطمة المرنيسي : سلطانات منسيات نساء حاكمات في بلاد الإسلام، تر: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006.ص45.

6- فاطمة المرنيسي : الحريم السياسي، تر :عبد الهادي عباس. ص212.

7- المرجع نفسه. ص224.

8 - Briana Belciug : Le statut de la femme musulmane dans les écrits d'Assia Djebar, thèse de doctorat, Faculté de Lettres, l'université Ştefan cel Mare de Suceava, 2011, p73.

9 - Loin de Médine, p37.

10 -Ibid, p162.

11 -Ibid, p167.

12 -Ibid, p175.

13 - Ibid, p225.

14 - Ibid, p125.

15- القرآن الكريم، سورة النساء، الآية (2-3).

16- نصر حامد أبو زيد : دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط2004،3.ص 219.

17- المرجع السابق. ص289.

18 -Loin de Médine, p67.

19- Ibid, p53.

20 - Ibid.p280.

21 - Ibid.p279.

22 - Fatima Zohra Lalaoui: écriture de l'oralité et de contre- discours féminin dans Loin de Médine d'Assia Djebar, revue de sémio-linguistique des textes et discours,n18, 2004. http://semen.revues.org/2289?lang=en.

23-Marta segarra : Revivre les voix ensevelies :Loin de Médine d'Assia Djebar, p43. www.ub.edu/cdona/lectora_01/segarra.pdf

24 -Loin de Médine.p95.

25 - Jamel Alsheibani : réécrire l'histoire au féminin, les enjeux idéologiques et poétiques de la narration dans Loin de Médine, thèse de doctorat/spécialité littérature française comparée, université de Cergy-pontoise, 2009, p245.

26 -Loin de Médine, p95.

27 -Ibid, p96.

28- Ibid, p182

ازدواجية اللغة والثقافة في روايات آسيا جبار
قراءة في كتاب - الأصوات التي تأسرني-

أ. خديجة حامي
جامعة تيزي وزو

«J'ai utilisé jusque là la langue française comme voile, voile sur ma personne individuelle, voile sur mon corps de femme. Je pourrais presque dire voile sur ma propre voix.» Assia Djebar: Ces voix qui m'assiégent.
Ed /Albin Michel. Paris, 1999, p43

ملخص المداخلة:

تفتح مدونة آسيا جبار الأدبية المجال للتساؤل فيم إذا كان بمقدور الكاتبة، بنتاجها الغزير، التعبير عن تجارب الذات وتصدّعات الذاكرة وأزمات الهوية بلغة الآخر؟ وهل استطاعت أن تتحرر من قيود ثقافة مجتمع قاهر للمرأة عن طريق التحرر من لغته؟ وهل تعتبر الكتابة باللغة الفرنسية عند "جبار" هروبا من واقع راسخ لا يمكن التغيير فيه، سوى بالبحث عن بديل، لم تجد له الروائية من سبيل إلا في اللغة؟ ذلكم ما تسعى هذه المداخلة للإجابة عنه.

تُطرح إشكالية العلاقة بين اللغة والثقافة عند "آسيا جبار" بشكل كبير ومعقد؛ فالكتابة باللغة الفرنسية، تشكل بُعدا إيحائيا استفزازيا لمشروع آسيا جبار؛ حيث يتعلق الأمر ها هنا بالكتابة بلغة الآخر (المستعمر) في حقل معرفي يكتسب شرعيته العلمية، ومصداقيته التاريخية من مرجعيته العربية.

ولأن تجربة الاستعمار لا تقتصر على العنف الفيزيائي بل تمتد أيضا إلى العنف الثقافي واللساني والنفسي، فإن تجربة التحرر من الاستعمار على صعيد الكتابة ظاهرة لا تخلو من العنف في جوهرها، وهذا ما يضع النتاج الثقافي ما بعد الكولونيالي Post-Colonial في حالة تعارض مع الذات، وفي سياق من الاغتراب والاقتلاع وآلام البحث عن الهوية بعيدا عن الشروط الصحية للتفاعل الدينامي والتثاقف الطبيعي الحر، وإذ يبحث الكاتب ما بعد الكولونيالي عن الاستراتيجيات التي تتيح له بلوغ صيغة تصالحية بين قيود الإرث الاستعماري وضرورات كتابة الذات، فإن ذلك البحث قد يأخذ أشكالا عنيفة حين تضطر الذات إلى كتابة نفسها بلغة المستعمر.

وإذا كان هذا هو حال الكاتب الرجل، فإن تجربة الكاتبة المرأة تكتسي طابعا أكثر حدة وازدواجا. إنها تشترك معه في الخضوع لأواليات الاستعمار في القهر والقمع والإلغاء والتدجين، ولكنها تزيد عليه في خضوعها لقهر آخر يتصل بطبيعة موقعها في المجتمع المحلي قبل مجيء الاستعمار وأثناءه وبعد التحرر منه، وابن البلد في عين المستعمر هو "الآخر" المعمم، امرأة كان أم رجلا، أما المرأة فهي "آخر الآخر" في عين ابن البلد وأعراف الهيمنة البطرياركية.

ولأن "آسيا جبار" تستخدم لغة المستعمِر لكي تسجّل وحشيته وبعض الذاكرة الدموية التي خلّفها، فإن كتابتها بتلك اللغة تأخذ صفة الإشكالية المفتوحة. حيث تضع الكاتبة نفسها في موقع ابنة البلد التي يجب أن تتوافق مع تاريخ بلدها الجزائر ومع نفسها كذاتٍ بربرية وعربية مؤنثة تكتب باللغة الفرنسية عن النساء العربيات اللواتي لا يتكلمن الفرنسية، وعن رجال عرب حجبوا عن النساء حقّ الكلام بالأصالة عن أنفسهن؛ حيث تقول جبّار: "حين أكتب وأقرأ بلغة أجنبية، فإن جسدي يسافر إلى فضاء تدميري، الكلمات التي

أستخدمها لا تعكس واقعاً من لحم ودم، وجميع ما تعلمته في القراءة والكتابة يقذف بي نحو موقع ثنائي الانقسام. وضربة الحظ هذه تضعني عند حافة الانهيار"[1]. هذه الثنائية في استخدام اللغة، أو هذا التعارض بين الانتماء والاقتلاع وبين الذات والآخر، يختزل الكاتبة إلى كائن يرتكز تشكيل هوّيته على حقلين لغويين وثقافيين منفصلين، يتكاملان في ترسيخ الثنائية وتجريد الهوية من سياقاتها التاريخية والاجتماعية والثقافية والسيكولوجية. ذلك لأن استخدام اللغة العربية يرتبط على نحو وثيق بتشكيل الهوية، ويلعب دور «البرهة التطهيرية المطلقة»، على حدّ تعبير آسيا جبّار، الأمر الذي يصطدم على نحو حاد بالاستخدام القسري للغة الفرنسية التي تحرّر وتأسر في آن معاً.

هذا ما يدعونا لنتساءل: ماذا تعني الكتابة بالنسبة لآسيا جبار؟ ولما الكتابة باللغة الفرنسية؟ وإلى أي مدى كان في مقدور "آسيا جبار" - بنتاجها الغزير- التعبير عن تجارب الذات وتصدّعات الذاكرة وأزمات الهوية بلغة الآخر؟ وهل استطاعت أن تتحرر من قيود ثقافة مجتمع قاهر للمرأة عن طريق التحرر من لغته؟

إن هذه الأسئلة تجد الإجابة عنها في كتاب "تلك الأصوات التي تحاصرني" لآسيا جبار، فهي تعتبر الكتابة مقاومة للصمت والسكوت، وبالمقابل تعترف آسيا جبار أن مشكلة الكتابة تتمثل في أنها كلام صامت ومع ذلك فهي في وضعية تسمح بتمديد جسد مرئي، يمثل من جهة النص المكتوب ومن جهة أخرى جسد المرأة. الكتابة هي فعل إحياء ينصب على إحياء اللغة الفرنسية / لغة المستعمر الذي يرمز إلى ما هو مظلم، وما هو مدفون، الكتابة تجسد نقلة من الظلام إلى النور تقول آسيا جبار: "كذلك فإن الكتابة الحقيقية والمؤنثة في بلد مسلم لا يمكنها أن تتعمق ولا أن تتطور إلا انطلاقا من جسد المرأة المحرر- أو الذي هو في طور التحرر- "[2]. لقد تمكنت آسيا جبار بفضل

كتاباتها من تحرير جسدها، متمكنة من التنقل والسفر عبر بلدان العالم وبين القارات.

لقد مرت الكتابة مع آسيا جبار –حسب محمد حيرش بغداد- عبر ثلاث مراحل أساسية [3]:

1. مرحلة ما قبل 1968، وهي مرحلة الشباب.

2. مرحلة 1968 إلى 1978، وهي مرحلة حرجة توقفت فيها عن الكتابة، وانصرفت إلى ميادين أخرى كالمسرح والسينما، والتحقيقات الميدانية؛ حيث كانت قريبة جدا من موطنها الأصلي، تحاول بقدر الإمكان أن تتشبع باللغة الأم، كل هذا من أجل تقوية شخصيتها الثقافية وتبتعد قليلا عن اللغة الفرنسية.

3. مرحلة ما بعد 1978، وتأتي فيها الكتابة الناضجة، وهي مرحلة حاسمة لأنها تقرر أن اللغة الفرنسية ستكون اللغة التي ستكتب بها، فهي تعود إليها ولكن بشخصية ثقافية أصيلة وقوية، لتصبح اللغة الفرنسية مجرد وسيلة تصب فيها حمولة هويتها الشخصية، العودة هذه تصفها آسيا جبار بأنها عودة حرة، على خلاف مرحلة ما قبل 1968، حيث كانت تكتب بلغة مفروضة عليها في جزائر كانت ما تزال محتلة أين تلقت تعليمها باللغة الفرنسية.

تعلل آسيا جبار انحيازها للكتابة باللغة الفرنسية؛ بأن الأصل العربي والإسلامي لا يمكن أن يوفر لها مقاما دائما؛ لأنها تعتقد أن الإسلام يعتبر المرأة عابرة سبيل، لا يجب ولا يحق لها أن تطالب بمقام دائم؛ حيث تقول: "في دين يبدأ بهجرة مقدسة كلية، فإن المرأة تتحول إلى مهاجرة على الدوام، بدون نقطة وصول، ومن أجل هذا فهي مخلوق جدير في نفس الوقت بالأحسن وبالأسوأ، رمزيا الأحسن وتاريخيا الأسوأ"[4]. إن اللغة الفرنسية باعتبارها لغة خارج الإسلام، يمكنها أن تتكلم بأكثر حيوية عن ظواهر الإسلام وأحداثه مما لو استخدمنا

اللغة العربية التي لا يمكنها أن تخون الإسلام للصلة الموجودة بينهما. إن التقاليد الإسلامية مترسخة في اللغة العربية، مما يجعل مستعملها يشعر بالمسؤولية تجاه ما يكتبه عن الإسلام. تقول آسيا: "بديهي أنه بالنسبة لـ "بعيدا عن المدينة المنورة" أنني تمكنت من إعطاء حركية لنساء يعشن في فجر الذاكرة الإسلامية، لأنه بفعل اللغة/ اللغة الخارجة عن الإسلام الآن، لغة محايدة منحتهن حركيتها وحريتها، وهي وسيلة العجلة الخيالية/ Fictionnelle التي تدور بلا توقف بداخلي ..."[5] فإذا كان الإسلام يدعو إلى أن تتحجب المرأة، فإن اللغة الفرنسية - بمفهوم آسيا – تعمل على منح الحرية للمرأة؛ أي إلى نزع الحجاب.

لقد حدث اللقاء بين آسيا جبار واللغة الفرنسية منذ الطفولة، وهي لغة الآخر التي منحها إياها الأب، إن لغة الآخر هي بالنسبة لآسيا جبار لغة الأب، فرصة تأتي لتضعها أمام نداء إثبات الذات، وشق الطريق نحو أفق واسع. لقد كان والد آسيا جبار يحترم الفرنسية أكثر من الفرنسيين أنفسهم، لهذا تعتبرها لغة الأب. وفي مقابل هذه اللغة، ثمة لغة أخرى هي لغة الأم، اللغة المنهزمة التي لا تزال تعيش انكساراتها في صمت، اللغة الأصلية التي تهيمن عليها أنا مركزية مجهولة الهوية، غير محددة المعالم، أنا تقليدية تنكر عليها أحقية ممارسة الكتابة، لأنها لا ترى فيها –أي الكتابة- سوى ممارسة ذكورية خاصة بالفحولة. فبين لغة أصلية جريحة تتخبط بين أزقة الذاكرة، وبين لغة متوهجة بما تحمله من إرث معرفي حي ستختار آسيا جبار اللغة الفرنسية: "أنا كتابة امرأة وليس لدي سوى كتابة واحدة؛ أي كتابة فرنسية. فأنا أقدم نفسي دائما لأول وهلة ككاتبة، كروائية لا تحمل إلا لغة واحدة هي اللغة الفرنسية"[6]. تكتب آسيا جبار لغة غير لغتها، وتجد نفسها بداخلها. والكتابة ليست –طبعا- بالنسبة لها مجرد هواية، بقدر ماهي سعي نحو الانعتاق من الأصوات التي تحاصرها، أصوات أبناء بلدها. إن الآخر يمثل بالنسبة لآسيا جبار

فرصة لبلوغ الحلم والأمل؛ فعندما منحها الآخر لغته، تمكنت بذلك من تحويلها إلى حجاب تتوارى من خلاله عن أعين أولئك الذين يعانون نكسة فكرية رهيبة، إنها لغة الآخر الذي يعدها بالاحترام والتقدير، وهذا ما تؤكد عليه حينما تشير بأنها صارت محترمة من قبل مجتمعها حينما كتبت داخل اللغة الفرنسية.

آسيا جبار بين حجاب اللغة وحجاب الاسم المستعار/ Le pseudonyme:

إذا كانت الكتابة تنزع الحجاب عن المرأة وتحررها، فإن الاسم المستعار يضع على المرأة حجابا جديدا، ويقيد حريتها في الكتابة (آسيا جبار هو اسم مستعار، والاسم الحقيقي هو فاطمة الزهرة إمالاين)، في مجتمع مليء بمظاهر العنف والعدوان، لا يمكن للمرأة أن تعرض نفسها للخطر بأن تكتب باسمها الحقيقي، ولو فعلت ذلك لنزعت عن نفسها كل وقاية وحماية. والشيء نفسه يحصل لو كتبت باللغة العربية التي هي لغة ميسورة لدى الجماعات المتطرفة على عكس اللغة الفرنسية. يقول فليب لوجون/ Philipe Le jeune: "الاسم المستعار هو اسم مختلف عن اسم الحالة المدنية (...) وهو لا يغير شيئا في الهوية"[7]، ولكنه بالنسبة للمرأة يطرح صعوبات كثيرة؛ فهو يجعل المرأة الكاتبة تعيش عالما خياليا، لأنها ستعمل على ألا تقحم هويتها الحقيقية في فعل الإبداع. إن الأعمال المرتبطة بالعلم والواقع لا يلجأ فيها كتابها إلى الأسماء المستعارة، فهذا يبقى ميزة الأعمال التخييلية والإبداعية خاصة الروايات، وبالنسبة لـ "نجيبة رقايق"، فإن الاسم المستعار يدخل هوية المرأة/الكاتبة في عالم من التخييل، حيث تشبه الباحثة الاسم المستعار بمجموعة الأكسيسوارات التي تغير هوية الشخص إلى ممثل مسرحي، فتدخله عالما مغايرا. فهذه اللعبة التي تجعل كل امرأة تدخل عالم الكتابة تحت اسم مستعار، مجرد تخييل fiction [8]. ويربط "جرار جينات" الاسم المستعار بمعاني الابتكار (invention) والمسخ اللفظي

(métamorphose verbale) والاقتراض (emprunt) وفتشية التسميات (fétichisme onomastique)، وعليه فإن المبدع يجد لذة في استعمال الاسم المستعار. كما يعتبر "جينات"، أن للاسم المستعار وظيفة شعرية، ويربطه بقدرة الكاتب الإبداعية، فالكاتب الذي يملك القدرة على تغيير اسمه، يملك، لا محال، القدرة على الكتابة[9]. مما يعني أن توظيف الاسم المستعار يعتبر أول خطوة يخطوها الكاتب نحو التخييل.

إن الكتابة التخييلية الإبداعية ترتكز على مبدأ الاستعارة وتغيير المعنى الأصلي للكلمات، فكذلك الأسماء المستعارة تتطلب مجهودا من أصاحابها حتى يبرعوا في اختيارها؛ لتصبح السيرة الذاتية مع هذه الأسماء صعبة، بل ومستحيلة في نظر نجيبة رقايق، لأن من يضطر إلى إخفاء اسمه لن يغامر ويكشف عن مسيرة حياته بلغة صادقة وحقيقية. لقد حاولت آسيا جبار أن تروي مسيرة حياتها في رواية "Ombre sultane " على الرغم من كونها رواية خيالية، ولكنها في النهاية تراجعت ووجدت نفسها تتكلم بلغة "نحن النساء" فأصبح الأمر لا يتعلق بمصير امرأة واحدة بل بتاريخ النساء ككل.

كغيرها من الكاتبات الأخريات، فإن آسيا جبار تطمح إلى الحرية والانطلاق، ويظهر هذا جليا في روايتها "بعيدا عن المدينة " (بنات إسماعيل)، وعنوان الكتاب يدل على أن الحرية لا تنال إلا بالابتعاد عن المدينة التي تمثل مركزا إسلاميا يحوي على الأسباب الحقيقية لظلم المرأة؛ فالبعد عن المدينة المنورة يعني تحديا للقيم وابتعادا عن الأصول الأولى، وهو ما نجده يتجسد أيضا في ابتعاد الكاتبة عن اسمها الأصلي والحقيقي الذي يكبح حريتها في الكتابة والبوح، وفي ابتعادها عن لغة الدين والأجداد التي هي رمز من رموز سجن وتبعية المرأة العربية المسلمة.

تحرر آسيا جبار مزدوج، يعود الفضل فيه للغة الفرنسية وللاسم المستعار، رسمت بهما لنفسها استراتيجية شقت أمامها طريقا يمكنها من الانفلات من أنا مهيمنة. ولكن ما الذي يحدث وما الذي يتبقى حينما نكتب داخل لغة الآخر ونتخلى عن لغتنا المحلية؟ ما الذي سيكون عليه الأمر لحظة امتلاكنا للغة واحدة هي ليست لغتنا؟ هل سنكون أمام فقد للغة الأصلية لحظة الكتابة داخل لغة الآخر هي نفسها تمثل فقدا آخر؟ إننا أمام فقد مضاعف، إن آسيا جبار تجد نفسها في وضعية جد حرجة حيث يختلط عليها الأمر، حتى وإن وجدناها تتبنى لغة الآخر التي تكتب داخلها، إلا أنها تؤكد بأن اللغة الفرنسية تشكل خطرا عليها، وفي الوقت ذاته نلمس لديها نوعا من الحميمية للعودة إلى الكتابة باللغة الأصلية على الرغم من عدم التواصل معها، فعلاقتها بها ما تزال متوترة توترا لا يخلو من الشعرية: "تربيت في بيئة مسلمة، كما كان عليه أجدادي منذ أجيال بعيدة، وقد تأثرت بهذه البيئة عاطفيا وروحيا. ولكني أعترف اليوم أنني أجد نفسي في مواجهة معها، بسبب كل تلك المحرمات التي لم أتخلص منها تماما. ولذا فأنا أكتب باللغة الفرنسية، لغة المستعمر التي أصبحت ومازالت اللغة التي أفكر بها، رغم أنني لا أزال أحب وأتعذب وأصلي (عندما أصلي أحيانا) باللغة العربية، لغتي الأم. كما أنني أومن أن لغتي الأصلية، هي لغة كل المغرب العربي، وأنا أعني هنا اللغة البربرية."[10]

حجاب صمت أم بحث عن الهوية: إن أي حديث عن هوية جزائرية بعيدا عن التعدد اللغوي هو حديث لا طائل منه؛ فالفرد الجزائري إلى يومنا هذا لم يمتلك بعد لغة واضحة تمكنه من التفكير والإبداع ضمنها، أو على الأقل لغة تمكنه من التواصل العادي والتبادل اللغوي السليم، وفي ظل هذا الغياب المطلق لمؤسسات مختصة تهتم بحل هذا المأساة، فسيكون الضياع حليفنا. إن المجتمع

الجزائري مرهون تاريخيا بثلاث لغات كما تحصيها آسيا جبار، وإنه بعيدا عن هذه اللغات يستحيل حل إشكال الهوية الوطنية.

اللغة الأولى: تلك التي تعود أصولها إلى الفترة البربرية، لغة قديمة، لغة يوغرطة، ذات أصول ليبية، وهي عموما لغة متمردة ومتوحشة ليست لها قواعد واضحة.

اللغة الثانية: هي لغة الكتابة، لغة الكتاب المقدس والصلوات الخمس، لغة الرسول محمد في كهفه، يرى ويسمع جبريل، إنها اللغة العربية، أخت الدارجة.

اللغة الثالثة: وهي لغة سادة الأمس، والذين غادروا الوطن بعد أن مكثوا فيه لمدة طويلة، رحلوا وتركوا آثارهم في هذه الديار، لنقل إنها لغة فرانك[11].

والإقرار بالهوية الجزائرية لن يتم إلا بالاعتراف بهذا التمازج والتناغم اللغويين الذي يتم بصيغة تلقائية ومرنة بين أفراد المجتمع الجزائري؛ فهذا الاختلاف هو ما يؤسس الهوية الجزائرية. إضافة إلى هذا الثالوث اللغوي، تشير آسيا جبار إلى لغة رابعة هي لغة الجسد التي تطلق عليها تسمية "اللغة الراقصة"، وهي تعتقد أنها اللغة التي باستطاعتها أن ترسم ملامح هوية هذا البلد؛ فلغة الجسد تعتبر أنها نقطة التقاء اللغات الثلاث الأخرى، و هذا التلاقي هو ما يصنع الذات الجزائرية؛ فلغة الجسد –بمنظورها- هي هوية هذا الوطن.

آسيا جبار لا تقدم نفسها باعتبارها كاتبة بلغة معينة، اللغة في بعدها الهوياتي المدافع عنها في إطار الشعارات المتكررة والقومية المزيفة. إن هوية آسيا جبار هي اللاهوية، أنها الكتابة الممارسة داخل لغة اختارتها لأنها رأت فيها نموذج الاحتجاب الذي يمكنها من الانفلات من أعين الرقباء: "أنا امرأة كتابة، وأود ان أضيف بنبرة من الجدية والحب؛ لا أملك سوى كتابة واحدة، هي كتابة اللغة الفرنسية، التي أخط بها كل صفحة من كل كتاب ..."[12].

إن اللغة الفرنسية بالنسبة لآسيا جبار هي لغة العبور والاختراق passage et transgression، ولم تكن مجرد لغة للكتابة والتواصل؛ وإنما هي الوسيلة القادرة على أن تكشف وبصورة عميقة معاناة الكاتبة؛ فآسيا جبار تفضل دون شك الكتابة باللغة الأصلية، لغة الآباء والأجداد، ولكن في هذه اللغة يطفو دائما التعدد اللغوي الذي يحدد هوية هذا الوطن، مما يصعب المهمة. إن قرار آسيا جبار لم تجد له بديلا، كان لا بد أن تفر إلى لغة غير لغتها الأم، اللغة الأصلية. ولكن هل هناك فعلا لغة أصلية؟ هذا ما ينكره تماما عبد القادر بودومة ويعتبر أن "وهم الأصل هو ما يورط الكاتب في مأزق الإيمان بقداسة اللغة، كل قول بلغة أصلية، لغة محضة، هو قول يحمل زيفه، ففي البدء لم يكن بدء وإنما كان اللابدء"[13]. إن قرار آسيا جبار هو نوع من التخفي، خفاء الصوت، وذلك عبر تفضيلها الحفاظ على نفسها مرتدية حجاب الغة، وإن كانت بلا مقاومة من نوع آخر فقد احتفضت لنفسها ما يجعلها أكثر قوة، وذلك عبر حفاضها على الحجاب الذي من خلاله تحدث لها المواراة القصدية منفلته من مركزية لم تكن يوما مؤسسة فكريا أو منطقيا، بقدر ما كانت مجرد وهم تكدس عبر الزمن. هذه هي، إذن، حقيقة الحجاب الذي تتخذ منه آسيا جبار عنصر الاختفاء والتواري مفضلة الحجب والتستر دون سلطة ولا مركز. الكتابة هي حجاب الصمت، "أكتب لكي لا أصمت، فأنا أكتب هذا يعني أن نكتب نصا يصير أدبا، إننا في أول الأمر لا نكتب أدبا ولا فلسفة، إننا لا نكتب شيئا، إننا نكتب فقط الكتابة، الهوية ليست مجرد ورق ولا مجرد عرق ولا حتى مجرد دم، وإنما الهوية هي قبل كل شيء الكتابة، وإذا كنا في الغالب نجعل الكتابة للتواصل، فإن آسيا جبار جعلت منها أداة للتحول transformation. الحجاب الذي نتحدث عنه من هوية الكتابة وليس من هوية اللغة، ذلك لأن كل وحجابه، ومنه كان لكل واحد منا كتابته، لذا تسبق الكتابة عندنا اللغة، إنها تقيم حيث الكتابة معبر عنها في الصوت الممتنع عنه أحقيته في التعبير عن

كيانه، ثم تحضر اللغة كلحظة للتواري والتستر، وهذه اللحظة تجسدها حسب آسيا جبار اللغة الفرنسية. ويبدو أن لفظ الحجب voilé مرتبط عليه بلفظ اللا_حجب dé-voilé وهنا تكمن الحقيقة الضائعة، والتي معها تبرز الكتابة الجبارية كلحظة محاولة بعثها من جديد"[14] .

يصبح حجاب اللغة ملاذا ليس له من بديل في وطن تعاني فيه الأنا بؤسا داخل لغتها؛ إذ كيف يعقل أن تتمكن آسيا جبار من الكتابة داخل مجتمع يمنع عنها هذا الحق بامتياز، ويريدها أن تصمت ؟ إنه حينما تعلن المرأة الجزائرية، عن بدء مباشرتها تجربة الكتابة، تكون معرضة للإقصاء من قبل مجتمعها. نحن نعلم أن العديد من النساء يكتبن داخل اللغة الفرنسية، لأنها منحتهن فرصة التحرر، تحرير أجسادهن؛ أي أن يحتجبن، وعندما تريد المرأة الجزائرية التعبير عن طريق الكتابة؛ فكأنها تريد القيام بتحدي هذا الإقصاء، ففي الواقع المجتمع يريد الصمت؛ أي إنه يريدها أن تصمت.

وعلى كل، فإن الكتابة والتعبير باللغة الفرنسية من طرف كاتبة جزائرية وعن مجتمع جزائري، قد لا يكون الحل الأمثل لمعظلة المرأة المسلوبة حقوقها؛ فالانحناء أمام الإعصار لن يوقفه، وإنما يزيل عنه الحواجز فحسب. وهذا ما تعبر عنه الكاتبة نفسها من خلال ما يعنيه عنوان كتاب، بياض الجزائر/Le blanc de l'algerie. تجيب آسيا جبار عن هذا التساؤل قائلة: البياض يعني "بياض الغبار، النور بلا شمس، تخفيف/ Dillution ..."[15] لكن هذه الإجابة تبقى غامضة، وهذا ما يجعلها تستعير عبارة لـ: Kandinsky تقول بأن البياض على أرواحنا له تأثير الصمت المطلق، وهنا نفهم بأن البياض مرتبط بالدرجة الأولى بالصمت، والصمت مرتبط بعدم الكتابة؛ فالجزائر صفحة بيضاء من الكتابة رغم ما تعرفه من آلام وأحزان، وليس هناك إلا شكل واحد من أشكال الكتابة، هي الكتابة بالدم، تقول آسيا جبار: "بياض الكتابة في جزائر غير مترجمة؟ الآن جزائر الألم بدون كتابة، الآن جزائر كتابة الدم، يا

للحسرة !"[16]. تتحدث آسيا جبار عن جزائر بدون كتابة رغم أننا ندرك تماما أنها تكتب باللغة الفرنسية منذ الستينيات عن آلام وأحزان الجزائر، بالإضافة إلى غيرها من الكتاب الجزائريين الفرنكوفونيين، إلا أن هذه الكتب التي تعالج مأساة وآلام الجزائر باللغة الفرنسية لا تترجم إلى اللغة العربية إلا قليلا، مما يعني أن الكتابة باللغة الفرنسية رغم كثرتها وأهميتها، فهي لا تؤثر على البياض، وهي في نهاية المطاف شكل من أشكال الصمت.

الهوامش:

1 - Djebar Assia, ces voix qui m'assieges, Albin Michel, 1999, p26.
2- Ibid, p28.
3- محمد حيرش بغداد، الكتابة النسوية وهاجس التحرر من سلطة الماضي ومن سلطة الرجل – آسيا جبار–، عن أشغال الملتقى الدولي حول الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب، والتمثلات، أيام 18 و19 نوفمبر 2006، المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، 2010.
4 - Djebar Assia, ces voix qui m'assiege, p 49.
5 - Ibid, p 52.
6- Ibid, p 47.
7- فليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 35–36.
8 -Voir : Najiba Regaieg, De l'autobiographie à la fiction ou le JE(U) de l' écriture dans l'œuvre d'Assia Djebar, Med Ali Edition, 1er tirage, Sfax, 2004, p 31.
9 -Voir : Gérard GENETTE, Seuils, Ed de Seuil, Paris, février, 1987, pp 52-53.
10 - Djebar Assia, ces voix qui m'assiege, p 52.
11 - Ibid, pp 54-56.
12- Armelle Datin et Isabelle Collombat, Assia Djebar : la réfugiée linguistique, Nuit blanche, le magazine du livre, n° 92, 2003, p 21.
13- عبد القادر بودومة، تفكيك حجاب الغة، مقاربة فينومينولوجية لنص آسيا جبار: الأصوات التي تأسرني، أعمال الملتقى الدولي: الكتابة النسوية، التلقي، التمثلات والخطاب، المركز الوطني للبحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، أيام 18–19 نوفمبر 2006. ص123.
14- م ن، ص 124.
15 - Djebar Assia, Le blanc de l'Algerie (Recit), Albin Michel, 1995, p 221.
16 - Ibid, p 235.

المرأة، الوعي، الثورة
"أطفال العالم الجديد" لأسيا جبار

سامية داودي
جامعة تيزي وزو

فرضت المرأة الجزائرية نفسها على الساحة الأدبية وعرّفت بوضعها وعتبرت عن العديد من قضاياها باللغة الفرنسية أوّلا، وطرحت مواضيع عديدة يأتي في مقدمتها المرأة، التعليم، الهوية، التقاليد، الثورة.... ومن بين الكاتبات اللواتي صغن مسألتهن ومسألة وطنهن جميلة دباش، طاوس عمروش، آسيا جبار، حفصة زناي كوديل، يمينة مشاكرة وغيرهنّ.

وإذا تجاوزنا الاختلاف الدائر حول أسبقية طاوس عمروش أو جميلة دباش في كتابة الرواية النسائية الأولى في الجزائر فإنّ مرحلة التأسيس (البواكير) تعود إلى النصف الأول من القرن العشرين(*)، حيث عرفت الجزائر المستعمرة أسماء بارزة يعود إليها الفضل في إرساء أسس السرد النسائي الجزائري وهي إليسا رايس وطاوس عمروش وجميلة دباش(1).

لقد حملت الكتابة الروائية النسائية على عاتقها عبء التعبير عن ذات المرأة بوصفها كائنا مستقلا له رؤيته وتصوّره وقراءته للعالم، مستثمرة مجمل ما توصلت إليه الشعرية الحديثة من أدوات لغوية وأسلوبية لتشكيل فضاء لغوي متميز، ومنه أصبحت الرواية دليلا من أدلة التحوّل التّاريخي باعتبارها مظهرا من مظاهر تعبير المرأة عن وجودها وحقوقها وتطلعاتها الاجتماعية، ولا يمكن فصلها عن جدلية المجرى السوسيو ثقافي العام في الجزائر. وما يشدّ الانتباه من خلال تتبع مسار السرد النسائي الجزائري هو تحقق تراكم يؤشر على ارتفاع

وتيرة النشر للكاتبات الجزائريات وتنوع تضاريس كتاباتهن وتيماتها وأجناسها، ويمكن الحديث الآن عن إبداع نسائي بملامح وهوية وحضور.

دخلت **آسيا جبار** معترك الكتابة باكرا حيث صدرت أوّل رواية لها بالفرنسية "**العطش**"(**) عام 1957 ولم تتجاوز العشرين. ألفتها في غصون الاضرابات الطلابية في الجامعات الفرنسية احتجاجا على الاستعمار الفرنسي إلاّ أنّها لم تشر إلى وضع الجزائر مما عرضها هي روايتها إلى نقد شديد من قبل القوى الثورية والتجمعات السياسية الجزائرية. تستخدم آسيا جبار اللغة الفرنسية وتتناول من خلالها علاقاتها بتاريخها وهويتها وخصوصيتها ومجتمعها وغيرها من الأسئلة الشائكة، وتخصص الكاتبة أكثر من عمل روائي للحديث عن هموم المرأة الجزائرية وانشغالاتها، لقد وجدت في النص السردي فضاءً رحبا للتعبير عن ذاتها والعالم من حولها(***)، ويلاحظ الباحثون تنوع الحقول التي ارتادتها في كتاباتها الروائية ما بين التاريخ والسيرة الذاتية وأشكال الصراع والعالم الداخلي للمرأة.

سنتناول في دراستنا هذه موضوع المرأة والوعي والثورة في "**أطفال العالم الجديد**" 1962 التي يتشكل عالم شخوصها من نماذج نسائية مختلفة تواجه الحقيقة القاسية.

1- عالم الرواية: بعدما كانت آسيا جبار منشغلة بالمشكلة الجنسية والمشاعر العاطفية وحدها في رواية "**العطش**" تحوّلت إلى إبراز التزامها السياسي في نصها الثالث "**أطفال العالم الجديد**" وقد «***قدمت سلسلة من البطلات الايجابيات مثل سليمة التي عذبها البوليس وآمنة زوجة شرطي خائن ولكّنها تخدم القضية الوطنية***»[2].

ونحس بتغيّر ملحوظ في موقف الكاتبة إزاء الوضع في الجزائر، حيث تقع الأحداث في قلب المعركة في زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر وتحديدا لحظة الثورة على الاستعمار.

تدور أحداث الرواية عموما سنة 1956 وقد وردت إشارة صريحة في الرواية عندما سألت سليمة السجان عن تاريخ اليوم لتعرف كم مضى عليها في زنزانتها المظلمة، فأجابها خفية على ورقة كتب عليها «***24 ماي 1956***»[3]، ونجد إشارات أخرى إلى السنة، الأولى عندما قرر علي ترك الدراسة الجامعية والالتحاق بالمناضلين في الجبل، وقد مضى على بداية الحرب ثمانية عشر شهرا، وهو يتوافق وتاريخ نداء جبهة التحرير للطلبة الجزائريين في 19 ماي 1956[4]، والثانية عندما تعرّف يوسف على المحامي خالد الذي قد دافع عنه منذ ما يزيد عن عشر سنوات حينما قبض عليه في مظاهرات 8 ماي 1945[5].

ومن خلال المجال المعجمي أو القاموس الخطابي –حسب مصطلح قريماس- لرواية "**أطفال العالم الجديد**" يمكننا حصر التيمات المركزية في المرأة والثورة والتقاليد والاستعمار.

تتكون هذه الرواية من تسعة فصول: شريفة، ليلة، سليمة، تومة، حكيم، حسيبة، خالد، بوب، علي، وهذه العناوين –الأسماء- توحي أنّ الكاتبة تريد التركيز على جانب معيّن وتوجيه سلوك القراءة عند المتلقي إلى دور المرأة الجزائرية في فترة حرب التحرير إذ تروي قصص نساء يطالبن بحقوقهن ويشاركن، كل واحدة بطريقتها الخاصة، في حرب التحرير. ولعّل هذه العناوين –الأسماء- تكشف أيضا عن سمة التعدد والتنوع لأنّ الاشتغال النصي للجهاز العنواني الداخلي تكشفه مقصدية الذات الكاتبة ورهاناتها الجمالية، وهي مقصدية تنعقد على هامش التقطيع والتشتيت للبنية النصية وتفكيك وحدتها وكسر منطق الاسترسال الحكائي وانتظامه الخطي، وهذا التعدد في مستوى

العناوين الداخلية ليس إلاّ تصريف لصيغة الجمع في العنونا "أطفال" غير أنّ هذا التعدد وما يستتبعه من تجزيء وتفتيت لا يعني الفوضى وإنما ينتظمه منطق العمل الروائي الذي يرصد الوحدة في الكثرة.

تضم رواية "**أطفال العالم الجديد**" بين دفتيها خمس وعشرين (25) شخصية تقريبا، وعشر (10) منها نسائية وهو ما يعادل 40٪، موّزعة على تسعة فصول، خمسة منها تحمل أسماء مؤنثة (شريفة، ليلة، سليمة، تومة، حسيبة).وتعكس تشكيلاتها صورة المجتمع الجزائري بتناقضاته وتفاعلاته ومعاناته واختلاف فئاته (نساء، رجال، شباب) وتعدد مواقعه الاجتماعية (المثقف، الأمي، المناضل، الأم نموذج المرأة النمطية، الفتاة البورجوازية...).

وظفت الكاتبة «***شخصيات تنتمي إلى الجيل الجديد، وتعي واقعها جيّدا، وتعمل من أجل مستقبل أفضل***»[6]، وقد حرصت –يضيف أحمد منور- على تقديم نماذج عديدة، بلغت سبعا كلّها نساء في سنّ الشباب، حيث تتراوح أعمارهنّ ما بين السادسة عشر (حسيبة) والتاسعة والعشرين (شريفة)»[7]، ولكنّهن يختلفن من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي، فمنهنّ المتعلمة مثل ليلى وسليمة وسوزان ومنهنّ المتوسطة الثقافة مثل حسيبة وتومة ومنهنّ الأميّة مثل شريفة وآمنة.

تنتقل الكاتبة بروايتها إلى ساحة الحرب أين تتحرك نساء كثيرات:

- سليمة التي تزجّ في السجن نتيجة نشاطها الثوري.
- آمنة التي تكتم سر انخراط يوسف في صفوف الثورة عن زوجها حكيم شرطي في الأمن الفرنسي.
- حسيبة الفتاة التي التحقت بالثورة وهي في السن السادسة عشر.
- سوزان المرأة الفرنسية التي رفضت الرحيل مع زوجها إلى فرنسا وآثرت البقاء في الجزائر مع ابنتها الصغيرة.

- تومة العميلة مع الأمن الفرنسي التي خانت القضية الوطنية.
- ليلى الزوجة الشابة التي تحاول أن تثني زوجها عن الصعود إلى الجبل.

نلاحظ أنّ سياق حياة الشخوص في "**أطفال العالم الجديد**" يكبر ليحتوي حرب التحرير ويكشف عن إجماع المجتمع الجزائري حول قضيته ومحو الفرد أمام الجماعة وذوبانه فيها تدريجيا، وهكذا كانت حال سليمة ويوسف وابن سي عبد الرحمان الذي دفعته قوة أكبر من نزعته الذاتية للسير خلف موكب الجنازة مرددا بصوت خافت "إنّهم أهلي"، ويوسف الذي اعتنق ثورة شعبه ويحسّ أنّه "حلقة في سلسلة".

2- شريفة / إثبات الذات في فضاء اللّحظة الثورية: ينفتح النص على شريفة التي تحقق حضورا متواصلا تقريبا على امتداد الحيز النصي، والأمر مقصود –يرى أحمد منور- نظرا للعناية الخاصة التي أولتها الكاتبة لإبراز دور المرأة الجزائرية في الثورة[8]، وتشير كريستيان عاشور إلى أنّ ***«آسيا جبار قامت بعرض نماذج مختلفة من النساء، بدءً من المحافظات إلى المتحررات، وكلّهن مطالبات بإعادة تعريف أنفسهن من خلال الحاجة/الضرورة لأنّ الحرب تلّح عليهن بالخروج من دائرة البيت/الدور التقليدي المحدد»***[9].

يعدّ السّرد النّسائي محاولة لبناء لغة تمثل التّحرر،/ فالمرأة الكاتبة مهجوسة على الدوام بإثبات حق المرأة في الحضور، ولا تكف عن التلويح بمقدرتها على الانفلات من قبضة الرجل. وإنّ الوعي الذي تحمله شريفة تجاه نفسها كامرأة هو الذي جعلها تخوض مواجهة مع زوجها الأوّل، بائع الزيت والمواد الغذائية، خارقة بتصرفها مجموعة من القيّم المتعاقد عليها اجتماعيا ومجموعة من الأعراف المألوفة تاريخيا، وجعلها تعيد التّفكير في هذا الركام المفهومي دون خضوع لمنطقه كما تفعل باقي النّساء على أساس أنّه معطى جاهز

غير مسموح مناقشته. فإذا كان الزواج في المنظور الاجتماعي يعدّ سترة للمرأة التي تظلّ غير محددة في ذاتها المستقلة، وإذا كانت النّساء لا تناقشن هذا المفهوم وإنّما تندمجن فيه خاضعات مثل زينب أخت جارها حكيم التي انتفضت ضد بقائها في البيت بعد السنوات التي قضتها في المدرسة الفرنسية، ورفضت أن تتزوج برجل لا تعرفه، لكنّها في النهاية رضخت لتخطيط أسرتها وتزوجت وسلمت أمرها لله بسرعة[10]، فإنّ شريفة ترفض التحديد المتداول للزواج وتقرر الانفصال عن زوجها لانعدام الانسجام والحب ونفور الذات منه[11]، تقول «***يجب أن أذهب***»[12].

وتتمرد شريفة على تقاليد مجتمعها ثانية حينما خرجت من بيتها وسارت في شوارع المدينة ومرّت أمام المقاهي قاصدة مكان عمل زوجها يوسف «***يجب أن أحذر يوسف من الخطر***»[13]، ***وهي «المرأة الأولى التي تخرج من بيتها بمفردها وتقصد وسط المدينة»***[14] فعادة لا تخرج المرأة إلاّ للذهاب إلى الحمام أو إلى العرس والجنازة، وفي هذه الحالات الاستثنائية يرافقها الزوج دائما ويستبقها في المشي. تحس شريفة بالنبض السريع لقلبها وبالحياء وبالخوف، إلاّ أنّ فكرة واحدة كانت تدفع قدميها إلى الأمام دفعا «***يجب أن أعلمه بالأمر قبل فوات الأوان***»[15]، لقد علم البوليس بطبيعة عمله وحقيقة تحركه.

لكنّ شريفة التي رفضت الامتثال لثقافة المجتمع الذكوري وطلبت الطلاق، ثم خرجت بمفردها في شوارع المدينة تتردد في الأخير ولا تجرأ على طلب الذهاب مع زوجها إلى الجبل، وذهب يوسف ولم يفهم رغبتها الشديدة في مصاحبته فالرجال «***غير مستعدين لتصور أنّ رفيقاتهم يمكنهنّ المشاركة في الفعل***»[16].

ويبدأ الوعي بأنّ قضية تحرير الجزائر هي قضية النّساء كذلك، وقد عرفت شريفة الأميّة والماكثة بالبيت، كيف تجد طريقا إلى زوجها/إلى النضال؟

3- سليمة /الإصرار على النضال: سليمة هي فتاة في الثلاثين من عمرها، عصامية ومكافحة في حياتها، تعمل أستاذة في مدرسة فرنسية وتنشط ضمن شبكة التنظيم الثوري داخل المدينة، وقد أوكلت لها مهمة الاتصال، تنبهت الشرطة الفرنسية إلى تحركات سليمة وقبضت عليها في آخر مهمة كانت تقوم بها عند ما قصدت بيت محمود مسؤول التنظيم الفدائي في المدينة لتطمئن زوجته وتعلمها بصعود زوجها إلى الجبل.

لم تركز آسيا جبار على وصف عمليات التعذيب الممارسة على سليمة المرأة تماما مثلما فعلت مع عبد الرحمان وسعيدي، لقد ذكرت بعض وسائل التعذيب بشكل مختصر كمولّد الكهرباء وحوض الماء، «***وألقى سعيدي نظرة على المكان (...) وراح يتأمل ببرود الخيوط، والجرادل ومولد الكهرباء الذي عرفه قبل غيره وحوض ماء متنقل بجانب الجدار***»[17]، وفي المقابل ركزت الكاتبة على «***وصف ظروف الاعتقال القاسية من جهة، وعلى الحالة النفسية للشخصية من جهة أخرى***»[18] كحبس سليمة في زنزانة باردة ومظلمة لا فراش فيها ولا غطاء، وقد أعطيت سريرا بعد أن أنهي استنطاقها وبعد مضي عشرة أيام من تاريخ القبض عليها[19].

كما تمكنت الكاتبة من التسلسل إلى نفسية الشخصية وتنقل مشاعرها وتكشف عن تفاصيل صغيرة في حياتها تعود إلى زمن الطفولة، وهذه اللحظات الاستذكارية تعدّ محاولة للتخلص من الواقع المؤلم عن طريق استرجاع كل ما هو مريح في الحياة السابقة، وبالأخص مرحلة الطفولة، وهي المرحلة

التي يرى علماء النفس أنّ الفرد يلجأ إليها ويحتمي بدفئها حين يجد نفسه في حالة عجز كدفاع عن النفس وحماية الذات من أفعال القهر والاضطهاد(****).

كانت سليمة المسجونة بين الجدران الأربعة تجد بعض الراحة في استعراض ذكريات قديمة و«***على هذا النوع صنعت حولها عالما كانت تعلم أنّه مصطنع، ولكنّه كان يربطها بسنوات دراستها، وبالتعليم والقراءة وبذل الجهد كانت ممددة على السرير، بلا غطاء، ومع ذلك لم تعد تشعر بالبرد، لقد كانت سليمة مستغرقة في هذه اللحظة العذبة المثيرة التي تمكنت من اختلاسها***»[20] وكان جو السجن الانفرادي الذي كانت فيه سليمة، وظلمة الزنزانة والسكون الذي يلّف المكان يساعد على إثارة الخيال واستعادة الذكريات[21]، وراحت سليمة تستعيد تفاصيل اللقاء الأوّل بمحمود واللقاء الأخير، وذهابها لزيارة بيت محمود حاملة معها باقة ورد، والقبض عليها مساء يوم تلك الزيارة، لكنّ شريط هذه الذكريات الطيبة سرعان ما ينقطع بسبب جلسة استنطاق جديدة تعيدها بعنف إلى حاضرها.

4- سوزان/الالتزام فكرة وعمل: سوزان هي صديقة ليلى وزوجة المحامي عمر، امرأة فرنسية لا تتجاوز الرابعة والعشرين وتبدو ناضجة وواعية وواثقة من نفسها إلى حد بعيد، تزوجت من عمر متحدية كلّ الضغوط التي مورست عليها من أهلها لمنع ذلك الزواج[22].

تواجه سوزان قرار زوجها بالرحيل إلى فرنسا بهدوء وتناقش معه قراره بالحكمة والعقل، وتحاول إقناعه بعدم مغادرة البلاد في ذلك الظرف الصعب لأنّ مهمته كمحام تقتضي منه أن يدافع عن المظلومين في السلم وفي الحرب، «***إنّك هنا ستدافع على الأقل عن الآخرين وتساعد الضحايا***»[23]، وأوضحت له أنّ رحيله يعدّ «***نوعا من الهروب***»[24]، والخوف من مواجهة الموقف، أمّا بالنسبة لها

فالقضية محسومة ولا مجال للنقاش والأخذ والرد، «***سأبقى هنا... حتى لو استمر هذا (الحرب) عشر سنوات***»[25].

لم تضعف سوزان ساعة مغادرة عمر للبيت، ولم تستسلم لا للحزن ولا للعزلة، كما فعلت ليلى، وواصلت دفاعها عن المتهمين، وكانت قضيتها الأولى سليمة التي قصدت أمّها بيتها بحثا عن عمر واتصلت بالمحامي خالد، صديق زوجها، ليتولى الدفاع عنها.

لقد حاولت سوزان أن تمنع زوجها من الهجرة إلى فرنسا، وذكرته بواجبه تجاه وطنه وإخوانه ولما أصرّ على الذهاب في وقت عسير قررت هي البقاء في الجزائر، وهنا تظهر فكرة الاستقلالي الذاتي الحقيقي للمرأة التي لم تعد لاحقة بزوجها.

5- ليلى/ وأخيرا تلتحق بطائفتها

تقدم الكاتبة معلومات كثيرة عن نشأة ليلى، هي من أسرة ميسورة الحال، فقدت أمّها وهي في سن مبكرة، وحظيت بعناية خاصة من والدها رشيد الذي شجعها على مواصلة تعليمها رغم معارضة الأهل له في ذلك، وهذه الحماية الكبيرة، يقول أحمد منور، جعلت ليلى قليلة الخبرة بالحياة، تعتمد في كل صغيرة وكبيرة على والدها[26]، وقد واجهت موقف صعود زوجها إلى الجبل بالبكاء والصراخ مرددة عبارة "وأنا وأنا"، وبعدها اعتزلت الناس وظلت تعيش في ذلك الألم الذي ملك نفسها وتدور في حلقة المعاناة.

لم تكتف الكاتبة بإبراز دور المرأة في حرب التحرير ولكنّها تجاوزت ذلك إلى تصوير المعوقات الاجتماعية التّي كانت تعترض طريق المرأة وأهمّها تصوّر الرجل أنّها غير قادرة على القيام بما يستطعه هو (أي الكفاح ضد الاستعمار)، وهذه الأحكام المسبقة التّي يحملها الرجل تفسر موقف علي، طالب الطب، من زوجته ليلى حيث كان يخفي عنها نشاطه الثوري مع أنّها

كانت زميلته في الجامعة بالإضافة إلى كونها زوجته، وعندما عرضت عليها رغبتها في المشاركة في الكفاح «***لقد قمنا بكل شيء معا، لما لا آتي معك، سأفعل معك ما يجب فعله***»[27] صمت علي ولم يجبها. ألأنّ ليلى/المرأة لا يمكن أن ترقى إلى مستوى متقدم فكريا، ألأن ليلى/المرأة لا تقدر على تحمل المشقات أو كتمان السّر؟ وموقفه ذلك يتطابق مع النظرة التقليدية للمرأة ويكرّس المقولات التّاريخية التّي تلتصق بالمرأة (الانفعال الزائد، النظرة الذاتية للأمور، التأثر الشديد، الضعف، النقص...) وتتساءل ليلى مع نفسها «***العلني كنت حملا عليه***»[28] يحدّ من حريته في الحركة والسير.

لقد عاملها علي معاملة الرجل للمرأة بالمعنى التقليدي إنسان قاصر وضعيف البنية.

ووجدنا ليلى –منذ الصفحات الأولى من الرواية- امرأة متوترة تعاني من القلق الشيء الذي أبعدها عن ممارسة حياتها بشكل طبيعي، فازدادت هويتها تشويشا بعد صعود علي إلى الجبل ولنتساءل الآن: هل يمكن أن ننظر إلى ليلى على أنّها ضحية من ضحايا المثاقفة؟(*****) يرى شارل بون أنّ مأساة ليلى تعود جزئيا فقط إلى المثاقفة[29]وإلاّ فكيف نفسر تباين المواقف واختلاف الرؤى بين علي وليلى وبشير وسوزان وجميعهم التحقوا بالمدرسة الفرنسية، ونحن نعلم أنّ المدرسة الفرنسية في الجزائر كانت قناة لا تقل فاعلية عن باقي قنوات المثاقفة الأخرى نظرا للاهتمام الذي أولاه الاستعمار لمشروع تكوين نخبة مثقافة، وقد سعى منذ أن وطأت أقدامه أرض الجزائر إلى تحقيق الأهداف الثلاثة الآتية: عدد كاف من الفرنسيين في الجزائر وأجانب مجنسون وأصليون مثاقفون(******) .

عملت المدرسة الفرنسية على إبراز الثقافة الفرنسية كحاملة لقيم عالية تسمح بتحرير الإنسان الذي يفتقد كافة عناصر امتلاك الذات والتصرف فيها- كتبنا- كتب فرحات عباس - «***تقدم فرنسا كرمز للحرية***»[30']وقد

تتجاوز ذلك لتصبح «الدليل ***والمرشد والمربي للنوع البشري***»[31]، ولا ترى البرامج التعليمية في الجزائر سوى موضوعا اثنوغرافيا لا غير: وصف السوق الشعبية، وصف احتفال ديني... مجرد فلكلور لا يساير العصر، غناء ورقص...

وإذا كانت التربية/المدرسة تعمل على إخضاع الفرد فهي تعمل على تحريره أيضا، ولا يقصي تأثير الاقتصاد والثقافة والبنية الاجتماعية على المدرسة حدوث الوجه الآخر أي تأثير المدرسة على العوامل الأولى والنماذج التّي تؤكد صواب الفكرة كثيرة ونذكر سنة 1968 التّي شهدت معارضة طلابية واسعة تجاوزت حدود التناقضات الداخلية للأنظمة السياسية ووقفت ضد الاقحامات الخارجية (حرب الفيتنام) وتاريخ 19 ماي 1959 الذي سجل مظاهرة الطلبة الجزائريين أو رفض الطالب الجزائري المتعلم في المدرسة الفرنسية للوجود الفرنسي في الجزائر.

لم تجابه ليلى مشكلتها وعاشت في قفص ذكرياتها ولم تفعل شيئا من أجل الدخول في العالم الجديد، وفي ليلة استضافت قريبها بشير الذي التقت به صدفة في الشارع أثناء عودته من مهمة حرق مزرعة فرنسي، وتجد نفسها في اليوم التالي في السجن وأخيرا تخرج من منطقة الظلام وتدخل إلى منطقة التحقق الفعلي، لقد اهتدت إلى طريق الكفاح في السجن.

6- حسيبة/ النساء يزحفن إلى أرض المقاومة: بينما كانت النّساء مسجونات في غرفهن، يتتبعن أحداث الحرب من بيوتهن، أخذت حسيبة، فتاة في السادسة عشر، طريق النضال والتحقت بيوسف وأربعة آخرين، غير مبالية بمشقة الصعود إلى الجبل وثقل العبء، ورفضت أن يحتل الرجال وحدهم للفضاءات المغلقة والفضاءات المفتوحة على حد سواء، وأبت أن تظلّ "شوارع المدينة، الواقع الاستعماري الصعب، التاريخ بعينه، بماضيه وحاضره، كلّها

أمور مجهولة لدى المرأة ولا تعرف عنها شيئا إلاّ ما رغب الرجل في إطلاعها عليه"[27].

تقول حسيبة: "الثورة هي كفاح الوطن كلّه ضد الاستعمار الفرنسي الذي لا يريد الاعتراف بحقنا"[28].

وتواصل بثقة وحزم: "الآن أبلغ السادسة عشر، لقد فكرت طويلا: الثورة للجميع، للعجزة وللشباب، أريد أن أضحي بدمي"[29].

إنّ حسيبة تطالب الحركة الثورية/الرجال بأن تكون مناضلة في ميدان القتال كتجسيد للسؤال الحقيقي حول حق المرأة في الحضور الاجتماعي. وقد أثارت نوال السعداوي في دراستها "الوجه العري للمرأة العربية" موضوع حروب التحرير التّي تسرع بعملية تحرير المرأة" وقد ساهمت حرب التحرير الجزائرية في كسر كثير من قيود المرأة"[30]. وزحزحت ذات المرأة لتمتد نحو الآخرين.

نريد في ختام هذا البحث المتواضع ملامسة جملة النتائج التّي توصلنا إليها وهي كالتالي:

– طرحت آسيا جبار أسئلة حول بعض المفاهيم: الحب، الجنس، المرأة، الرجل، الحرب، وحضرت الذات في بعدها الفردي، وقد أسهبت في عرض نموذج الفتاة البورجوازية بأحاسيسها وتمردها عل التقاليد ❖❖ ثم اهتدائها إلى طريق الثورة.

– إن **أطفال العالم الجديد** تتميز بحضور نوعي لتيمة المسألة النسائية إذ تقدم للمتلقي مجموعة من الصوّر اليومية التي تلامس ملامح الوضع النسائي من خلال العلاقة التي تجمع بين الرجل والمرأة، والمحكومة بنسق اجتماعي يقوم بتوزيع المهام داخل الأسرة اعتمادا على ثقافة تقليدية ترهن المرأة بداخل البيت، المحيط الجغرافي المغلق الذي يحول دون امتداد الرؤية وانفتاح الآفاق.

– وعلى الرغم من تكريس المنجز الروائي بتجارب نساء شاركن في حرب التحرير ونساء عميلات ونساء عذبن من قبل الفرنسيين ونساء ضحايا للعوائق التي تفرض عليهنّ وتقلص حدود تعبيرهن عن ذواتهن فإن"**أطفال العالم الجديد**" ليس كلّه تاريخا نسائيا أو محكيا حول القضية النّسائية، فهو يضم تفاصيل أخرى عن العادات وأحوال المدينة والمستعمر...

– تتحقق الثورة في روايات آسيا جبار على مستويات عديدة: الثورة/الكشف عن الجسد في "**العطش**" و"**القلقون**"، الثورة على التقاليد التي تحكم العلاقة الزوجية في "**القبرات الساذجة**" والثورة بمعنى الكفاح المسلح ضد الاستعمار في "**أطفال العالم الجديد**". وترى الباحثة سعاد محمد خضر أن محاولة آسيا جبار لم تكن ناجحة تماما حيث لم تستطع أن تعطينا نماذج لنساء جزائريات مثل تلك النماذج التّي نجدها في رواية "**صيف إفريقي**" لمحمد ديب، إلاّ أنّ مجتمع "**أطفال العالم الجديد**" يعكس لنا تطورا ملحوظا في موقف الكاتبة تجاه نفسها وتجاه واقع بلادها.[31]

– قدمت كتابات آسيا جبار –عموما- المرأة الجزائرية في حالة حركة وجدل بهدف صياغة موضوعات رؤيوية واجتماعية تسعى إلى زحزحة الصورة التقليدية للمرأة وتصحيح بؤرة النظر إلى منجزها على سواء، ولقد وظفت الوعي الأنثوي من أجل تحسين شرط المرأة الاجتماعي وتغيير مواصفات الرؤية التاريخية.

الهوامش:

*- تدشن طاوس عمروش(1913-1976) سنة 1947 الكتابة النسائية في الجزائر برواية يمتزج فيها الخيال بالسير الذاتي عنوانها: "ياقوتة سوداء Jacinthe noire"، وفي السنة نفسها تصدر جميلة دباش (1910-) نصا موسوما بـــ: "ليلى الفتاة من الجزائر Leila jeune fille d'Algérie" متبوعا بـــ "عزيزة" سنة 1955 Aziza"

1 -Nai Nassira Belloula : De la pensée vers le papier, soixante ans d'écriture féminine algérienne, éd.ENAG, Alger, 2009, p13.

**- وقد قورنت رواية "العطشla soif " لآسيا جبار برواية "مرحبا أيها الحزن Bonjour tristesse" لقرنسواز ساغان (1935-2004) يقول عبد الكبير الخطيبي بخصوص الرواية: "بالفعل فإننا لا نفهم لماذا تموت شخصيات العطش تحت تأثير الحب والرغبة، وأحداث الرواية غارقة في ضباب من المشاعر الغامضة..." عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة، منشورات الجمل، ط1، بغداد، بيروت، 2009، ترجمة محمد برادة، ص72. ويرى بعض المناضلين الجزائريين أنّه من غير اللائق أن تهتم آسيا جبار بالمشكلة الجنسية وحدها بينما كانت الجزائر فريسة لحرب ضروس، وتضيف كريستيان عاشور"إن رواية العطش غير منسجمة مع الأوضاع، ومهتمة بالقلق النفسي"

Christiane Achour : Anthologie de littérature algérienne de langue française, éd. ENAG-Bordas, Paris, 1990, p235.

ويتساءل عبد الكبير الخطيبي: «فهل هناك من فهم حقا بأن اكتشاف الجسد بالنسبة لبطلة "العطش" هو في نفس الوقت ثورة مهمة»، عبد الكبير خطيبي، المرجع السابق، ص72.

***- مسيرتها الروائية طويلة وغنية بتيماتها وتقنياتها وشخصياتها النسائية، فاتحتها"العطش" سنة 1947، تلتها نافذو الصبر" سنة 1958 و"أطفال العالم الجديد" سنة 1962، و"القبرات الساذجة" و"الحب"... الفانتازيا" و"الظل السلطاني" و"بعيدا عن المدينة" التي استقطبت أنظار النقاد داخليا وخارجيا وبذلك تساهم آسيا جبار في تأسيس سرد نسائي له جماليته وفضاؤه في النسق الإبداعي الجزائري.

2- عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ص74.

3 -Assia Djebar : Les enfants du nouveau monde, col.10-18, Paris, 1962, p.98.

4 - voir : Ibid., p.99.

5 -voir : Ibid., p.198.

6 - Charles Bonn : Le roman algérien de langue française, Presse Universitaire de Montréal- L'harmatan, Montréal-Paris, 1985, p.291.

7- أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 2007، ص395.

8- ينظر: المرجع نفسه، ص395.

9 - Christiane Achour : Anthologie de la littérature algérienne d'expression française, p.235.

10 -Les enfants du nouveau monde, p.54.

11 - Ibid., p.27.

12 - Ibid., p.35.

13 -Ibid., p.138.

14 -Ibid., p.139.

15 -Ibid., p.139.

16 -Christiane Achour et autres: Diwan d'inquiétude et d'espoir, la littérature algérienne féminine de langue française, éd. ENAG, Alger, 1991, p.58..

17 - Les enfants du nouveau monde, p.159.

18- أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص403.

19 - Les enfants du nouveau monde, p.95-96.

****- وكانت تلجأ سليمة أيضا إلى الآيات القرآنية التي حفظتها في صغرها" كنوع من حماية الذات واسترجاع هدوء النفس"

20 - Les enfants du nouveau monde, p.181.

21- ينظر: أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص405.

22 -voir : Les enfants du nouveau monde, p.128.

23 -Ibid., p.127.

24 -Ibid., p.125.

25 -Ibid., p.127.

26- ينظر: أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص410.

*****- والمثاقفة في معناها الواسع هي التفاعل الفكري المتكافي والتلاقح المعرفي بين مجموعات بشرية بثقافات مختلفة دون طغيان ثقافة على أخرى، وهي (المثاقفة) صعبة التحقق وكثيرا ما تتحول إلى ازدواجية تمهد لهيمنة الآخر ولتغيير الأنماط الثقافية للمجموعة المسيطرة وإلحاق الضرر بمقومات هويتها.

******- وقد وظف كتّاب الرواية باللغة الفرنسية شخصيات مثقفة عانت التمزق والقلق والضياع من جرّاء السياسة الأستعمارية على نحو ما نجده في كتابات جميلة دباش ومولود فرعون ومولود معمري ومالك حداد وغيرهم.

27 -Christiane Achour :Diwan d'inquiétude et d'espoir, p58.

28 -Les enfants du nouveau monde, p232.

29 - Ibid, p235.

30- نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1982، ص7

31- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص214،215.

أعمال آسيا جبار بين التناص والعلاقات السيميائية

د. عيساني بلقاسم

جامعة المدية

ملخص:

تتميّز نصوص آسيا جبار بكثرة المتناصات، وقد تنوّع التناص وامتد إلى آفاق متنية تنطلق من المنطق اللغوي الأمازيغي في إثبات حروف التيفيناغ إلى كتابات الرحالة الفرنسيين، إلى الأدب الفرنسي، إلى المنطق اللغوي العربي من القرآن الكريم والصيغ اللغوية الشعبية، كل هذا الكم اللغوي والدلالي يتعايش في متونها السردية عبر تخيّر واع من طرف الكاتبة لانسجام نصّها السردي، كما أن منطق التفكير التناصي ـ كتعريف موسّع ـ يبيح استبصار العلاقة بين نصّ لغوي وعمل فني، مما يحوجنا إلى إعادة تعيين الفروقات بين الوظائف السيميائية للفنون اللغوية وغير اللغوية مما يخرج علاقة التأثير والتأثر بينهما من البعد التناصي intertextuel إلى البعد عبر السيميائي intersémiotique، فكيف يكتشف المتلقي تلك العلاقة في أعمال آسيا جبار بين vaste est la prison وصورته الفلمية، وكذلك بين l'amour, la fantasia وشريطها السينمائي : la nouba des femmes du mont Chenoua، إضافة إلىfemmes d'Alger dans leurs Appartement ولوحة Femmes d'Alger للرسام Eugéne Delacroix كما سنتطرق إلى مفهوم يختلف جزئيا عن التناص وهو إعادة الكتابة la réécriture حين توظف جبّار شواهد نصّية des citations تم تعيد صياغتها فيما يمكن أن نسميه بالتناص الخفي .

المداخلة محاولة للولوج في مجال التعقيد العلائقي بين التناص والسيمياء من خلال أعمال آسيا جبّار .

تتميّز نصوص آسيا جبار بكثرة المتناصات فيها، وقد تنوّع هذا التناص وامتد إلى آفاق متنية تنطلق من المنطق اللغوي الأمازيغي في إثبات حروف التافيناغ

إلى كتابات الفرنسيين من أدب الرحلة، إلى الأدب الفرنسي، إلى المنطق اللغوي العربي من القرآن الكريم والصيغ اللغوية الشعبية، كل هذا الكم اللغوي والدلالي يتعايش في متونها السردية عبر تخيّر واع من طرف الكاتبة لانسجام نصّها السردي، بل إن العلاقة التناصية تمتد إلى ما هو خارج اللغة حين ندرك العلاقة عبر السيميائية intersémiotique بين vaste est la prison وصورته الفلمية، وكذلك بين l'amour, la fantasia وشريطها السينمائي : la nouba des femmes du mont Chenoua، إضافة إلى femmes d'Alger dans leurs Appartement ولوحة Femmes d'Alger للرسام Eugéne Delacroix كما سنتطرق إلى مفهوم يختلف جزئيا عن التناص وهو إعادة الكتابة la réécriture حين توظف جبّار شواهد نصّية des citations تم تعيد صياغتها فيما يمكن أن نسميه بالتناص الخفي .

التناص التاريخي : وقد استخدمت آسيا جبار في تناصّاتها المتنوّعة الأرشيف الكولنيالي خاصة المتعلق بالاستيلاء على مدينة الجزائر ووهران حيث أصابت حمى الكتابة أكثرية الفاعلين في خضم تلك الاحداث كالعسكريين والرحالة والأطباء والرسامين وغيرهم، ولكن آسيا جبّار بفعل المخيال تجعل الحركة الاستعمارية كعملية فض البكارة عن طريق الاغتصاب لامرأة متمنّعة فتصبغ الحدث التاريخي بمشاعر الأنوثة ربما لكونها امرأة كاتبة، فتستخدم رواة فرنسيين لسرد الأحداث، كما تفعل برواية النقيب مونتانياك le capitaine Montagnac لوصف المعارك الطاحنة في أكتوبر 1840، فالتناص هنا واضح بل حرفي عن طريق شواهد معروفة المصدر كما فعلت مع شهادة العقيد بيليسييه:

« Écrire la guerre, Pélissier, qui rédige son rapport du 22 juin 1845, a dû le pressentir, c'est frôler de plus près la mort et son exigence de cérémonie, c'est retrouver l'empreinte même de pas de danseuse.. Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille

cinq cents cadavres sous EL Kantra, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas »[1]

كما تعرض جبّار رسالة العقيد سان آرنو colonel Saint-Arnaud الذي حاصر ثمانمئة مسلم من قبيلة واحدة وأحرقهم حيث تصيغ الكاتبة أوصافها مباشرة من تقرير العقيد حول أفعاله غير الإنسانية الذي أرسله لقيادته :

«Saint- Arnaud plus discret, contrôlant ses mots, avouera pourtant :Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fais un vaste cimetière. La terre couvrira à jamais les cadavres des ces fanatiques .Personnes n'est descendu dans les cavernes!... Un rapport confidentiel a tout dit au maréchal, simplement sans poésie terrible, ni images, «Du 8 au 12 aoûte, j'au été malade, mais ma conscience ne me reproche rien. J'ai fais mon devoir de chef, et demain je recommencerai, mais j'ai pris l'Afrique en dégoût!»[2]

هنا نستنتج أن العمل الأدبي يفارق المخيال إلى حين، ويصبح بمثابة صورة طبق الأصل من العرض التاريخي لكنه ينتهي إلى غايات فنّية وهذا ما نسمّيه بالتناص التاريخي حيث يتبدال الفن الروائي الأدوار مع التاريخ ليشكلا توليفة قائمة على إبداع حامل لقضية وطنية تتمثل في التركيز على فضائع الاستعمار .

التناص من خلال التصدير : l'épigraphe نتحدث هنا عن عتبة تناصّية، أي "مصاحب نصّي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنه الاستشهاد بامتياز على حد تعبير أونتوان كومبانيون، ويوضع على رأس عمل لأجل توضيح بعض جوانبه"[3]، في كتابها الحب والفنتازيا نجد تصديرا لأوجين فروموتان : "ندت صرخة ممزّقة، لازلت أسمعها وأنا أكتب لك، أعقبتها جلبة ثم صخب "

Il y eut un cri déchirant- je l'entends encore au moment où je t'écris puis des clameurs puis un tumulte… (Une année dans le Sahel) Eugène Fromentin

وكذلك في مؤلفها : امرأة بدون قبر La femme sans sépulture حيث تورد أشعارا للويس روني دي فوري Louis- René Des Forets حين تصبح هذه

الأشعار لسان حال مكتوبها تستعين بها الكاتبة لوظائف عدة كمكوّن نصي يدعّم طروحاتها في التركيز على معاناة الأنثى الوجودية، وفي علاقتها بمحيطها الذي يحاول اضطهادها وعدم السماح لها بممارسة إنسانيتها تحت مسمّيات شتى كالدين والعادات والتقاليد والانتماء العرقي . كما أن التناص عند آسيا جبار امتدّ إلى الأساطير والملاحم القديمة في إطار ما يسمى بالنص الشبح texte fantôme حيث تبحث جبار في إمكانية سردية مهجورة من طرف الملحمة أو الأسطورة وتحاول أن تملأها كإمكانية كتابية، كما في قولها :

«En tout cas, comme Ulysse, nous sommes nous aussi, bien loin de la Grèce. Je suis sortie du musée mais ses femmes oiseaux de Césarée ne m'ont pas quitté: vont-elles attirer vers elles le bateau qui passe? S'ils entendaient ce chant, les hommes ne verraient plus que le rivage est dangereux: or la mosaïque ne rend pas présent ce risque de mort»[4].

كما أن التأثر بأسطورة يوليسيز Ulysse كما وردت في أوديسة هومروس قد هيكل الرواية في عمومها حيت تصف البطلة عودتها لمسقط الرأس Césarée كما يعود بطل الأوديسة إلى زوجته بينيلوب، لكن الفرق في كتابة آسيا جبار أن البطولة مسندة إلى الأنثى التي تطمح إلى تغيير التاريخ والمرجعيات الاجتماعية لتصبح منسجمة مع متطلّبات الأنوثة [5]، فهنا نجد تشابها كبيرا مع مسار أوليس والشخصية الروائية عند جبّار في الذهاب والعودة إلى نفس المكان مع الكثير من الحنين، وهناك مواقع كثيرة للتناص مع الأوديسة ولكننا اقتصرنا على ما أوردناه .

التناص مع الرحالة الفرنسيين : أدب الرحلة الذي يمكن الاحتفاظ ببعض متونه كوثائق تاريخية ذاتية المصدر كونها وليدة انطباع شخصي، ولكنه أرضية تناصّية بامتياز عند آسيا جبار باعتبارها كائنة لغوية تنطلق من النص السابق لتأسيس نصّها اللاحق كما في قولها :

« Lors j'interviens, la mémoire nomade et la voix coupée. Inlassablement ,j'ai erré aux quatre coins de ma région natale- entre la ville prise et les ruines de Césarée, elle s'étend au pied du mont Chenoua, à l'ombre du pic de la Mouzaïa, plaine alanguie mais aux plaies encore ouvertes. J'interviens pour saluer le peintre qui, au long de mon vagabondage, m'a accompagnée en seconde silhouette paternelle. Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner »[6]

حيث أنها في هذا المقطع يختلط صوت الرحالة الفرنسي فرومونتين Fromentin من خلال رسائله بشخصية آسيا جبار لأنها تختار الرحلات التي تقترب من مسقط رأسها امتدادا من مدينة شرشال وجبل شنوة حيث وُلدت، إلى موزاية حيث عاشت وترعرعت بينما الرحالة الفرنسي جاب الكثير من الأماكن داخل الجزائر حيث زار كل من الجزائر العاصمة وقسنطينة والجنوب الجزائري.

وعموم التأثر التناصي عند آسيا جبار يمتد إلى أسماء لا حصر لها من الأعلام الذين حضروا في كتبها ـ خاصة : بياض في الجزائر Le Blanc de l'Algérie وبمختلف الصيغ تصريحا أو تلميحا مثل أسماء الكتاب بالعربية أو الفرنسية قديمهم وحديثهم فنجد القديس أوغستين والشعراء الأمازيغ والأمير عبد القادر الجزائري وكاتب ياسين ومحمد ذيب وألبير كامو والقائمة طويلة .

كما تذكر آسيا جبار في مؤلّفها : واسع هو السجن Vaste est la prison حروف التافيناغ le Tifinagh في خضم اهتمامها بالتاريخ البربري الذي تجسّده أعلام مثل ماسينيسا ويوغرطة، فهي تمثل لديها لغة الأجداد [7]، فتصارع اللغات الثلاثي (الفرنسية ـ العربية ـ الأمازيغية) يبقى همّا فنّيا ووجوديا لدى آسيا جبّار باعتبار الفرنسية لغة منفى وكتابة وإبداع، والأمازيغية لغة الأصل المضيّع، والعربية لغة الدين والصلاة، وهي كذات كاتبة تتمزّق وجدانيا وعقليا بين اللغات الثلاث، لهذا لا نستغرب التناص الحاصل بين متون تنتمي إلى ثلاث لغات،

فنجد من العبارات العربية حوارات ومسمّيات وبعض مستعملات الحياة اليومية مثل كلمة adow وتعني العدو، وكلمة Ahmar bou ammar وتعني أحد أنواع العنب [8]

العلاقات عبر السيميائية : في الدراسات التناصية التي أولت التناص أهمية خاصة، نجد كثيرا الإشارة التناصية تمتد إلى الفنون التصويرية وكيف أخذ رسامون عن سابقيهم وتأثر بعضهم ببعض سواء تعلّق الأمر بطريقة التصوير أو المواضيع المتناولة، أو تطوير تقليد صُوَري نما عبر الأفراد والجماعات والأجيال، وغير ذلك من أنواع التأثير، والأمر نفسه ينسحب على الأعمال الموسيقية، فمتخصّصوها يعلمون حجم التعاطي المشترك لنوتات معيّنة أخذها سابق عن لاحق، وينسحب الحكم أيضا على أنواع التعبير الفني الأخرى كالنحت وغيره ..، وهو أمر معروف لدى القائمين على هذه الفنون ولكنها معرفة تتداول لا نقول خفية ولكن لا تتم الإشارة إليها وكأن ذلك جزء من طبيعة العمل، لأن أغلب الفنانين لا يجد الحاجة لتبرير تقليده لفنان سبقه أو لوحة تأثر بها، حيث تطرح المقارنة نفسها بين لوحة ونص، وكلاهما يتعرّض للقراءة والوصف النقدي الجمالي بالاستحسان أو الاستهجان، والسؤال الذي يفرض نفسه أيضا هو : ألا تعتبر المقارنة بين عروض هذه الفنون من حيث اعتبارها نصا، مجرّد مجاز لغوي ومسمّيات في غير موضعها، وتحميلها ما لا تحتمل ؟، وهذا التجاوز ألا يعتبر في النهاية اجتهاد استعاري يتعارض مع دقة التنظير ؟ من هنا تأتي وجاهة مقاربة أعمال آسيا جبّار لأنها تتماس من هذا المنظور مع الرسم والسينما والرّقص والموسيقى.

فحينما نعرض آراء المنظرين نجد منها رأي بارت الذي يرى كل تعبير مهما كانت طبيعته ووسائله نصا، حيث " كل تطبيقات مفاهيمية دالة وذات مغزى يمكنها أن تتشكّل نصا، الموسيقى والسينما .. الخ "[9] ويؤكّد أنه " ليس

لنا الحق في تحديد مفهوم النص وقصره على الكتابة والأدب فقط " [10] لكن هذا التوسيع لمفهوم النص يجر وراءه إشكاليات تعريفية لا تنتهي، حيث يغفل ـ عن عمد ـ الاختلاف الواضح بين التعبير الذي أداته اللغة، والتعبيرات غير اللغوية كاللوحة التصويرية والموسيقية والراقصة والمنحوتة، حيث يغدو مفهوم اللوحة متراوحا بين الحقيقة والمجاز من حيث تقارب وظائف هذه الأنواع وكيفية مقاربة المتلقي لها، فالنص كما يعرّفه القاموس المتخصص" ووفقا لأعراف الكتابة الموروثة ـ إذ الإرث هنا يشكل القانون المؤطّر للمفهوم ـ هو تتابع لساني مقول أو مكتوب حيث تتشكل به وحدة اتصالية ولا يهم إن كانت على شكل جملة أو مجموعة جمل" [11]، وتعرّفه مصادر أخرى ـ من منظور لساني دائما ـ بأنه "تتمة لسانية مستقلة ـ شفهية أو كتابية ـ تشكّل وحدة تجريبية ـ من حيث هي ملفوظ مقترح ـ صادرة عن متلفظ واحد أو أكثر في وضعية اتصالية، فالنصوص هي تجريب لساني " [12]، لذا ومن منظور الصرامة الإصطلاحية فقط نمتنع عن اعتبار لوحة رسم أو قطعة موسيقية نصا، ولنفس السبب يصعب اعتبار الإحالة في نص على عمل فني غير لغوي تناصّا، رغم أن منطق التفكير التناصي واستنادا للتعريفات الموسعة للتناص يبيح لنا استبصار العلاقة بين نص لغوي وعمل فني غير لغوي، لكن ذلك يحتاج إلى إعادة تعيين الفروقات بين الوظائف السيميائية للفنون اللغوية وغير اللغوية، ولكننا نفعل ذلك في إطار مقاربة تطبيقية مع أعمال آسيا جبار التي تزاوج هذه الفنون دون تفريق بينها كأدوات تعبيرية .

فالفن اللغوي يمتلك خاصية متفرّدة دون الفنون الأخرى، وهي البيان، أما الفنون الأخرى فتعاني العجمة، أي طرق بديلة للتعبير، كالصورة (في الرسم) أي عن طريق الأيقونة سيميائيا، والتي تُدرك ثم يتم تفسيرها بطرائق تأويلية وعبر اللغة في النهاية كون الفكر أداته اللغة، وكذلك تفعل الكوريغرافيا ولكن عبر التجسيد والتجسيم للحدث وسردية متوالية الأحداث، توظف الاختزال

وتُخلصه إلى الترميز من خلال التكثيف، ونجد النحت يختزل أحيانا منطق السّرد، ليقول حاكيا بلسان المشاهد، أي تحويل مشهد بصري إلى لغة حكائية، أما الموسيقى فهي تستخدم الصوت المنسّق لتخاطب الشعور لتحدث أثرا نفسيا قد نسميه فرحا ونشوة وجذلا، أو حزنا وشفقة، ولكن يتم الوعي بها فقط عندما نسمّيها، أي حينما تتحوّل إلى دوال لغوية، فكأنه تعبير من الدرجة الثانية يوازي الوضع اللغوي، يمكن أن يلتحق به لكنه لا يمكن أبدا أن يعوّضه، ولذلك نستعين أحيانا باللغة للتغلب على عجمة الفنون غير اللغوية، فنجد لكل قطعة موسيقية عنوانا، وكذلك النحت والرسم وغيرها وهذا ما مارسته آسيا جبار في الأفلام التي أنجزتها حين زاوجت بين الاثنين في التعبير وحاولة الوصول إلى المتلقي بشتى السبل .

لكن قد نتلقى عملا فنّيا يبدو لنا ـ لأوّل وهلة ـ أنه لا يقول شيئا لكن هذا لا يعني بحال من الأحوال أنه لا مضمون له، لكنه ذو بعد انفعالي عاطفي محرّك للشعور والمزاج أكثر منه فكري، لنستشف بعد ذلك أن تلك العناوين الموضوعة للمقاطع الموسيقية والأوبرا وحضور النصوص عموما هي التي تقوم بدور تضليلي عن فحوى المسموع الجميل .

آسيا جبار وفن الرسم : الفن اللغوي ميزته توفّره على محتوى، فالبديهية العقلية لها دور تصنيفي، والتصنيف يستدعي التوصيف، والتوصيف يتم عن طريق اللغة، لكن اللغة لها امتياز ليس لغيرها وهو قدرتها على التعليق على بقية الفنون فتتحوّل إلى آلية وصفية وتعريفية لها، كما نرى في دراسات الفن وتاريخه، كما أن الفن اللغوي يحتوي هذه الفنون ـ غير اللغوية ـ في نصوصه، ورغم ذلك نستشف أن المفارقة السيميائية بينهما كبيرة، لذلك نمتنع عن اعتبار العلاقات بينها تناصّية ولكنّها بين- سيميائية intersémiotiques، حيث نستعير المصطلح من ياكوبسون والذي يعرّفه كالتالي "تأويل العلامات اللسانية

عبر أنظمة علامات غير لسانية"[13]، وتستطيع هذه الفنون أن تعكس قدرا من الأدبية لكن بوسائل أخرى غير اللغة خاصة حينما تبني خطابها على ثقافة المتلقي مثل تلك اللوحة التي تصوّر كيف قتل داود جالوت [14] حيث تستدعي ألوان وخطوط صورة فنّية الزخم السردي في الكتب السماوية، فالانطلاق من النص والرجوع إليه عبر فن غير لغوي يقيم علاقة تسيميائية كون التصوير لا يكتفي بالنقل ولكنه يقول من عندياته كلاما مشفّرا يحتاج إلى مفاتيح شارحة له ليصبح مفهوما، أو قد يكتفي بإحداث الأثر دون تسميته، وهنا يحق لنا أن نتساءل : ما الفرق بين متلقي يقرأ اللوحة بخلفية نصّية (قرأ الإنجيل أو القرآن الكريم) وآخر ليست له خلفية نصّية لما يشاهد ؟ .

فالأول اللوحة له أداة عبور من نص موجود في الذاكرة إلى نصه الخاص في تعليقه على اللوحة، أي علاقة تناصّية تمر بجواز سفر تسيميائي، بينما قد تكون اللوحة بالنسبة للثاني علاقة تسيميائية فقط لأنها : صورة ـ نص، وليست: نص ـ صورة ـ نص. والعلاقة المثلّثة أغنى ـ نظريا فقط ـ لأنها تحتوي فن التصوير داخل اللغة وتخضعه لمنطقها، ويمكن أن نعطي مثلا آخر يتمثل في لوحة دولاكروا " خيبة أمل دون خوان "[15] ليقرأ المتلقي اللوحة على ضوء نص لغوي سابق، في عملية قرائية ملخّصها تحويل تسيميائي transposition intersémiotique، وقد استعمل جورج موليني أيضا هذا المصطلح، ولكن نقوم نحن بتحريفه ليقترب من مطابقة الصيغة الإجرائية لمصطلح التناص البديل الشرعي لمصطلح " بين النصوصية " المترجم عن l'intertextualité لأن لفظ inter يعني "بين" كوسط جامع يفيد العلائقية ظاهرة أو باطنة، فالتسيميائية مصطلح جديد يفيد دراسة العلائقية المتوافرة بين مجالات تنتمي إلى أنظمة سيميائية مختلفة، تحتوي على اتجاه علائقي متعاكس : تعليق الفن اللغوي على الفنون غير اللغوية، أو أن الفنون غير اللغوية تؤشّر بعجمتها على نصوص فنّية لغوية،

والنوع الأخير لا يثير عادة اهتمام النقاد كثيرا، فكيف كانت العلاقة بين مكتوب آسيا جبّار وفن الرسم باعتباره فنا غير لغوي؟

نجد ذلك في تأثر آسيا جبّار بتصوير محمد راسم حين يرسم المعارك فكأنها تصف لوحاته متنا وكتابة، انظر إلى تصويرها الوصفي كأنها ترسم لوحة فنّية : "كما حضر الصمت، حتى في وجه المدافع العشرة تتفتّح الألوان بالبهجة، وصوت الرّعد غائب، وفي صحن الدور دائمة الهدوء كانت الحركة خامدة والإيماءات بطيئة، كلام أقرب إلى الهمس"

« Il y a aussi le silence. Même quand aux gueules de dix canons s'épanouissent les panaches, le tonnerre est absent. Dans les patios toujours calmes, les démarches sont feutrées, les gestes lents. On murmure plutôt qu'on ne parle ».[16]

هل هذا سرد أم وصف للوحة محمد راسم ذات الألوان الزاهية والنور الذي يلف المكان بإضاءة تنداح معها الألوان الكئيبة، وأكيد أن اللوحة لا يمكن أن تعكس صوت الرّعد المصوّر في اللوحة، إضافة إلى الهدوء السرمدي للمكان بل حتى الكلام يظهر كهمس لأننا بكل بساطة لا يمكن أن نسمع كلاما تتوشوش به شخصيات مرسومة على لوحة، وكذلك في قولها : " تتجلّى المدينة في أنوار لا تحيد فينداح الصوت "

« La ville se présente dans une lumière immuable qui absorbe le son »[17]

كما تلجأ آسيا جبار لمسرحة صور محمد راسم في رسمه لجزائريات العاصمة في لباسهن التقليدي مع الحلي وإطلالتهن من الشرفات، والمسرحة هنا تعني جعل الشخوص المرسومة تتحرّك وتحيا كما في قولها : "أتصوّر أن زوجة حسين قد أهملت صلاة الفجر وصعدت إلى الشرفة، وأيضا بقية النسوة، واللائي الشرفات عندهن مراتع للراحة، عند انتهاء النهار اجتمعن هن أيضا لمشاهدة ـ وبنفس النظرة المنبهرة ـ الأسطول الفرنسي المبهر بقوّته الطاغية، وفي

هذا السَّحَر من ذاك الاكتشاف المزدوج ماذا كانت النساء تقول على المدينة، وأية أحلام وردية في الحب تتوهّج في ذواتها أو تنطفئ إلى الأبد "

« Je m'imagine moi, que la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse. Que les autres femmes, pour lesquelles les terrasses demeuraient royaume des fins de journée, se sont retrouvées là, elles aussi, pour saisir d'un même regard l'imposante, l'éblouissante flotte française, …. En cette aurore de la double découverte, que se disent les femme de la ville, quels rêve d'amour s'allume en elles, où s'éteignent à jamais »[18]

وتكمل وصفها قائلة : " كل شيء ينتهي بالنوم، أجساد النسوة المسحوقة تحت ثقل الحلي في الحواضر ذات الماضي الثقيل، كالنقوش المنسية الشاهدة على ما مضى "

« Tout finit par dormir; les corps des femmes écrasées de bijoux, cités au passé trop lourd, comme les inscriptions des témoins qu'on les oublie. »[19]

هي ذاتها رسوم محمد راسم في عرضها لنساء الجزائر بحليّهن الكثيفة والتي تعكس ـ لا ريب ـ المكانة الاجتماعية لهن، إضافة إلى تصوير المدينة في غلالة من ألوان داكنة تمثل حلول الليل عليها فتنطق أسوارها وبيوتها ذات المعمار الدال على أصولها الأندلسية العربية.

كما تفاعلت جبّار مع الرسام دولاكروا في كتابها نساء الجزائر في مخدعهن Femmes d'Alger dans leur appartement حيث تستوحي لوحة شهيرة بنفس الاسم ليتناظر عمل أدبي مع فن غير لغوي حول نفس الموضوع، ولكن بصيغة تتجاوز العرض إلى نوع من المساءلة وطرح الإشكاليات الحضارية والانتماءات الثقافية التي تقف وراء فلسفة الرسم عند أوجين دولاكروا حيث نجد آسيا جبّار هنا تحاور، تقبل وترفض وتُدين، أي أن مكتوبها ينطلق من اللوحة في إطار تجاذبات فكرية ليشرح وجهة نظر الكاتبة باعتبار القضية

حميمية كونها امرأة أولا وجزائرية ثانيا، فالصورة l'image عن المرأة الجزائرية مهمة في كيفية تكوّنها، وأيضا في كيفية تسويقها إلى الناس عن طريق الفن أو غيره، خاصة حينما يحضر التاريخ كمسار دال في إطار هذه الحوارية الفنّية، ولكن هذه المساءلة كاشفة لما يمكن أن يكون قد تجاوز الفنان الأوروبي في فهمه لروح المرأة، يدعّم هذه الفرضية أن دولاكروا لم يمكث في الجزائر العاصمة مدة طويلة كي يتسنى له فهم طريقة التفكير عند الجزائريات أو رؤاهم الجمالية كي يستطيع أن يعكس كل ذلك في لوحته، حيث تفصّل جبّار الحديث في كيفية دخول الرسام إلى حرم الأسرة الجزائرية ليتعرّف على كيفية عيشها من أثاث البيت واللباس والعلاقات الإنسانية، وتسأل الكاتبة : هل ما رآه الرسام يعكس فعلا وبدقّة الصورة الفعلية لمشاهداته ؟ :

« Là, dans cette visite de quelques heures à des femmes recluses, quel choc, ou tout au moins quel vague trouble a saisi le peintre ? Ce de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu'il le voit ? » [20]

إن الرسام لم يقدم لنا صورة تقترب من أمانة الصورة الفوتوغرافية، بل إنه يرسم ذاته المتأثرة بالفكر الكولونيالي، والعقلية الأوروبية الباحثة عن أسرار الشرق وهواجسه اللاعقلانية، هو يبحث إذن عن المختلف لذلك حين يرسم تبدو هذه التمظهرات كلها في لوحته، وهذا ما تآخذه عليه آسيا جبّار بحكم انتمائها الجزائري الذي يتيح لها التفريق بين الواقعي والمتخيّل، فتركيز الرسام على الألبسة الفاخرة المتميزة لطراز محلي غير مألوف، والحلي الفخمة الغالية والألوان الزاهية كل ذلك ينبئنا عن رؤية متخيّلة تريد الإبهار وتقديم الجديد لمتلقي أوروبي يعرف الرسام بشكل جيد كيف يفكّر، حيث يسرح الخيال في تصوّر هذه الحسناوات في تلك المخادع المرفّهة، تسرد الكاتبة على لسان ريشة الرسام : "ثلاث نساء اثنتان منهن يجلسن بجوار النارجيلة، أما الثالثة في الأمام فشبه متكئة، تستبطن على مخدات مخملية، وخادمة ..... كأنها جزء من

ديكور .. تشاطئ لمعان الألوان الذي يزيد من سطوع هالات النسوة الثلاث، فاللوحة كلها تنصب على إبراز ذلك المعنى المتمثل في اهتمام النسوة البالغ بأجسادهن وعلاقة ذلك بالغلق الذي يتعرّضن له"

. .Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement »[21]

لكن هذه النظرة الغربية التي تنتقدها آسيا جبّار توظفها هي ذاتها في ظل السلطانة Ombre sultane[22] حين تستوحي من حيث هيكلة الأحداث قصص ألف ليلة وليلة، فالقارئ الغربي تعرّف على تلك القصص المشهورات، وعلى طموح المرأة الشرقية في الوصول إلى الحكم من وراء ستار حيث تستعمل إغراء الجسد، خاصة أن الأحداث ترد على لسان الشخصيات النسوية في شكل حكي، وهذه الطريقة تجعل الكاتبة تدخل إلى إقبال المتلقي من خلفيته القرائية حول ألف ليلة وليلة ليكتشف عالم النساء في بعد حضاري مغاير للمسار الأوروبي، لكنها في النهاية تطرح مشكلة المرأة من منظور تناصي يستوحي جماليات تأليف قديم .

العلاقة المعقدة : اللغة والفنون الأخرى

لكن السؤال الذي يطرح نفسه، كيف تأتّى لآسيا جبّار أن تستلهم لوحة فنّية في عمل أدبي ؟ هل التقليد الأوروبي في ذلك ـ وهي المطلعة عليه دون شك ـ هو السبب، لأننا حينما نستعرض علاقة الفنون التبادلية مع الأدب نجدها كثيفة حيث أثّر الفن في الأدب، ونجد أيضا ودوما الأدب مصدر إلهام لجميع أشكال الفن الأخرى، خاصة من حيث قدرته على تسخير القدرة السردية والحكي، تتكئ الفنون الأخرى على تلك القدرة في وهم تسيميائي على مشاركته فيها، كما نجد مثلا في سنفونية "الجن" Les Djinns " لسيزار فرانك والذي يحيل دون شك على قصيدة منشورة في ديوان "الشرقيات" لجوتة (1829) هذه النصوص

المشعّة والتي ألهمت أيضا كلود دو بوسي في تسطير سنفونية" استهلال لعشية في تعبّد إله الريف Le Prélude à l'apres-midi d'un faune، وكذلك فعل فاسلاف كيجينسكي حينما استوحى منها كوريجرافيا : L'apres-midi d'un faune (1912)، وهي لوحات راقصة جمعت ثلاثة فنون في علاقة تسيميائية (intersémiotique) دالة، وقد أخذ دو بوسي من بودلير أيضا في سنفونيته المسماة "الأصوات والعطور تحوم في أجواء المساء"(1908) وذلك من قصيدة "إيقاعات المساء" من ديوان "أزهار الشر" (1861)، لكن الموسيقى في احتكاكها بالأدب تحتاج إلى تخيل كثيف لتذهب بعيدا في استثمار غنى الأدب اللامحدود، فعادة يكون الانطلاق من عنوان أو مقولة لكن عبر التوسيع وارتياد لآفاق تخييلية لم تدُر بخلد الشاعر أو الأديب، وكذلك الأمر في النحت والرسم والتي تضم قدرا معتبرا من الأعمال المستوحاة من الإنجيل والتراث القديم عموما، كما رأينا عند الرسام مانيت Manet في لوحته نانا Nana بعد أن ظهرت تباعا رواية متسلسلة بنفس العنوان لإيميل زولا .

لكن هناك فنون ننظر إلى ماهيتها التكوينية نظرة خاصة لأن التأثير بينها أعمق تسيميائيا، مثل الموسيقى التي يصحبها إنشاد، كما نجد في الترانيم الدينية أو ألحان ليدة (أغاني شعبية ألمانية)، وكما نجد خاصة في الأوبرا، حيث يمتزج في هذه الفنون الموسيقي مع اللساني في منطوق دلالي واحد مبتغى في أذن السامع، ذلك ما قام به فرانز ليست Franz Liszt حينما استوحى في مقطوعته " كآبة " Tristesse قصيدة ألفريد دو موسيه الحاملة لنفس العنوان، وفي الأوبرا تعكس أصوات الممثلين في المد والقطع والتفخيم والترقيق والرفع والخفض تلك الوحدة المعنوية المراد إيصالها إلى المشاهد السامع، كل ذلك يعبّر عن بث تسيميائي غير قابل للتفكّك وأي انفصام بين هذه الأنظمة السيميائية يفصل عرى الأركان الفنّية التي تقوم عليها الأوبرا، فالنص فيها يبث بكل حمولته

وزخمه الفكري عبر بعده السردي الممثل على المسرح، والموسيقى المصاحبة له والمثيرة لمزاجية خاصة لمن استشعرها هي أقرب إلى المثير الروحي الحامل لغوامض الذات من حيث قدرتها على الانفعال بالمتخيّل والمجنّح، يطرحان في علاقتهما التبادلية تحدّيا توصيفيا للنقد الفني لا يمكنه الوصول فيه إلى أجوبة بإفرادهما الواحد تلو الآخر، بل في تحليل أثرهما الممزوج مزجا عضويا رغم أنه بإمكانه فصلهما إجرائيا فقط لتوضيح الأثر الذي يخلّفانه في النفس الذوّاقة والتائقة دوما للاستمتاع بتلك القدرة الفنّية المتجاوزة لذاتها لأنها تمتح من عدة أنظمة سيميائية تختلف نوعا في طرائق الوصول .

نفس التنوّع نلمسه في فن الرّقص، عبر اللوحات الكوريغرافية التي تتأرجح محتوياتها بين القول اللساني والتعابير الجسدية انطلاقا من تقاطيع الوجه في بث الإحساس بالحزن أو الفرح، الدهشة أو الخوف إلى القفز أو السكون، العلو أو الانخفاض، التقوقع أو الانطلاق .. كلها وضعيات جسدية تبث قولا لكن من خلال نظام سيميائي يتلبّس اللغة ولكنه لا يستخدم منطوقها.

لكن اللغة تحاول نقل هذا القول عبر الوصف في نوع من التناص مع الطقوس والعادات والأناشيد العامية والرقص وفقا لتعريف يوري لوتمان في تعميم التناص إلى البعد الاجتماعي كما نستشف فيما يلي : "الطبل حين يفعّل الهوس، تُقْبل الصرخات من عمق البطن، وربما حتى من السيقان، وتتصاعد فتمزّق الصّدر، الصرخات تترنّح ثم تتداخل كأنها تختنق ثم تتصاعد في دوران حلزوني ليتشابك في دوائر تشكل ضفيرة تتبع ريتم طبل الأعمى، العجوز لم تعد تقاوم وكل أصوات الماضي تنداح بعيدا عن سجن أيامها " .

«Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre peut être même des jambes ; ils montaient, ils déchiraient la poitrine, Les cris se bousculaient d'abord, se chevauchaient, à demi

étouffés puis s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbe tressées en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle expulsées hors de la prison de ses jours »[23]

أما السينما، الفن الحديث المسيطر على الساحة الفنّية فقد كان منذ النشأة وثيق الاتصال بالأدب، فالروايات التي حوّلت إلى أفلام ومسلسلات لا تعد ولا تحصى، فالعلاقة تسيميائية بين المرئي والمسموع الذي يعني حضور الملفوظ اللساني في المشهد السينمائي إضافة إلى المسموع الموسيقي، فسردية اللغة ظهرت في تواؤم متخيّر مع تصوير متلاحق يتتبّع الحدث ليخاطب متلقيا أصبحنا نسمّيه متفرّجا بعد أن كنا نسميه قارئا، شغوف بالتخييل فيجاريه حد المستحيل، بل يتعمّقه حيث يخلق واقعا موازيا أسماه الواقع الافتراضي، ونسمي عملية تحويل الأثر من الأدب إلى السينما بالتهيئة l'adaptation، حيث قد يتم الخروج عن النص المكتوب والتصرّف فيه عبر عملية الإخراج تصرّفا بعيدا أو طفيفا، كما أن الإخراج يحتكر الرؤية حيث أن الممثل يجسّد الشخصية وبالتالي يلغي أي تصوّر آخر لها، بينما الوصف اللغوي الروائي يتيح قدرة ما لتصوّر يتميّز بنوع من الحرية يضيّقها الإخراج إلى درجة التلاشي .. فإذا وصفت الرواية منظرا طبيعيا قد يتبدّى لقارئها عدة أشكال صورية للمنظر، أما السينما فإنها تقترح نموذجا أوحدا غير قابل للزحزحة مستعمرا كل آفاق الإدراك لأنه يُرى، بينما النص اللغوي تحيل المفردة فيه على مدركات عدة مستوحاة من النماذج المنظورة لكل قارئ، ففي السينما المخرج يفرض رؤيته للأشياء، فإذا كان التخييل كثيفا فهو على المستوى الكمي أما التخييل الكيفي فمستقرّه اللغة.

كما أن هناك نوع آخر من العلاقات التسيميائية وهو التأثير والتأثر بين عجمة الوسائل الفنّية المختلفة مثل الرسم والموسيقى، وهي آليات فنّية تباعد الملفوظ اللغوي ولكنها تمتح من بعضها في التزود بالفكرة وتطويرها، فهناك

مقاطع موسيقية مستوحاة من لوحات مشهورات كما فعل الموسيقي موسورغسكي Moussorgski في مقطوعات بيانو أطلق عليها اسم "لوحات معرض Tableaux d'une exposition (1874) يستعرض توصيفيا ـ على مستوى موسيقي ـ اللوحات الفنية العشر المعروضة إهداء إلى روح صديقه المتوفي فيكتور هارتمان، وكذلك الأمر مع سارج نيج Serge Nigg الذي ألّف "سنفونية جيروم بوش Jérome Bosch symphonie المستوحاة من ثلاثية الرسام الهولندي والتي أطلق عليها اسمه، والمعنونة حديقة المتع الأرضية Le jardin des délices terrestres، والعكس من ذلك من حيث وجهة التأثر والتأثير، رسم الفنان اوغست فون بريزن August Von Briesen مجموعة من اللوحات استوحاها من السنفونية الثامنة لبيتهوفن، لكن الوجهة الغالبة لعملية التأثر تكون لصالح الأدب عموما إذ عادة ما يكون مصدر إلهام الرسامين والموسيقيين، وقد يحصل الأمر بين الكوريغرافيا والرسم، وقد تتنوع التأثرات والعلاقات التسيميائية وتتعقّد بين فنون عدة في وقت واحد إذ في الكوريغرافيا تحضر الموسيقى والرقص والأدب والرسم (كديكور) والنحت كمعالم دالة، وهذا لتصنع انسجاما إجماليا بينها عادة ما تُختار بعناية تبتغي التوافق في الرؤية والإضافة الدالة لتخاطب في المتلقي الحي أمامها كل ذاكرته وثقافته القبلية صانعة بذلك الإخراج متعة التعرّف، ولا تتطلّب هذه المتعة فقط المعرفة ولكن الذوق أيضا ونوعا من الذكاء الفني والاجتماعي، كما نجد في كوريغرافيا جيري كيليان Jiri Kylian والتي يقوم فيها الممثلون بحركات بطيئة مصحوبة بموسيقى وتهدف إلى الترميز في محاولة لنسخ أوضاع فنّية مرسومة لكن دائما عبر الإحالة على معلوم من تراث التصوير الفني العالمي، وهذا النوع من المشاهدات والذي يتم بتجاوز الملفوظ يثير أحيانا الشك في يقينية تفسيره وبالتالي تأويله، ليتحوّل المشاهد إلى قدرة حدسية في الإدراك يستوعب في متعة دون الادعاء بأنه فهم هذا

المعنى أو ذاك، فاستخدام لغة الحواس هنا يصبح حاجة ملحة لعدم الشعور بالعبثية، لهذا تضحى المحاولات النقدية والتي تبتغي فرض منطق واحد لتوجّهات الاستيعاب غير مفيدة، هذا إن لم تكن قد فقدت زمام الرؤية الصحيحة لاختلاف أنظمة التصوّر والإدراك والإحساس والفهم .

خصوصية السينما : وقد أنتجت آسيا جبار في هذا الصدد فيلمين : الزردة وأغاني النسيان : La Zerda et les chants de l'oubli، وكذلك La nouba des femmes du mont Chenoua، ونحن نحلل منجز آسيا جبار انطلاقا من تأثير الصورة على الكتابة كنتيجة من نتائج التطوّر الفني والتكنولوجي العالمي حين أصبح الفن السابع يأخذ من الفنون اللغوية ويتفاعل معها، والفيلم الأخير هو عبارة عن محاورات مع نساء ينتمين لنفس القبيلة التي تنتمي إليها آسيا جبّار، واللائي شاركن في حرب التحرير، حيث أتاح لها هذا الخيار في العرض التعامل مع لغتها الأولى حتى على مستوى اللهجة في عفوية الحكي أثناء الطفولة، مما جعلها تعتز بازدواجية اللغة من منظور أن هذا الازدواج يتيح مجموعة من الأحاسيس ما كانت لتحضر لولاه، إضافة إلى المرافقة الموسيقية لهذه الحوارات والتي تضفي عليها طابعا محلّيا متفرّدا تكتسب به طابع الخصوصية، فالسينما لدى آسيا جبّار شكل من أشكال الكتابة ولكنها بواسطة الحركة والصوت حيث تصرّح قائلة : " أتقدّم ناحية " الصورة ـ الصوت " مغلقة العينين، أخبط خبط عشواء في الظلام باحثة عن الصدى الضائع للمراثي التي تُفيض دموع الحب، هناك في بيتي أبحث عن ذلك الإيقاع في رأسي، فقط بعد أن حاولت أن أرى بعين الباطن والأصل، وما يشكّل وما يمكن أن يُقلع من تحت المادّة "

Je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là-bas, chez moi : je quête ce rythme dans ma tête.

Seulement après tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière.[24]

بهذا يصبح Vaste est la prison بمثابة تعليق على الفيلم، أي نوع من النص المحيط في عرف جيرار جينات، ولكن العلاقة التناصية هنا لا تخفى لكونهما إبداعا كليهما، ولكنهما ينتميان لمنظومتين مختلفتين، الأدب والسينما، وأحيانا تصبح الأخيرة أدبا خاصة على مستوى التقديم والمصاحبة اللغوية التي تصاحب العرض الصوري كما في ما يلي : "النوبة هذا الغناء الأندلسي الذي يحكي القصص اليومية للنساء على شكل سنفونيات بحركات نغمية محدّدة"

La «nouba», ce chant andalou qui conte «l'histoire quotidienne des femmes» sous forme de symphonie «aux mouvements rythmiques déterminés»,

وهذا نص من مقدمة مكتوبة للفيلم لتعريف فحواه للمشاهد وشارح لهيكلته الموسيقية وكأن الموسيقى ليس بإمكانها الاستغناء عن اللغة، لذلك يسمي الفيلم من خلال التعيين المقامات الموسيقية في النوبة فنجد : الاستخبار والانصراف وبينهما مقامات أخرى عديدة، أما المزمار الشجي فيعكس ألم الفراق حين يقترن بشعر الشجن الباث للحنين، ولكن الكاميرا تركّز على الوجوه لتستخرج مكنوناتها حين تجعل الألم يظهر على السحنات، إنها تقنية السينما في التأثير على المشاهد إذ تجعله يعبّر بلسانه ويؤوّل لذاته ما يراه، فالصمت في السينما دال على مجموعة من المعاني وليس فراغا، إنه تحصيل للذي خفيَ من خلال الظاهر، فالغناء وتأمّلات الشخوص المستجوبة في الفيلم تعكس معاناة جماعية يصبح الفرد فيها علامة مجسّدة تبتغي التعميم ولكنها فريدة في تمظهراتها لدى المتلقي، لذلك نجد آسيا جبّار تقول : "هذه طريقتي في مقاربة "الصورة ـ الصوت" العيون مغلقة لاستظهار الإيقاع أولا، وضجيج الهاوية

التي نعتقد أننا في بعد قرارها، ثم الصعود وبنظرات مغسولة يمكننا أن نرى كل شيئ في ضوء الفجر "

«Telle fut aussi ma manière d'aborder l'image-son : les yeux fermés pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés, remonter ensuite à la surface et enfin, regard lavé, tout percevoir dans une lumière d'aurore »[25].

بالمقابل نجد فنونا غير لغوية متضمنة في أعمال أدبية مثل الرواية والشعر والمسرح، لكن في التحليل التسيميائي نحن بإزاء تقويل الفنون غير اللغوية ملفوظا لغويا، أي تدخل كمكوّن نصي لكنها تكون في خدمة بنية النص الكبرى أو ما يسميه لوران جيني النص المركز المتحكم le texte centreur، إذن هناك عملية تحويل transpostion لوظيفة هذه الفنون، ولهذا يمكن أن نقول أن التسيميائية تشكّل حالة خاصة أو شكل من أشكال التناص، فإذا اعتبرنا التقعير la mise en abyme تقنية تناصية، فإن هذه الفنون غير اللغوية يمكن أن توظف كتقعير داخل النص الأدبي وبالتالي تثير التفكير حول ملفوظ النص ذاته، ولا تذكر هذه الفنون كشاهد citation لأن الشاهد لا يكون إلا جزئية نصّية، ولكن كإحالة référence، ففي الروايات تكون التفاصيل والإحالات على أعمال فنية علامة على واقعية الرواية، وهذا تماما ما نستشفّه في Vaste est la prison .

أنظر إلى المقتطع التالي من رواية لإيميل زولا : عائلة كوبو عرّجت مع ضيوفها على متحف اللوفر لتلافي التعرّض لزخات مطر رعدي " جرفيز علّق على موضوع لوحة نوص دو كانا Noces de Cana وتساءل عن موضوعها، بل صبّ جام غضبه على عدم ذكر موضوع اللوحات أسفلها، لكن كوبو توقّف أمام الجوكيندا والتي وجد شبها لها في إحدى عمّاته، لكن بوش وبيبي لاقرياد وقفا هازئين ومن طرف خفي أشارا إلى النساء العاريات المعروضات على اللوحات

بشكل فاضح على مرأى ومسمع الكل، أفخاذ أنتيوب ـ خاصة ـ أصابتهما بهزة أرجفتهما، وفي آخر الرواق استرعا انتباههما غودرون وفمه الفَارِه ويدا المرأة على بطنه وعيناهما على المطلق في فراغ سحيق، في قبالة العذراء لموريبو "[26].

فالنص السابق متخم بإحالات تتعلّق بلوحات وأعمال منحوتة موجودة بالفعل في متحف اللوفر، ولكن لا يوجد وصف تحليلي للأعمال ذاتها، وهنا لا تتحقق التسيميائية بقدر ما يتحقق التناص الضعيف وفق مفهوم لوران جيني، وهو نوع من التلميح يدرك أبعاد دلالاته كاملة من زار متحف اللوفر واطّلع على محتوياته فتكون الإحالة على معلوم، أما إذا كانت الإحالة على مجهول فالدلالة ناقصة بالضرورة وقد تنعدم تماما كون الملفوظ المحال عليه لا يعني شيئا للمتلقي ..ولكن التناص يكون واضحا للعيان حينما يحاول النص المركزي تحويل أنظمة الفنون المختلفة عنه سيميائيا إلى موصوفات لغوية، وذلك بتوظيف تقنيات بلاغية معيّنة مثل l'ecphrasis والتي يعرّفها جورج موليني بأنها وصف الأعمال الفنّية، حيث تتعلّق تقليديا بتتبّع تفصيلي للأعمال الفنّية في الرسم توصيفا وتقديما، ولكنها قد تصلح لتتبّع الفنون الأخرى مثل الموسيقى أو ما قامت به آسيا جبار اتجاه الرقص كما أسلفنا في وصفها السابق، لأن l'ecphrasis تحل إشكالية اختلاف الفنون من حيث طبيعتها التكوينية وماهيتها الوظيفية، "إذ تحيل على أسئلة أساسية حساسة ومحيّرة متعلّقة بالخطاب : ما يتعلّق بالعرض la représentation والميميزياء la mimésis وهما من أساسيات المفاهيم الأرسطية، حيث يحتل الوصف وظيفة أساسية في عملية السّرد العارض لحادثة ما، ومن الوساطات الممكنة لهذه الوظيفة نجد نماذج مشفّرة للخطاب الواصف لذلك العرض (عادة ما تكون لوحة مرسومة أو نموذج زخرفي هندسي أو نحت أو تحف فنّية وذهبية l'orfèvrerie أو زخرفة الزرابي فيتحوّل العرض إلى استمتاع فني بالتحفة المعروضة كممارسة فنّية مكتشفة،

ويتحوّل هو ذاته ـ أي المادة الواصفة ـ إلى ظاهرة قرائية متعلّقة بنظام سيميائي ورمزي مختلف عن النظام اللغوي " [27]، إذن l'ecphrasis ، ـ زيادة في الشرح ـ تتمثل في وصف دقيق ومفصّل يتعلق بأثر فني ما حقيقيا كان أو متخيّلا وعادة ما ترِد في قالب حكائي.

من أمثلة ذلك ما قرأناه من شعر مالارميه في قصيدته "تذكرة إلى ويستلار" [28]، حيث يقدم وصفا دقيقا لإحدى لوحات ويستلار مركّزا على تفاصيل راقصة في حركتها وما ترتديه كأنك تراها لتتحول اللغة الشعرية إلى أداة تستغرق ذاتها في تحويل المنطوق والمقروء إلى مرئي فني، فتحتل اللوحة غائية تجعل من اللغة الشعرية أمرا ثانويا، أي أن اللغة هنا تعوض عدسة الكاميرا وتلعب دورها في ظل غيابها في زمن ملارميه، من هنا يمكن أن نقول أن اللغة تلعب وظيفة غير وظيفتها، في تحويل لوظائف الحواس أيضا، تخاطب عبر القراءة لتقول للمتلقي شاهد الصورة التي تكاد تنطق، وهي محاولة توصيل الأثر الفني البصري دون الالتفات إلى جمالية اللغة رغم أن اللغة في حد ذاتها لا تخرج عن بعدها الفني الجمالي، وتوجّهات آسيا جبار في ذلك التتبّع الدقيق لحيثيات فنية وصفيا أمر لا يخفى في كتبها كلّها، حيث نجد ذاكرتها تسع كما هائلا من تقنيات الفنون والتي تريد أن تستلهمها كتابة، انطلاقا من تقليد طويل في ملامسة تلك الحدود الدقيقة بين الفنون وتجاوزها، وأيضا تأخذ منها في طريقة عرض المكتوب، وما الأمثلة التي سقناها سابقا سوى دليل على الكم التراكمي الكبير الذي تقف عليه آسيا جبار في التداخل الفني بين اللغة وغيرها من وسائل التعبير .

بدائل التعبير : الموسيقى بالمقارنة مع اللوحة الفنية ليس لها ذاك الجانب التصويري، لذلك لا يمكن نقل ما تقوله بثا سمعيا كما تُنقل تفاصيل لوحة فنّية، فتقف اللغة عاجزة عن البيان في هذا الحقل، ولكنها يمكن أن تكون

عاملا مساعدا على الفهم ومقاربة الدلالة المتخفية في قالب من الأنغام والأصوات المنظومة، كأن تتم تسمية قطعة موسيقية بعناوين لغوية لإكسابها هوية ما توحي بتوجّهها العاطفي والفكري، أي أنها تتأبى على التفاصيل الوصفية كما رأينا في رواية "الغريق"[29] وهي رواية ناطقة بالهم الموسيقي الذي يحرّكها لأن أبطالها وكل تصرّفاتهم وفضاءاتهم تنسب إلى الموسيقى ولكننا لا نجد توصيفا ذا معنى يفتت القطعة الموسيقية إلى مجموعة معاني رغم أن بعض الشخصيات تغير من سلوكاتها بسبب تأثر بقطعة موسيقة مما يجعل فهم الرواية لا يكتمل إلا بسماع هذه القطعة، ولا يغني وصفها عن سماعها، وهذا يعكس اختلاف الآراء في إمكانية حصر المعاني التي يثيرها مقطع موسيقي ما، لأن هذا الوصف سيكون بمثابة نوع من التأويل القرائي للنصوص المكتوبة كون ردود أفعال المستمعين لنفس المقطع الموسيقي متباينة ولا يمكن توحيدها لأن معطيات التلقي ليست واحدة من حيث المزاج والثقافة والاستعداد .. الخ من العوامل التي لها أحيانا الدور الحاسم في تشكيل الذوق السماعي للمتلقي، ومن هنا نتساءل هل بإمكان القارئ أن يستوعب معاني Vaste est et la prison دون أن يرى فيلم La nouba des femmes du mon Chnoua ؟

فإذا كانت العلاقة التسيميائية هي نقل لمحتوى ما إلى الأفق اللغوي، ما هو الفرق بينها وبين الترجمة من لغة إلى أخرى ؟، لأن النقل آنف الذكر تكون نتيجته لا محالة زوائد ونواقص في المعنى، ونجاح النقلة الدلالية تكمن في قدرة المترجم من الوقوف الصائب على ما يُثبت وما يترك ويُهمل، فإذا كان العمل المنقول ينتمي إلى فن السينما فعليه تقسيم الشريط إلى مشاهد تتباين أهمّيتها من حيث دورها في حمل الفكرة الكبرى للفيلم فيما يشبه مفهوم النص المسيطر le texte dominant لدى لوران جيني، ولكن التخيّر ليس سهلا باعتبار الخليط المنقول مؤثرا على سير الدلالة المشهدي في الفن السمعي البصري مثل

الصور والأصوات والموسيقى المصاحبة وكلها دوال تقول ما لا يقال بواسطة اللغة، ولا بد حفاظا على أمانة نقل روح العمل من الإشارة إلى أثرها النافذ في العمل، وعند التعرض إلى الحوار نكون بإزاء تحويل أسلوبي وتقنية تلخيصية لها شروطها الخاصة لكي تكون ناجحة، فالعلاقة التسيميائية أصعب وأعقد من العلاقة التناصية، رغم أن الثانية لها تعقيداتها أيضا ولكنها ليست من نفس طبيعة الأولى، فالسينما تحتوي على حوارات بين شخصيات متعددة، وفضاءات محددة لها تواجد فيزيائي واقعي، والأصوات المشكّلة للحيز الطبيعي كزقزقة العصافير وخرير المياه وهدير الامواج والصناعي كأصوات السيارات والطائرات والآلات ... الخ، إضافة إلى المرافقة الموسيقية والتركيب والفصل والوصل بين المشاهد، والإضاءة والألوان وموقع أخذ الصور بين القرب والبعد، والأهم من ذلك، اختيار الممثل كوجه واقعي له أثر على تعلق المشاهد بالفيلم وما يمثله هذا الممثل من كاريزما مما يفسّر غلاء أسعار التمثيل في الصناعات السينمائية، فالممثل قد يحتكر الاهتمام فتتركّز عليه الأنظار من حسن الأداء، وهذه المعطيات كلها تساهم في إيصال المعنى المتدفق من مسارب مختلفة .

كما أن تقنية العرض لمحتوى المعروض تختلف علائقيا حسب الوسيلة التي نتخذها توصيلا والمنطق المقارن بين نص أدبي وفيلم سينمائي يبقى آلية إفهام ذات جدوى، فالنص الأدبي في عرضه لرسالة من شخصية إلى آخرى نجد الراوي يثبتها كتابة، أما على مستوى الوسيلة البصرية فالممثلة تفتح الرسالة وتقرأ نصفها بينما يُعرض نصفها الثاني عبر مشاهد من خلال الفلاش باك لأن الرسالة كانت بصدد سرد ذكريات قديمة في قالب عتابي من حبيب سابق، كما أن المخرج يمكنه تجاوز ما سكت عنه النص الأدبي بإثبات مؤثرات صوتية لم ترد في الرواية التي أُخذ منها الفيلم، فنقل المحتوى من نص أدبي إلى وسيلة سمعية بصرية يتأتى بتفتيت الأول وتقسيم أجزائه والتصرّف فيه عبر عدة

بدائل ومع ذلك لا يمكن اتهام العمل أنه خرج عن النص الأصلي لأن العلاقة التسيميائية تسمح له بذلك، فهل يعني هذا أن التعالق بين أنظمة سيميائية متعدّدة هو بذاته نوع من التأويل كون المستهلك للخطاب النصّي يستوعب المعنى ثم يعبر عنه بوسيلة توصيل أخرى غير اللغة، ولكن الأمر يتم دوما من خلال فهم خاص للفرد وقدرته على الاستيعاب .

يحضرنا هنا مثال يتّسم بخصوصية مائزة، يتمثل في تحويل العمل الأدبي واستبدال وجهة الخطاب من الكبار إلى الصغار، حيث يتم انتخاب وحدات دلالية بعينها مع إعادة الصياغة في استخدام لغة الحلم واستحضار عوالم وفضاءات تتسم بالخوارق والبطولات والنهايات السعيدة ذات العبرة والحكمة، وهذا الانتقال بالنص وإخراجه إلى عوالم غير التي خلق لها هو من قبيل التحويل عبر سيميائي[30] لأن أدوات الفهم ليست نفسها، رغم أن إخراج العمل يتم عبر اللغة ولكنها لغة خاصة بفئة معينة، وهنا يمكن دراسة رؤية آسيا جبّار السينمائية والتي تبتغي الوصول إلى المتلقي من منطق أنثوي، أي التركيز على الأنوثة من جميع جوانبها لتحضى باحترام أكثر من قبل جميع المنظومات الاجتماعية والسياسية والعقائدية، ولذلك متلقي أفلامها تختلف ردات فعله من كونه ذكرا أم أنثى، تهمّه القضية أم لا، نستطيع أن نتصوّر أن الاحساس الأنثوي بالأشياء سيتجاوزه ؟

إن العلاقة عبر سيميائية تخلط أوراق من بدا له وهما أنها مرتبة في ذهن كلاسيكي يكتفي باستيعاب مظاهر الأشياء وفقا لمقولة فرانز كافكا : "الكُتّاب يرسمون، والرسامون يكتبون"، والتبادل لوظائف الحس هذا يتم دون علمنا في مقررات كثيرة لتجليات المحسوسات بين مضمر منها وظاهر لأن طرائق الفهم تتنوّع وتتداخل من منظور وظيفي، فالفنون التصويرية تؤثر على فن

الكلمة، لأن الرواية التي تنقل حوادث عصرها تنقل بالضرورة محتويات فنون أخرى، وهذا سيتدعي تحديد الفروقات السيميولوجية .

فروكاردو الذي نظّر للسيميولوجية يدرك أن العلامات المكتوبة تعود للمقروء بينما السينما مثلا تعود للتمظهرات البصرية والتفاوت بينهما أن الأولى صورة ذهنية تتشكل بداية من رموز تتمثل في صورة خطية للحروف بينما الثانية مدركة ابتداءا كصور تجسيدية ولو لمتخيّل، فالكتابة عبارة عن شفرة مفتاحها في يد من تعلّمها وإلا هي مجرّد أصوات وخزعبلات خطية بينما قد نكتفي فهما أو تأويلا بمجرّد عرض الصور السينمائية في تتابعها المشهدي، كما قد يحضر السمعي البصري في العمل السردي كمكون نصي وسياقي معا، وكذلك حضور الفنون الجميلة بشكل عام، ونلاحظ هذه الظاهرة خاصة لدى مؤلفين بدأوا حياتهم بدراسة الفن كما هو الأمر عند فرانز كافكا، فنجد لديهم هوس خاص بالتصوير يؤطّر الرؤية السردية سواء كانوا على وعي بذلك أم لا، وهذا الأمر شكّل تداخلا عبر سيميائي ملفتا في ثنايا نصوصهم، يظهر ذلك في تواتر الذّكر المكثف لأعمال رسامين وتوصيفها المفصل وحكي شبه تفصيلي لفيلم مشاهَد، فكيف نقل الروائي هذه العوالم التي تختلف نوعا عن الفن اللغوي ؟ أما آسيا جبار وإن درست الرسم فإنها اسلهمته خاصّة من منظور تأثيره التاريخي وعلاقته بالهوية والأنا، فعلاقتها بالرسامين : راسم ودولاكروا علاقة موضوع أولا وهو تصوير الجزائر التاريخية.

فحين نجد مثلا ومن بداية السرد إلى منتهاه في فصل روائي كامل تركيزا على شخوص يسترعي انتباهها ألوان اليخوت الراسية وأطوالها، والفلل وأحجامها، والطرقات واتّساعها والساحات المنظور إليها كمساحات، وهندسة الأبنية، واتساع فجوة المرئي عند عرض صورة المصاعد واختلاف تكويناتها، والألحان وما تثيره من تراقص للأجساد، ويتم هذا الوصف عموديا وأفقيا في ظل

خنق شبه كلّي لصوت الداخل النفسي، فإن عُرض فيكون ذلك عبر تمظهره، كتابة إلى السيناريو أقرب لأنها تتجاوز الانفعال عند الشخوص من حيث هو انفعال ولكن تركز على نتائجه الحدَثية، فأنت تقرأ كأنك ترى، في مفارقة واضحة حين ترى وكأنك تقرأ، فالآراء تستعرض من خلال حوار تصحبه إشارات الأيدي وحركات جسمية مثل تقاطيع الوجه المعبّرة عن حالات نفسية متغايرة، وهذا يعكس مفهوم الغائية الفنية المطلوبة من النص الأدبي الذي يتحول في أكثر الأحيان إلى عمل سينمائي أو تلفزيوني بجرّد حصوله على شهرة ما، والشهرة محط أنظار كل المؤلفين الأمر الذي يُفهم به هذا التحول في منظور الغاية الفنية وأثرها على طريقة صياغة العبارة الأدبية، ويمكن أن يُتخذ الأدب الأمريكي المعاصر مثالا على هذا التوجّه، مما يشكل انفتاحا للسرد على الفنون الأخرى التي تغتني به وتُغنيه، في نوع من المنافسة بينهما ولكنها ديناميكية ومتسارعة بغية التأثير في المتلقي، وقد نفتح من هذا الباب تأثير الأدب الأمريكي على آسيا جبّار .

ونستشف ذلك أيضا في الواقع الثقافي الأوروبي والأمريكي حين يتوزّع اهتمام المتلقين بين الأفلام وقراءة الكتب والذهاب إلى المسرح حتى تتقطّع أنفاسهم بفعل ترويج الأعمال المنتسبة لهذه الحقول الثقافية عن طريق الدعاية، فهل العلاقة عبر سيميائية المكتشفة هي التي تسهّل كل هذا التفاعل المحموم ؟، وما أثر هذا التداخل على التصنيف النوعي للأدب ؟ وهل نتبنى مفهوم بارت حول المشاعية النصّية ونظام الشذرات les fragments ؟ وما هو نظام القراءة في الكتب التي تشفّع نصوصها برسومات رسمها المؤلف ذاته ليجد المتلقي نفسه أمام مقروء l'aspect lisible متبوع بمنظور l'aspect visible أو العكس ؟ وما أثر أحدهما على الآخر في إيصال المعنى ؟ فقد اشتهر في عيون الدارسين أن الأول يوضح الدلالة بينما الثاني يعرضها، ولكنه عرض يتراوح بين الوضوح الشديد

والغموض الذي يلجئ إلى التأويل، فحينما تُعرض صورة لذاتها ليس الأمر كما تُعرض صورة ذات أفق رمزي، بينما تستطيع الكتابة توضيح المقاصد بالتفسير والتبرير وحتى التأويل يُستجلب عبر حجاج عقلي غرضه الإقناع بالتتبّع والتفصيل، فالكتابة تستطيع أن تقدم الشرح بينما تبقى الصورة عاجزة تنتظر من يلبسها معنى ما خاصة إذا كانت تحتوي أبعادا دلالية تتجاوز المتعارف عليه بصريا، وإن حاولت آسيا جبّار أن تصنع من خلال متونها المكتوبة لوحات تتمتّع ببعض الاستقلالية في العرض، أي تركّز على العرض المشهدي دون أن تتدخل للتعقيب .

فالغاية الآن هي إيجاد حوار بين هذه الوسائط كلها، وتوصيف ما تتفرّد به كل وسيلة إيصال دلالية، هذا الحوار يستوجبه الوجود المكثف للسمعي البصري في حياتنا والذي يزداد تعاظما كلما ازداد دور التكنولوجيا في الحصول على المعرفة، وبحكم التثاقف بين الأمم واللغات في عالم أضحى قرية صغيرة، حيث يتعرف المرء على المختلف والآخر في كل مناحي الحياة : آثاره الأدبية، فنونه في الرسم والرقص والتصوير والموسيقى والسينما، وتعرض كلها وجهة نظر الآخر العقائدية والاجتماعية والفكرية، مما يجعل القدرة على فك طلاسم التشفير الفني ضرورة قصوى تصنع الفرق بين المثقف والأمي بالمفهوم الجديد، ولا يتم ذلك دون وعي عبر سيميائي أو تسيميائي حسب تأسيسنا للمصطلح، ليبقى السؤال النقدي متواصلا : هل عكست مؤلفات آسيا جبّار كل ذلك الزخم المتنوّع ؟ والإجابة نعم ولكن الأمر يحتاج إلى دراسة أعمق تشمل كل أعمالها .

الهوامش:

1 – l'Amour, la fantasia , éd. Albin Michel, Paris. 1995. p 114. 115

2 – l'Amour, la fantasia . p 111

3 –Seuils . Gérard Genette . Ed Seuil . Paris . 1987 . p 154

4 – La femme sans sépulture. éd. Albin Michel, Paris, 2002. p 118

5 – . La femme sans sépulture, p238 . 240

6 – l'Amour, la fantasia . p 313

7 –Vaste est la prison . Albin Michel, Paris . 1995. p 159

8– La Femme sans sépulture . p 115

9 –Théorie du texte . Roland Barthes . Encyclopaedia Universalis . p 373 .

10 –Théorie du texte . p 373 .

11 – Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du language . Oswald Ducrot . Jean Marie Schaeffer . Seuil . Paris . 1995 . p 494

12 – Sens et Textualité . François Rastier . Hachette . Paris . 1989 . p 281 .

13 –Essais de linguistique générale . Minuit. Collection double.Paris. 1963. P 79

14ـــ صورة موجودة في متحف اللوفر بباريس .

15 –Le Naufrage de Don Juan

16 – L'Amour, la fantasia. P 16

17 –L'Amour, la fantasia, P 16

18 –L'Amour, la fantasia ,p 17

19 – L'Amour, la fantasia ,p 17

20 – Femmes d'Alger dans leur appartement . Ed Albin Michel. Paris . 1980 . p 238

21 – Femmes d'Alger dans leur appartement p 241

22 – Ombre sultana. Ed Albin Michel. Paris . 2006

23 – l'Amour, la fantasia .p 207

24 – Vaste est la prison, Paris, Albin Michel, 1995, p. 20-22

25 – Vaste est la prison . p 273

26 –L'Assommoir . Emile Zola . Le Livre de poche . Paris . p 125 .

27 –Dictionnaire de rhétorique. Georges Molinié. Le livre de poche. 1992. p 121.

28 –poesies. Stéphane Mallarmé. Gallimard . Paris. p85

29 –Le Naufragé . Thomas Bernhard . Gallimard. Paris. 1986 .

30 ــ مصطلح رديف لمصطلح سابق أثبتناه بلفظ : التسيميائية، وقد يكون له بديلا وإن كنا نفضل الثاني لكونه من لفظ واحدة احتراما لوظائف المصطلح.

محنة ترجمة العتبات.
عتبة (ممنوعة في بيت والدي) لآسيا جبار نموذجا

أ.عبد القادر حميدة
جامعة زيان عاشور، الجلفة

الملخص:

عرفت آسيا جبار عن طريق روايتها (أبناء العالم الجديد)، قرأتها بفرنسية مبتدئ حينها، لكن ذلك لم يمنعني من حب أجواء الروائية، والتعلق بها، لدرجة أنني صرت أبحث عن عناوين أخرى، فكانت (الظمأ) ثاني رواية أقرؤها لها، ثم (رحب هو السجن)، وأمام افتتاني بالعتبات قررت الدخول إلى عوالمها، وكنت أتمتع بيني وبين نفسي بترجمة هذا المقطع أو ذاك، كلعبة فردية خفية، وسرعان ما أشعر برهبة الموقف حينما أتذكر الكاتبة، فأعود من جديد إلى التمزيق، والاكتفاء بالفرنسية لغة أقرؤها من خلالها، لكن تعرفي على الأستاذة آمال شعواطي، فتح لي آفاقا أرحب، ومكنني من الدنو من عوالم آسيا، فجاءتني روايتها المربكة (ممنوعة في بيت والدي) عليه إهداء الروائية نفسها بخط يدها، فاعتبرت ذلك الإهداء إذنا منها بتجاوز العتبة، فقمت بترجمة مقطع من روايتها، فعلمت فداحة ما يخسره القارئ باللغة العربية، حين يبقى بعيدا وعلى ضفة أخرى، يسمع عن آسيا، لكنه لا يعرفها حقيقة، فنحن لا نعرف الروائي إلا من خلال نصه، لامن خلال ما يقال عنه، ولذلك ستكون مداخلتي تدور حول نقطة أراها ضرورية جدا، وهي ضرورة ترجمة آسيا جبار إلى العربية، وخاصة روايتها التي تجلت في شكل سيرة ذاتية، وأرادت أن تقول من خلالها الكثير، كأنه بوح أخير.. وستكون مداخلتي مرفقة بمقطع مترجم إلى العربية من روايتها الأخيرة.

على سبيل التقديم: تترجم، تنتقل بين المعاني والثقافات، تنزع اللباس الأصلي للنص لتلبسه لباسا جديدا، هذا ما يعتبره البعض ترجمة، لكنهم لا ينتبهون أن اللباس الأصلي هو الجلد ذاته، وحين ننزع الجلد، فإننا أمام السلخ وليس النقل، فما العمل إذا كنا أمام نص عصي، نص لا نستطيع تمييز روحه

عن جلده، فهو مكتوب بالروح، بلغة هي الروح نفسها، هكذا تساءلت أمام العتبة حينما كنت أقرأ (ممنوعة في بيت والدي)، هذه الطفلة التي تمسك بيد أمها عبر حواري سندسية، نشم رائحتها لكننا نعجز عن توصيفها، هذا الحمام الأندلسي في مدينة موريسكية، هذا الأثاث المشرقي، والأب المدرس الفرنكفوني المقاوم، هذه الصديقة التي تقاسم الطفلة شغفها بقراءة الروايات التي تكبرها سنا، هذه الطفلة التي تنشج مرة أخرى، تبكي بين الصفحات ممتنعة عن تناول وجبة عشائها، هذه الدراجة المرتبكة المقود، هذه المحظوظة التي تقضي نهاية الأسبوع في بيت أهلها،

هل تستطيع الترجمة حمل كل هذا، أم أنها ستترك بعضا منه على الجسر؟ هل في مقدورنا "امتلاك الشجاعة لتبني الإشكالية المعروفة جدا حول الإخلاص Fidélité والخيانة Trahison أي الأمل والارتياب"[1] وخاصة أننا منذ بدأنا نعدد قراءاتنا حول موضوع الترجمة، وشرعنا في الانتقال بين ضفتي لغتين (العربية والفرنسية)، عرفنا حقيقة ما كتبه الروائي الجزائري واسيني الأعرج ذات يوم قائلا: "نجد الأدب الروائي الجزائري، المكتوب بالفرنسية، يحاول جادا الخروج من ضيق الرؤيا إلى آفاق أكثر انطلاقا وتقدما، وأكثر إشراقا ووعيا بالمرحلة ومهامها العاجلة وبدور الأدب والفن بشكل عام."[2]، هذه الحقيقة التي ظلت زمنا مرتسمة في مخيلتنا هي التي تأكدت لنا، ونحن نقرا آسيا جبار في (الظمأ)، (أطفال العالم الجديد)، و(رحب هو السجن)، وخاصة في (ممنوعة في بيت والدي)، وقد اقترنت متعة الترجمة برهبتها، إنها تلك الخشية، ذلك القلق أو الخوف الذي تحدث عنه الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي- ستروس في مقدمة الجزء الأول من كتابة البنيوية التكوينية قائلا: "وكان علي أن أترجمها إلى اللغة الفرنسية، فتأثرت، في أثناء العمل، باختلاف الأسلوب والتأليف بين النصوص المكتوبة بهذه اللغة أوتلك، وينجم عن ذلك تنافر أخشى أن يعرض توازن الكتاب ووحدته للخطر"[3]

لقد مكنتنا تمارينا المتواضعة في محاولة ترجمة آسيا جبار إلى اللغة العربية، وبعيدا عن المتعة التي ملأت أجواءنا أثناء ذلك، من التأكد من حقيقة أن لغتها الفرنسية هي ذات محمولات جزائرية، عربية، أمازيغية، موريسكية، إنها تشبه آسيا تماما، وبالتالي فهي لاتلغي اللغات الأخرى، إن مثل هذه الترجمة لو توفرت فإنها لا تحتاج إلى هوامش كثيرة من طرف المترجم، لأنها تتوجه بالأساس إلى قارئ جزائري بجميع محددات الشخصية الجزائرية.

ومن هنا سنسعى إلى مقاربة إشكال معنى ترجمة آسيا جبار إلى العربية، والدور الذي يمكن أن تلعبه ترجمة مماثلة في استعادة أدبها، وذلك من خلال تجربتنا الشخصية، ونحن نواجه (محنة ترجمة آسيا جبار)، وسنرفق المقال بمقطع مختصر، ربما هو غاية العمل، وربما هو تجل لهذه المحنة..

1- حالة الأمكنة: كتبت آسيا جبار روايتها الأخيرة (ممنوعة في بيت والدي) 2007، معتمدة على تقنية سينمائية، على ذاكرة بصرية حية، ومنتبهة لأدق التفاصيل، لوحات متتابعة، ومشاهد متتالية، رواية جميلة، كتبت بلغة فرنسية أنيقة، إنها حين تتحدث عن ذلك البيت تحمل إليك، ذلك الحس الوجداني المشترك، الذي عبر عنه الشاعر قديما:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى❖❖ وحنينه أبدا لأول منزل

والذي عبرت عنه أيضا الروائية هدى بركات قائلة: "أكتب كذلك للبيت لذلك الذي ولدت فيه ومنذ عرفت أنني سأغادره يوما لأن البنت كائن لا يقيم، كائن يسير ولا مكان له، ومنذ عرفت بأنني سأغادر اسمي أيضا حين سأغادر ذلك البيت، أكتب ربما لأملأ ذلك البيت مني كأني أعود إليه، ولأملأ فراغ اسمي الذي عليه أن يكون طيعا كالإناء فيتخذ شكل الإلحاق المناسب"[4]، لقد وضعت آسيا جبار النقاط على الحروف، وخاطبت قارئها بلغة شفافة، تعي جيدا ما تقول، وهنا يأتي دور الترجمة في استعادة روح نص آسيا

جبار، وذلك أن أسلوبها "ينفذ إلى أعمق طبقات العمل الفني، وفي هذه الحالة فقط نتحدث عن المهارة اللغوية"[5]

إن سيرة آسيا جبار الذاتية، التي نأت بها عن السرد الكرونولوجي المتتابع، المحترم لخط سيره، ونأت بها عن السيرة الفكرية المحضة الخالصة، وحاولت على طريقة المخرجين السينمائيين الكبار، إلى رسم لوحات متتابعة، تاركة فجوات لإستثارة فضول المتعة، وإثارة سؤال المعرفة، ووخز القدرة على التخييل لملء الفجوات، إنها سيرة تنبئ عن مدى تحكم كاتبتها في فن الحكي، وعن قدرتها في السرد الروائي، ذلك السيلان الذي لا ينضب، وعن إمكاناتها الغزيرة في التحكم في اللحظة، ودقة التقاطها.

إن تحويل كل ذلك (وهو فعل غير ممكن) إلى لغة أخرى، ونقله إلى ضفة ثانية، هي ضفة اللغة العربية في حالتنا هذه، يتطلب من المترجم بالدرجة الأولى، أن يكون بالضرورة أديبا، لماحا، سار على طريق القوم دهرا، عرف خبايا زواياه، وأناط رحاله في محطات انحدار السيل، وعرف ما يمكن أن يؤتى، وما يمكن أن يذر، (ومن ذاق طعم شراب القوم يدريه)، ويتطلب منه بالدرجة الثانية، أن يكون على دراية بعمل الروائية هذا، وأعمالها السابقة، وأن يعرف مسار تطور نضج كتابتها الإبداعية، ويدرك مؤثراتها، وقدراتها الأخرى، كالعمل السينمائي، وكالفكر النضالي إلى جانب قضايا المرأة، وبعد كل هذا وذاك يكون مدركا لقاموسها الإبداعي (شعرا ونثرا)، محاولا الدنو من عوالمها ما أمكن.

إن ترجمة آسيا جبار، تأخذ بعدين أساسيين، بعد الترجمة التي هي انفتاح على الآخر، وغرف من معينه، وإثراء للغة الهدف، وهي أيضا عملية مثاقفة Acculturation، وعند آسيا جبار يضاف إليها أنها عملية متح عن جوهر النص، ما لا يقوله، وما يحاول أن يشغلنا عنه في البداية ليقوله بلغة أخرى في النهاية،

الحنين إلى الوطن الأم، اللغة الأم، المراتع الأولى، "كم تفرحنا وتشقينا الطفولة لا تدوم إلا في أحلامنا"[6]

2- عتبات آسيا جبار: قارئ آسيا جبار، يدرك جيدا مدة استصناء عتبات رواياتها، وقصصها، وكتبها الأخرى، اتثناء يلحظه خاصة في تلك العناوين التي تختارها بدقة، وبتميز، فمن (الظمأ)، إلى (ممنوعة في بيت والدي)، رحلة عبر نسق مميز من العناوين، بانوراما، وموزاييك سيرة ومسيرة، فلا يمكنك وأنت القارئ المأخوذ بعوالمها أن لاتنتبه إلى جمال عنوان (أطفال العالم الجديد)، وحدة السخرية في (رحب هو السجن)، ولا قوة المعنى في (نساء الجزائر في مخدعهن)، ولا قوة الأسر في (ليالي ستارسبورغ)، أين تتقاطع آسيا جبار مع كاتب ومفكر مغربي عبدالكبير الخطيبي، في الاحتفال بهذا المكان، وأين يمكن أن نجد وشم الذاكرة الباقي، وسطوة السيرة المعرفية في (الكاتب وظله) للخطيبي، ولا يمكن لاقارئها أيضا أن لا ينتبه لرائحة الحداد التي تلتصق بجلد من يقرأ (بياض الجزائر)، الحداد الذي ظل كغول يتجول في شوارع الجزائر البيضاء نافشا ريشه، ومتحديا قوة الحياة، لكن البياض الذي هو الموت هنا، سيستسلم في النهاية بعد أن يأخذ في طريقه، خيرة العقول الجزائرية في تلك الفترة، عبدالقادر علولة الذي يعرف جيدا معنى أن تكون الرصاصة في الرأس، أي اغتيال العقل المقصود والمدروس والممنهج، هكذا نخلص في النهاية، بعد أن نقرأ قائمة طويلة للعقول التي ثوت تحت التراب، بفعل ذلك البياض القاتم الذي يأكل الأخضر واليابس، سنتوقف قليلا عند بوخبزة، ونترحم على الطاهر جاووت والهادي فليسي، وجيلالي اليابس، وبختي بن عودة، سيد الخلخلة وداعيتها، المحرض على تفتيش النصوص، وحدها آسيا جبار في كتابة تأريخية، تنعى العقل الجزائري، وتثبت المضهد بقلمها، ولكن من انتبه لذلك؟

ولوهران لغتها، وحكاياها، هل كانت فعلا لغة ميتة مثلما يقول العنوان، أم أن مقول القول شيء آخر، مختلف تماما؟ في (وهران، لغة ميتة) قصص تتالى، لتحتفل بالمكان، وبأحداثه الغريبة، وتذكرني بقصديتي: وفي بيروت لي لغة، التي أحتفل فيها بمكان زارته الروح قبل الجسد، وكل الحديث للروح، هكذا تعلمنا آسيا، وفي ذات السياق تأتي آسيا جبار لتتحدث في كتاب آخر عن (موت اللغة الفرنسية).

وأثناء سيرك مستقرئا عتبات آسيا جبار ستتوقف حتما عند رواية (الحب، الفانتازيا)، التي تتقاطع كثيرا مع سيرتها الذاتية، ومع فيلميها السينمائيين، وتأخذك لجزائر عميقة، عليك أن تحتفظ بها حية في ذاكرتك قبل أن يداهمها النسيان.

لابد لترجمة العتبات من انسجام ما مع التيمات التي تعالجها آسيا جبار في رواياتها، فمثلا نقترح (المرأة بلا ضريح) كترجمة لعنوان روايتها La femme sans sépulture، وليس (امرأة بلا ضريح)، لأن آسيا جبار تريد أن تؤكد من خلال الرواية على وجوب حضور المرأة بعد تغييبها الطويل، وهنا تكون أداة التعريف (أل) واجبة التأكيد، إن التنكير إذا حدث من خلال الترجمة فإنه يزيد لاغتراب المرأة اغترابا آخر، إنها ستكون بمثابة إعادة إنتاج للتعبير الدوني السائد في بعض المجتمعات المحلية بالجزائر قولهم (المرأة حاشاك) وكأنها عورة، أو فعل مشين تجب مداراته وستره، وعدم ذكره في المحافل العامة إلا مقرونا بعبارة اعتذار ما، وهنا ألحت آسيا جبار على التعريف (femme La) لتأكيد حضورها، وإنسانيتها فهي (المرأة) شقيقة الرجل، بل وصانعة الرجال، هي المرأة/الأم، والمرأة/الأخت، والمرأة/الزوجة، ودائما هي المرأة الحبيبة في أي موقع كانت، وليست أية (امرأة) نكرة، تتقاذفها أقدام العبارات الرجولية في مجتمع باتريركي.

وبعد هذه الجولة الخطية نوعا ما، في عتبات آسيا جبار، يحق لنا أن نستفهم بنوع من الأسى على كل هذا الجهد الكتابي، غير المنقول للغة العربية، عن كيف يمكن أن يتم ذلك، وكيف يمكن أن نتصالح مع كتابة آسيا جبار، تصالحا يجعلنا نستقبل كل بهجتها باللغة العربية، ويجعلنا قراء وكتابا ومثقفين عرب نلج عوالمنا العربية ونساعيدها، رغم أنها لم تغادرنا يوما.

إن هذه الجولة في بقية العناوين، ستمكننا من أخذ صورة واضحة عن مدى تميز عناوين آسيا جبار، وستجعلنا نلج بارتياح العتبة/النموذج التي اخترناها كي نتحدث عن محنة ترجمة العتبات عند هذه الكاتبة المرموقة.

3- عتبة عالية: عتبة صعبة الولوج، عتبة تعتبر "بمثابة مؤشر Indice يحيلنا على البنية المحتملة، ويعمل كبنية متقدمة Pré-structure توحي بالوضع الذي يكون عليه الخطاب"[7]، عتبة النقائض، متعددة الإيحاءات connotations، حيث عبارة Nulle part تحيل في قراءة أولى، دهشة الفرح الأول، إلى نفي الجهة والمكان، وبالتالي إلى الاغتراب، والتوهان، وفقدان المعالم المكانية خصوصا، التيه الذي يحيل على الحرية والانطلاق، وتكسير كل الأغلال والسلطات، أما جملة dans la maison de mon père فإنها تحيل إلى دفء البيت الأبوي، وأمانه واستقراره، إلى الهيمنة الباتريركية التي تتطلب الطاعة والخضوع، وإلى حدود البيت المكانية، حدوده الحسية والرمزية، فكيف بالإمكان الجمع بين كل هذه النقائض، أو الثنائيات المتضادة في ترجمة مناسبة، تحافظ على روح العبارة، وسرها، إلى سحرها وعنفوانها، تجليها واستتارها، كما تحكي حقيقة الساردة، وهي تمرر رسالتها كاملة عبر هذه العتبة، إن للعناوين عند آسيا جبار ميزة خاصة، وبهاء متفرد، فهي توليها عناية خاصة، لا تقل عن عنايتها بنصها، إنها تحكي المكان والزمان والمؤنث المتكلم والمخاطب في آن

واحد، ولذا يجب على المترجم أن يكون ملما بكل ذلك، وبعض ذلك قد يكون تقصيرا في حقها، وهنا تبدأ محنة المترجم، محنة تجاوز العتبات إلى ضفة أخرى.

ومن هنا فإن انسجام فترة الطفولة والمراهقة، تعني انشطار ما تلاها، فإن كانت الروايات السالفة لهذه الرواية قد عنيت برأب الصدع، ولأم الجرح، وكانت كلها في جهة تعني الانشطار بحثا عن الانسجام، فإن هذه تقع في الجهة المقابلة، جهة تعني الانسجام، لتؤكد على الانشطار.

تفتح آسيا جبار كتاب ذكرياتها، لتحكي وتقول كل شيء تصريحا وتلميحا، لكنها تصوغ قفل الباب، عتبة صعبة الاجتياز، شاهقة العلو، لكي لا تكون كلأ مباحا، ولا بيتا بلا معنى، بفجوات Hiatus كثيرة، ها هي تضع السر كله في العنوان العتبة.

لقد بقيت أمام العتبة أياما طوالا بل شهورا، فمن ميزات العتبة أنها مماثلة تماما للنص تحمل كل خصائصه، إنها تنبئك أنك أمام مهمة مستحيلة، لقد عشت مع هذه الجملة/العتبة شهورا، أحمل معي دفترا صغيرا وأكتب فيه كل يوم ترجمة جديدة للعنوان، ألم يقل المثل العربي المشرقي (المكتوب يبان من عنوانو)، فها عنوانه الذي أرقني:

Nulle Part Dans la maison de mon père عنوان يحمل كل معاني الانفتاح على الآخر، الشاعرية، ويحمل في ذات الوقت كل النقائض/المفارقات Paradoxes، ألم الحياة وأملها، سعة المكان وضيقه، رحب أنت يا منزل والدي متسع للآخرين، كريم، مضياف، فكيف تضيق بي وأنا ابنتك، هل تحتاج دليلا على ذلك؟ ها هي اللوحات تتتابع داخل المكان خلال الرواية لتثبت شيئا واحدا: أنها ابنة المكان..

هل عنوان كهذا يعكس مدى تمزق ذات الكاتبة، لحظة الكتابة، بين لغتين، إحداها تتقنها، وتكتب ظاهرا بها، والأخرى ثانية تكتب بها باطنا،

وتتمنى لو أنها تستطيع الكتابة بها ذات يوم ظاهرا، وفي العلن، وعلى الملأ، ولغة ثالثة هي مزيج بين الأمازيغية والموريسكية، لغة أخرى تتنفس بها.

هل لعنوان أن يحمل كل هذه المعاني، وأن يفصح عن كل هذا التمزق Le déchirement، فالعنوان إذن نفي يقتضي الإثبات، نفي الوجود في جهة بعينها، التي تقتضي دلاليا ورمزيا التواجد في كل الجهات، إنها ثنائية الروح والجسد، وتبادلهما الأدوار، فإن كان الجسد خارج بيت الوالد، فإن الروح باقية فيه ساكنة في أرجائه، والعكس صحيح، أما الفترة التي لم يكن فيها هذا الانشطار، فهي فترة الطفولة، والذكريات البعيدة، ولذا فإنها فترة الانسجام، توحد ثنائية الروح والجسد، وهي الفترة التي أوت إليها الكاتبة لتعبر عن هذا الانسجام.

هذا العنوان العتبة، حظي بترجمات متعددة، أهمها (بوابة الذكريات) ترجمة مقترحة من طرف الأستاذ المترجم القدير يحياتن –رحمه الله- والتي أسر لي بها الأستاذ عزيز نعمان على هامش ملتقى (آسيا جبار: مسيرة حياة) المنعقد بجامعة مولود معمري بتيزي وزو شهر نوفمبر العام2013، ولأنني حريص في مقترحي على ثنائية (النفي والإثبات)، أو (المنع والترخيص)، التي تنسجم مع كثير من أعمال الروائية آسيا جبار، والتي هي نسق ومنظومة فكرية، إنها مشروع رؤية متكاملة، ومنسجمة، فقد أجبت بأن أي اقتراح لترجمة العنوان، عليه أن يراعي هذا النسق، وتلك البنية المقصودة عمدا من آسيا جبار، والتي نلمسها في كثير من أعمالها خصوصا في (رحب هو السجن)، حيث نجد الثنائية ماثلة، والنكتة، أو (المزحة) بتعبير كونديرا حاضرة، فلا يمكن للسجن مهما اتسع أن يكون رحبا، أو واسعا، لسبب بسيط أنه (سجن)، وهكذا يمكن أن نمضي في هذا الاتجاه لقراءة جل أعمال آسيا جبار، وخاصة تلك التي تكون الجزائر مدارا لها، أو تلامس جزءا من السيرة الذاتية للكاتبة.

كما أن الثنائية المذكورة، وخاصة تيمة (المنع)، حاضرة بقوة، من خلال لوحات سيرتها الذاتية، ويمكننا جعل (واقعة ركوبها للدراجة) وكيف تصرف معها والدها، حينذاك، وتشظي الكاتبة بين أب فرنكفوني التكوين، حريص على الحداثة، وأب يتصرف بتقليدية، وبضيق أفق، وكيف اجتمعت شخصيتان متناقضتان في شخص واحد، حينما يقتضي الأمر بمنع الأنثى فإن الذكر يتخلى عن كل ثقافته المتحضرة، ليتصرف كذكر، والأب المعلم الذي يرفض أن يقلل فرنسي من احترامه تجاهه يتصرف مع ابنته كأي أب لم يتلق أي تكوين سوى ثقافة باتريركية سائدة، ومنه فإن هذا الشرخ، والتشظي، ظل مغمورا في لاوعي الكاتبة، حتى جاءت لحظة الكتابة، والبوح، لتطفو على السطح كل ذكريات المنع المكبوتة داخل طبقات سفلى لتتجلى، وتظهر، ويكون بذلك العنوان معبرا عن كل هذا بقولنا (ممنوعة في بيت والدي).

إن قراءة العتبات لا يجب أن تنفصل عن عملية الكتابة ذاتها، التي هي عند آسيا جبار، عملية حفر وئيد في الذاكرة، إنها المشي باستمرار باتجاه ذكرياتها، وخاصة طفولتها، إنها عمل أركيولوجي، يهدف إلى هدم جدران (السياج الدغمائي) Cloture Dogmatique، واليقين الذي يمكن أن يغتال الكتابة ذاتها، وبالتالي فإن التمرد الذي هو مرادف آخر للكتابة هنا، لا يمكنه أن يكون إلا صراخا في وجه المنع، ورفضا للتطبيع المجتمعي، و(إعادة الإنتاج) Reproduction بمفهوم بيير بورديو Pierre Bourdieu الآلية التي يعمل وفقها مجتمع، لا يريد أن ينتبه إلى الأنثى.

4- استنطاق عفوي للعنوان: هنا سنتحدث قليلا عن لماذا تم اختيار عتبة سيرة جبار الذاتية كنموذج لمحنة ترجمة العتبات عندها، ثم ما مقترحنا في ترجمة كهذه؟، لقد كانت سيرة آسيا جبار الذاتية - والصريحة كونها كذلك، رغم أننا نستطيع أن نستقرئ ملامح من سيرتها الذاتية في بقية

أعمالها- آخر ما كتبت، وهي بهذا زمنيا وبمعيار كرونولوجي تعتبر مسك الختام وقمة مسيرة ومعاناة، وبما أنها الخلاصة إذا صح التعبير، فإن عنايتنا توجهت إليها، ومن ناحية أخرى كونها تحكي بشكل صريح وقائع حميمية حدثت للكاتبة، وتعبر رؤيتها للأشياء والأشخاص والأفكار من حولها، فهي أيضا خلاصة فكر وتجربة، ومن هذه الناحية الثانية هي أيضا أولى بالعناية، ومن توجهت عنايتنا مرة أخرى نحوها لتكون نموذجا لترجمتنا.

فـ(ممنوعة في بيت أبي) هي ترجمة مقترحة، وليست نهائية، ولا ملزمة، هي انعكاس لقلق البحث عن ترجمة مناسبة، ترجمة يرتضيها النص، ولا يضيق بها، ترجمة ترتضيها الكاتبة ولا تتبرم منها، ترجمة يقع القارئ أسيرا لجاذبيتها، ترجمة تقول ما أرادته الكاتبة بالضبط، بدون تحميل للترجمة بمحمولات تثقلها، وتبعدها عن سكتها، ومن هنا جاءت هذه الفقرة، لايضاح محنة ترجمة كهذه، وصعوبة مهمة يقول خاطري عنها أنها تكاد تكون مستحيلة، فلتقرأ معي حال هذا العنوان حين يتحدث عن نفسه:

ها أنا ذا يا أبي طفلة موريسكية، معجونة بطين هذا المكان، فلماذا ينكرني، لماذا لا يمد لي يده الحانية التي يمدها للآخرين، الذين هم ليسوا أكثر ارتباطا به مني، إننا حين نهاجر لا نهجر الأمكنة بل نحملها معنا في قلوبنا، إنها أمتعة لا يراها الجمركي لكنه حينما ينظر في عيني المهاجر يدرك أنها هناك في الأعماق، بؤبؤ العين يفضح لو تدري، آه والدي (كل شوق يسكن باللقاء لا يعول عليه) كما قال ابن عربي..

لم تكن لغة اللسان يوما مشكلة، إلا معي، فهي غنيمة حرب، ووسيلة حداثة، فنحن حينما نكتب لا نكتب باللسان بل نكتب بالقلب، أيا كانت لغة اللفظ، والذي لا يقرأ لغة القلوب لا يمكنه أن يفهمنا حتى لو كتبنا بلسان عربي مبين..

وهنا لا يمكن أن يخفى على قارئي ثنائية لغة اللسان ولغة الجنان (بفتح الجيم)، فالأولى فرنسية، والثانية عربية، وما أبهى أن تتجلى العربية من خلال الفرنسية، لتكشف عن جمال آخر، لم ينتبه له المصرون على وحدة التجلي، أي تطابق اللسان والجنان.

خاتمة: وهكذا فإن **آسيا جبار** وحدها تستطيع أن تصالحنا مع ذواتنا، مع تاريخنا، مع إبداعنا، تعبر الضفة هناك لتحكي لنا بلغة الآخر عنا، وحدها **آسيا جبار** تدرك عمق الهوة بين الأنا والآخر، بين الضفة والضفة، وهي وحدها تستطيع أن تمد قاربا بين الجهتين، وجسرا بين الضفتين..

هذه آسيا على الضفة الأولى.. هاهي آسيا بلباسها التقليدي، بقفطانها، وشالها المرمري، بزينتها الموريسكية، بحنائها المرقشة على كفيها، وبخلخالها الفضي، ها هي آسيا تحدثكم باللغة الأم.. ولم تعد ممنوعة في بيت والدها.. ولم تعد أغنية للنسيان..

ملحق: نموذج من تدريبات على ترجمة آسيا جبار إلى اللغة العربية:

الصديقة الأولى❖

كانت **ماغ** طالبة داخلية في مثل سني، لم تكن في القسم الذي كنت فيه، بل كانت في شعبة الآداب الحديثة، كنا نحن الطالبات الداخليات "الأهليات" نقول عنها طفلة "أوربية"، عندما كنا نتجمع في الساحة على الأقل في سنتنا الأولى..

أما أنا فلم تكن لدي نزعة التجمع، حيث باكرا تعودت على ألا أنحصر لا في حلقة بنات قسمي، المدعوات بـ"الفرنسيات"، ولا إلى جانب البنات اللواتي أستطيع أحيانا التحدث إليهن بالعربية، فقد كن قادمات من جهات بعيدة، حيث بدت لي أصولهن العائلية أو مراتع طفولتهن جد بعيدة، إنهن قادمات إما من بلاد القبائل، أومن مدينة الشلف ولا يتمكنن من رؤية عائلاتهن إلا بعد مرور

شهور، بينما كان لي الحظ أنا، لكون أبوي يقطنان قرية قريبة، في الخروج كل سبت والعودة كل اثنين صباحا، في ساعة مبكرة، فمقارنة مع بنات مجتمعي كنت أبدو أفضل، لكن مقارنة مع الأوربيات في قريتي، اللواتي كن مثلي يقضين يوم الأحد في العائلة، فقد كانت اختلافاتنا تتحفر باستمرار..

لكن في هذا العالم المقسوم إلى نصفين، انقساما أكثر عمقا من المجتمع في الخارج، كان لي، بداية من السنة الثانية صديقة حقيقية، بالمقابل كان لقائي مع **ماغ** العام الماضي حيث أتذكر أنني تعبت بسرعة من أحادية محادثة البنات العربيات اللواتي كن يحسدن الأوربيات على لباسهن، وكلامهن وحتى على مظهر اكتفائهن، فقد كن بالنسبة للأغلبية منهن لا يعدون عن كونهن "بنات المعمرين الصغار" اللواتي لا يعرفن كيف يخفين تحت المئزر الأزرق الرسمي زينتهن المرهفة، كنت أحيانا أحس بإحباط من الحسد الذي تكنه الداخليات المسلمات تجاه الأخريات في الفوج الآخر، فقد كانت تعليقاتهن تذكرني بأحاديث القرويات في الحمام التي كانت أمي تحتقرها:

"بدون ثرثرات" قائلة وهي توصي..

هذه الأحاديث كانت تبدو لي مستقاة من نفس التفاهات ..

في السنة الثانية كل شيء تغير بالنسبة لي، بفضل الالتقاء مع **ماغ**، وبفضل الكتب التي كنا نلتهمها سويا، خلال ساعات الدراسة، وعندما كنا ننهي فروضنا.. لست أدري إن كانت هي أم أنا، واحدة منا نحن الاثنتين تلك التي لاحظت أننا كنا الوحيدتين، اللتين تسعيان للحصول على هذا الكتاب أوذاك، وأن هذا الكتاب أوذاك هو بالذات ما ترغب فيه الأخرى، مما أوحى بأن صداقتنا كانت صداقة قارئتين، مهووستين بالقراءة، فالمنافسة كانت تأتي من التسامي، وأيضا من فضول توأم تقريبا، أججته نفس الشراهة حيال الكتب.

وحري بي القول أيضا، بيني وبينها، على ما يبدو لي، أنه في السنة الثالثة تأكدت صداقتنا وتدعمت بفضل تقاطع كتابين أوثلاثة تناقشنا حولهم كثيرا، وتحادثنا فيما بيننا، لقد أضحوا دليل قراءاتنا المثالية، إن الأمر يتعلق- سخرية القدر في هذه المدينة الكولونيالية الصغيرة، حيث الحداثة كانت مجهولة تماما- بـ"مراسلة **جاك ريفيير** و**آلان فورتييه**، المؤرخة.في بداية القرن !

رسائل مراهقين في السنة الأولى تعليم عالي، طلبة في باريس، كانت متبادلة قبل الحرب العالمية الأولى(أين سيهلك وبالزي الرسمي **آلان فورتييه** تاركا لنا قبل ذلك كتابه **مولينس الكبير**)، هؤلاء الشباب اكتشفوا جميعا وفي نفس الوقت أولا **رامبو**، بفضل **كلوديل جون**، ثم **بيغي**، ثم **جيد**، بالفعل كل أدب مرحلتهم – السوريالية التي كانت متوغلة إلى حد ما- بدون هذا الالتقاء لكنت بقيت عاكفة على كتب –في مثل سني- يعني كتب ما قبل مرحلة المراهقة، ولظللت في الوجود المحبوس لآبائنا في القرية..

لكن ها نحن، تاركتان نحن الاثنتين للكتب العادية، كتب المغامرات والهروب المفترض أنها - في مثل سننا- ، ويعود الفضل في ذلك إلى طالبين باريسيين في سن الثامنة عشرة، الكتب التي لم تكتشفها زميلاتنا إلا بعد ذلك بنصف قرن!

ها نحن متوغلتان بعمق في الشعر الكاثوليكي **لكلوديل**، وأيضا في الكتب الهدامة المؤرخة بين 1900 و1910، للسيد **جيد** (الذي علمنا أنه مر ذات يوم في مدينتنا)! في الوقت الذي لم يكن لهؤلاء الكتاب الكبار حضور في برامج الطالبات الكبريات اللواتي كن يحضرن للبكالوريا..

هذا التدقيق أسوقه بمثابة تقديم، لكي أحسس جيدا كم كانت صداقتي لـ(**ماغ**) تخرجني من الضيق الثقافي الذي كانت تتخبط فيه حتى من كن أكبر منا، ماغ وأنا، كان لدينا وعي - على غرار **جاك ريفيير** و**آلان فورتييه** اللذين كان من الممكن أن يكونا آباءنا الكبار- أن صداقتنا

الكتبية الخالصة تضعنا في معزل عن الآخرين، وخاصة، أن الأدب لم يكن أدب الكلاسيكيات الكبرى فقط (لقد التهمنا أولا **دوستوفسكي**، و**تولستوي**، **ستاندال** و**بالزاك**) ولكن- الجديد الذي نادرا ما يحدثنا عنه أساتذتنا- كل أدب كان أولا حيا ويصنع في الحاضر، لقد اكتشفنا أن الكتاب لم يكونوا أمواتا أبدا، ببساطة سيكونون (كلاسيك) زمنا بعد رحيلهم..

مع تأخر بسيط، كنا نحس أننا كنا بالتقريب معاصرات لهؤلاء المراهقين الذين لم يكونوا يتحدثون في رسائلهم سوى عن الكتب، بالنسبة لنا نحن الاثنتين أيضا قراءة ما كنت أسميه (**الكتب الحقيقية**) أصبحت مصدر إثارة وأيضا تحول..

المراجع:

1- أحمد دوغان: **الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

2- آمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، الطبعة الثانية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2011.

3- بول ريكور: **عن الترجمة**، ت: حسين خمري، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2008.

4- كلود ليفي ستروس: **الأنثروبولوجيا التكوينية**، ترجمة مصطفى صالح، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1977.

5- محمد شكري: **الشطار**، الطبعة السادسة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ص175.

6- واسيني الأعرج: ديالكتيك العلاقة بين الرواية والواقع، محاولة اقتراب من الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، **مجلة الطريق**، العدد الثالث والرابع، أوت، بيروت، 1981.

هوامش وإحالات:

1- بول ريكور: **عن الترجمة**، ت: حسين خمري، ط1، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2008، ص21.

2- واسيني الأعرج: ديالكتيك العلاقة بين الرواية والواقع، محاولة اقتراب من الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، **مجلة الطريق**، العدد الثالث والرابع، أوت، 1981، ص234.

3- كلود ليفي ستروس: **الأنثروبولوجيا التكوينية**، ت مصطفى صالح، ج1، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1977، ص8.

4-أحمد دوغان: **الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص9.

5- واسيني الأعرج: نفس المرجع السابق، ص235.

6- محمد شكري: **الشطار**، ط6، دار الساقي، بيروت، لبنان، ص175.

7- آمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، ط2، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2011، ص105.

*الصفحات من 131 إلى 134 من الرواية المنشورة في دار فايار أكتوبر 2007

II

دراسات باللغة الأجنبية

corporel de l'élément inconscient (S. Leclaire) ou d'appréciations esthétiques et philosophiques.».

4-La signifiance sera pour nous un procès de signification qui est à la fois l'œuvre de l'énonciateur-sujet et du lecteur du moment que l'actualisation du texte comme un tout de signification passe par le travail de lecture. Précisons toutefois que ce concept est de J. KRISTEVA qui se réfère à la fois à BENVENISTE et à LACAN : «*nous désignons par signifiance ce travail de différenciation, stratification, confrontation qui se pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaine signifiante communicative et grammaticalement structurée.*».

5-Pour cette notion nous reprenons la définition de COQUET. «*Le lexème "procès" inclut, outre son acception générale d'événement orienté, celle, plus étroite, de* ***conflit****.». (Souligné par Coquet lui-même.).*

6- «*Les modalités formant le support constant du discours, une dimension modale caractérise chaque partition de l'univers de la signification et […] l'actant, pièce maîtresse du théâtre sémiotique, est défini lui-même par son mode de jonction modale* ». (Coquet, 1997 : 149). Et dans une visée paradigmatique, l'actant est le lieu par excellence d'une combinatoire modale, il n'est autre que cela. (Coquet, 1984 : 11).

7-Pour aider à comprendre la notion de l'actant hétéronome, nous citions la phrase suivante de Coquet ; «*Un tel sujet, respectant les normes qui lui sont imposées, nous le dénommerons «déontique » ou «hétéronome » ».*

8-Cette instance qui projette toutes les autres instances est pour Coquet l'auteur mais pas l'auteur qui vit mais celui-là même qui signe sur la couverture de l'œuvre. «*Ce «personnage», qui n'est pas la personne physique, est l'instance d'origine du discours, l'auteur, celui dont le nom est inscrit sur la jaquette d'un livre ou, dans un domaine connexe, qui signe une toile, une sculpture ou une partition...* ». (COQUET, Conférence du 13 mars 2008).

9-La suite modale vps signifie la combinaison du *vouloir*, du *pouvoir* et du *savoir* dans l'ordre.

10-L'atrocité de la guerre se lit surtout dans le chapitre «Femmes, enfants, boeufs, couchés…dans les grottes ». Les tribus des Ouled Riah et des Sbéah ont subi l'extermination ordonnée respectivement par le colonel Pélissier et le colonel Saint-Arnaud. Nous nous contenterons, pour le montrer, de citer ces passages : «*Pélissier ordonne l'envoi d'un émissaire ; selon le rapport, il "revint avec quelques hommes haletants qui nous firent mesurer l'étendue du mal qui avait été fait".*

Ces messagers confirment le fait à Pélissier : la tribu des Ouled Riah –mille cinq cents hommes, femmes, enfants, vieillards, plus les troupeaux par centaines et les chevaux- a été tout entière anéantie par "enfumade"». (*A.F.* p.105).

«Moins de deux mois après, à vingt lieues de là, le colonel Saint-Arnaud enfume à son tour la tribu des Sbéah. Il bouche toutes les issues et, "le travail fait", ne cherche à déterrer aucun rebelle. N'entre pas dans les grottes. Ne laisse personne faire le décompte. Pas de comptabilité. Pas de conclusion.». (*A.F.* p.110).

BIBLOGRAPHIE

1. BERRICHI Boussad, (2009), *Assia Djebar. Une femme, une œuvre, des langues. (Bio-bibliographie 1936-2009),* Paris : Séguier.

2. CHADLI El Mostafa, (1995), *Sémiotique, vers une nouvelle sémantique du texte*, Rabat : Faculté des Lettres et des Sciences Humaines.

3. COQUET Jean Claude, *(*1973), *Sémiotique littéraire*, Paris : Mame.

4. COQUET J.-C. (a), (1973), «Sémiotique», in *Langage n° 31*, Paris : Larousse.

5. COQUET J.-C., (1989), *Le discours et son sujet 1*, Paris : Kliencksiek, (1° édition 1984).

6. COQUET J.-C., 1997, *La Quête du sens*, Paris : PUF.

7. COQUET J.-C., Conférences de Linguistique en Sorbonne - EA 4089, Sens, Texte, Histoire (dir. O. SOUTET) - *La sémiotique des instances*. Conférence du 13 mars 2008.

8. COQUET et SÜNDÜZ Ozturk Kasar, (2003), *Discours, sémiotique et traduction*, Istanbul : publications de l'Université technique de Yildiz.

9. DJEBAR Assia, (1995), *L'Amour, la fantasia*, Albin Michel, «Livre de poche» n° 15127 ; première édition (1985), Paris : Lattès,

10. ENTREVERNES (Groupe d'), (1979), *Analyse sémiotique des textes*, Paris : Presse Universitaire de Lyon.

11. FONTANILLE J., (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges : PULIM.

12. FONTANILLE J., (1999), *Sémiotique et littérature*, Paris : PUF.

13. GREIMAS A. J. et COURTES J., (1979), *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.1, Paris : Hachette.

14. KRISTEVA J., (1969), *Recherche pour une sémanalyse*, Paris : Seuil.

Notes :

1- Nous désignerons *L'Amour, la fantasia* par (A. F. suivi de la page de l'extrait).

2-Une partie des écrits critiques (colloques, livres, périodiques, thèses, mémoires, articles) se rapportant à la production d'Assia Djebar est recensée par Boussad BERRICHI. (2009).

3- A ce propos, nous repenons la citation de J.-C. COQUET qui fait remarquer que «*quelque soit l'importance de l'avant et de l'après texte pour l'évaluation correcte d'une œuvre, le descripteur ne peut faire comme si le texte n'était pas codé linguistiquement. Il revient donc au sémioticien de préciser la nature de ce codage et d'analyser le statut du «sens linguistique», primaire, avant de faire miroiter l'infinité des significations, toujours secondes, qu'elles relèvent d'un examen des coordonnées politiques, économiques et sociales, de la recherche sur l'ancrage*

manifestation de toute instance se fait grâce aux déictiques, notamment des déictiques personnels. En disant que «*l'instance est ancrée dans le réel*», J.-C. COQUET nous invite à aller de la manifestation déictique dans la langue, instance formelle, au présent formel, celui de la conjugaison qui renvoie, dans notre cas au moment de l'écriture dans le roman. L'instance d'origine, préfigurant l'auteur, projette d'autres instances pour tenter de trouver une explication logique à l'Histoire : «*hors du puits des siècles d'hier* […]». (*A.F.* p.69).

Sémiotiquement parlant, nous savons que le langage relie les formes à la substance du langage. Or, la substance est le phénomène de l'existence du langage et BENVENISTE l'avait signifié ultérieurement en affirmant que «*le langage re-produit la réalité*». Pour COQUET, il est hors de question que la réalité soit calquée car à «*chaque fois que la parole dit l'événement, [à] chaque fois le monde recommence»*. (COQUET et SÜNDÜZ OZTURK Kasar, 2003 : 46-47). De fait, à l'appel que lance le monde à Assia DJEBAR en tant qu'écrivaine, comment celle-ci peut-elle y répondre ? En s'énonçant en tentant de ré-écrire l'Histoire ou en reproduisant la réalité ? Nous pensons que la seule réalité possible et envisageable sur laquelle s'appuie l'auteur sont ces nombreux documents historiques dont certains sont consignés dans *Les mémoires de Saint Arnaud*. Mais tant que celle-ci est donnée à lire au travers un point de vue, celui des conquérants, elle demeure *incomplète* ; elle n'est pas racontée par les conquis eux-mêmes. Comme ces derniers ne peuvent être déterrés pour le faire, Assia DJEBAR se substitue à eux. Et dans les méandres de l'écriture de l'Histoire collective, elle mêle expérience personnelle au travers une écriture intimiste qui s'affranchit dans le silence. En conséquence, La construction de *L'Amour, la fantasia* en deux groupes thématiques en alternance (histoire collective et histoire personnelle) rend compte de cette incapacité à dire le personnel dans le collectif et/ou le collectif dans le personnel.

D'où, encore une fois des questionnements sur la fonction de la littérature. Rend-elle compte d'un monde fictif ? Puisqu'à chaque fois que «*L'événement lui-même est détruit par le livre, […] le livre fait ce miracle que très vite ce qui est écrit a été vécu*». (COQUET et SÜNDÜZ OZTURK Kasar, 2003 : 49).

premier commandant en chef, l'insouciance ou l'isolement néfaste du dey ont éparpillé les énergies qui auraient dû se dynamiser.». (*A.F.* pp.49-50). Et l'évaluation du statut du sujet de droit peut être conduite autrement. Il peut en effet, se trouver sur deux dimensions modales. Il est sujet de droit sur le plan du *savoir* puisqu'on lui reconnaît l'intelligence méthodique. Cependant, il est sujet de séparation sur la dimension du *pouvoir*.

Quant au sujet collectif mobilisé autour de cet actant, il perd son statut définitivement puisqu'il est déchu par le fait que le dey Hussein soit exclu et prêt à se rendre. Il faut attendre deux ans plus tard pour la constitution d'un autre sujet collectif. Pour ce qui est du second sujet collectif, ses rangs se resserrent autour d'un sujet de droit, de Bourmont, mais sans difficultés puisque certains de ses sujets veulent s'exclure par une différence de point de vue sur la visée. Résultat : la victoire est en leur faveur car le «*4 juillet, 10 heures du matin. Bordj Hassan explose, se détruit sans détruire l'ennemi. Deux heures après, un émissaire du dey Hussein se présente furtivement pour esquisser le premier pas de la reddition*». (*A.F.* p.50).

Quant à l'instance d'origine, elle rend donc compte des massacres qui ont suivi l'installation coloniale. Dirigés par des guides éclairés, un sujet collectif s'en prend à un autre sujet pour le massacrer. Le conflit se généralise progressivement ; l'engagement dans une spirale meurtrière et de logique destructive emboîte le pas à une entente. Notons par ailleurs que la rivalité entre les deux sujets collectifs naît de l'adversité qui oppose pour commencer deux sujets de droit au travers desquels naîtra l'animosité que leurs différents groupes se voueront.

Cette animosité, pour Assia DJEBAR, n'est pas écrite par des historiens de la période mais par des sujets individuels qui ont participé d'une manière ou d'une autre aux événements. Assia DJEBAR, de part sa formation d'historienne, réécrit l'Histoire en prenant appui sur les archives de ces sujets. Chemin faisant, elle met à la disposition du lecteur des indices clés qui éveillent sa curiosité en même temps qu'ils voilent et dévoilent l'Histoire qui dirait-on a un arrière goût amer puisque ce conflit va prendre parfois des allures d'une extermination.[10]

Par ailleurs, l'instance d'origine comme instance du discours prend son assise dans la linguistique phénoménologique puisque la

concerne un seul sujet ayant le *devoir de faire* pencher la balance en faveur des siens. Ce changement de logistique n'affecte sûrement pas les autres membres de la collectivité. Il exclut cependant, *l'agha Ibrahim* du poste de commandement. «*Le 24 juin, quinze mille combattants regroupés attaquent un détachement français qui s'est aventuré un peu loin ; parmi les blessés graves de cet accrochage se trouve l'un des fils de De Bourmont, Amédé, qui mourra peu après. Le harcèlement algérien reprend, les jours suivants, intensifié. Les Français comprennent que leurs ennemis se sont donné un nouveau chef : une intelligence méthodique gouverne dorénavant les attaques des Arabes. Il s'agit de Mustapha Boumezrag, bey du Titteri ; ses compétences lui assurent le soutien unanime tant des Janissaires que des troupes auxiliaires.». (A.F.* p.47).

La compétence modale est donc rétablie par l'exclusion d'un dirigeant et l'élection d'un autre. Parallèlement à la modalité du *vouloir*, d'autres modalités caractérisent ce sujet. A la modalité du *vouloir*, s'ajoutent donc les modalités du *pouvoir* et du *savoir* (*une intelligence méthodique*), modalités qui font de lui un *sujet de droit*. Pour Jean-Claude COQUET, le sujet de droit doit disposer de la suite modale, (vps).[9] Il incombe à cette instance d'exécuter un programme qui n'est pas sans conséquence sur le statut actanciel puisqu'il demeurera sujet de droit dans le cas où il mènerait sa mission à terme, mais changera de statut s'il échoue.

La résistance menée par le sujet de droit dure jusqu'au 4 juillet, date de la capitulation. Parmi les raisons qui ont perturbé la cohésion de la compétence modale, c'est le fait de déroger à une modalité : celle du *pouvoir*. «*La stratégie turque a-t-elle eu besoin de se confirmer dans son infériorité technique, si aisément décelable : décadence de sa marine, vétusté de son artillerie ?».* En effet, le manque d'infrastructure - susceptible d'appuyer le pouvoir du sujet de droit - contribue au changement de son statut actanciel puisqu'il devient sujet de séparation ; il n'exécute pas le programme qui lui a été assigné. De même, selon la théorie de la modalité de Jean-Claude COQUET, le sujet de droit doit disposer de la suite modale (vps). Quand il lui manque le *pouvoir*, il n'est qu'un *sujet de séparation*. Finalement ce dernier statut est confirmé : *Mustapha Boumezrag, bey du Titteri* est officiellement sujet de séparation. «*L'imprévisibilité du*

*tour, **j'écris** dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après*» (*Ibid*. p.16) ou encore «***Je m**'imagine, **moi** …*». (*A.F.* p.17).

Ainsi, cette instance d'origine est déterminée par la modalité du *vouloir*. Elle est repérable par le fait qu'elle s'affirme comme étant *ego*, et qu'elle soit engagée dans l'acte qu'elle accomplit (l'écriture). Modalisée par le *vouloir*, elle est sujet *autonome* (vouloir écrire qui se manifeste par le pouvoir d'écriture). Modalisée par le *devoir*, elle est sujet *hétéronome* (*devoir* de mémoire et *devoir* de précision puisque les questions posées sont sans réponse historiquement). Précisons que cette instance domine les autres actants à savoir les sujets collectifs dont Amable Matterer, le sujet témoin.

Cette domination est due à l'imperfection dans la visée de l'objet de valeur pour les conquérants et donc à la faiblesse du point de vue. Résultat : l'instance narratrice sujet, avec le recul temporel, juge la période. L'appréciation se lit dans l'emploi de la locution adverbiale «s*ans doute»* dans «*des milliers de spectateurs, là-bas, dénombrent **sans doute** les vaisseaux*». «*Sans doute*» employé au début de la phrase aura pour sens «*probablement*» mais employé dans la phrase, le sens varie pour signifier «*assurément*». Or, avec *probable*, l'accent est mis sur le *paraître vrai*, alors qu'avec *assurément*, c'est *l'être vrai* qui l'emporte. Et *assurément* introduit une assertion «*qui n'est pas dissociable du jugement, trait définitoire du sujet*». (COQUET, 1998 : 226).

Ainsi, la conquête est imminente : quand l'actant collectif dominant afflige une défaite à l'actant collectif dominé, ce dernier perd la combativité et ne subit que l'attaque de l'adversaire. Lors de l'attaque de Staouéli, par exemple, le *vouloir* de certains combattants se trouve troublé. Les conséquences ne se répercutent pas uniquement sur celui qui a été battu mais sur l'ensemble du groupe. «*L'affrontement de Staouéli, le 19 juin, avait marqué la défaite de l'agha Ibrahim, surtout, et l'échec de sa stratégie.* (*A.F.* p.46). Par conséquent, «*les troupes algériennes ont reculé, certaines jusque sur les bords d'El Harrach. Elles contestent auprès du dey la compétence de son gendre généralissime.»* (*A.F.* p.47).

Un changement de tactique permettra par ailleurs de rétablir la cohésion perturbée de l'actant collectif envahi. Ce changement évoqué

pouvoir du sujet *hétéronome* adverse. C'est du moins, ce que nous lisons dans l'assertion de l'instance narratrice. «*Et le silence de cette matinée souveraine précède le cortège de cris et de meurtres, qui vont emplir les décennies suivantes»*. (*A.F.* p.17). Signalons aussi que l'autre sujet *hétéronome* se trouve dans le *devoir* de conquérir puisqu'il agit sous l'emprise de la ville. Cependant, ces modalités peuvent être paraphrasées, à la suite des travaux de J.-C. COQUET, par ***je*** *promets de* pour la modalité du *vouloir*, et par ***il*** *promet de* pour la modalité du *devoir*. Seulement ce *devoir* est aussi anéanti par le *pouvoir*.

L'anéantissement n'atteint pas uniquement les modalités, il concerne aussi la notion de *point de vue*. Celle-ci est abordée à partir de la relation entre la visée et la saisie. Pour FONTANILLE, «*viser, c'est restreindre, sélectionner, exclure, et, donc c'est aussi "laisser échapper" une part de ce qu'on vise»*. (FONTANILLE, 1999 : 46). Amable Matterer, dans *L'Amour, la fantasia*, se démarquant de ses compagnons, a une visée imparfaite de la ville d'Alger puisqu'il écrit «*j'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne.*» (*A.F.* p.15). Il se contente d'une description très superficielle de l'objet. Et, selon l'instance d'origine, «*il décrit cette confrontation, dans la* ***plate*** *sobriété du compte rendu.»* (*Ibid)*. Cette imperfection s'explique aussi par l'absence d'un effort à réduire cet écart entre la visée et la saisie ; ce qui fait que ce sujet est subjectif. Cette dernière est accentuée par le jugement porté sur l'objet par le sujet en employant un comparatif «*comme*».

Etant donné que ce sujet est capable d'accomplir un acte de jugement, il est *sujet*. Seulement son point de vue imparfait fait que sa position change puisque l'instance d'origine[8] prend le relais de la narration. Cette dernière intervient aussi pour signifier l'absence de point de vue chez les envahis en se posant plusieurs questions : «*de quel côté se trouve le public ?; qui le dira, qui l'écrira ?; …»*. (*Ibid)*. Force est donc de constater que les envahis ne sont pas sujet de leur histoire. Le recours de l'instance d'origine aux textes des conquérants est une tentative de construction de leur histoire (celle des conquis) «autrement». De nombreux passages confirment nos dires. «*A* ***mon***

établit une relation entre la modalité et l'identité actantielle puisque, pour lui, l'actant est le lieu par excellence de la combinatoire modal. Pour lui, «*le savoir, le pouvoir et le vouloir sont requis pour l'identification de l'actant «autonome».* (COQUET, 1984 : 11) Paradoxalement, «*le devoir* est une modalité *indispensable à l'identification de l'actant «hétéronome»«*[7]. (COQUET, 1984 : 11).

Dans le texte d'Assia DJEBAR, le *vouloir* n'est pas suffisant pour riposter contre «*la foule des futurs envahisseurs*» (*A.F.* p.115). Le rapport de force est inégal du fait que ces derniers sont modalisés par le *pouvoir* et le *savoir*. Par conséquent, ils sont des actants *sujets hétéronomes*. De même, la compétence modale n'est pas déterminée par un seul membre de cette collectivité, elle est la somme des compétences de tout le groupe. Dans le roman, l'instance d'origine établit une certaine cohésion entre le sujet collectif des «*envahisseurs*» en les nommant tantôt «*officiers et simples soldats, dressés côte à côte ; la flotte ; envahisseurs ; …*» contrairement au second sujet collectif. Elle rend compte aussi de ce déséquilibre par la description des infrastructures mobilisées pour la conquête et celles utilisées pour la riposte.

> *Un premier guetteur se tient, en uniforme de capitaine de frégate, sur la dunette d'un vaisseau de la flotte de réserve qui défilera en avant de l'escadre de bataille, précédant une bonne centaine de voiliers de guerre.* […].
>
> *La ville barbaresque ne bouge pas.* […].
>
> *A peine si officiers et simples soldats, dressés côte à côte aux rambardes, se* ***heurtent*** *des épées au flanc,* […]. *(A.F.* p.15).
>
> *L'imposante, l'éblouissante flotte française.*
>
> *(A.F.* p.17. c'est nous qui soulignons).

La relation d'inter- détermination entre *vouloir* et *pouvoir* (je veux → je peux) explique la conjonction à l'objet de valeur. «*Le seul critère pour dire que j'ai voulu, c'est de montrer qu'en effet j'ai fait», nous dirons que le «je peux» est impliqué par le «je veux».* (COQUET, 1984 : 33). Aussi, la modalité du *savoir* n'est pas énoncée explicitement mais elle se déduit des différents sujets qui sont modalisés par le *pouvoir*. De même, le *vouloir* n'est pas la seule condition pour que l'actant passe à la riposte et devienne actif, il faut qu'il soit modalisé par le *devoir*. Or, même avec le *devoir*, il n'est pas vraiment actif, il le *paraît*. Et dans le texte, le *devoir* est anéanti par le

transcendante agissant sur le sujet ou une force immanente intérieure au sujet. Ainsi, pour lire le texte d'Assia DJEBAR, un parcours de la signification est dressé. Il touche dans notre cas la période de l'installation/expansion coloniale.

L'installation et l'expansion coloniale sont évoquées dans la première et la deuxième partie de *L'Amour, la fantasia* (DJEBAR, 1995). La période en soi met en scène deux groupes d'actants en situation conflictuelle. La notion de conflit, «procès»[5] (COQUET, 1984 : 75) en sémiotique, appelle la notion de modalités.[6] Ces dernières déterminent le statut actantiel des sujets en procès ainsi que leur(s) transformation(s) puisque, selon Jacques FONTANILLE, elles «*sont des contenus qui définissent l'identité des actants.*». (FONTANILLE, 1998 : 140).

Au début de la conquête, le *Vouloir*, modalité ouvrante du conflit, (COQUET, 1984 : 96) est partagée par les deux groupes d'actants. En effet, le «*Roi de France* ***(veut)*** *des excuses* ***extravagantes****»* donc **veut** attaquer alors que le dey **veut** sauver son honneur exprimé par la célèbre réplique «*Le Roi de France n'a qu'à me demander ma femme*» (*A.F.* p.16) et donc **veut** riposter. Ces deux groupes sont des sujets collectifs qui s'affrontent du point de vue de la modalité du *Vouloir*.

> *Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère. L'Armada française va lentement glisser devant elle en un ballet fastidieux, […]. Silence de l'affrontement, instant solennel, suspendu en une apnée d'attente, comme avant l'ouverture d'opéra. (A.F.* p.14, C'est nous qui soulignons).

Ainsi, la modulation ouvrante caractérise la modalité du *Vouloir*. En effet, l'adjectif numéral «*premier*» met en scène le début du conflit entre deux sujets collectifs rivaux : «*La ville et son peuple ; l'Armada française avec l'ensemble de ses soldats*». Ces derniers participent à deux «faire» opposés qui sont programmés en France pour l'un et à la Casbah pour l'autre. Ils convoitent aussi le même objet de valeur (second actant pour COQUET), «La Ville Imprenable».

Seulement, cette modalité est en relation d'inter- détermination avec les autres à savoir le *devoir*, le *pouvoir* et le s*avoir*. J.-C. COQUET

(KRISTEVA, 1969 : 9). Car la signifiance est au fondement de toute littérature et l'œuvre d'Assia DJEBAR réfléchit sur le sens de l'être du sujet puisqu'elle l'interroge sur le sens de son (H)hitoire, de sa vie, de sa mort, de ses passions. Elle convoque le lecteur à la même tâche. Celui-ci se doit d'être actif et ne pas laisser des pages et des pages défiler sous ses yeux. Pour lire cette œuvre, il faut la sentir, la toucher, la déconstruire pour la reconstruire, la manipuler pour retrouver les agencements spécifiques et les codes utilisés pour donner un certain effet de sens.

A cet effet, un travail de déconstruction/construction se doit d'être mené. La déconstruction consiste à décomposer le discours afin de cerner le sujet qui en est à l'origine. La construction est d'autant plus nécessaire qu'*»il n'y a pas de signification qui ne soit à construire. Rien n'est donné ni transparent.»*. (COQUET, 1989 : 207). Autrement dit, «[...] *le sens ne se prélève pas à la surface du texte [...] Il se construit [...].».* (COQUET (a), 1973 : 5-6).

Pour une reconstruction «optimale» du sens, une problématique se doit d'être posée : «Comment l'univers (H)historique des sujets organisent-t-ils l'univers d'un discours, celui de DJEBAR ?». Pour y répondre, nous approcherons le système génératif de la signification. Cela ne peut se faire sans une réflexion sur le statut du sujet collectif. Ce dernier est défini comme étant «*une collection d'acteurs individuels, [qui] se trouve doté d'une compétence modale commune et/ou d'un faire commun à tous les acteurs qu'il subsume*». (GREIMAS et COURTES, 1979 : 43).

L'analyse proposée porte sur l'identité de l'actant collectif telle qu'il se donne à lire dans le discours littéraire djebarien. Il est à la fois au cœur des préoccupations de la recherche historique d'une instance d'origine et le lieu privilégié où s'exprimeront les formes discursivo-historiques. Rappelons que le discours littéraire en soi se donne pour tâche de corriger les béances d'une histoire. Ainsi, verrons-nous que le statut du ce sujet n'est pas stable ; il est en perpétuelle transformation puisqu'il se projette dans «l'invention» d'un à-venir.

Parler d'invention d'un à-venir n'est pas fortuit de notre part ; le sujet dépend, en effet, des autres facteurs : les objets du monde, le monde extérieur avec qui le sujet reste en connexion, une force

projet d'établir une théorie générale des systèmes de signification». (1995 : 13).

Notre intention n'est toutefois pas d'établir une théorie à la manière d'un sémioticien mais de lire, à la lumière des concepts méthodologiques que nous offre la sémiotique, le texte djebarien. La lecture ne demandera pas aussi l'application systématique des concepts théoriques de façon un peu «scolaire», elle vise à retrouver des agencements spécifiques, des codes utilisés pour donner un certain effet de sens. Pour que cela soit possible, nous reprendrons un jeu de mots du Groupe d'ENTREVERNES : «*afin d'élucider les* dessous du sens*, [on] met les textes* sens dessus-dessous*»*. (Groupe d'ENTREVERNES, 1979 : 7).

Pourquoi les textes d'Assia Djebar ? Choisir Assia Djebar et sa production littéraire obéit à une raison que la raison elle-même ignore. Les textes d'Assia Djebar porte un regard de femme sur un univers référentiel auquel j'appartiens. Et quoi de plus normal que de tenter de le comprendre ? Car saisir et percer le sens de cet univers c'est tenter de me comprendre moi-même. De plus, à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance algérienne, pourquoi ne pas revisiter le début de la conquête telle que la littérature l'énonce? Il est fort possible de contribuer à une lecture/ ré-écriture de cette histoire écrite surtout par l'Autre.

Proposer, d'autre part, une analyse significative et originale sur *L'amour, la fantasia*[1] comporte plusieurs risques et défis incontournables. Les études[2] s'y rapportant sont tellement vastes et nombreuses qu'on risque de «s'égarer» dans leur sillage. La peur de ressasser les contenus critiques antérieurs m'a orientée vers une approche sémiotique subjectale de Jean Claude COQUET qui puise sa source de la linguistique de l'énonciation d'Emile BENVENISTE et de la philosophie phénoménologique de Maurice MERLEAU-PONTY et de Paul RICŒUR.

Le point de départ de l'analyse est une partie du texte «codé linguistiquement». Notre tâche est de le décoder puisque, selon COQUET, c'est du sens linguistique premier que découlent d'autres sens toujours seconds.[3] (COQUET, 1973 : 26). Ainsi, nous partirons du discours djebarien comme étant notre seule réalité et nous tenterons, à travers la démarche sémiotique, de rendre compte de sa *signifiance*.[4]

Des sujets collectifs en devenir dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar

Aini Betouche & Dehbia Sidi Said
UMMTO

Résumé :

Assia Djebar, dont la plume est encore dans l'encrier, a produit de nombreuses œuvres qui n'ont pas encore dévoilé leur sève. L'Amour, la fantasia demeure à notre sens, le roman le plus accompli, mêlant Histoire et histoire intimiste. Or, il est tout à fait légitime que l'une côtoie l'autre puisque l'intime ne peut être conçu sans son histoire événementielle qui contribue à la construction de l'identité de l'être du sujet.

Le travail que nous nous proposons de faire ne peut se soustraire à cette réflexion sur l'Histoire, laquelle Histoire permet à un sujet de se substituer aux historiens de la période de la prise d'Alger pour la raconter en prenant appui sur des documents authentiques ; des documents d'un seul sujet collectif : «les envahisseurs». Car, l'autre sujet collectif se trouve dans une infériorité logistique qui ne lui permet pas d'être «écrivain» de sa propre histoire.

Pour mettre en valeur cette écriture d'une histoire –celle de l'installation/ expansion coloniale, nous nous proposons de revisiter la période en question au travers le regard que la littérature porte sur elle. Afin de parvenir à un sens possible, les concepts théoriques de la sémiotique de Jean-Claude Coquet vont nous permettre de «mettre le sens dessus-dessous» pour une reconstruction optimale d'une signifiance. Pour cela, l'analyse des modalités données à lire dans le texte vont marquer et accentuer l'opposition entre deux sujets collectifs rivaux qui convoitent cependant un même objet de valeur, «la Ville Imprenable».

Enfin, nous verrons comment la littérature peut-elle transcrire l'Histoire donc le réel et comment celle-ci raconte une autre histoire à chaque fois que le livre se l'approprie.

S'intéresser à la lecture des textes et à leurs interprétations demande de recourir à l'une des théories susceptibles de le permettre. La sémiotique subjectale avec ses repères méthodologiques sur le sens et les conditions de sa saisie et de sa construction est l'une de ceux-là. Selon J.-Cl. COQUET repris par El Mostafa CHADLI, elle «*a pour*

de l'opposition de la révolte, quelque fois muette, qui ébranle le lecteur et traverse son être tout entier.

Assia Djebar fuit le silence, son regard et celui de langage, elle passe au tamis l'indéchiffrable sable d'un temps occulté. Elle exhume son réfléchir les secrets et les aveuglements qui font de la culture implicite une prison de l'esprit.

«Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparue[11]». C'est par ces mots que j'aimerais finir ma communication en disant qu'Assia Djebar est elle-même porteuse de mémoire, passeuse d'héritage, scripteuse. Elle confie qu'elle est dans l'ombre de sa mère, et dans celle des femmes, elle rêve pour elles, elle se remémore en elles. Elle s'est sacrifiée pour elles en vue de recueillir leurs paroles, de retrouver leurs traces, de dire leurs noms et de rendre visible ce monde obscur, de le faire accéder à la dignité du récit.

Bibliographie :

1- Mortimer, Mildred. «Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérienne, in Research in African littératures, vol 19, n° 2, summer 1988.

2- Assia Djebar, l'amour, la fantasia, paris, librairie générale française, Albin Michel, 2001.

3- Lise Gauvin, Assia Djebar, territoires des langues, entretien.

5- Jacques Derrida, le monolinguisme de l'autre, Paris, Galilée, 1996.

6-Prix de la paix des éditeurs allemands (Francfort), 2000.

9- Assia Djebar le romancier.

---

[1]- Mortimer, Mildred. «Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérienne, in Research in African littératures, vol 19, n° 2, summer 1988, pp. 197-205.

[2]- Voir, Assia Djebar, l'amour, la fantasia, paris, librairie générale française, Albin Michel, 2001, p. 243.

[3]- Voir, IDEM, p. 220.

[4]- Lise Gauvin, Assia Djebar, territoires des langues, entretien, p. 79.

[5]- Jacques Derrida, le monolinguisme de l'autre, Paris, Galilée, 1996, pp. 74, 75.

[6]- Assia Djebar, l'amour la fantasia, op. cit, p. 208.

[7]- IDEM, p. 204.

[8]- Prix de la paix des éditeurs allemands (Francfort), 2000.

[9]- Voir Assia Djebar le romancier, p. 115.

[10]- Assia Djebar, L'amour, la fantasia, op.cit, p. 127.

[11]- Voir, IDEM, p. 229.

Ayant compris cela, la romancière éprouve l'urgence d'insérer la voix des femmes algériennes, de la superposer à celle des documents français qui ont réduit la voix féminine au silence. La vérité, pour Djebar, émane de la voix que les aïeules lui envoient du plus profond d'elle-même. La voix pour elle, c'est avant tout, le guide de l'œuvre.

La tradition orale fait irruption dans l'histoire, et le texte écrit devient partie prenante de la tradition orale féminine.

Le roman, "l'amour, la fantasia", met en scène une réécriture de l'histoire à partir des traces de blessures qui demeurent gravées dans la mémoire des femmes. Ce roman est un modèle littéraire qui témoigne d'une écriture axée à l'origine sur la remémoration dessine un espace intraculturel situé au delà des frontières, des langues et des genres.

Assia Djebar, l'anthropologue, à travers ses travaux de terrain qui sont essentiellement posés sur : écouter, entendre, transcrire et écrire, constitue pour elle le retour aux sources de l'oralité dans l'espoir de retrouver ce qui a été perdu, de retrouver les maillons qui sont tombés afin de reconstituer la chaine tombée dans l'oubli.

Son roman, "l'amour, la fantasia" est consacré aux récits de femmes qu'elle a recueillis auprès de femmes du mont chenoua. Dans toute son œuvre, elle parle de la condition féminine et les fait parler. Pour Assia Djebar, la parole libère les femmes du monde masquées, empêchées d'être regardées et de regarder, prendre la parole signifie, pour elle, sortir du monde de muets, oser la parole c'est déjà, pour elle, exister, devenir une femme. La parole est un moyen de refus d'une autorité aveugle de la tradition.

Cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet l'accès, au plus profond d'elle-même à l'histoire pour pouvoir réviser l'historiographie officielle.

Entre l'histoire écrite et la mémoire orale, Assia Djebar installe une écriture à même de faire advenir la mémoire dans le récit. Donc, l'auteure crée une forme, une technique d'écriture de l'histoire fondée sur la subjectivité féminine. Toute son œuvre constitue un travail sur la mémoire lui permettant de rallumer le vif du passé, d'écouter la mémoire déchirée, et de permettre aux voix étouffées, aux mémoires asphyxiées de revivre.

Elle pratique une écriture de nécessité, une écriture de creusement, de poussée dans le noir, une écriture "contre", "le contre",

l'oubli dans sa double composition, car, il est question de sauver cette mémoire féminine algérienne de l'oubli, mais aussi, de ne pas oublier l'oubli. L'écrivaine fait en sorte de se donner toutes les alternatives possibles, pour arriver à ressusciter des figures historiques, tout en ressuscitant la traversée des temps anciens, réanimés remis dans toute leur opacité.

Dans "loin de Médine" par exemple, la romancière fait une tentative pour écrire le récit de l'oubli qui est celui de l'existence des femmes.

Ici, la mémoire de l'auteure, devenant sélective, risque de lui faire défaut, de devenir faillible, et menace continuellement de sombrer à son tour dans l'oubli. Le rôle du texte, pour l'écrivaine, est de combler les lacunes mémorielles et de maintenir l'oubli à distance dans le souci d'arriver à rattacher son identité au présent. L'écriture pour Assia Djebar, joue un rôle important dans l'accomplissement identitaire et culturel.

Face à ce problème de l'écriture de l'histoire à partir de la mémoire féminine dont les femmes sont les gardiennes, Assia Djebar recourt à l'Lijtihad, afin de construire sa propre mémoire, qu'elle transmet à travers ses personnages féminins, faisant en sorte de s'éloigner de la mémoire officielle.

Pour se donner les moyens de réussir une telle entreprise, elle pose les questions adéquates. Dans "l'amour, la fantasia", pourquoi la vérité sur la prise d'Alger, serait-elle uniquement détenue par les historiens français ?

Assia Djebar confie, après avoir dénoncé la falsification de l'écriture de la prise d'Alger par les français, «150 ans, après, je reprends la plume et je vais vous dire la vérité[10]».

Pour aboutir à l'élaboration de son corpus, elle se sert de documents, d'archives/bases de données en vue de reconstituer le passé, et ce, à partir des rapports militaires, des lettres d'officiers français qui représentent selon, l'auteur, des sources qui ne sont pas ni objectives ni factuelles.

Ces documents racontent des faits déformés par l'idéologie coloniale qui entachent la réalité algérienne.

d'exil, et cette terre de langage est domaine véritable, une indéniable possession qui assoit l'âme, qui abrite l'être. «J'écris, dit-elle, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie».

Dans son discours prononcé lors de la remise du prix de la paix, année 2000, elle dira : «…l'écriture à laquelle je me vouais dans ce malheur algérien… est le dialogue suspendu avec l'ami sur lequel est tombée la hache, dans la tête de qui a sonné la balle, tandis que vous, vous survivez[8]…».

3- L'oralité dans l'écriture d'Assia Djebar :

Assia Djebar a été confrontée dans ses écrits au problème de l'oralité, c'est-à-dire à l'inscription de l'oralité dans l'écrit. Elle répond dans la préface de son roman "loin de Médine" :» La chaine orale subit des érosions terrifiantes, ce qui provoque la chute, la perte de plusieurs maillons de cette chaine orale». L'écrivaine va s'installer dans les béances de la mémoire collective. Cette opération s'estrévélée nécessaire pour la mise en espace que l'auteure a tentée là, pour rétablir la durée de ces jours qu'elle a désiré habiter.

La tradition orale fait partie intégrante de la mémoire algérienne qui, avec son histoire, ses tragédies, ses manques, cela constitue pour l'écrivain un champ profond pour un labourage romanesque[9]. Dès lors, Assia Djebar, va procéder énergiquement à l'occupation des trous, des ruptures, c'est pourquoi son écriture sa forme cette rupture.

Prenons à titre d'exemple, le roman, «l'amour, la fantasia», on y trouve deux histoires qui sont racontées en même temps : celle de l'Algérie et celle des jeunes filles cloitrées. Les deux histoires sont intercalées de telle sorte que l'une vient rompre la linéarité de l'autre, et les deux histoires se terminent par des exergues de textes qui ne contribuent nullement au développement de l'intrigue.

L'œuvre d'Assia Djebar prend la forme d'une écriture bouleversée et oralisée. Alors, une écriture de l'occupation des trous se met en relief. C'est l'aboutissement de la rencontre de la mémoire et de l'histoire.

4- L'oubli dans l'écriture d'Assia Djebar :

Un autre problème s'est posé à Assia Djebar pour l'écriture de l'histoire à partir de la mémoire collective des femmes, celui de

La langue française l'a fait devenir aphasique, dans ce désert empli de scènes de violence et de guerres ancestrales, de chutes des cavaliers tombés en combattant pour leur dignité. La langue française constitue quasiment une contrainte entachée de relents d'histoires terrifiants[3].

Mais Assia Djebar est aussi consciente que malgré tout cela, le français est la langue qui lui permet de penser, d'appréhender le monde, de communiquer ses pensées, de communiquer avec les autres. La langue française n'est cependant pas la langue de l'affectivité, ni celle des sentiments, ces derniers restent enfouis au plus profond d'elle.

Elle avoue, lors d'un entretien avec Lise Gauvin, que la langue française ne lui offre pas la possibilité d'exprimer tous ses désirs, ses sentiments, son intimité, pour exprimer l'amour, le français devient aride, tel un désert : «ses mots ne se chargent pas de réalité charnelle[4]». L'image de sa langue maternelle, ancrée, gravée à jamais dans sa mémoire, ne la quitte jamais, et l'habite toujours.

La langue française est une langue doublement étrangère chez l'auteur : «ce n'est pas la langue maternelle de l'écrivain, et ce n'est pas une langue acquise par l'intermédiaire du père, cette langue étrangère imposée devient la langue maternelle, en vérité, le substitut d'une langue maternelle[5]».

Assia Djebar est déchirée entre deux langues, de ce fait, elle s'efforce de trouver une issue qui lui permette de trouver/retrouver sa voix dans un monde déraciné/d'exil, sans toutefois abandonner ses origines, ses ancêtres ou s'y enfermer. Aussi, elle a tenté de surmonter cet exil, dans la langue d'écriture en se retournant se ressourcer dans l'oralité.

2- L'écriture dans l'œuvre d'Assia Djebar :

Pour ce qui est de l'écriture, Assia Djebar explique: «écrire pour moi, c'est d'abord recréer, dans la langue que j'habite, le mouvement irrépressible du corps[6]».

Cette écriture chez la romancière, défait le secret de l'intransmissible, cette indispensable transition de moi (comme elle le dit) en devenir, parmi les autres dans le monde. Le corps de l'auteure s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture[7]. La langue

La problématique de la langue et de l'écriture chez Assia Djebar

Houria Bensalem
UMMTO

Introduction :

Ma communication traite de la problématique de la langue et de l'écriture chez Assia Djebar. Elle est centrée sur deux questions essentielles :

- Dans quelle langue, Djebar, se trouvant en exil, écrit-elle ? Ecrit-elle dans sa langue maternelle ou dans la langue de l'autre ?

- comment écrit-elle ? Pourquoi écrit-elle ?

1- La langue dans l'œuvre Djeberienne :

Le français est, pour Assia Djebar, la langue de son univers romanesque, elle reconnaît : «j'écris en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir également, à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle, je crois, en outre, que ma langue de souche, celle de tout le Maghreb, je veux dire, la langue berbère, celle d'Antinéa, la reine des Touaregs, où le matriarcat fut longtemps de règle, celle de Jugurtha qui a porté au plus haut l'esprit de résistance contre l'impérialisme romain, cette langue, donc, que je ne peux oublier, dont la scansion m'est toujours présente et que pourtant je ne parle pas, est la forme même où, malgré moi est en moi, je dis «non» comme femme et surtout, me semble-il, dans mon effort durable d'écrivain, langue dirai-je de l'irréductibilité[1]».

Assia Djebar reste, plus que jamais, farouchement attachée à ses racines. Mais elle est consciente qu'elle ne s'exprime pas dans sa langue maternelle, avec laquelle elle a perdu contact. Sa relation avec le français, langue de l'ancien colonisateur, langue de l'autre, reste ambiguë. Oui, certes, la langue française est la langue qui l'exprime et la libère, mais cette situation la fait souffrir[2], car cette langue, qui est «langue installée dans l'opacité d'hier», lui fait entendre les gémissements de ses ancêtres opprimés.

for other women, the whole generation of mothers and daughters before and after independence.

Work Cited

BROWTEIN, Rachel M. *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels*. New York: Viking Press, 1982.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

DJEBAR, Assia. *La Femme sans sépulture*. Paris : Edition Albin Michel, 2002.

FRYE, Northrop. *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

PEARSON, Carol and Katherine POPE. *The Female Hero in American and British Literature.* New York: R.R. Bowker Company, 1981.

Zoulikha's body with the damage of the war to Algeria. In the recurrent image of sexual assault, and the violence and abuse of her body, the author demonstrates the colonial system's capacity of violence and destruction in Algeria. The body stands as a symbol to refer to the land.

The return of Zoulikha may be interpreted as a metaphorical journey into the temporal-spatial spaces. Through her voice in the two monologues, she addresses her daughter, but not only. She addresses women of yesterday and today. The author has, successfully, released her body and has established it as a voice and has appropriated the Algerian female gaze. In doing so, she lifts the veil of silence, of invisibility the one that prevents heroism. The body thus emerges as a voice, and the voice is, consequently, written down in the text. So, Zoulikha's story which was an oral story finally becomes a "written" one, which aims at correcting the history of Algeria.

Ultimately, the end of the novel underscores the knowledge that these women, each in her own way, have been influenced by Zoulikha and have gained from their exposure to her double-edged mirror experience as a woman and as a freedom fighter. Djebar has achieved these "oxymonic" attributes by creating a female character with a mythical investiture. As a woman writer, it is necessary for her to create a heroine to explore women's journeys and their repossession of the voice that they have lost.

Conclusion

Assia Djebar claims: "I came back only to tell. I mean, in my hometown, her words and her silence" (Djebar, 2002: 214). Zoulikha's story allows the author to deal with an important chapter of the Algerian history: the Algerian war of independence and the contribution of women in this war. For the author, this chapter of history is not yet completed. Thus, this novel is Djebar's fight against the omission that would, on the one hand making total death of the character, but also the loss of an important component of the collective memory in relation to the contribution of the Algerian women in the Algerian Revolution. The feminine polyphony is used to save Zoulikha's memory and to re-write the official Algerian government version of history. Thus, her heroism stands as a symbol

suffocating effect of the traditional female role. From the beginning, Zoulikha tries to escape the traditional role of silent perfection. She was raised in a middle-class family. Her father, a land lord, ensured that she received a formal education, a privilege not accorded to many Algerian women of the era at that time. This set her apart from the other women in her family, whose education was either denied or cut short by the imposition of domestic responsibilities. She also refused to put on a veil, wearing European clothes and speaking very well French language. Zoulikha is also challenged by the myth of virginity that tells her to be chaste, perfect, and selfless. She married despite her father disagreement. She refused to join her husband abroad, and she took the decision to divorce and work to feed her child's needs.

As we can see, Zoulikha does not follow the traditional behavior of women; and even when she is challenged by a romantic love that tells women like her that she can be real only when reflected in the mirror of a loving man's gaze, she refused to stay with her second-loved husband for political divergence. At another point in her journey, she has to confront the myth of maternal self-sacrifice. In the 'maqui', she terribly suffered from the separation of her children that Djebar artistically recorded in Zoulikha's monologues. All these events and actions reinforce her heroic stature. In the figure of Zoulikha, Djebar traces and makes us accept the evolution of a woman into a heroic quest–figure who has succeeded in facing and fighting her "dragons".

2. Zoulikha's 'Return': The Body as a Voice

The importance of returning home takes all its importance since Zoulikha has returned home to show other female protagonists their voices and true identities whereby the female protagonist's quest for voice and body takes all its importance since the body expresses identity. In her search for identity and meaning, rape and violence test Zoulikha's capacity for surviving male authoritarian voices who seek to subdue her, dominating her body and silencing her mind; but she resisted. She demonstrates her heroic power when she "masters" the colonial world by understanding it. Zoulikha's fight and the traumatic experience are used by Djebar to reveal the French colonial system and its atrocities. She seems to have equated the destruction of

history. Her voice haunts the streets and terraces, the Roman site and the lighthouse, fountains and patios of its ancient city.

The female hero in Djebar's novel ventures out in a journey of self-discovery which, as in the archetypal level, is the same for the male and includes the same stages: the departure, the initiation, and the return. What really differs from the pattern of male heroism is the kind of obstacles or "dragons" that appear at any stage and that the female hero must confront. For Pearson and Pope the forces that threaten the female hero and that may prevent her from discovering her identity and her voice in the process are four societal myths: **the myth of sex differences**, **the myth of virginity**, **the myth of romantic love**, and **the myth of maternal self-sacrifice**. They have also noted that the female's actual heroic journey is more complex, more abbreviated, and less linear than the chronological arrangement of the suggested, pointing out: "all female protagonists experience some of the archetypal events, but few experience them all, and individual literary works about the female hero tend to emphasize only one of them" (1981: viii). Zoulikha Oudai is viewed by Djebar as a woman taking a heroic journey. The whole fiction is constructed to confirm Zoulikha as a female hero-myth. Interestingly, her exploration of the female heroic journey reflects the three stages that Pearson and Pope described in their study: the first stage, the female hero exists from "the garden of dependency" and realizes that her former guides (parents, husbands, male friends, and authorities in general) are her captors; in the second stage, she encounters the figure of "the seducer" who, eventually, becomes another captor, and in the third stage, the female hero "journeys to her ancestral home" (Ibid. 68) to reunite with her mother.

Through the different challenges that her protagonist faces in her development, Djebar has made her confront her fears or "dragons", experience the different stages of female development, encounter males who assist her in her self-definition and struggle with voice, and finally return home. Zoulikha is challenged with the first three societal myths that Pearson and Pope present in their study. It is the myth of sex differences that tells exactly what a woman's place is, with the cage and the mirror as the main symbols that express the limiting and

stage; and her active role, in the narrative, is Djebar's way to reinstate the female voice in Algeria. The author, certainly, agrees with Carol Pearson and Katherine Pope who suggest in *The Female Hero in American and British Literature*, that the archetypal hero/ine masters the world by understanding it, not by dominating, controlling, or owning the world and people (1981: vii). The quest motif in this narrative is to re-establish women's voices and the telling of their experiences to vindicate their perception of self and the world around them, and definitely, their repossession of the voice they have lacked as mere heroines. Hence, this novel may be read as a quest for the reinstatement of the female voice and confirm female heroism. From the beginning the author underscores the importance of transcribing Zoulikha's story, the one that has been told by different voices. So, writing, for the author, becomes an act of safeguarding of the heroic fight of the Algerian women during the war. The polyphonic voices of 'Césarée' reverberate, even nowadays, in Algeria where women are trying to fight another enemy: "dragons" of patriarchal society. How does Assia Djebar make the voice articulate the past and present to reflect the importance of women and make Zoulikha come into sight as a hero/ine?

1. The Self-Discovery Journey of Zoulikha

It is true that the female quest share some elements with the male heroic tale; however, the female hero has to face her own "dragons" and themes. So, the quest motif in *La femme sans sepulture / The Woman without Sepulcher* appears in different forms. From the beginning, the author tells us that the narration deals with a vivid account of a tragic story of a woman, and that the aim of this narration is to transcribe her story and confirm her heroism as a female freedom fighter during the Algerian Revolution; thus, re-establishing the honor and bravery of the Algerian women. Djebar states: "The story of Zoulikha is finally going to be recorded, or rather to be re-registered" (2002:13). Her importance is reinforced through the different accounts of Cesarée's women: Hania, Mina, Lla Lbia, Zohra, and others. And above all, it is through Zoulikha's monologues that her voice is heard. She returns not only to clarify certain parts of her story: her childhood, her political choice, and her death; but also to tell another "version" of

religious belief, and even freedom and hope. Her novel *La femme sans sepulture* (2002) / The *Woman without Sepulcher* portrays female characters who use language as a means of self-exploration and self-definition within their world. This novel tells the story of Zoulikha, a forgotten heroine of the Algerian war of independence; she went up to the "maquis" in spring 1957 and was arrested two years later by the French army. She disappeared and her corpse was never found. According to Northrop Frye, "if [the hero is] superior in degree to other men but not to his environment, the hero is a leader. He has authority, passions, and powers of expression for greater than ours" (Frye, 1957: 33-4). Through Djebar's narrative this exceptional woman is resuscitated; her tragic fate, her mutilated and tortured body stands as a symbol of resistance linking the struggle for national liberation with that of women's liberation. Djebar uses different women's accounts to magnify Zoulikha and make her appear as a heroic figure, the one that stands to highlight the extraordinary role of the Algerian women during the Algerian war for independence.

In Western mythology, the hero is a male protagonist. In Joseph Campbell's The *Hero with a Thousand Faces* the hero-myth describes not only male experience as universal but presents the woman as a part of it. "Woman, in the picture language of mythology," writes Campbell, "represents the totality of what can be known. The hero is who comes to know," for "the woman is life, [and] the hero is knower and master" (Campbell, 1972: 116). In attributing simply a passive role to the woman – as the mother from whom the hero must depart, as the temptress he must ignore in his trial, or as the maiden who (once rescued) often becomes his most treasured trophy – Campbell relegates her to a supplementary and subordinate position, turning her into an instrument for the hero's glorious adventure (Ibid. 120). "For a heroine is just that, an image", as Rachel M. Browstein points out in *Becoming a Heroine*, and images are static and silent, with no voice of their own (1982:xv). Djebar, however, presents in *La femme sans sepulture / The Woman without Sepulcher* powerful female characters who struggle with their identities and voices. In the novel in question the 'hero' is a woman and her journey as a heroine has taken center

Résumé :

Assia Djebar a su attirer l'attention du monde littéraire internationale par les portraits poignants et sophistiqués de ses personnages féminins. Sa fiction semi-autobiographique intitulée, *La Femme sans sépulture* (2002) raconte l'histoire de Zoulikha, héroïne oubliée de la guerre d'indépendance Algérienne ; montée au maquis au printemps 1957, et portée disparue deux ans plus tard après son arrestation par l'armée française. Sa présence irradiante flotte à jamais au-dessus de Césarée (Cherchell dans l'Ouest Algérien), ville natale d'Assia Djebar. A travers ce récit, l'auteur ressuscite le passé ou l'histoire de Zoulikha devient un chant d'amour contre l'oubli et la haine. Le corps mutilé, torturé de cette héroïne symbolise le combat des femmes pendant la guerre d'Algérie. Le thème central de ce roman met en relief la lutte pour la libération nationale avec celle de la libération des femmes.

Cet article explore le concept du héros, plus précisément, le concept de « l'héroïne » dans le roman cité précédemment et examine comment Assia Djebar adapte « le motif », l'élément de la quête du théoricien Northrop Frye, pour le personnage féminin Zoulikha Oudaï, une combattante de la guerre de la Révolution algérienne. Cet auteur réécrit l'Histoire où elle réévalue le rôle héroïque des femmes algériennes. Ainsi, la lutte de Zoulikha est un symbole pour les autres femmes de toute génération confondue, des mères et des filles, avant et après l'indépendance. Nous considérons que dans les études précédentes concernant la notion du héro - comme dans Joseph Campbell *Le héros aux mille visages* - les femmes sont reléguées à un rôle secondaire duquel Assia Djebar aspire à les faire sortir en leur donnant la parole et le rôle principal. Carol Pearson et Katherine Pope dans *The Female Hero* considère que les femmes sont et ont été héroïque, mais que la culture a souvent été incapables de reconnaître l'héroïsme féminin. Aujourd'hui il est évident que l'étude de la femme comme «héroïne» est nécessaire pour une meilleure compréhension non seulement des écrits des femmes, mais de la littérature en général.

Introduction

Assia Djebar has an extraordinary ability to entrance her listeners (readers) with her voice, modulated by the cadence and musicality of her Algerian origins; and even more impressive, is her capacity to transport her readers into a vast territory where the land and people tell stories with the lyricism of a poet. Djebar does not just write fiction about Algeria, but writes in the voice of women who tell stories of love, longing, poverty, despair, entrapment, endurance,

Assia Djebar's La Femme sans sépulture (20002) / The Woman without Sepulcher: The Quest for Female Heroism

Fadhila Sidi Said– Boutouchent
UMMTO

Abstract:

Assia Djebar has earned international attention for her poignant, sophisticated portrayals of female characters. Her semi-autobiographical fiction, *La Femme sans sépulture* (2002) / *The Woman without Sepulture*, tells the story of Zoulikha, a forgotten heroine of the Algerian war of independence; she went up to the "maquis" in spring 1957 and was arrested two years later by the French army. She disappeared and her corpse was never found. Through Djebar's narrative this exceptional woman is resuscitated and her radiant presence is everywhere in 'Césarée' (Cherchell in West Algeria), the birthplace of Assia Djebar. Zoulikha's story becomes a love song against oblivion and hatred. Her tragic fate, her mutilated and tortured body stands as a symbol of resistance linking the struggle for national liberation with that of women's liberation and highlights the extraordinary role of the Algerian women during the Algerian War.

This paper explores the concept of the hero, more appropriately put, the concept of the heroine in *La Femme sans sepulture* / *The Woman without Sepulcher* and investigates how Djebar adapts the motif Journey (Northrop Frye's element of the quest) to the female character Zoulikha Oudai, a freedom fighter during the Algerian Revolution War. Djebar re-writes history to reevaluate the heroic role of the Algerian women. Thus, Zoulikha's fight stands as a symbol for other women, the whole generation of mothers and daughters before and after independence. We consider that in previous studies concerning the hero–like in Joseph Campbell's *The Hero with a Thousand Faces* – women are relegated to a secondary role. Carol Pearson and Katherine Pope in *The Female Hero* claim that women are and have been heroic, but that the culture has often been unable to recognize female heroism(1981: vi). Nowadays, however, it is evident that the study of the woman as a 'hero/ine' is necessary to a better understanding of not only of women's writings, but of literature as a whole.

problématique de la langue et à préserver leur amour. Grace à ce texte, Djebar a donné naissance à un nouveau chef-d'œuvre dans le monde littéraire, un chef d'œuvre où l'amour fait loi et la tolérance fait foi.

Bibliographie :

Roman étudié :

- DJEBAR Assia, Les Nuits de Strasbourg. Paris : Actes sud (Babel), 2003.

Ouvrages consultés :

- BRUNEL Pierre, PAGEAUX Daniel-Henri, *Précis de littérature comparée*. PUF. 1989.
- CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie.* Paris : Maisonneuve et larose, 2001.
- DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel, 1995.
- DOSTE Yigbé, Ethiopiques n°74, Littérature, philosophie et art : 1ère semestre 2005, Altérité et diversité culturelle. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article265.

Notes :

1- Dictionnaire Le Petit Robert.
2- DOSTE Yigbé, Ethiopiques n°74, Littérature, philosophie et art : 1ère semestre 2005, Altérité et diversité culturelle. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article265.
3- BRUNEL Pierre, PAGEAUX Daniel-Henri, *Précis de littérature comparée*. PUF. 1989.
4- Djebar Assia, Les Nuits de Strasbourg, op.cit. P.53.
5- Idem, p.105.
6- Djebar Assia, idem, p.55.
7- Idem, P.56.
8- Idem, P.62.
9- CALLE-GRUBER Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture : regards d'un écrivain d'Algérie.* Paris Maisonneuve et Larose. 2001. P.251.
10- Djebar Assia, Op.cit. P. 285.
11- Idem, p.285.
12- Idem, p.372.
13- Idem, p.374.
14- Idem, p.379.
15- Idem, p.68.
16- Idem, p.69.
17- DJEBAR Assia, *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel, 1995. P.11.
18- DJEBAR Assia, Les Nuits de Strasbourg, p.88.
19- Idem, p.739.
20- Idem, p.225.
21- Idem, p.174.

généralement la nuit lors de leur rencontre et se fait en Français, langue maternelle de François. Toutefois, beaucoup de termes arabes envahissent leurs discussions. Parfois c'est François qui parle dans la langue de l'Autre :

«Deglet en nour [18]*»* ou encore *«El oueld ! el bent !*[19]*».*

Cette expression prononcée en arabe par François, est un exemple de l'utilisation d'une langue par un énonciateur étranger à celle-ci et donc c'est une autre forme d'Altérité.

Les protagonistes se trouvent dans un espace où plusieurs langues cohabitent : Français, allemand, arabe et anglais. Hans, dont la langue maternelle est l'allemand, a eu recours à la langue de sa compagne Eve dans une de leurs discussions :

«Hans voudrait s'exclamer : «ça suffit !Arrete !»il trouve soudain les mots arabes «yakfi, yakfi, ya lalla !" ; il les lui dirait d'une voix grave, d'une voix désespérée[20]*».*

Pourquoi utiliser parfois la langue de l'Autre ? Ne serait-ce pas pour mieux le convaincre ou bien gagner plus sa confiance ?

Par ailleurs, il est à noter que le rapport à la langue dans *les Nuits de Strasbourg* est particulier dans la mesure où l'utilisation de la langue de l'Autre a souvent un lien avec l'Histoire. Prenons le cas de Thèldja qui, tout comme l'auteure, s'exprime en français à contre cœur puisqu'elle considère toujours cette langue comme étant la langue du colonisateur, celui qui a tué son père : *«Mon père au maquis : j'ai cru qu'il revenait comme d'autres, certaines nuits, au village…. (Elle ajoute, plus bas : «je suis née en 1959, mon père à été tué au combat, trois moi avant ma naissance, toujours au maquis)*[21]*».*

Toutefois les couples djébariens ont su dépasser l'obstacle de la langue et ont pu préserver leurs amours pour l'Autre. Ils ont appris à aimer l'Autre tel qu'il est. Le langage du corps a rendu leurs rapports beaucoup plus fusionnels.

En guise de conclusion nous pensons que Djebar a traité la thématique de l'altérité de manière particulière. Elle a rendu possible l'amour entre d'anciens ennemis, certes les héroïnes ont transgressé quelques traditions mais ont vécu leur histoire d'amour loin des pénibles souvenirs des guerres. Les couples se sont crée leur propre espace loin de tout conflit socioculturel, un espace de confiance et de refuge où la tolérance règne. Ils ont également réussi à dépasser la

Néanmoins, cela ne fut pas le cas d'Eve et Hans. Cette dernière s'était promis, étant jeune, de ne jamais mettre les pieds dans une ville allemande. Elle explique à son amie Théldja son choix, nous citons :

«Moi (...) fillette de neuf ans je te l'avais déclaré solennellement et je suis restée fidele au serment de l'enfance (...) jamais, jamais moi née d'un père juif andalou et d'une mère juive berbère, jamais je ne mettrai les pieds en Allemagne[15]».

Elle raconte à Théldja sa rencontre avec Hans et son départ vers Rotterdam, elle lui dit :

«Voici qu'à la suite d'un coup de foudre (...) je me retrouve au cœur même de «ma» zone interdite, pour ainsi dire en terre ennemie… Alors, j'ai tourné, tourné, je n'ai plus su où j'en étais !... j'ai répété : «pas l'Allemagne !... je suis encore la fillette de Tebessa… pas l'Allemagne[16]».

Après ce refus catégorique de s'installer dans une ville allemande, Hans et Eve ont décidé d'habiter en terre «neutre» : l'alsace, Strasbourg, ville française à la frontière allemande. Au final, le couple d'Eve et Hans ont trouvé un espace neutre afin de pouvoir vivre leur amour sans ressentir la culpabilité.

La question qui se pose à ce niveau de travail est la suivante : comment ces couples communiquent-ils ? Existe-t-il un métissage linguistique ?

Métissage linguistique ?

La communication devient une vraie problématique pour les couples djebariens. Effectivement, nombre d'idiomes cohabitent dans le texte, les différentes voix de la narration s'exposent en différentes langues, c'est ce qui crée un métissage linguistique dans le texte.

Nous pensons que l'auteure s'est inspirée de son propre vécu pour décrire cette hybridité linguistique. Rappelons que Djebar s'est confronté dès son plus jeune âge à une langue Autre que la sienne. En effet, elle a appris la langue française à l'âge de quatre ans : *«Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père[17]».*

Dès que Thèldja parle à François, les procédés d'écriture changent, tout leur dialogue est transcrit en Italique, serait-ce une autre forme d'hybridité ? La communication entre eux se fait

permis d'être ville carrefour où les différentes identités, cultures et langues se croisent et se chevauchent.

Cet espace est semblable à Djebar, comme l'affirme Mireille CALLE-GRUBER dans son ouvrage intitulé Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, nous la citons :

«Djebar se tient toujours vigilante à la croisée. Croisée des langues, des idiomes, des histoires, des cultures, des images et des récits miroités. Croisée à tous les sens : éclatement et convergence ; intersection et ouverture[9]». Incontestablement, Strasbourg mêle la culture française à celle germanique c'est pourquoi elle devient ville pluriculturelle : un véritable espace de rencontre de l'Autre.

En effet, *Les Nuits de Strasbourg* cachent une forme d'hybridité spatiale ; nous avons constaté l'existence de deux espaces au sein du même : l'espace de l'ici et l'espace de l'ailleurs. L'ici représente Strasbourg et de manière générale la France par contre l'ailleurs ou le «là-bas» renvoie à l'Algérie.

L'hybridité spatiale est mise en exergue surtout dans le neuvième chapitre intitulé «Alsagérie[10]», néologisme crée par la narratrice pour mettre l'accent sur le métissage des deux langues et cultures :

«Alsace, Algérie : les deux mots tanguaient soudain. Elle leur trouva une résonance commune, une musique qui semblait les accoupler, à moins que ce ne fut une même blessure ancienne, des cicatrices en creux[11]».

Le terme Alsagérie est la contraction d'Alsace et d'Algérie donc la fusion de deux cultures totalement différentes à la base que les deux héros du texte, à savoir Theldja et François, ont réussi à associer et ce malgré les souvenirs d'une Histoire dévastatrice.

Le texte manifeste cette forme d'hybridité à travers l'écriture qui change, parfois il est écrit avec un S et parfois avec un Z :

«*Alsagerie[12]*» qui devient deux pages plus loin *«Alza gé rie ![13]»* ou encore *«alssagérie[14]».*

Les protagonistes ont crée un espace imaginaire qu'ils sont seuls à connaître, un loin de tous les conflits socioculturels, les rapports des altérités s'ouvrent sur une tolérance et un amour qui dépasse tous les obstacles.

pour le couple de Thèldja et François et la deuxième guerre mondiale pour le second couple, c'est pour cette raison que Thèldja dès la première nuit s'interroge sur la possibilité que François ait fait la guerre contre les siens puisqu'il est son ainé de vingt ans, mais il ne tarde pas à la rassurer:

«Non (...) je n'ai pas fait la guerre d'Algérie. Une chance, sans doute, bien que ma classe fût celle de 1956 ou de 1957[6]».

Théldja, fille d'un martyr, n'a jamais pensé s'éprendre d'un français, elle se culpabilise un peu en avouant à son amant, nous citons :

«Tu es mon amant, et tu es français !... il y a dix ans, quand j'arrivais à Alger pour aller à l'Université, une telle intimité m'aurait paru invraisemblable ![7]».

Pour Thèldja cette relation n'aurait jamais dû exister si elle était restée la fille qu'elle fut il y a dix ans. Mais les situations changent et c'est grâce à la rencontre de l'Autre qu'elle a pu dépasser sa phobie et son rejet pour son altérité.

Même situation pour Eve, amie d'enfance de Thèldja, elles ont grandi ensemble à Tebessa, ville de l'extrême-est algérien, et se sont séparées par la suite. Bien qu'Eve n'ait pas vécu la deuxième guerre mondiale, elle ressent toujours cette blessure due à la déportation des juifs. A plusieurs reprises, Eve ne mentionne pas le nom de son compagnon mais le qualifie juste : «*d'allemand*[8]».

Certes les deux algériennes ont transgressé en quelque sorte leur principe de ne jamais pardonner à leurs ennemis, nous avons constaté qu'elles se sont trouvées finalement très proches d'eux. Leurs amours a fait oublié les souvenirs des guerres et les blessures que leurs parents et ancêtres ont connues.

Le second point que nous aborderons dans cet article sera axé autour de l'espace romanesque. En effet, l'espace a un rôle primordial dans le texte de Djebar. Cette partie sera intitulé hybridité spatiale :

Hybridité spatiale :

C'est au cœur de l'Europe que Djebar a choisi de situer son roman *Les Nuits de Strasbourg* ; roman qui traite essentiellement des rapports des altérités d'où le choix de cette ville qui est connue pour être «ville carrefour / ville des routes» où les différentes cultures et langues se croisent. La position géographique de Strasbourg lui a

«Sert à différencier le moi de l'autre, à séparer ce qui nous est familier de ce qui nous est étranger, à souligner la non appartenance de l'autre à notre propre groupe[2]».

L'Autre est donc différent du Même. Les rapports entre les deux sont souvent conflictuels. Daniel-henri Pageaux, dans l'ouvrage collectif de Pierre Brunel et Yves Chevrel, *Précis de littérature comparée*[3] a recensé trois attitudes possibles face à son altérité :

1. L'attitude manique : le Même est impressionné par l'Autre, il imite et adopte son mode de vie.
2. L'attitude philique : Le Même ne s'intéresse pas beaucoup à l'Autre, il n'émet aucun sentiment envers lui.
3. L'attitude phobique : le Même rejette l'Autre et n'accepte aucunement de se rapprocher de lui.

Le premier point que nous aborderons est celui des rencontres d'amour, souvenirs de guerre :

Rencontres d'amour, souvenirs de guerre :

Le leitmotiv du roman de Djebar est l'amour. En effet, les protagonistes principaux sont des couples liés par des relations amoureuses, les plus importants sont : Thèldja-François, Eve-Hans. Le premier degré d'altérité réside donc dans le fait que chacun est étranger par rapport à l'autre. Thèldja, l'héroïne djebarienne, le confirme en qualifiant son compagnon d'étranger à plusieurs reprises, nous citons :

«Tu es mon amant et tu es français !... [4]».

Ou encore :

«C'est parce que je passe mes nuits avec un homme, avec un étranger[5]».

Les deux couples susmentionnés ont une particularité très importante, ils sont de nationalités différentes. Djebar, à travers ce roman, souligne l'amour qui peut naitre entre deux individus d'identités, cultures et langues différentes. Plus encore, elle souligne l'existence d'une union entre des individus qui sont d'anciens ennemis, rappelons que Théldja est une algérienne qui rejoint son amant François son ainé de vingt ans et Eve, juive qui s'éprend d'un allemand.

Toutefois leurs liaisons sont loin d'être parfaites, L'Histoire hante leurs esprits. Par Histoire nous voulons dire guerre d'Algérie

d'écrivains se sont intéressés à cette problématique et ont tenté d'expliquer les rapports à l'altérité, haine ou amour, chacun a sa propre vision et interprétation. Parmi ces écrivains, Assia Djebar a consacré l'une de ses œuvres à cette problématique, il s'agit de son texte *Les Nuits de Strasbourg*. Ce roman retrace l'histoire d'amour d'une algérienne partie rejoindre son amant François à Strasbourg.

Djebar dépeint une situation d'ouverture et de tolérance entre les altérités. Le génie de l'écrivaine réside dans le fait de réunir des individus complètements différents : leur différence réside en trois points : identités, cultures et langues ; prenons l'exemple de Théldja, une algérienne qui s'éprend d'un français –François- et transgresse toutes les règles pour aller le rejoindre à Strasbourg et passer avec lui neuf nuits. Eve, juive et amie d'enfance de Théldja tombe amoureuse de celui qu'elle considérait comme son ennemi : Hans, un allemand. L'auteure a pu créer au sein de son texte une atmosphère d'amour et de tolérance illimités.

Notre principal questionnement se centre surtout autour des questions suivantes : comment Djebar a-t-elle pu libérer ses protagonistes du sentiment de culpabilité et créer un monde où règne la tolérance ? Comment le souvenir d'une Histoire dévastatrice a-t-il laissé place à l'amour, l'amour de l'Autre, si étranger et pourtant si proche ? Et surtout en quelle langue les couples communiquent-ils ?

Cette recherche se basera essentiellement sur les degrés d'altérité dans *Les Nuits de Strasbourg*. Nous en avons recensé trois : la rencontre de l'Autre, l'hybridité spatiale et enfin le métissage linguistique.

Afin de pouvoir analyser ce texte sous l'aspect de l'altérité, nous entamerons cette étude par l'explication de la notion même de l'Autre: Qu'est ce que l'altérité ? Qui est l'Autre dans le roman de Djebar ?

Le terme «Autre» vient étymologiquement du mot latin «alter» qui veut dire quelque chose qui n'est pas le Même, quelque chose de différent. Le petit Robert donne l'explication suivante : *«ce qui n'est pas le sujet, ce qui n'est pas nous, moi*[1]».

Dans une étude sur le terme de l'altérité, Yigbé Dosté a démontré que l'altérité :

Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djebar : un pont vers l'Autre ?

Imène FATMI
Université Alger II, Bouzaréah

Résumé :

C'est au cœur de l'Europe que l'écrivaine a choisie de situer son roman *Les Nuits de Strasbourg* ; roman qui traite essentiellement les rapports des altérités d'où le choix de cette ville qui est connue pour être «ville carrefour» où les différentes cultures et langues se croisent. Incontestablement, Strasbourg mêle la culture française à celle germanique c'est pourquoi elle devient ville pluriculturelle : un véritable espace de rencontre de l'Autre.

C'est en mettant en exergue la pluralité des langues et des cultures des protagonistes que Djebar dépeint une situation loin d'être conflictuelle mais plutôt une situation d'ouverture et de tolérance entre les altérités. Le génie de l'écrivaine réside dans le fait de réunir deux couples de cultures, origines et identités différentes : Théldja, une algérienne qui s'éprend de François et transgresse toutes les règles pour aller le rejoindre et passer avec lui neuf nuits à Strasbourg. Eve, juive et amie d'enfance de Thèldja, qui tombe amoureuse de ce qu'elle considérait son ennemi : Hans (un allemand).

Djebar a crée à ces amours, que nous avons qualifié d'«hybrides», un espace qui l'est aussi. Il s'agit d'«Alsagérie» néologisme que Théldja a inventé.

Dans cet article, nous essayerons de démontrer comment Djebar a réussi à libérer ses protagonistes du sentiment de culpabilité et a crée un monde où la tolérance règne sur tous les préjugés et stéréotypes. Une tolérance qui supprime tout souvenir d'une Histoire déchirante qui ne laisse aucune place à l'amour.

Aussi, nous verrons comment chaque protagoniste puise dans ses rapports avec l'Autre afin de s'ouvrir à lui et comment Djebar a-t-elle prouvé l'existence d'une partie en nous qui prône l'acceptation de l'Autre tel qu'il est ? Cet Autre si étranger et pourtant si proche.

Depuis la nuit des temps, Même et Autre entretiennent des rapports conflictuels tant sur le plan culturel que linguistique. Nombre

Rocca, Anna, *Assia Djebar : Le Corps Invisible : Voir sans Être Vue*. Université de Louisiana, 2003.

Russel, Tracy Mae, *Opposition et Resistance dans la Littérature Féminine Africaine et Antillaise*, Queen's University,Canada, 2010.

Saloman, Sandra, *Giving Silence a Voice: Feminism and Postcolonialism in Novels by Assia Djebar*. Utrecht University, 2009, PP.62-12.

«*femme pour femmes*» exposent les modalités spécifiques de cette pratique de l'écriture féminine, qui se conjuguent avec les différentes manifestations corporelles et la forme subjective de la narration féminine, qu'impose la sexualité de la femme.

L'exercice de ce genre d'écriture propre à la femme «*articule les aspirations non formulées d'une nouvelle génération, avec une nouvelle façon de concevoir et d'écrire la question féminine*» (Regard, dans *Rire de la Méduse*, 2010 : 12). L'œuvre romanesque de Assia Djebar *L'Amour, La Fantasia* recèle des charges féminines qui permettent facilement à son écriture d'être distinguée de l'écriture masculine, qui a été pour longtemps privilégiée au sein de l'écriture traditionnelle. L'écriture de Djebar représente un défi d'écriture féminine différente de l'écriture masculine, renversant ainsi le discours dominant imposé par l'homme dans la pratique de l'écriture.

Références Bibliographiques

Djebar, Assia, *L'Amour, la Fantasia*, LGF, Paris, 2008.

Belloula, Sandra, Dualité de la mémoire dans *l'Amour, la Fantasia* d'Assia Djebar, Ecole Doctorale Algero-Française, Batna, 2007.

Chikhi, Beïda, Les romans d'Assia Djebar, OPU, Alger, 1990.

Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse*. Galilée, Paris, 2010.

Geyss, Roswitha , «L'écriture «entre-les-langues» des Auteures Maghrébines de Langue Française et des Auteures de «l'entre-des»»,dans *Alternative Francophone,* vol.1, 2 ,2009, p .69-93.

Gharbi, Farah Aicha, *L'intermédialité Littéraire dans quelques Récits d'Assia Djebar*, Université de Montréal, 2OO9.

Husung, Kirsten, *L'Écriture comme seul Pays. Construction et subversion des Discours Identitaires : Hybridité et Genre chez Assia Djebar et Nina Bouraou*. Linnaeus University Press. 2012.

Kavwahirehi, Kesereka, «Ombre sultane d'Assia DJebar et les "Forces de la Littérature"«, dans *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001, p. 51-64.

Le Cercle des Amis d'Assia Djebar. *Lire Assia Djebar*, La Cheminante, Ciboure, 2012.

lorsque la femme donnera la femme à l'autre femme. En elle, latente, toujours prête, il ya source ; et lieu pour l'autre» (Cixous, 2010 :48).

Ce deuxième rapport de l'écriture féminine détecté dans la voix subjective de la narratrice est un»atout pratique pour les féministes. La subjectivité permet à la femme de s'engager avec d'autres dans une action collective pour l'articulation de des expériences individuelles (Saloman, Sandra, 2009:12). Dans *L'Amour, La Fantasia*, Djebar pratique cette écriture d'engagement modelée par sa voix subjective dans la narration, pour la quête féminine qui souvent, appelle au partage des expériences de ses compatriotes se remémorant le passé lointain de l'histoire. C'est un appel contenant des sensations féminines qui lui permettent de plonger dans le vécu des aïeules de son enfance. L'auteur prétend habiter les voix des femmes asphyxiées de la tribu d'Ouled Riah à l'époque coloniale :

Vingt ans après, puis-je prétendre habiter ces voix d'asphyxie ? Ne vais-je pas trouver tout au plus de l'eau évaporée ? Quels fantômes réveiller, alors que, dans le désert de l'expression d'amour (amour reçu, «amour» imposé), me sont renvoyées ma propre aridité et mon aphasie […] ecrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues (Djebar, 2008 : 283-285).

En somme, l'écriture de Djebar peut se refaire facilement au modèle de la pensée d'écriture féminine que Hélène Cixous conçoit dans son article *le Rire de la Méduse* ; une écriture produite par la femme, s'adresse à elles et écrite pour elles et qui par excellence place la femme en avant dans l'histoire, laisse manifester son corps, qui s'empare de la parole et lui permet de regagner la mobilité de la femme et sa libre circulation dans l'espace public. Cixous propose *un nouveau style du féminin*. C'est la postulation d'une écriture qui est produite par la femme. C'est avec ce *nouveau style du féminin* que Djebar s'écris, se donne aux femmes de sa genèse ; partage leurs expériences et les invite même à se reconnaitre à travers ses écritures. Les différentes pratiques de l'écriture «à l'encre blanche» dans ses rapports d'écriture entre la narratrice et ses interlocutrices qui vont par le premier acte de *S'ecrire*, ensuite «d*epuis et vers la femme*», et

de Djebar dans son roman. Pour mettre ce même rapport d'écriture entre femmes en pratique, la romancière ne cesse d'insister sur l'importante de l'écriture pour la femme et son rôle absolu pour sa libération de toutes frustrations ségrégationnelles car *toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr «la» lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré* (Djebar, 2008 :11). La narratrice s'adresse aux femmes, partage leur histoire, et inscrit son engagement dans la réécriture de l'histoire des aïeules Algériennes, qu'elle reconstitue en fonction de sa conscience historiographique : «*plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le «qalam*»« (idem :313). La textualité de son œuvre dans son contenu porte des messages qui parcourent les femmes appartenant au passé coloniale, comme il s'adresse aussi à la femme d'aujourd'hui pour qui le désir du changement de la condition féminine, ne cesse d'être revendiqué dans son roman :

Je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, prés des monts Ménacer…Je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager avec les autres […], ô aïeule d'aïeule la première expatriée […] je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français (ibid : 267).

Le deuxième rapport privilégié de l'écriture féminine est celui qui conserve la relation symbolique»*femme pour femmes»*, car «*en la femme toujours se maintient la force productive de l'autre, en particulier de l'autre femme»* (Cixous, 2010 :48). Ce maintien de la femme de la productivité de l'autre peut se traduire à «*devenir plus d'une, en l'occurrence à la fois sa mère et son enfant, sa fille et sa sœur, voila ce qu'opère la magie de l'écriture féminine, pont de passage, accélérateur de particules, maelstrom d'identités*» (Regard dans *Le Rire de la Méduse*, 2010 :17). Cette force dans l'unité et le maintient de la femme à produire l'autre se manifeste aussi dans la subjectivité féminine par la pratique de la voix singulière «Je» de la romancière. Elle traduit le désir de Djebar de se livrer aux autres femmes et à partager leurs histoires vécues car «*tout sera changé,*

que Cixous identifie dans l'écriture féminine, à savoir : «*depuis et vers la femme*», et «*femme pour femmes»*. Ces deux rapports repérés par Cixous sont exercés dans le texte de Djebar avec l'usage de la subjectivité féminine qui représente la femme et s'adresse en même temps à un public féminin. La présence de cette subjectivité féminine dans son écriture constitue la force de son texte, elle permet de déstabiliser les relations d'opposition et de privilège entre homme / femme, colonisateur /colonisé, parole/silence dans le contexte narratif. Elle apparait par la voix de la première personne ; «Je», «mon», «ma» qui marquent la présence de la parole plurielle des voix collectives des femmes. L'usage de la première personne de l'auteur et celle des femmes qui parlent se mêlent et se confondent pour faire entendre finalement des voix collective (Ishkawa.dans *Lire Assia Djebar*, 2012 :94). Ainsi, l'auteur s'engage à briser le silence des femmes, s'adresse à elle, partage l'expérience vécue des femmes Algérienne de sa tribu, et leur donne la parole : «Dire à mon tour. Transmettre ce qui à été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu» (Djebar, 2008: 234).

L'effet qu'entretient l'écriture féminine de son soutien à la relation «*depuis et vers la femme»*, sert à déstabiliser le système de ségrégation sexuelle du monde assigné par l'homme qui prive la femme du droit à la parole et la marginalise. Cixous affirme que c'est ce type d'écriture féminine qui privilégie la relation «*depuis et vers la femme»* qui lui permettra de «*défier le discours phallocentrique de* l'homme» car «*c'est en écrivant, depuis et vers la femme», et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole, c'est-à-dire le silence*» (Cixous, 2010 : 46-47). Elle incite la femme de sortir du «*silence piégé. Qu'elle ne se laisse pas refiler pour domaine la marge ou le harem*» (idem :47).

L'importance de ce rapport symbolique prépondérant que préserve l'écriture «à l'encre blanche» entre la narratrice et son public féminin semble répondre au message textuel qui sous-tend l'écriture

gésine de l'avenir : ils irradient là sous mes yeux et enfin me libèrent» (Djebar, 2008 : 309).

«En la femme se recoupent l'histoire de toutes les femmes, son histoire personnelle, l'histoire nationale et internationale» (Cixous, 2010 : 49). On comprend alors que le recours à la subjectivité féminine chez Djebar dans ses écritures est un moyen d'exprimer la conscience de l'oppression du genre féminin. L'auteur assure la pratique de la voix individuelle «Je», et use de son imagination pour pénétrer et s'engloutir de l'histoire des femmes ayant marquées ou vécues dans le désarroi de la guerre d'Algérie. «*Entant que sujet à l'histoire, la femme se passe toujours simultanément en plusieurs lieux*» (idem). Dans la première partie de son roman «La prise de la ville ou L'Amour s'écrit», Djebar reconstitue l'histoire de la colonisation française de l'Algérie, en ressuscitant les moments de frustration et de dépossession, ravitaillés exclusivement par des personnages féminins à qui le privilège de raconter des événements historiques est préservé et prononcé par la voix subjective de la narratrice «Je». La romancière, par excellence réécrit l'histoire de l'Algérie de son point de vue, et à la fois s'introduit dans la voix des femmes qui ont vécu la prise de la ville d'Alger en 1830 lors de l'intrusion de l'Armada française:

Des milliers de spectateurs, là-bas, dénombrent sans doute les vaisseaux. Qui le dira, Qui l'écrira ? […]. A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte, si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa casbah […]. Contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? […]. Je m'imagine, moi, que la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse. Que les autres femmes […], se sont retrouvées là, elles aussi, pour saisir d'un même regard l'imposante, l'éblouissante flotte française. (Djebar, 1995 :16-17).

Ce qui frappe le lecteur qui aborde le roman d'Assia Djebar c'est la forme subjective que prend la prise de la parole par les personnages féminins. L'acte de la prise de la parole dans *L'Amour, la Fantasia* prend une forme polyphonique des voix narratives : le récit est assuré à la troisième personne et ponctué par l'intrusion de la voix subjective de la narratrice, simultanément et exprime des rapports symboliques

sommes au commencement d'une nouvelle histoire, ou plutôt d'un devenir à plusieurs histoires se traversant les unes les autres» (Cixous, 2010 :49). Djebar inaugure une perspective importante dans la manière de concevoir un nouveau rapport unificateur du monde féminin. La romancière conçoit des rapports privilégiés aux femmes dans sa création féminine de l'histoire de son pays. La réinscription historique de la femme constitue «*L'innovation déterminante, dans ce roman», elle a pour but «de rattacher de multiples façons l'Histoire du pays dans son passé absolu et son passé plus récent à l'Histoire de la femme*» (Chikhi , 1990 : 20). Djebar réveille ce passé où *«les corps des femmes écrasées de bijoux, les cité au passé trop lourd, comme les inscriptions des témoins qu'on oublie*» (Djebar, 2008 : 144). Elle raconte :

Parmi ce «peuple» –comme diraient les diseuses de chez moi—se trouve Pauline Roland. Une institutrice de quarante-quatre ans qui «combat pour sa foi et ses idées», pour reprendre les mots de la bergère de mes montagnes. Pauvre comme elle ; comme elle, humble et trop fière […] notre pays devient sa fosse : ses véritables héritières—Cherifa de l'arbre, Lla Zohra errante dans les incendies de compagne, le chœur des veuves anonymes d'aujourd'hui—pourraient pousser, en son honneur, le cri de triomphe ancestral, ce hululement de sororité convulsive ! (ibid :308-309).

Rajoutant à l'exercice de la corporalité féminine, une autre pratique se manifeste pour l'exercice de l'autobiographie et de la collecte de la mémoire collective de la catégorie féminine dans le texte de Djebar. Cette pratique est l'usage de la forme subjective de l'écrivaine qui intervient dans plusieurs lieux dans l'histoire de la femme. On rappelle que Cixous plaide pour une écriture féminine et notamment ce qu'elle peut provoquer, car selon elle la femme doit écrire sur elle-même : doit écrire sur les femmes et les ramenées à l'écriture (Cixous, 2010 : 875). De ce fait, ce rapport qu'entretient l'écriture féminine justifie la pratique de la subjectivité de l'auteur dans *L'Amour, la Fantasia*. Souvent elle donne la sensation que sa productrice recèle des souvenirs émouvants et des expériences bouleversantes de son passé, et éprouve le besoin de les partager avec les femmes de sa provenance : «*Mots de tendresse d'une femme, en*

parcours des femmes algériennes et leurs vécus dans l'histoire ; du début de la colonisation française de l'Algérie en 1830 jusqu'à l'indépendance en 1962 par les différentes métamorphoses perpétuelles de leur corporalité. Ainsi, Djebar s'engage avec une conscience historiographique à conjuguer l'histoire de l'Algérie avec la fiction. La réécriture fictionnelle de l'histoire de son pays se fait par diverse manifestations corporelles de la femme exercées dans son contexte narratif. C'est en procédant de la sorte qu'elle s'oppose aux lois du genre et induit le lecteur à avoir une nouvelle perception de la femme dans des conditions privilégiées qui leur permet le renversement du système discriminatoire de sexe, et du discours masculin de l'histoire. Djebar écrit :

> Ma main qui écrit établit le jeu des mots français sur les amours qui s'exhalent ; mon corps qui, lui, simplement s'avance, mais dénudé, lorsqu'il retrouve le hululement des aïeules sur les champs de bataille d'autrefois, devient lui-même enjeu : il ne s'agit plus d'écrire que pour survivre (Djebar, 1995 :299).

A ce dégrée d'écriture, Assia Djebar crée une nouvelle destinée pour la femme. La prise de la parole met fin au silence des algériennes. On rappelle que le deuxième niveau de l'écriture intervient lors de la prise de la parole par la femme qui s'exprime alors avec son corps. La prise de la parole dans *L'Amour, la Fantasia* porte l'empreinte de l'expérience corporelle des femmes de l'histoire franco-algérienne. Le corps est un produit de significations culturelles et discursives, par conséquent porteur de mémoires particulières, à la fois collectives et individuelles (Husung, 2012 : 178). Il s'agit d'une nouvelle réécriture de l'histoire oubliée des femmes qui marque leur entrée par la mémoire inscrite sur leurs corps. Djebar se réfère à des effets historiques, au profit de la femme dans son roman. Elle fait passer les témoignages et les histoires orales des femmes de sa tribu à l'écriture pour assurer la transmission de l'héritage ancestrale d'une génération à une autre, d'une manière à préserver la mémoire de ses aïeules, et la parole confisquée de ses ascendantes.

Cette réécriture de l'histoire d'Algérie au féminin, permet à l'auteur la réinscription de ses compatriotes. D'après Cixous, «*nous*

corps qui aussi, préserve ceux des mots écrits et échangés dans les correspondances inédites des jeunes femmes cloitrées de son adolescence comme marques sur le corps dévoilé de Djebar car «*figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là même que le corps dévoilé découvre»* (Djebar, 2008 : 13). Plus tard, elle revit et inscrit cet amour interdit par son père dans son roman comme une expérience audacieuse et rebelle de la part d'une femme ; «*l'interdiction de l'amour*» devient alors «*l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle»* (ibid :12). Compte tenu de ces circonstances, les expériences de Djebar justifient le terrain d'application du rapport d'écriture de la femme qui «*entraîne dans l'histoire son histoire»* (Cixous, 2010 : 47). Son texte marque l'inscription de l'expérience individuelle dans l'histoire coloniale des femmes ayant livrées un combat exemplaire contre les règles qui s'imposent à toutes les sociétés musulmanes avec leurs différentes manifestations corporelles comme un espace de liberté :

A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; […]. Le père secoué d'une rage sans éclat, a déchiré devant moi la missive […], les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; […], la correspondance secrète se fait en français : ainsi cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire […] j'ai fait éclaté l'espace en moi.

(Djebar, 1995 : 12-13).

L'Amour, la Fantasia ne se situe pas uniquement dans l'approche autobiographique, et de la mémoire collective des femmes algériennes, il est fictionnel et s'inspire des faits historiques réels de la guère coloniale franco-algérienne. Cixous pense que la femme en tant que combattante, «*elle entraînera une mutation des relations humaines, de la pensée, de toutes les pratiques*» (Cixous, 2010 :50). Djebar fait référence à maintes reprises aux mouvements du corps féminin durant les périodes cruciales de la guerre d'Algérie. Le corps de la femme est toujours mobile, et ses transformations font partie intégrante de l'expérience et l'évolution des femmes. L'auteur trace le

ensevelies des anciennes combattantes de la guerre d'Algérie. Ainsi, elle inscrit la révolte des femmes de sa communauté d'origine, contre le silence imposé par le patriarche algérien et les pratiques de la soumission coloniale dans l'histoire de son pays. Elle relate l'expression de cette révolte avec le cadrage du corps féminin et ses différentes manifestations :

En somme, les corps, voilés, avaient droit de circuler dans la cité. Mais ces femmes, dont les cris de révolte allaient jusqu'à transpercer l'azur, que faisaient-elles, sinon attiser le risque suprême ? Refuser de voiler sa voix et se mettre «à crier», là gisait l'indécence, la dissidence. Car le silence de toutes les autres perdait brusquement son charme pour révéler sa vérité : celle d'être une prison irrémédiable (Djebar, 2008 :285).

D'après Cixous, l'écriture de la femme sur sa corporalité exprime la nature du discours féminin qui «*n'est jamais simple ou linéaire, ou «objectivé» généralisé : elle entraîne dans l'histoire son histoire»*. (Cixous, 2010 : 47). Djebar recourt aux stratégies narratives dans son roman portant les mêmes nuances du discours féminin. D'une part, son texte se situe dans l'approche autobiographique, il est subjectif. D'autre part, il se lit comme un récit de témoignages historiques, avec une intention implicite de la part de l'auteur qui tente de confier la mémoire collective des femmes dans l'histoire coloniale franco-algérienne, ce qui le rend ambigu. La divergence dans l'interprétation de son texte explique la nature de son discours qui a pour but de mêler l'histoire de son peuple, plus précisément celles des femmes de sa génécologie avec ses expériences de jeune fille adolescente. Dans la première partie du roman : «La prise de la ville ou *l'amour s'écrit*», elle rattache la mémoire collective des «jeunes fille cloitrées» de son adolescence, croisant l'amour interdit, et chargé de tabous avec des inconnus à sa propre expérience de cette interdiction d'échange de lettres avec les hommes. Elle suit l'approche autobiographique dans son roman et s'enrichit de l'histoire de son pays et, surtout, de la mémoire collective des femmes de sa commune.

L'interdiction de l'amour, Djebar l'a vécue à l'âge de dix- sept ans, secrètement, dans le lexique coloniale, et l'a sauvegarde dans son

Oui, une différence s'établit entre les femmes voilées que l'œil étranger ne peut voir et qu'il croit semblable--fantôme au-dehors qui dévisagent, scrutent, surveillent ; une strie d'inégalité s'installe parmi elles : laquelle parle haut, libère sa voix malgré l'aire resserrée du patio, laquelle au contraire se tait ou soupire, se laisse couper la parole jusqu'à l'étouffement sans recours ? (Djebar, 2008 :284).

Dans sa préface du *Rire de la Méduse*, Frédéric Regard explique que les femmes sont égarées du domaine de l'écriture à cause du système politique fondé sur l'opposition et sur l'exclusion, que celles-ci s'effectuent au nom du sexe, de la race, de la religion, de l'origine géographique, de la classe sociale, ou encore des convenances, voir de la beauté (*Le Rire de la Méduse*, 2010 : 14). Pour libérer d'avantage la parole des femmes de ce système fondé sur la ségrégation sexuelle dans son milieu social, Djebar alimente son texte avec des éléments autobiographiques, elle se donne comme exemple ayant surpassée les normes religieuses et sociales en évoquant sa propre expérience dans le refus de porter le voile :

Choc des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher ? J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés—ceux –là même que le corps dévoilé découvre–, j'ai coupé les amarres (Djebar, 2008 : 13).

En écrivant ses propres expériences, la narratrice se dévoile aux lecteurs et ce processus paraît violent, en tant qu'elle transgresse alors les principes de son éducation traditionnelle (Rocca, 2003 : 19). Cette expérience relative à son dévoilement du corps constitue une coupure avec l'entreprise traditionnelle algérienne qui impose la portée du voile à la femme dès son jeune âge. La narratrice insiste sur la mobilité du corps, et ses expressions sont essentielles pour la libération de l'esprit de la femme. Pour elle, l'espace de l'écriture féminine doit incorporer et s'investir d'avantage dans la corporalité de la femme qui à son tour, sera s'exprimer au même titre que la parole. Cixous affirme qu' «*une femme sans corps, une muette, une aveugle, ne peut pas être une bonne combattante»*(Cixous, 2010 : 46). De fait, pour Djebar, permettre au corps de se dévoiler donne une présence pour la femme dans l'histoire et fait surgir les voix et les mémoires

Le recours de l'écriture féminine à la corporalité de la femme permet la «*sortie des espaces clos du fascisme de la langue, de la marginalisation coloniale et de la séquestration de la femme vers l'espace ouvert à la mobilité du corps et de l'esprit*». (Kavwahirehi, 2010 : 63). C'est à ce stade qu'intervient le **deuxième niveau** de la pratique de l'écriture «à l'encre blanche» : «*l'acte aussi qui marquera la prise de la parole par la femme, donc son entrée fracassante dans l'Histoire*» (Cixous, 2010 : 46). Ceci lui permettra de «*devenir enfin partie prenante et initiante à son gré, pour son droit à elle, dans tout système symbolique, dans tout procès politique*» (idem). La libération du corps féminin est importante pour Djebar, car il est l'expression tangible du discours féminin. D'après Cixous, la femme soutient la «logique» de son discours avec son corps, «*elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps*» (Idem: 47). Il s'agit donc, pour Djebar de prévenir la censure du corps et surtout d'encourager cette nouvelle modalité de l'écriture sur la corporalité de la femme afin de matérialiser sa pensée et d'exercer sa parole :

Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenirs du dehors. Si elle sait écrire ? Le geôlier d'un corps sans mots- et les mots écris sont mobiles- peut finir, lui, par dormir tranquille : Il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe. (Djebar, 1995 :11).

Cette citation comporte de nombreuses références qui renvoient au contexte arabo-musulman «*où la femme était, par principe et définition, interdite de parole et d'image*» (Gharbi, 2009 : 6). L'apparence de la femme algérienne est toujours associée au voile. La religion musulmane interdit le dévoilement de grandes parties du corps féminin sauf pour la face du visage. La narratrice prend conscience de l'oppression des lois patriarcales algériennes et françaises qui mortifient le corps féminin (Rocca, 2003 : 238). Djebar défie cette censure du corps dans le milieu arabo-musulman, qui pour elle le rend invisible et le réduit à l'apparence d'un fantôme. Cette invisibilité du corps, selon l'auteur, censure la voix et dévalue la présence de la femme, surtout face aux regards des hommes:

signification contraire : auprès de mes cousines, vers dix ou onze ans, je jouissais du privilège reconnu d'être «l'aimée» de mon père, puisque il m'avait préservée, sans hésiter, de la claustration (Djebar, 2008 : 298).

Pour Cixous, les femmes ont été égarées du domaine de l'écriture *«aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les même raisons, par la même loi, dans le même but mortel»* (Cixous, 1975 :37). Elle insiste sur l'exercice de l'écriture féminine qui permettra aux femmes d'accéder aux possibilités de transformations et de changements nécessaires pour leur libération de la domination masculine. Elle constate que les possibilités de transformations et de changements pour la femme se font à deux niveaux inséparables dans son histoire. Le **premier niveau** agit **individuellement** quand la femme s'écrit par les différentes manifestations de son corps pour se faire entendre**.** Elle pense qu'en **s'écrivant**, la femme retrouvera son corps qu'on lui a confisqué. Pour elle, la censure du corps entraine du même coup la suppression de la parole (*Idem*: 45).

Djebar réincarne la même pensée que Cixous ; l'écriture féminine doit porter l'inscription corporelle de la femme. Sa voix se manifeste avec le mouvement du corps : la femme qui écrit se dévoile avec son corps. De fait, elle peut s'intégrer dans l'espace masculin et de se manifester avec son corps dans la sphère publique. Monique Gadant affirme que si la femme s'empare de l'écrit, elle s'emparera de la parole et menacera la règle de la séparation des sexes. Elle violera la Loi que les hommes eux-mêmes doivent respecter (Gadant. dans Geyss, 2009 : 69). Dans son roman, Djebar nous parle de son entrée à l'écriture française, qui lui a permis le dévoilement corporel et sa mobilité dans l'espace publique, et de fait, la liberté promise par sa pratique de l'écriture. L'écrivaine a pu se libérer du rôle traditionnel de la femme arabo-musulmane et s'infiltrer dans l'espace réservé uniquement à l'homme avec sa maîtrise de la langue française :

Mon corps seul, comme le coureur du pentathlon antique a besoin du starter pour démarrer, mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère (Djebar, 1983 : 256).

L'Amour, La Fantasia, l'auteur raconte d'avantage *la lustration des sons d'enfance dans le souvenir* (Djebar, 2008 : 13). Elle parle du privilège accordé par son père, instituteur arabe de langue française qui lui permet de fréquenter l'école française. Son entrée à l'école française est une pratique inaccoutumée dans son pays à l'époque coloniale pour les algériennes, Djebar nous la fait revivre dans son roman et raconte :

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. […] Villes ou village aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. Dès le premier jour où une fillette «sort» pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. (idem: 11).

Cixous insiste sur les effets du passé de la femme car il exerce une influence éminente sur la nature de son écriture plus tard. Elle nous informe que les traces du vécu précédent de la femme restent présentes dans la parole et l'écriture féminine qui «*ne cesse jamais de résonner ce qui, de nous avoir jadis traversé, touché imperceptiblement, profondément, garde le pouvoir de nous affecter*» (Cixous, 2010 : 47). Dans son texte, Djebar opère les lieux d'application de ses mémoires d'enfances, qui portent l'empreinte de l'histoire coloniale franco-algérienne. Ainsi l'écriture de Djebar entretien et conserve la mémoire que ce soit la mémoire personnelle par l'écriture de l'autobiographie, ou la mémoire collective par l'écriture de l'Histoire. (Belloula, 2007 : III). Djebar rappel son univers d'enfance, la figure paternelle est évoquée à maintes reprises dans son roman. La romancière invite le lecteur au partage des idées qui lui ont permis une émancipation modèle pour les femmes prisonnières des barrières patriarcales, et des pratiques coloniales. L'auteur nous fait vivre l'effet et la sensation forte que procure son écriture sur sa relation prodigieuse avec son père dans l'histoire coloniale de son pays et son influence sur son avenir prometteur :

Ainsi, le père, instituteur, lui que l'enseignement du français a sorti de la gêne familiale, m'aurait «donnée» avant l'âge nubile—certains pères n'abandonnaient-ils pas leur fille à un prétendant inconnu ou, comme dans ce cas, au camp ennemi ? L'inconscience que révélait cet exemple traditionnel prenait pour moi une

toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloitrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. Comme si…Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux ; or devant celle de l'ancien conquérant, me voici à éclairer ses chrysanthèmes ! L'écriture est dévoilement, en publique, devant des voyeurs qui ricanent (Djebar, 2008 : 256).

Cixous poursuit son projet de modèle d'écriture féminine en considérant la pratique de cette écriture comme étant «*nouvelle*», et qu'il faudra aussi, la «*libérer*» de «*l'ancienne*». L'écriture est la possibilité même du changement et de transformation des structures sociales et culturelles que la femme pourra perpétrer dans son histoire (Cixous, 2010: 43-44). En parcourant l'œuvre de Djebar, une lecture de dévoilement de différents repères de sa biographie, de son parcours familial, social et politique, profondément marqués par l'histoire coloniale de son pays reproduite et expérimentée dans un monde fictionnel au féminin. Cixous relie l'écriture de dévoilement personnel dans l'écriture féminine à l'imaginaire inépuisable des femmes, et leur capacité de décrire un monde siens qu'elles hantaient secrètement depuis leur enfance (idem : 38). Dans *L'Amour, La Fantasia*, Djebar ne cesse d'écrire sur son enfance et sa jeunesse, marquées par l'entourage familiale ; elle honore souvent son père, pleure sa grand-mère paternelle et ressuscite la voix des aïeules de sa tribu, auxquels elle rend hommage :

> Ecrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues (Djebar, 2008 : 285).

Djebar transgresse les barrières qui obstruent les femmes d'Algérie dont elle fait partie et ainsi, met les femmes en mouvement dans différents contextes historiques et socioculturels en s'inspirant de ses propres expériences vécues dans son milieu d'enfance. Elle évoque des souvenirs prééminents de son enfance qui circonscrivent le système patriarcale dans son pays, l'Algérie, et le confronte avec des procédés personnels qui déstabilisent ce système, agençant ainsi de nouvelles stratégies de résistance au profit des femmes. Dans

systèmes aliénants qui vont à l'encontre de la femme dans le contexte narratif.

Le roman d'Assia Djebar *L'Amour, La Fantasia* (1985) choisis pour cette étude, correspond tout à fait à ce modèle d'écriture féminine. Dans le contexte Franco-Algérien où se déroule son roman, la narratrice élabore des idées nouvelles dans sa présentation de la femme. Ses écritures sur les femmes Algériennes de l'histoire coloniale de l'Algérie différent du modèle traditionnel d'exposition féminine, incorporé dans les lexiques de la littérature Algérienne de l'expression française. L'entretien de cette nouvelle forme d'écriture dans le champ de la littérature algérienne encore à la recherche de formes spécifiques d'accomplissement, est considérée comme un événement (Chikhi, 1990 : 9). Elle est surtout «*nécessaire pour faire reculer l'idéologie et les pratiques qui vont à l'encontre de la femme*» (Russel, 2010 : iv). Selon Cixous, cette nouvelle écriture de la femme exige, que la femme s'écrive «*parce que c'est l'invention d'une écriture neuve, insurgée qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire*» (Cixous, 2010: 45). Djebar partage cette pensée de l'exercice d'une écriture *neuve* et *insurgée* par la femme, car pour elle aussi la femme doit s'écrire et écrire aussi la femme avec de nouvelles stratégies textuelles et contextuelles de l'expression féminine qui se soulèvent contre l'autorité masculine et ses pratiques. Pour elle, ces deux caractéristiques de la pratique de l'écriture féminine sont essentielles pour l'émancipation de la femme. D'ailleurs, elle se donne comme le parfaite exemple dans son roman de l'affranchissement des femmes par son exercice de l'écriture à la langue française héritée de l'ex-colonisateur, et enseignée par son père. Elle est également la preuve constante que l'acte d'écrire la femme se présente comme un espace de liberté incontournable de ses compagnes cloitrées :

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les males voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler

Une brève présentation de la pensée de Cixous sur «l'écriture féminine» ou l'écriture «à l'encre blanche», comme elle l'a désignée dans son article *Le Rire de la Méduse* publié dans la revue de L'Arc en 1975, nous permettra de mieux établir le rapport d'influence de cette pensée sur l'écriture d'Assia Djebar, ainsi que les différentes pratiques de ce genre d'écriture que la romancière adapte dans son champ textuel dans *L'Amour, la Fantasia*. Dans *Le Rire de la Méduse*, Cixous parle de l'écriture féminine et «*de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture*» (Cixous, 2010 : 37). Cela signifie que la femme doit s'approprier l'exercice de l'écriture de la femme ; «*que la femme se mette au texte—comme au monde, et à l'histoire—, de son propre mouvement»* (Idem). Cette nouvelle pensée de l'écriture de la femme comporte dans son ensemble «*la femme en sa lutte inévitable avec l'homme classique ; et d'une femme sujet— universelle, qui doit advenir les femmes à leur(s) sens et leur histoire»* (Idem : 37-38). Le modèle d'écriture féminine qu'elle conçoit est une écriture qui nécessiterait surtout un acte révolutionnaire de l'écriture qui soit propre à la femme et surtout qui marquera la prise de la parole par elle dans des contextes qui défieront les lois du genre et qui maintiendront l'opposition à l'idéologie masculine allant à l'encontre du progrès de la femme.

Par ailleurs, Cixous admet l'impossibilité de cerner une définition fixe à la pratique féminine de l'écriture «car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder», elle reconnaît qu'elle existe «*mais elle excédera toujours le discours que régit le system phallocentrique ; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique*» (Cixous, 2010 :50-51). De fait, la pratique de ce genre d'écriture ne doit répondre à aucune règle limitant l'écriture féminine à cause de l'imaginaire inépuisable des femmes, et leur capacité de décrire un monde siens (Idem : 38). Cependant, sa pratique comme elle affirme, doit se désapproprier de toutes les formes traditionnelles d'écriture passive sous l'emprise du discours masculin et parvient à surpasser les

Ecriture Féminine dans L'Amour, la Fantasia d'Assia Djebar

Kahina Bennai, Sabrina Zerar
UMMTO

Résumé

Dans l'espace de l'écriture féminine, Assia Djebar suscite l'interrogation sur la condition féminine en Algérie dans différents contextes : historique, social, et politique. Première dame ayant introduit *" l'insurrection "* dans ses écrits sur l'Algérie, elle ne cesse de créer les mots de libération pour s'approprier l'expérience des femmes Algériennes afin qu'à leur tour fassent naître une nouvelle génération de femmes libres et solidaires tel que le monde fictionnel de Djebar ne cesse de le revendiquer. Cet article tente d'analyser *L'Amour, la Fantasia* (1985) d'Assia Djebar, conformément à la pensée féminine de Hélène Cixous telle que développée dans son article *Le Rire de la Méduse* (1975). L'auteur incarne le model de *l'écriture féminine* et incorpore ses pratiques dans sa narration, comme Cixous les considère dans son article.

Abstract

In women's writing, Assia Djebar raises questions about the feminine condition in Algeria, in the different historical, social, political contexts. As the first lady to have introduced *"insurrection"* in her writing about Algeria, she creates words of liberation to substantiate Algerian women's experience, so that in their turn, they might bring about a new generation of free and solidary women as the fictional world of Djebar does not cease to claim. This article examines Assia Djebar's novel, *L'Amour, la Fantasia* (1985) from the perspective of the feminine thought elaborated in Hélène Cixous' article *The Laugh of the Medusa* (1975). Djebar incarnates the model of *écriture feminine*, and incorporates its practices in her narrative, in the way Cixous considers them in her article.

Elbaz, Robert. «Du corps et de la parole dans *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar,» *Assia Djebar*, eds. Najib Redouane, et Yvette Bénayoun-Szmidt, Paris : L'Harmattan, 2008 : 173-184.

Gadant, Monique. «La permission de dire «je» : Réflexions sur les femmes et l'écriture à propos du roman de Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*,» *Femmes et Pouvoir/Peuples méditerranéens*, 48-49 (1989) :93-105.

Montaigne, Michel de. *Les Essais*. Paris : Imprimerie nationale édition, 1998.

Richard, Annie. *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme* ? Paris : L'Harmattan, 2013.

Avant de conclure, j'aimerais revenir à un élément qui caractérise l'œuvre autobiographique de l'écrivaine et qui est lié à cet épisode: le détour. Anne Donadey note que les détours, cercles, méandres permettent à Djebar de s'approcher précautionneusement de la scène de la tentative de suicide et de ses séquelles (79) ; à mon avis, le champ est plus large. Djebar n'écrit pas sur la guerre d'Algérie sans passer par l'histoire coloniale du XIXème siècle, n'aborde pas son autobiographe sans passer par le collectif – le 'nous' la mène vers le 'je' – et n'arrive pas au dévoilement, à la révélation de soi, sans passer par la fiction.

Pour conclure, je voudrais reprendre les deux questions que j'ai posées au début de la communication: Est-ce que la révélation de soi aboutit à une meilleure compréhension de soi ? Est-ce que ce processus de dévoilement lutte effectivement contre les structures patriarcales ou crée-t-il simplement une certaine nostalgie pour un Eden fantasmé où les femmes ne sont que les gardiennes de la tradition ? Je crois que la réponse est affirmative dans les deux instances. Arrivant à la fin de son parcours, Assia Djebar est capable de dire avec Michel de Montaigne, «Ainsi lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre.» (*Les Essais*, livre I, «Au lecteur»)

Bibliographie

Barrada, Hamid et Tirthankhar, Chanda, «Assia Djebar,» *Jeune Afrique*, 31 mars 2008. Voir : www. Jeuneafrique. Com/Article/LIN30038assiarabejdO, 31/03/2008.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History* :Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1996.

Djebar, Assia. *Les Impatients*. Paris : Julliard, 1958.

_____. *Les Enfants du nouveau monde*. Paris : Julliard, 1962.

_____. *L'Amour, la fantasia*. Paris : Jean Lattès, 1985.

_____. *La Femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel, 2002.

_____. *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard, 2007.

Donaday, Anne. «L'expression littéraire de la transmission du traumatisme dans *La Femme sans sépulture* d'Assia Djebar,» *Assia Djebar : littérature et transmission*,» eds., Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber, Dominique Combe. Paris : Presse Nouvelle Sorbonne, 2010 : 67-80.

> Un matin, dans mon appartement de New York, j'étais en train de ranger mes affaires, quand j'ai entendu à la radio que le journal New York Times avait publié dans son édition du jour l'histoire d'une Palestinienne de 16 ans qui s'était fait exploser en Israël. Bouleversée, je suis allée acheter le journal. Devant la photo de la jeune fille en première page, j'ai été prise de tremblements. La mémoire de l'acte de folie désespéré que j'avais commis il y a plus d'un demi-siècle a ressurgi tout d'un coup. J'avais à l'époque l'âge de la jeune kamikaze. Les circonstances, le visage courroucé de mon fiancé qui m'avait poussée au suicide, le désespoir, tout m'est revenu avec une telle clarté que j'en étais profondément ébranlée. Il fallait que je l'écrive. Je m'y suis mise dès le soir. Le plus dur était de raconter l'acte et ses conséquences dont le récit occupe les trente dernières pages du livre. Je les ai écrites en un jour, pleurant tout mon soûl. Je pleurais car je me suis rendu compte que j'ai gâché ma vie de femme en n'osant pas explorer davantage cet abîme qui s'était ouvert sous mes pieds par un matin d'octobre en Algérie. Je n'en suis pas encore consolée. Je pourrais en pleurer encore. (Barrada, *Jeune Afrique* web archive)

Cet épisode traumatisant qu'elle raconte dans le texte correspond à ce que Cathy Caruth, appelle «une expérience non assimilée». Lorsque ni l'expérience ni l'écriture de l'expérience n'a été entièrement assimilée, elles ressurgissent comme le retour du refoulé pour être à nouveau refoulées et enterrées. De cette façon, le traumatisme du vécu va hanter l'individu. Signalons à cet égard que l'épisode du suicide raté paraît à plusieurs reprises dans les romans de Djebar en commençant par *Les Impatients* (1958), et toujours de manière fictive. Ce n'est qu'après le suicide de la jeune Palestinienne que Djebar, elle-même, se l'approprie, et confirme dans son texte : «C'est le père que je fuyais, dont je craignais le diktat (384)». Il faut noter aussi que l'écrivaine exprime cette réflexion sur la loi patriarcale incarnée par le père uniquement après sa disparition.

révèle ici à quel point une histoire personnelle occultée, un secret de famille, pourra perturber la vie de ses membres.

Il est évident que le silence plutôt que la perte de l'enfant provoque la douleur et l'angoisse dont souffrent les enfants. Soumise à l'interdiction du père, la loi du silence qu'il impose sur la famille, la narratrice adoptera à son tour le même code. Adolescente, elle mènera une vie secrète pour contourner et subvertir la loi du père. Elle sortira avec ses copines sans la permission des parents et maintiendra une correspondance secrète avec un jeune étudiant qui aboutira aux rencontres avec lui à l'insu de son père. De manière habile et subtile, elle défie et contourne son autorité. Éventuellement, un drame éclate, entraînant des conséquences traumatisantes, lors d'une dispute avec le soupirant.

Curieuse de rencontrer le jeune homme, Tarik, une copine de classe rejoint le couple dans un café où, impressionnée par la compétence linguistique en arabe de cette fille,Tarik provoque la jalousie de Fatima ; elle réagit en la congédiant brusquement. Fâché, Tarik insiste que Fatima rappelle la fille et s'excuse de ses actions. Fatima, hors d'elle-même, quitte le café. Descendant la rue en courant, elle passe devant un tram qui faillit la renverser. Freinant juste à temps, le conducteur lui sauve la vie. S'agit-t-il d'un accident ou d'un suicide raté ? Est-ce que Djebar suggère que l'oppression patriarcale à double tranchant, les dictats du père et du fiancé, crée une situation intenable où le soi fragmenté de l'adolescente ne trouve aucun recours sauf dans l'autodestruction ? Je crois que oui.

Djebar a expliqué qu'elle n'a pas pris la décision consciemment de divulguer cet épisode de son passé ; il a ressurgi instantanément de son inconscient. Elle dit :

> «Il faudrait que je vous explique pourquoi et comment j'ai écrit *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce roman raconte une très grave crise d'adolescence que j'ai traversée et expulsée de ma mémoire aussitôt la crise passée. Cette crise a éclaté en 1953, tout juste un an avant le début de la guerre d'Algérie. Depuis, je l'avais complètement occultée. Et puis, le souvenir m'est revenu il y a trois ou quatre ans.

pour avoir montré ses jambes en public ; le passage concernant l'importance de Cherchell (58)—la ville natale qu'elle appelle Césarée dans ses écrits--qui figure dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* ; et pour nous ramener au premier roman autobiographique, *L'Amour, la fantasia*, l'épisode de «la fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père» (11).

Si le père--comme dans *L'Amour, la fantasia*--est à la fois censeur et libérateur, la mère, reprenant son rôle traditionnel de l'œuvre précédente, représente l'univers de l'intimité féminine. Très attachée à la mère, la fille se sent aussi sa protectrice ; c'est elle qui guide la femme voilée vers l'espace extérieur peuplé d'étrangers. Ainsi, un parallèle s'établit dans *Nulle part dans la maison de mon père* entre l'image du père qui introduit sa fille au monde du colonisateur et celle de la fille qui guide sa mère vers les mêmes espaces. Notons que la jeune femme de l'instituteur, à son tour, apprendra la langue du colonisateur et se déplacera sans voile en Algérie et en France quelques années plus tard.

Au sein de la famille, les rituels du quotidien renforcent la division entre les espaces masculins et féminins. Le père lit la presse française en silence pendant que la mère écoute attentivement les émissions à la radio en arabe. Ainsi, les deux cultures distinctes complètent, en quelque sorte, l'univers sécurisant des enfants du couple. Néanmoins une ombre pèse sur ce foyer idyllique.

Bien que le texte exprime une certaine nostalgie pour le passé, celui d'une enfance heureuse au sein d'une famille protectrice, il introduit un élément inquiétant, un secret de famille. Après la mort du premier frère, le père décide que les enfants ne doivent jamais évoquer son souvenir devant leur mère qu'il juge trop fragile pour le supporter. Pourtant, des secrets ont souvent des conséquences inattendues… Ce secret devient la source du traumatisme surtout pour la sœur cadette qui pendant toute son enfance souffre des crises d'asthme liées à l'angoisse. Ainsi, la romancière qui a déterré plusieurs épisodes sanglants de l'histoire coloniale occultée dans *L'Amour, la fantasia*,

L'émotion ressentie dans le passé revient aussi dans *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), le texte qui signale un nouveau tournant dans son projet autobiographique. Djebar va s'écarter du projet collectif, l'autobiographie au pluriel, pour creuser au plus profond d'elle-même afin de récupérer des souvenirs personnels occultés. Abandonnant ses préoccupations communautaires, elle va se concentrer sur une vie singulière, celle d'une narratrice qui ressemble beaucoup à l'écrivaine et qui porte son prénom, Fatima-Zohra, bien que le nom de famille, Imalayène, ne soit jamais divulgué. Ainsi, la tentative de déterrer l'histoire coloniale occultée entamée dans *L'Amour, la fantasia* continue tout en s'engageant sur une nouvelle voie. Poursuivant sa quête identitaire, l'écrivaine récupère à travers la mémoire, l'histoire personnelle occultée. Elle nous ouvre de nouvelles perspectives en nous permettant de mieux comprendre les rapports complexes entre la fille et le père, un homme qui est alternativement un intellectuel libérateur et une voix autoritaire. Leurs conflits reflètent aussi la tension qui se développe entre l'écrivaine et le français, la langue du colonisateur que le père et la fille parlent entre eux.

Tout en explorant les rapports ambigus avec le père, la narratrice évoque en contrepoint ses liens intimes avec la mère. Ainsi, la rupture annoncée dans *l'Amour, la fantasia* entre la fille et l'enclos maternel se voit atténuée dans ce texte. Finalement, le récit qui nous plonge dans le passé montre que cette historienne de formation est surtout romancière, quelqu'un pour qui la construction du personnage littéraire est au cœur de son œuvre. Ainsi, nous devrions considérer ce texte une autofiction; il correspond à la définition proposée par Annie Richard : «Le mot «autofiction» traduit l'idée de la construction du «moi» par le «je» qui le façonne, tel un romancier mais sans renoncer au lien direct avec l'expérience du sujet parlant, contrairement à la fiction pure»(10).

Constatant que la fiction constitue une partie fondamentale de l'écriture djébarienne, nous retrouvons des passages qui figurent dans d'autres récits dits de fiction. Pour n'en nommer que quelques-uns : l'épisode de la bicyclette (86) qui rappelle l'histoire du balançoire dans *L'Amour, la fantasia* où la petite fille se fait gronder par son père

J'aborde le passé du dix-neuvième siècle par une recherche sur l'écriture. S'établit alors pour moi un rapport avec l'histoire du dix-neuvième siècle *écrite* pas des officiers français, et un rapport avec le récit oral des Algériennes traditionnelles d'aujourd'hui.

Deux passés alternent donc ; je pense que le plus important pour moi est de ramener le passé malgré ou à travers l'écriture, «mon écriture» de langue française. Je tente d'ancrer cette langue française dans l'oralité des femmes traditionnelles. Je l'enracine ainsi. (201)

Utilisant la langue française pour documenter l'histoire coloniale, surtout pour confirmer la participation de la femme dans la lutte anti-coloniale, (ce qu'elle fait dans les chapitres qui décrivent les actions héroïques des Algériennes en 1830 et dans le maquis pendant la guerre d'Algérie), elle prête sa plume aux femmes dont la parole a été occultée. Grâce au discours polyphonique, son texte ouvre un nouvel espace narratif où la parole de la femme est à la fois collective et personnelle, ancrée dans le passé et le présent.

En ce qui concerne la parole collective, il est important de noter que le lecteur quitte le texte avec des images de femmes pour la plupart jeunes, rurales, analphabètes, qui font preuve de leur courage en s'opposant aux militaires français pendant la guerre d'Algérie. L'une d'elles raconte :

Tirez ! ai-je dit. Cela m'importe peu ! Je suis une fille, je ne suis pas une femme complète, mais je laisserai derrière moi des hommes !...chacun d'eux tuera cent d'entre vous ! Tuez-moi !

Ils apportèrent une cravache. Ils me frappèrent. Ils branchèrent l'électricité de leurs appareils. Ils me torturèrent. (153)

Djebar, qui écrira son long hommage à Zoulikha Oudaï, martyr de Cherchell, dans *La Femme sans sépulture* (2002), révèle dans ce texte qui le précède de presque vingt ans, le courage impressionnant de cette jeune *Moudjahidate* ainsi que la perversité de ses tortionnaires. En même temps, elle ouvre un espace narratif à la jeune *Moudjahidate* pour qu'elle puisse articuler un épisode traumatisant. Menacée par les militaires, la fille a certainement très peur ; lorsqu'elle revit cet incident beaucoup d'années plus tard, toute l'émotion ressentie dans le passé lui revient.

Djebar répondra à la censure imposée par sa société en utilisant des stratégies narratives qui signalent une nouvelle approche à l'autobiographie: l'autobiographie fragmentée, le discours polyphonique, l'autofiction. Pourtant, son approche à la représentation de soi pose deux questions qui portent sur l'autobiographie en général, l'oeuvre de Djebar en particulier: Est-ce que la révélation de soi aboutit à une meilleure compréhension de soi ? Est-ce que ce processus de dévoilement lutte effectivement contre les structures patriarcales ou crée-t-il tout simplement une certaine nostalgie pour un Eden fantasmé où les femmes ne sont que les gardiennes de la tradition ?

Le livre s'ouvre sur le récit d'une «Fillette arabe allant pour la première fois à l'école» (11). Comme nous le signale Robert Elbaz, cette mémoire personnelle est aussi celle de toutes les fillettes arabes allant à l'école dans le contexte bien déterminé de la colonisation française en Algérie. La narratrice prend la parole pour celles dont la parole a été occultée, le verbe étouffé (174).

Dans les trois sections principales du roman, une véritable dialectique de deux discours se suivent, le discours autobiographique et le discours historique. Ils se chevauchent car le dernier mot du chapitre autobiographique est repris au début du chapitre historique pour que le dialogue entre les deux se complète. Ainsi, l'un n'existe pas sans l'autre. Et lorsque la narratrice dit : «Je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la *zaouia* des Beni Ménacer, ma tribu d'origine…» (243) elle rattache l'histoire coloniale occultée de l'Algérie à son histoire personnelle. Les lecteurs apprendront dans *Nulle part dans la maison de mon père* à quel point l'histoire personnelle occultée a marqué la vie de cette petite Algérienne.

Pour mieux cerner son discours historique, dans un entretien avec la romancière peu de temps après la publication de *L'Amour, la fantasia*, je lui ai demandé pourquoi l'histoire se déroule sur deux plans, la conquête des années 1830 et la guerre d'Algérie. Elle a répondu:

structures and ideology or merely create nostalgia for a lost Eden in which women are jealous guardians of tradition?

Depuis son entrée à l'Académie Française en 2006, Assia Djebar est sûrement l'écrivaine maghrébine la plus connue et la plus étudiée dans les universités américaines. A partir de son premier roman de la guerre d'Algérie, *Les Enfants du nouveau monde* (1962), elle montre la participation active de la femme algérienne à la lutte pour l'indépendance de son pays. Historienne de formation, la romancière élargira le champ historique dans *L'Amour, la fantasia* (1985) en décrivant la prise d'Alger en 1830, la défaite militaire qui condamne son pays à cent trente ans de domination coloniale française. Dans ce roman, elle introduit aussi des éléments autobiographiques, surtout sa venue à l'écriture grâce à la décision de son père, instituteur indigène de l'inscrire à l'école coloniale française. Deux décennies plus tard, elle offre à ses lecteurs un deuxième texte qui approfondira cette première tentative autobiographique, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), puisant davantage dans la vie personnelle de l'écrivaine, surtout en ce qui concerne son adolescence.

Consciente du fait que le dévoilement de soi pose un problème pour toute écrivaine algérienne, Monique Gadant, dans son analyse de *l'Amour, la fantasia* demande : «N'avons-nous pas toutes et tous la permission de dire «je» ? (93).

Sa question nous renvoie à toute société où le dévoilement de la subjectivité est censuré, et la critique littéraire nous rappelle qu'à une période pas si lointaine en Europe des auteurs masculins et féminins étaient contraints à se censurer (93). C'était précisément le mouvement féministe européen et américain qui a revendiqué pour les femmes le droit de dire et écrire leur subjectivité, de conquérir de nouveaux espaces. Pourtant dans le Maghreb, parler de soi en public, écrire et publier en termes personnels est pour une femme une double transgression. La femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. Et, la femme qui s'approprie l'écriture transgresse la règle de la séparation des sexes.

De la révélation de soi à l'auto-compréhension : Assia Djebar, L'Amour, la fantasia et Nulle part dans la maison de mon père

Mildred Mortimer
Université de Colorado, USA

Résumé :

A writer of fiction since the late 1950s, Assia Djebar began introducing autobiographical elements into her texts with her fifth novel, *L'amour, la fantasia*, (1985) published in English as *Fantasia, An Algerian Cavalcade (1985).* Fully aware that subjectivity in life and fiction are often considered transgressions in Algerian culture, the novelist responds to by implementing narrative strategies in the text that signal an original approach to autobiography -- fragmented autobiography, polyphonic discourse, and autofiction.

Two decades later, Djebar offers her readers, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), a personal history that sheds further light on a life story that is both exemplary and unique. This text is crucial to our understanding of the novelist's autobiographical project for several reasons. First, we can now view Djebar's narrative unveiling as a two-stage process that began as a collective project but has resulted in the production of a singular life, a singular voice. Second, her previous focus upon unearthing occulted colonial history is now a personal quest, as she recovers, through memory, hidden personal history. Third, we see more clearly the ambiguous relationship between the young girl and the father who is alternately liberator and censor, a conflict that reflects, in part, the tension between the writer and the French language. Fourth, as we witness the unfolding of the autobiographical project, we become aware that Djebar, trained as a historian, is first and foremost a novelist, someone for whom the construction of a literary persona is a cornerstone of her craft, the blending of fact and fiction an important component of her writing. Finally, her approach to self-representation forces readers to consider two related questions that concern the Algerian writer's work in particular and the realm of women's autobiography in general: Does the autobiographical process heal the fragmented narrating self? Does it effectively challenge patriarchal

20- A cet égard, J. DERRIDA souligne rigoureusement le caractère phénoménologique du présent perçu à l'instar de la théorie husserlienne «sans doute aucun maintenant ne peut-il être isolé comme instant et ponctualité purs. (…) On s'aperçoit alors très vite que la présence du présent perçu ne peut apparaître comme telle que dans la mesure où elle compose continûment avec une non-présence et une non-perception, à savoir le souvenir» *La voix et le phénomène*, P.U.F., 1972, p. 68-72
Il peut aussi que le couple avant-après est le système passé-présent-futur, se superposent, s'opposent ou se confondent, selon les sentiments, selon les perceptions sensuelles, c'est à dire que Djebar élabore sa propre représentation du temps, et également à explorer le présent comme une dimension ouverte, parfois élargi jusqu'à l'éternité notamment dans sa relation amoureuse avec Nadjia avec Berkane
21- Ibid., p. 180
22- Assia DJEBAR, *La disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003, p. 144
23- Ibid., p.p. 142.143
24- Ibid., p. 139
25- Ibidem., p. 148
26- Ibidem., p. 173
27- Ibidem., p. 170
28- Ibidem., p. 166
29 - Ibidem., p. 131
30 - Ibid., p. 192
31 - Ibid., p. 250
32 - Ibid., p. 189.190
33 - Ibid., p. 88
34- En considérant ce texte «une méditation triste et douloureuse d'âme accablée par une déception et par une peine», G. ZAYED écrit que «la mélancolie de tout romancier a son origine dans la tentative de rupture avec son passé, dans le triste exil qu'il refuse de croire. Mais telle est la force de suggestion chez ce personnage pensant qu'il lui suffit de fuir pour se croire délivrer de toute attache, alors que, plus qu'aucun autre, il traîne après lui tout le poids de son passé». G. ZAYED, *Les R.S.P ou la nostalgie du paradis perdu*, p. 19
35- Op. Cit., p. 68
36- Ibid., p. 84.
37- Ibid., p. 89

vie présente : «*Toi Maryse, je te crois pareille à mon domaine inentamé d'autrefois, à ma Casbah-forteresse, toi séparée pourtant de moi. Or ma Casbah s'est présentée à moi souillée ; plus que leur flétrissement, oh Marlyse, je découvre bien tard que mes lieux de l'enfance ne peuvent être pareils à des êtres aimés* !»[36]. L'expérience sentimentale avec Maryse est un agent qui provoque encore le malaise de ce personnage et influence là aussi le temps futur, avant de rencontrer Nadjia. Ainsi, le malaise de Berkane, s'exprime dans la tristesse de l 'amour et aussi dans le temps futur et ceci bien avant la venue de Nadjia : «*Mon retour, je m'y suis engouffré à la suite de la rupture décidée par elle, la «Française», comme la nommait, mélancoliquement, ma mère !*»[37]. Les mots et les maux se fondent et confondent tout au long de la lecture, ils n'en font qu'un, ce sont des invariants structurants dans ce romans, ils génèrent même la guerre des mots narratifs de cette auteure.

Notes :

1- Ed, Albin Michel, 2006, p.224.
2- Revel, 1995
3- Assia DJEBAR, *La disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003, P 13
4- G. ERNEST dit que «l'absence n'est qu'une forme douloureuse de la présence, ambiguïté qui caractérise cette autre absence, où l'on est en principe parti pour toujours», *L'Absence*, in 1896-18996 actes du colloque international des 6-8 juin 1996, P.67
5- Assia DJEBAR, *la disparition de la langue française,* éd, Albin Michel, 2003, P. 87
6- Ibid., P.154
7- ibid., p. 141
8- Ibid., p. 139
9- Cf., peysson –ZEISS A., 1999:164.
10- Assia DJEBAR, *La disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003, P 144
11- Ibid., P 180.181
12- G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, P.U.F., 1989, P 178
13- Op. Cit., P 40
14- Ibid. P. P 139. 140
15- Assia DJEBAR, *La disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003, p. 141.
16- Ibid, p. 166.
17- Ibid., p. 145
18- Ibid., p. 147
19- Ibid., p. 148

boutique en miette»[30] Le texte évolue dans un univers mental hanté par l'expérience du passé et par les remords, jusqu'à ce que surgisse sa disparition : «*Berkane avait-il tout son équilibre mental ?*»[31] Cette expérience du passé se prolonge jusqu'au temps présent, l'incite donc à l'amertume et au désespoir. Ce temps présent est perçu par la sensibilité du personnage comme le temps exclusivement solitaire : «*Demain, très tôt, j'irai à la capitale, ou plutôt dans ce cœur ancien que je sais, hélas devenu misérable…El Bahdja…*»[32]. Pour Berkane, le présent est le temps où la blessure intime est le plus sensible ; la tristesse du passé revit dans celle du présent : *«Je suis dans l'incapacité à dire le malaise de mes réactions…*»[33] *;* Dans ce passage coexistent le passé et le présent, bien qu'ils portent sur l'amour passé et l'expérience de la rupture[34]. Berkane y éprouve la hantise de ne pouvoir se délivrer des souvenirs qui viennent le torturer comme autant d'images obsédantes. Le présent est pour lui comme un lieu d'exil, où il est à la fois présent et absent. Berkane oscille (du moins il tente) sans cesse entre le présent et le passé, entre les jeunes et vieilles heures. Dans ce piège du temps, ou le piège de l'absence-présence, plusieurs passages montrent que le personnage n'est pas en mesure de congédier un souvenir qui lui apporte d'ailleurs une profonde peine intérieure. Dans le passage suivant, l'invocation du passé entraîne la tristesse présente : «*La casbah va lui proposer ses venelles, ses ruelles en nœuds, en escaliers d'ombre. Ombre sans mystère, se dit-il, attendri, car je ne viens ni en étranger ni en touriste attardé, moi, l'enfant du quartier à la mémoire soudain oblique*»[35]. A travers ces lignes, nous percevons la brutalité du surgissement du souvenir qui est accentuée par la discontinuité rythmique ce qui créer une sorte de cassure intérieure. L'angoisse du temps oppose ainsi au présent douloureux des souvenirs qui n'apportent aucune consolation. Le refus de ce temps conduit le personnage Berkane à retourner vers le passé «je me souviens» reprend-t-il à diverses reprises. Mais l'évocation du souvenir suscite ici une émotion douloureuse et n'apporte pas de soulagement «et je pleure». Cette souffrance du passé et la cruauté du présent entraîne encore chez lui l'angoisse du temps futur. Même l'écho sentimental avec Maryse s'est produit dans une sorte d'inquiétude et d'angoisse qui sépare le temps à venir de la

un corsaire sans désir de rapt (...) et tu deviens ici, ma reine, à moi désormais (...) Je te veux, Nadjia, lentement et hâtivement, avec confiance pour que nous connaissions de l'éternité non la satiété»[23].

Et quand une femme, Nadjia, accepte de l'aimer, c'est dans la fête sensuelle qu'il découvre la joie et l'allégresse :» *Être dans la voix de Nadjia et dans le souvenir de sa jouissance, m'installer surtout dans la chaleur de son dialecte, de ce ditié d'amour…..»*[24]

Cette folie d'ordre physique est accessible à travers l'éveil de tous les sens, dont Berkane a continuellement envie de maintenir l'allégresse et la joie. Djebar semble célébrer la volupté, dont le principal accent est donné par la répétition du mot «corps». Cette volupté se compose à la fois de sensations tactile : «*elle effleure de ses doigts mon visage attentif, mes lèvres*»[25]

La sensation auditive est tout aussi aigue : *«je me maintiens à ton ouïe*»[26], «*Nadjia, à mon oreille, n'arrête pas de soupirer*»[27] : Nous assistons à l'ivresse corporelle qui donne libre cours à la folie sensuelle. Il semble que la folie du désir qu'éprouve le personnage s'oriente vers des moments hors limite, hors de saisie, conformément au sens étymologique du mot extase. C'est à dire situés hors du temps. Le temps extatique invite et transporte Berkane et Nadjia dans un temps de ravissement, d'où la fusion des sensations visuelles, olfactives et tactiles qui prête forme à la figure de la folie. Une folie qui tend à combler et à éterniser son bonheur avec Nadjia : «*Je ressentais si fortement sa présence que je perdais de vue le réel*»[28]

Pour conclure, l'évocation du souvenir apparaît comme un leitmotiv. Elle permet à l'auteure (personnage) de provoquer une nouvelle rencontre avec les expériences amères du passé, entachées par les défaillances de son être trouble. Cette nature du souvenir se manifeste souvent dans la tension et l'harmonie des contradictions, dans le fond aussi bien que dans la forme. Ainsi, pour une part, sa face négative suscite une émotion douloureuse : «*Ce fut ce jour –là, je crois, qu'ils perdirent la raison…Ils devinrent à jamais des figures de délire (...) ces inguérissables : à cause du sang dont ils se sont trempés !*»[29]. Dans plusieurs passages, ses expériences du passé réapparaissent avec un dispositif verbal au passé, dans des impressions morbides et souffrantes : «*Aujourd'hui cafés saccagés, vitrine de*

isolés. Le passage suivant sera en ce sens explicatif : *«J'écris, hanté par Nadjia, et j'espère qu'elle reconnaîtra ma voix, en me lisant (...) J'écris pour une amante perdue. Ressusciter ce que j avais éteint en moi, durant le si long exil*»[21]. Certains instants sont chers au cœur de Berkane, notamment ceux passés avec Nadjia, d'ailleurs, il déclare son amour pour cette femme comme «fou». Ils marquent la jouissance du moment sensible, moments de son existence où se révèle l'intensité du sentiment, une plénitude de la sensation et le protagoniste entend le préserver et le prolonger. C'est à travers cette ferveur d'instant dans la temporalité que Djebar donne toute sa dynamique sensible au texte. Les instants que vit Berkane apparaissent comme un moment de sensation, le désir du personnage est de le vivre dans sa folle plénitude qui révèle aussi une quête existentielle qui passe impérativement par les sensations. Le personnage de Nadjia, assure cette sorte de transgression, elle lui fait transgresser toute temporalité, elle l'appuie à se défaire de la pesanteur temporelle et du sentiment de la solitude. Cette pesanteur temporelle assure aussi, des instants où tous les sens sont invités. Ce texte convoque les diverses sensations attachées aux images visuelles, auditives, olfactives et tactiles.

L'auteure donne au lecteur tous les sens à entendre et à toucher. L'instant sensuel se signale par le langage passionné et le lyrisme de l'expression, ce lyrisme semble glisser dans une intimité fusionnelle qu'il partage avec la femme aimée. Djebar est sensible à la magie des mots et des images. Elle s'en sert non seulement pour formuler des émotions et des sensations, mais aussi pour transfigurer les moments intimes qu'elle met en scène dans ses romans. Et les instants intimes conduisent cette auteure dans un univers où la folie des instants intimes foisonne dans tous les sens. Le monde (–fou-) dans lequel vit Berkane dans sa relation avec Nadjia représente un éveil des sens et suppose un engagement du corps dans un rapport euphorique au monde. La quête du plaisir s'attache alors à un univers sensuel : «*Je fus prisonnier de sa chair et de sa voix à la fois*»[22]. La relation amoureuse est marquée par le désir charnel et comble les besoins érotiques du personnage. La satisfaction de ces besoins s'accompagne de la folie des moments qui donnent à la scène un tour de fou-amoureux : «*Je sens que je suis un barbare sans l'obsession du viol,*

l'amour : «*Il replonge dans un sommeil plus noir, solitaire*»[13], «*Etre dans la voix de Nadjia (...) Elle est mes deux langues, confondues, emmêlées, comment lui expliquer ce nœud en moi et cette mémoire compacte de solitude….de plaisir*»[14]. Ces instants de désir et d'amour avec sa bien aimée s'accordant avec l'espace sensoriel et est doublement dominant ; en fait il est difficile de dissocier le sentiment et la sensation car il y a une correspondance entre eux. Cette modalité se caractérise par les modalités du protagoniste qui se composent de sensations reçues et des émotions qui en découlent. C'est par là que se trouve éveillée la sensibilité de Berkane. Dans la grande ligne de l'espace de Djebar, nous semble-t-il, nous ne devons pas manquer d'examiner l'espace sensoriel de Berkane, rapporté aux divers sens de l'ouïe, de la vue, de l'odorat, du toucher puisque le caractère dispersé et éparpillé du personnage se révèlerait bien sensoriel. En effet, celui-ci est totalement ambivalent tout au long du roman, il est renforcé par sa disparition soudaine et incompréhensible. Dans divers passages, le protagoniste s'établit dans l'association de sens tels que le toucher et l'odorat. Ces sensations se mêlent souvent au sein d'une même phrase, d'une même idée : «*Être en symbiose des mots et des sensations»*[15], *«Je ressentais si fortement sa présence que je perdais de vue le réel*»[16] : Ces passages nous confirment un lieu intime qui devient vite un espace sensoriel associé aux divers sens. L'effleurement lié au toucher :» *Te tatouer dans l'invisible de tes entrailles»*[17] se rattache à la perception visuelle : «*Rythme du plus profond de mon ouïe, je suis sur aussi de ton écoute*»[18]. La notion olfactive s'harmonise aussi avec l'ouïe, toutes les sensations semblent participer au mouvement fugitif : l'air même de la capitale est suranné (ancien, périmé) aux yeux de Berkane. Dans l'espace sensoriel d'Assia Djebar, les perceptions auditives sont aussi prépondérantes. Le passage suivant parle de lui-même : «*Tu m'aurais chanté, toi, ce poème arabe, alors que j'avais dix-sept ans- juste avant de fuir ma ville- (...) Que j 'aime, lui chuchotai-je dans l'oreille, ces long vers d'amour*»[19]. Et pour le personnage de Berkane, «les instants s'ajoutent aux instants, mais leur somme ne constituent pas un temps continu». En effet, ce concept de temps[20] se traduit au niveau du style par un temps qui ne connaît pas un déroulement linéaire mais présente une succession d'instants

des sentiments évoqués en français est compensée par celle en arabe dans un vocabulaire bien à lui qui le porte parce qu'il dit ses origines : «*J'avais perdu ma propre voix, mes deux langues soudain embrouillées, confondues, emmêlées»*[7], *«M'installer surtout dans la chaleur de son dialecte*»[8]

En fait, l'auteure opère une sorte de dichotomie entre deux sphères : l'intellectuelle et l'émotionnelle. Elle a avoué dans une interview que lorsqu'elle écrit pour dire la souffrance, le plaisir passe par le sens maternel, et elle réserve ses mots qu'elle utilise pour le dire du cœur réservé à la langue arabe et ceux de la pensée réservée à la langue française. Il semble que c'est tout à fait le cas de Berkane, le protagoniste de ce roman est cette : «*Personne qui titube entre deux ou plusieurs cultures, entre deux modes de fonctionnement. Même exilés, nous renouons avec notre tradition et nos liens*»[9]. Aussi, la rencontre avec Nadjia, cette femme-passion qui représente la langue de la mémoire de la résurrection mais aussi de la communication plus personnelle, celle de la chair, d'ailleurs lors de sa rencontre avec Nadjia, son amour fou, sa belle folie : «*Je suis prisonnier de sa chair et de sa voix à la fois»*[10] *(...) tu es ma folie*», «*J'écris hanté par Nadjia, et j'espère qu'elle reconnaîtra ma voix en me lisant (...) Nadjia, Ô ma grotte d'Ephèse où je dors seul*»[11].

Les moments d'amour et de bonheur se traduisent par l'expansion de l'espace. L'amour qu'il a pour Nadjia comporte en soi une dimension d'infini et constitue une ouverture sur l'univers intérieur. L'immensité de ses sentiments correspond ainsi à une expansion de l'existence qui est une expansion due aux traits extatiques (contents) du sentiment amoureux et fusionnel. Ce sentiment fusionnel est comblé, d'une part, parce qu'il partage en commun la langue arabe, et d'autre part, il n arrive pas à expliquer ce sentiment appellé l'Amour. Dans cette fusion, la langue devient une forme de résistance en faveur du bilinguisme et Assia Djebar tente de (re) trouver cette parole, cette langue disparue avec Berkane d'où certainement le titre de ce texte. En effet, l'amour est pour lui un espace de repli vers ce qu'on pourrait nommer le dedans, comme l'exprime Bachelard «la grandeur progresse dans le monde à mesure que l'intimité s'approfondit»[12]. Djebar conçoit l'isolement dans

lieux, elle est affectée, il lui est de plus en plus malaisé de raconter sa ville, lorsqu'il tente de le faire, il se réfère à la période du colonialisme et il s'aperçoit rapidement qu'il superpose deux topologies sans qu'il existe un lien entre elles, et de ce fait, il fabule et délire. Il a perdu la réalité d'un espace qui lui fut familier, d'où le sentiment de frustrations diverses. Et l'exil pervertit la perception de cet espace global qui fut le sien. Ce qui renforce cette image de perversion, c'est cette absence présence qu'est l'exil. Quant au temps, lui, est complètement bouleversé, car Berkane n'est pas inscrit dans le temps présent. Il vit dans une sorte de temporalité a-historique. Cette a-historicité s'explique par le fait que Berkane est dans l'incapacité de s'installer (dans son esprit) dans une Algérie qui n'a plus de repères pour lui, cette Algérie présente. Il voudrait revoir cette ancienne Alger, une Alger sacrée avec ses repères. Dans le passage suivant, Berkane parle de cette ville et la place dans une dimension a-historique, elle est placée sous le signe de l'ancienne glorieuse, à l'envers de cette ville sacrée telle qu'il la laissée : «*Ma déception de ce retour à mon quartier, je le trouve double. Des retrouvailles irrémédiablement fissurées, partant à la dérive…*»[5]

Dans ce roman, Alger et plus précisément la Casbah, demeure au cœur d'une folle passion que l'exil ne cesse de creuser et finit par l'exacerber quelque peu. Il laisse les voix d'Alger pénétrer son être, et il est en quête de ses propres fractures mémorielles. Le lecteur vit une sorte de concurrence de maux, maux de mémoires et de souffrances physiques. La narratrice parle de la capitale en termes de volcan : «*Le pays est devenu un volcan : les fous de Dieu* x»[6]. Les mots se battent souvent en duel, car l'exil est au cœur des maux de Berkane, la ville pour ce personnage est altérité blessure et rupture. La rencontre avec Nadjia, cette femme-passion fait renaître Berkane aussi bien dans ses émois que dans son existence,

L'expansion des sentiments en maux :

Dans un mouvement de va et vient, la narratrice se place dans deux codes linguistiques et culturels sans les travestir. Toute traduction s'est faite dans l'approximatif et ne saurait remplacer expressivement le mot sans qu'il perde sa chaleur, son sens premier, son évocation chargée émotionnellement. Assia Djebar place alors dans ses phrases en puisant dans «son» Arabe. D'ailleurs, l'expression

troubles par lesquelles se justifierait et se maintiendrait la situation de son exil. L'exil crée donc une discontinuité entre l'espace originel et soi, ce qui produit une sorte de no man's land au sens d'Assia Djebar. L'exil chez l'auteure est une idée récurrente, elle est liée à son existence, ce qui souvent conduit cette auteure à donner la parole à des personnages qui endurent désarroi et exil. Le second terme étant désordre et angoisse, conséquence du premier. Berkane, le personnage principal de cette auteure souffre d'un exil intérieur qui le mène souvent jusqu'à frôler les sentiers de l'aliénation, aliénation qui se nourrit d'une réflexion sur la brisure d'identité. Par le biais de l'écriture, il veut laisser des signes visibles. Berkane désigne ainsi le lieu où est enracinée son identité, elle se trouve dans son exil intérieur : l'écriture est son lieu, un lieu qu'il refuse de laisser s'achever. Ce personnage est inconsolable, et se sent en exil même sur sa terre, il est comme chassé de lui-même, puisqu' il ressent face à ce triste exil le poids de sa souffrance. Cette souffrance, se manifeste dans le sens où le personnage oscille entre le présent et le passé. Cela est marqué par le changement du temps des verbes : le passé est dominant et le présent est attaché à des souvenirs le plus souvent, sauf lorsque cette femme apparaît : Nadjia, la seule qui a su le consoler. C'est grâce à cette femme, que Berkane se sent moins exilé dans le présent, de même que nous pouvons constater une oscillation entre une absence et une présence[4]. L'auteure de ce texte romanesque, donne la parole à la tradition par le biais du dire, de la parole à travers le personnage de Berkane, l'espace symbolique de l'écriture est lié à la langue d'un lieu et de tout un vécu. Ce mode d'exil et d'égarement s'accentue dans l'espace et le lieu, liés à la valeur affective et symbolique afin de bien souligner l'éparpillement et la dispersion du personnage Berkane tout comme l'auteure est à la fois ici et ailleurs, il est attaché à son propre langage. Ce caractère d'exil et d'identité est perdu et crée une véritable figure qui s'apparente à celle de la folie. L'exil de Berkane est peut-être à l'origine d'une grande rêverie sur l'espace, qui est vécue sous le signe de la nostalgie extrême. Avec les années passées, le personnage ne saisit que la sensation qu'il avait de l'espace de la Casbah, tout s'efface au nom d'une autre ville. Une ville différente existe à son sens. Berkane souffre aussi de la mémoire des

systèmes, c'est pourquoi elle est toujours sélective. La sélection se fait à travers plusieurs évènements tels l'appel d'un évènement ou encore sa glorification. Et lorsqu'un fait est rejeté et non voulu par l'homme, il évoluera en oubli. L'oubli est une forme de rejet voire une perte (volontaire ou non) du souvenir. Le texte de Ricœur servira de support théorique en faisant une sorte d'application à partir du texte la disparition de la langue française d'Assia Djebar.

Berkane souffre de son exil. Présent et avenir cohabitent dans le conflit. L'exil est à l'origine de tous ses maux. La notion d'exil vécu par le personnage se réfère prioritairement à un lieu : l'Algérie et la Casbah en est un espace plus précis. En fait, la définition la plus courante de l'exil insiste sur l'idée de séparation ou d'arrachement. Etre seul, c'est alors s'exiler ou bien n'avoir pas d'autre place que celle de l'exilé du monde ; C'est pourquoi Djebar a commencé ses premières lignes par faire la description et la définition de l'exilé : *«Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays, «Homeland»(...)»*[3]

Dans toutes les situations, Berkane se trouve isolé et banni comme celui qu'on repousse telle une maladie contagieuse. D'ailleurs il reprend à diverses reprises le terme «vide». En fait, tout exilé comme Berkane a connu ou connaît ce phénomène d'effacement progressif, il vit ceci péniblement. L'espace est transformé, car avec les années qui ont passé, le personnage s'aperçoit que la perception qu'il avait de l'espace de la Casbah, s'étrique en quelque sorte, elle se coagule autour de nœuds. Des nœuds qu'il ne sait pas comment dénouer.

De ce fait, Berkane souffre de la mémoire des lieux, elle est affectée et il lui est de plus en plus pénible de narrer sa ville, et lorsqu'il tente de le faire il se réfère à la période coloniale et il s'aperçoit qu'il superpose deux sortes de typologies, et les deux n'ont pas vraiment un lien, il fabule et délire. Il a perdu la réalité d'un espace qui lui était familier et un sentiment de frustration s'installe. L'exil pervertit en quelque sorte la perception de cet espace qui fut autrefois le sien et dissolve ses repères, cette perversion prend forme et vie à travers l'exil.

L'espace de Berkane se transforme au fur et à mesure vers un espace autre dans lequel tout vient se déverser, toutes ces raisons

mémoire en (re)construction individuelle et sociale en analysant, en interprétant les réactions, les mémoire(s), les sentiments et les réflexions des personnages ainsi que leur émois parfois rude. Tout le roman est en fait une quête mémorielle du personnage principal. Qui est-il ? D'où vient-il ? Comment donc s'exprime-t-il? C'est face à toutes ces questions que Berkane se trouve confronté. Les réponses lui permettent de se construire, puisque par définition une identité est une construction d'un individu à travers trois dimensions ; la dimension sociale, culturelle et enfin la dimension personnelle. C'est elle qui donne sens à la vie de l'homme en le structurant et en l'enracinant. Berkane vit cette dépersonnalisation à trois niveaux. Lorsqu'il vivait avec Maryse, le rapport dialectique avait disparu : le même (le Moi) se confondait avec l'Autre d'où la perte du sens qui fonde la personnalité de l'homme et qui le conduit à une crise identitaire. Le personnage a vécu coupé de ses racines pendant plus de vingt ans arraché de ses racines culturelles et sociales qui finalement sont arrivées à corrompre les racines individuelles. Il revient dans un pays où il n'a plus de repères, il est aveuglé par ses sentiments confus: *«Ma déception de ce retour à mon quartier, je le trouve double. Des retrouvailles irrémédiablement fissurées»* ce sont les mots de ce protagoniste principal face à la guerre de maux aussi bien existentielle, psychologique que sociale. La mémoire étant fragmentée dans tous ses états sera le cœur de cette communication. Nous tenterons de voir comment est ce que la mémoire et l'histoire prennent un sens proche de la définition apportée par Paul Ricœur à travers son ouvrage Mémoire, Histoire et oubli.

Dans cet ouvrage, Ricœur nous fait réfléchir sur le devoir de la mémoire, comment narrer (prendre en charge) l'Histoire ? Mémoire, Histoire et oubli sont mêlés et se rattachent à un thème commun, celui de la représentation du passé. L'Histoire est à la fois l'étude des faits, des évènements du passé. Elle est donc un récit, il s'agit de la construction d'une image du passé par des hommes et des femmes qui tentent de décrire, d'expliquer ou de faire revivre des temps révolus.

La mémoire est la capacité que possède notre cerveau d'enregistrer, stocker et récupérer des informations et des connaissances acquises antérieurement. Elle est composée de plusieurs

contribue à actualiser les évènements de l'Algérie en leur donnant la dimension du souvenir de la sensation et du désir. Jusqu' où est ce que la dimension de l'identité fragmentée et d'une Algérie déformée prend sens ? L'énonciation de la guerre d'Algérie révèle de nouvelles investigations au niveau des techniques formelles et un raffinement très poussé dans la composition globale du roman. Elle expose des agencements très travaillés au niveau de la pulvérisation de la parole et du discours sur la mémoire collective. C'est un véritable jeu et enjeux dans lequel perce une grande délectation langagière au niveau de la procédure narratologique que nous interrogeons : quelles formes narratives contribuent à la représentation du référent historique dans la fiction ? Quels mécanismes participent à son agencement et pour quelle fonctionnalité du discours sur l'Histoire ?

Littérature et histoire chez Djebar sont à la fois distantes et constamment imbriquées l'une dans l'autre. Littérature et histoire s'alimentent réciproquement dans les deux romans, ils nous parlent tous d'une histoire, d'un vécu. Cette connaissance de la réalité délivre certes un savoir mais aussi une tentative de reconstruction massive d'un monde décrivant des scènes de confrontation ou encore d'humiliation» «*La langue française n'a rien à voir avec le choix du fournisseur* !» Ce passage accentue fortement la conviction de *tout dire* sur une tranche de vie, et une époque historique. Le récit des historiens est une mise en texte du savoir où «le choix d'une organisation narrative et d'une intrigue est celui d'un modèle d'intelligibilité particulier»[2] au sens de Paul Ricœur.

Berkane, le personnage principal dans la disparition de la langue française de Djebar vit en France depuis vingt ans, il décide de regagner l'Algérie quelques mois après que lui et Marise se sont quittés. Lui, l'enfant de la Casbah, ne reconnaît pas sa terre natale : elle n'a plus rien Ã voir avec celle de sa mémoire. Berkane observe le présent et égrène les souvenirs : son enfance, sa famille, son quartier. Il fait la connaissance de Nadjia dont il tombe éperdument amoureux. En Septembre 1993. Berkane disparaît et le texte reste ouvert à diverses interprétations. La mémoire est en guerre dans ce roman, elle est le résultat de maux provoqués par tout un environnement et un système, nous tenterons de démontrer et de décrire la dynamique de la

ses racines culturelles et sociales qui finalement sont arrivées à corrompre les racines individuelles. Il revient dans un pays où il n'a plus de repères, il est aveuglé par ses sentiments confus: *«Ma déception de ce retour à mon quartier, je le trouve double. Des retrouvailles irrémédiablement fissurées»* ce sont les mots de ce protagoniste principal face à la guerre de maux aussi bien existentielle, psychologique que sociale. La mémoire étant fragmentée dans tous ses états sera le cœur de cette communication.

Dans cette communication, nous tenterons de rendre non seulement un bel hommage à cette écrivaine hors pair mais aussi, de voir comment est ce que la mémoire et l'histoire prennent un sens tellement proche de la définition apportée par Paul Ricœur ?

L'Histoire demeure un espace du discours littéraire constamment sollicité et sans cesse revisité par Assia Djebar : l'insertion de l'Histoire, dans son œuvre romanesque, est liée à l'actualisation du passé et s'articule tout particulièrement sur la période coloniale. Ce passé, bien souvent, se matérialise à travers l'écriture récurrente, voire rituelle, de la thématique de la guerre. Ses textes sont fortement référentiés en déployant une scénographie coloniale relative à la contextualisation des évènements historiques. De ce fait, nous constatons que dans *La disparition de la langue française,*[1] l'espace de référence est l'Algérie, les noms des villes et des personnages sont majoritairement algériens. Dans un mouvement de va-et-vient l'auteure se place confortablement entre deux codes linguistiques et culturels : la langue française et la langue vernaculaire. Suite à une rupture amoureuse, le héros Berkane décide de mettre fin à son exil parisien pour rejoindre sa terre natale. L'amour de la terre et celui d'une femme se disputent l'espace de ce roman. Dès son retour, cet homme veut revoir les lieux et réentendre les voix, sa mémoire se met en marche. Mais au-delà de la douce amertume des souvenirs, Berkane souffre de cette nouvelle Algérie qui se dérobe sous ses pas. Aveuglé par ses sentiments confus et par sa souffrance due à sa mésaventure sentimentale récente, ce personnage ne semble pas apercevoir le mouvement qui l'emporte dans les sentiers de la folie. Le mouvement de l'Histoire est tout particulièrement présent dans le roman *La disparition de la langue française*, il est surdéterminé par le mouvement de l'écriture qui

La (re)construction de la mémoire identitaire en expansion dans le discours et la langue : cas de La disparition de la langue française d'Assia Djebar

Kahina Bouanane
Université d'Oran

Résumé :

Berkane, le personnage principal dans la disparition de la langue française de Djebar vit en France depuis vingt ans, il décide de regagner l'Algérie quelques mois après que lui et Marise se sont quittés. Il s'installe face à la mer à proximité d'Alger. Lui, l'enfant de la Casbah, ne reconnaît pas sa terre natale : elle n'a plus rien Ã voir avec celle de sa mémoire et ses proches ont presque tous disparu. Berkane observe le présent et égrène les souvenirs : son enfance, sa famille, son quartier, la montée du nationalisme, la bataille d'Alger. Il fait la connaissance de Nadjia dont il tombe éperdument amoureux ; mais celle-ci fuit l'Algérie depuis de longues années et retourne en Europe. Il commence alors Ã écrire, en français, le récit de sa vie. En Septembre 1993. Berkane disparaît. Est-il victime des fanatiques qui font régner la terreur ? La mémoire est en guerre dans ce roman, elle est le résultat de maux provoqués par tout un environnement et un système, nous tenterons de démontrer et de décrire la dynamique de la mémoire en (re)construction individuelle et sociale en analysant, en interprétant les réactions, les mémoire(s), les sentiments et les réflexions des personnages ainsi que leur émois parfois rude. Tout le roman est en fait une quête mémorielle du personnage principal. Qui est-il ? D'où vient-il ? Comment donc s'exprime-t-il? C'est face à toutes ces questions que Berkane se trouve confronté. Les réponses lui permettent de se construire, puisque par définition une identité est une construction d'un individu à travers trois dimensions ; la dimension sociale, culturelle et enfin la dimension personnelle. C'est elle qui donne sens à la vie de l'homme en le structurant et en l'enracinant. Berkane vit cette dépersonnalisation à trois niveaux. Lorsqu'il vivait avec Maryse, le rapport dialectique avait disparu : le même (le Moi) se confondait avec l'Autre d'où la perte du sens qui fonde la personnalité de l'homme et qui le conduit à une crise identitaire. Le personnage a vécu coupé de ses racines pendant plus de vingt ans arraché de

Notes :

1-GALLINARI Melliandro Mendes, La “clause auteur” : l’écrivain, l’*ethos* et le discours littéraire http://aad.revues.org/663.
2-Ibidem.

mais certains traits dits pertinents, qu'il faut apprendre à repérer.

Dans le langage ordinaire, les sons des mots sont secondaires: c'est leur sens qui compte. Les poètes, eux, travaillent les sonorités pour qu'elles contribuent à la création du sens et à la musique des vers.

En fin, nous pouvons dire que Assia Djebar a su intelligemment déployer les outils phonologiques pour produire un discours poétique agréable, riche en matière de rythme, de sonorité, d'intonation, de mélodies et de musicalité harmonieuse.

En somme, nous avons vu comment ces figures de style ont permis de donner à la poésie *d'Assia DJEBAR* un caractère et un aspect proprement littéraire et poétique ; et comment elles ont permis de fleurir son langage, de le rendre moins «sec», moins aride, moins univoque, et lui faisant dépasser la fonction de simple communication d'un message. Nous ne pouvons pas envisager les figures seulement en tant que partie de la rhétorique, car il est évident qu'elles jouent un rôle primordial en termes de la phonologie.

Bibliographie

1. DI CRISTO, Albert La prosodie au carrefour de la phonétique, de la phonologie et de l'articulation formes-fonctions, Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage, 2004.

2. DJEBAR Assia, poèmes pour l'Algérie heureuse, SNED, Alger, 1969. 1964.

*3. GALLINARI Melliandro Mendes, La "clause auteur" : l'écrivain, l'*ethos *et le discours littéraire http://aad.revues.org/663.*

***4.** RENARD Raymond, Apprentissage d'une langue étrangère seconde: phonétique verbo-tonale, De Boek Université, 2002.*

La paronomase apporte un plus à tous ces poèmes. Elle leurs attribue une sonorité agréable ce qui contribue à leur vivacité et leur efficacité ce qui les rendent légers et influents sur l'ouïe des auditeurs.

5/ Le parallélisme

En fin, *le parallélisme* est remarquablement présent dans la poésie *d'Assia DJEBAR.* Elle l'a employé dans plusieurs de ces poèmes. La répétition identique des mots, des expressions et des vers suivants : ***«Et je m'en vais»*** marque le parallélisme dans le poème «*Départ»* et le vers ***«J'ai libéré le jour»*** s'est répété semblablement quatre fois au début de chaque strophe ce qui signifie l'existence du parallélisme dans le poème *«Poème au soleil».* Il est omniprésent dans Le poème *«L'Homme qui marche».* Nous l'avons rencontré dans la répétition pareille de l'expression **:** ***«Je n'ai rien dit*** *l'homme»,* dans les deux vers **:** ***«Ombre de la mort, ombre du couperet, Ombre de l'ombre»***, dans la répétition semblable de l'expression ***«J'ai besoin»,*** et de l'expression ***«Tu as beau».*** Il se retrouve aussi dans le poème *«Alger»* ; il s'est reproduit à cause du refrain du mot ***«Ville»*** qui vient au début de chaque vers. Le parallélisme a joué dans ce recueil un rôle phonologique très intéressant. Il a donné à ces poèmes une sonorité répétitive pour exprimer la certitude et la force. A cause de ses répétition identique ; il a produit une musicalité harmonieuse ce qui incite les lecteurs à les réciter et les aide à les mémorisés. En outre il a dévoilé un esprit insistant, défiant et révoltant de l'auteur.

Conclusion

Comme *La* phonologie, est une science explicative, dont l'objet d'étude est le fonctionnement des unités sonores d'une langue, c'est à dire, du système qui permet à des sons de produire du sens. Chaque unité acoustique, jouant le rôle d'un chiffre de code, n'a de valeur que dans un code où elle est en opposition avec les autres unités choisies par le système.

Ainsi, ce que vise *la phonologie,* c'est non un classement de ces unités sonores, mais la construction du réseau d'oppositions distinctives qui permet la compréhension. Ces oppositions distinctives ne concernent pas la totalité des composantes des sons du langage,

[ɔ̃] entrainent dans ces vers un effet voilé, muté, atténué, mou et lent ce qui est très clairement incarné dans ces vers. Elles leurs procurent un rythme lent et une sonorité sourdes.

3/ L'homéotéleute

Quant à *l'homéotéleute*, sa présence est évidente dans ce recueil. *Assia DJEBAR* a employé cette figure de style dans plusieurs de ces poèmes, car elle contribue généralement à la beauté et l'esthétique de la poésie et elle participe à la création d'une musicalité agréable, en faisant résonner l'homophonie des mots mis en reliefs, dans les vers ou les strophes. Elle a employé plusieurs formes de l'homéotéleute . Prenons la répétition d'une syllabe telle que dans le poème *«Longue la nuit». L'homéotéleute* est représentée dans les mots: *«palm**ier** – sangl**ier** - l'étr**ier**»* et *«corb**eaux**-bour**reau**».* Elle vient ici pour exprimer la vivacité, la rapidité. Par contre la répétition de plusieurs syllabes telles que dans le poème *«Longue la nuit».* Elle se retrouve en effet dans les mots *: «**menthe** – tou**mente**», et «**haras**-sa**hara**»* . Elle vient ici pour produire la nonchalance et la lenteur.

4/ La paronomase

Alors que *la paronomase*, elle aussi a joué un rôle phonologique considérable dans la poésie d'*Assia DJEBAR.* Elle l'a employé dans plusieurs poèmes de son recueil. Nous l'avons répertoriée dans les poèmes *: «L'exilé».* Les mots employés en paronomase sont : *«mangue – langue» et «rébus – zébus», «Juba».* Elle est présente dans le poème : *«Juba»,* les mots en paronomase sont: *«sage - cage» et «hommage – image».* Elle est employée aussi dans le poème : *«d».* Elle est incarnée dans les mots suivants *: «dédain – éden – dédale».* Nous l'avons rencontré aussi dans les poèmes : *«Un pays sans mémoire»,* et les mots sont : «*mémoire – miroir», «braise – brises», «Alger»,* et les mots sont : *«sarment – serment», «Sous les cerisiers»,* et les mots sont : *«longe – longs», «L'échafaud»,* et les mots sont *: «tente – lente»,* et en fin dans le poème : *«Algérie»,* et les mots sont : *«piège – neige», «chevreau – chevaux» et «alarme – larmes – armes».*

Elle a employé aussi *l'assonance en [i]*. Nous l'avons répertorié dans les poèmes : *«L'homme qui marche».* Le son de la voyelle *«i»* se retrouve en effet dans les mots : *«Se nourr**i**t auss**i** de la publ**i**c**i**té».* Le poème *«Alger»* présente aussi cette assonance. Elle se retrouve en effet dans les mots : *«v**i**lle, l**i**las, coll**i**ne, bas**i**l**i**c».* Nous l'avons trouvée aussi dans le poème : *«L'échafaud».* Le son de la voyelle *«i»* se retrouve dans les mots : *«p**i**les, ép**i**ce».* Ainsi que dans la cinquième strophe du poème *«Algérie».* Elle se retrouve dans les mots : *«breb**i**s, am**i**, cr**i**s, Maghn**i**a, agon**i**e à Sa**i**da».* La voyelle *«i»* est une voyelle aiguës et fermées, la répétition de son, son fournit à ces poèmes un effet aigu, clair, doux, et léger. IL vient dans ces poèmes pour exprimer l'incertitude et le désespoir dans : *«L'homme qui marche»*, et l'inquiétude dans : *«L'échafaud»,* et la fierté dans : *«Algérie». L'assonance en [e] et en [ε]* sont présentes dans ce recueil. Nous les avons trouvées dans les poèmes suivants *: «L'homme qui marche».*

Elles se retrouvent dans le vers *N°9 et N°20.* Le son de la voyelle *«é»* se retrouve en effet dans les mots : *«D**é**sarm**é**s, t**é**n**è**bres», «parl**er**, prot**e**st**er**, g**e**sticul**er»*. Le poème : *«Un jour sans mémoire»* présente aussi cette assonance, dans le vers *N°14 et 15*. Elles se retrouvent en effet dans les mots : *«C'**é**tais, **é**t**a**is-ce, m**è**re, c**e**tte, col**è**re, C'**é**t**a**is, l'ann**é**e, mis**è**re».* Les phonèmes *[e] et [ε],* sont des voyelles aiguës et fermées, elles entrainent dans ces vers un effet aigu, claire, doux, léger et éclatant. Ce sont tous des effets acoustiquement agréables qui charment l'oreille de l'auditeur. Il est bien évident que leur son va au paire avec les sens de ces vers.

Comme elle a employé *l'assonance en voyelles nasales :* ***[ɑ̃], [ɛ̃]*** *et* ***[ɔ̃].*** Nous avons répertorié *l'assonance en* ***[ɑ̃]*** dans septième strophe du poème *«Alger».* Elle est présente dans les mots : *«sarm**en**t, serm**en**t, hurlem**en**t, testam**en**t, innoc**en**t»).* Alors que *l'assonance en* ***[ɛ̃]*** est présente dans le poème *«Algérie».* Le son de la voyelle ***[ɛ̃]*** se retrouve en effet dans les mots *: «jasm**in**s, jard**in**s, chem**in**, f**aim**».* Nous avons rencontré *l'assonance en [ɔ̃]* dans deuxième strophe du poème : *«Poème au soleil».* Le son de la voyelle *[ɔ̃]* se retrouve en effet dans les mots : *«t**om**be, l'**on**de, C**om**me, m**an**teau, ret**om**ba, grill**on**, fauc**on**, Tis**on**s, pard**on**».* En leur qualité phonétique de nasale, les phonèmes ***[ɑ̃], [ɛ̃] et***

précisément dans la première strophe. Le son de la voyelle *«o»,* se retrouve en effet dans les mots : *«vaiss**eau**, fl**o**ttes, sombre, ois**eau,** tombé, tomb**eau»***. Elles sont présentes dans la quatrième strophe du poème : *«Alger».* Elles se retrouvent en effet dans les mots : *«compl**o**t, ruiss**eau**, sangl**o**t, pati**o**s».* Nous les avons rencontrées aussi dans l'avant dernière strophe du même poème. Elles sont présentes dans les mots *: «trét**eau**, tribun**au**x, troup**eau**, jud**o**s, mant**eau**, h**o**rs-la-loi, cout**eau**, l'échaf**au**d»*. Nous les avons constatées dans l'avant dernière strophe du même poème. Le son de la voyelle *«o»,* se retrouve en effet dans les mots : *«vaiss**eau,** v**o**gue tomb**eau**, v**au**tours, ois**eau**, flamb**eau»***. En fin, elles sont présentes aussi dans le poème *«Algérie»* plus précisément dans la deuxième strophe. Elles se retrouvent en effet dans les mots : *«chevr**eau**, H**o**dna, chev**au**x, cham**eau**, sangl**o**ts»,* et dans la troisième strophe. Le son de la voyelle *«o»,* se retrouve en effet dans les mots *: «syc**o**m**o**res, s**o**rt, bourr**eau,** d**o**rt, Bient**ô**t, m**o**rt»,* et dans la huitième strophe du même poème. Elles se retrouvent en effet dans les mots : *«ruiss**eau**, S**o**mbre, fl**éau**, g**o**rgée, d'**eau»***. En sa qualité phonétique de grave et fermée, *l'assonance en [o] et en [ɔ]* qui est une voyelle grave et ouverte, vient ici pour exprimer la langueur, mélancolie, l'angoisse, la lenteur du poète tel que dans le poème : *«L'exilé».* La répétition des sons de la voyelle *«o»* évoque une longue plainte. Comme elle peut exprimer la majesté, la gloire et l'histoire tels que dans les poèmes : *«Algérie, Alger».*

L'assonance en [u] et en [y], sont présentes dans les poèmes suivants : *«J'ai coupé le cou de cop».* Elles se retrouvent dans la première strophe. Elles sont incarnées dans les mots : *«c**ou**pé, c**ou**, c**ou**r**u** «quatre fois», c**ou**teau, b**ou**rreau».* Elles sont présentes aussi dans septième strophe du poème : *«Algérie».* Le son des voyelles «*u» et «y»,* se retrouve en effet dans les mots : *«c**ou**, gen**ou**x, **Ou**ed-Fodda, caill**ou**x, l**ou**ps».* La voyelle *«u»* est une voyelle grave et fermée. La répétition de son, son produit un effet grave, elle vient ici pour exprimer la sérénité la légende et la majesté. Alors que la voyelle *«y»* est une voyelle aiguës et fermées, son assonance évoque un effet aigu, clair, doux, et léger. Sa répétition vient d'aborder dans le poème : *«J'ai coupé le cou du coq»* la douleur et l'aigreur.

l'action de coupure ce qui lui alloue une harmonie imitative influe positivement les interlocuteurs.

Nous avons constaté aussi *l'allitération en[m]* dans ce recueil de poèmes. En effet, la consonne *«m»* est une consonne occlusive, nasale, apicale, bilabiale : les deux lèvres prennent fermement contact l'une contre l'autre.

Nous l'avons répertoriée dans le poème *«Un pays sans miroir»,* plus précisément dans le vers : *«Un pays sans **mém**oire est une fe**mm**e sans **m**iroir».* Cette allitération a accordé à ce vers des effets doux, mous, languissants, soutenus et onomatopéiques. Cela contribue à l'harmonie et la cohésion de poème et laisse un agréable élan sur l'état d'âme des interlocuteurs.

2/ L'assonance

Concernant *L'assonance,* elle aussi joue un rôle phonologique très important dans le discours littéraire. Elle procure à la poésie un effet expressif et harmonique. *Assia DJEBAR* n'a pas négligé ce procédé, elle l'a employé dans plusieurs de ces poème, plus particulièrement dans les deux poèmes consacrés à l'Algérie : *(Alger, Algérie).* Elle a employé l'assonance [a] est ubiquiste dans le poème *«Algérie».* Le son de la voyelle «a» se retrouve en effet dans les mots : «Djurdjur**a**, **a**louette, Tikjd**a**, Ou**a**d**a**hi**a**, **A**z**a**zg**a**, Hodn**a**, Méchréri**a**, G**a**rdhai**a**, Djemil**a**, M**a**nsour**a**, M**a**sc**a**r**a**, **a**rdents, Bou-H**a**nifi**a**, p**a**rdon, Kel**aa**, Tip**a**z**a**, M**a**zoun**a**, Mili**a**n**a**, Zemmor**a**, Nédrom**a**, **a**mi, Oujd**a**, M**a**ri**a**n**a**, **a**gonie, S**a**id**a**, Frend**a**, Oued-fod**a**, Djelf**a**, Msil**a**, Kolé**a**, j**a**rdins, Blida, Mouz**a**i**a**, Méd**a**i**a**, Chell**a**l**a**, Méd**j**an**a**, Bou-s**aa**d**a**, S**a**h**a**ra, **a**l**a**rmer, Tébess**a**, l**a**rmes, Mil**a**, v**a**c**a**rme**,** **A**in-Sefr**a**, **a**rmes, Guelm**a**, écl**a**t, Khenchl**a,** attent**a**t, Biskr**a**, sold**a**ts, Nementch**a**, comb**a**t, B**a**tn**a**». Comme, c'est une voyelle grave et ouverte, elle défère à ce poème un effet grave et éclatant ce qui rend le poème plus influant et elle lui fournit un rythme régulier et une sonorité sourde. Elle lui procure la force et la dureté ce qui va de pair au sujet du poème qui est : la description de l'Algérie. Pour, *L'assonance en [o]* et *en [ɔ],* elles sont présentes dans : *«L'exilé»:* dans le vers *N°27.* Elles se retrouvent dans les mots *«Dés**o**rmais, n**o**s, trés**o**rs».* Elles sont présentes aussi dans le poème *«Alger»,* plus

creuses, précieuses, fleurs, orangers, draps, moire, parfum, secret, soir, cris, percés, or, front, mariée, couleur, ambre, tournois, solitaire, tari, froides, histoire, cœur, émir, obscurcissement, coursier, meurtrier». Elle attribue à ces mots un effet bruyant et sonore qui les rend très grinçant et grondant ce qui va de pair avec la cause de ce poème.

Nous avons répertorié aussi d'autres allitérations dans quelques vers. Nous pouvons citer en premier temps *l'allitération en [s].* La consonne *«s»* est une consonne fricative, alvéolaire, *(ou sifflante).* Généralement les sifflantes apico-alvéolaires sont produites par le rapprochement de la pointe de la langue vers la région alvéolaire. Elle donne l'effet sifflant.

Nous l'avons trouvée dans les poèmes : *«Longue la nuit»* plus particulièrement dans le vers : ***«Sur les basses terrasses»*** les caractères phonétiques de la consonne *«s»* et ses effets onomatopéiques octroient à ce vers un effet sifflant qui exprime le mouvement produit par cette action. Cela donne à ce vers un aspect musical attractif qui attire les lecteurs et les auditeurs. La sonorité de la consonne *«s»* donne à la tonalité du poème une grande douceur. Elle se retrouve aussi dans le poème «*l'Exilé»***.** Elle est présente dans le vers : *«**S**ur la **s**ueur et **s**ur le **s**ang».* Comme la consonne *«s»* est spirante**,** son, son a un effet sifflant**.** Ce vers avec cette allitération produit un écho et une musicalité douce qui charme les oreilles des interlocuteurs.

Ainsi que *l'allitération en [K]* est présente dans ce recueil de poèmes. En fait, la consonne *«K»* est une consonne occlusive, orale, sourde, dorsale, vélaire : alors que la pointe de la langue est appuyée contre la face interne des dents du bas, le dos de celle-ci prend contact avec le palais «mou», appelé aussi voile du palais.

Elle est présente dans le poème : *«J'ai le coupé le cou du coq».* Nous pouvons la rencontré dans le vers : *«J'ai le **c**oupé le **c**ou du **c**oq».* Cette consonne est comptée parmi les sons sourds, instantanés et continus qui expriment la dureté. Elle donne à ce poème un effet de continuité qui convient au temps qui a été pris pour commettre l'acte. La consonne *«K»* produit aussi un son onomatopéique qui convient à

mourir, désert, vipères, dressées, Hoggar, cauchemar, braises, Algérie, jour, l'équateur, dorment, ancêtre». Il donne à ce poème un bruit et une sonorité qui vont de pair avec leur sens qui exprime, la tristesse, la souffrance et la mélancolie sentiments en lien avec le sujet t de ce poème.

Nous pouvons constater aussi cette *allitération en [R]* dans le poème : «*Je rêve»*. Elle se retrouve dans les mots *: «rêve, jour, heures, mortes, rires, épars, derrière, portes, rues, étire, cristal, fenêtre, pleurent, sourd, rebecs, bras, lourds, creusés, grenades, prunelles, partie»*. Elle défère à ce poème un effet Bruyant et sonore. Elle vient donc renforcer la description et la rendre plus dynamique, plus sonore. Elle lui donne la force et l'espoir. Elle est présente aussi dans le poème: *«Tous les matins»*. Le son de la consonne *«R»* se retrouve en effet dans les mots *: «cherche, cadavres, morte, ombre, redégorge, corps, gardes, emportent, meurt, l'aurore, étranglée, douceur, jour, rencontre, lauriers, cœur, écrasés, représente, avenir, labours, chair, offrande, reconnais, désespérance, souffrance, fertile, mort»*. IL a accordé à ces mots un effet bruyant et sonore qui les aide à exprimer clairement la cause de ce poème.

Le poème *: «Sous les cerisiers»* présente aussi une *allitération en [R]*. Le son de la consonne *«R»* se retrouve en effet dans les mots : *«garde, cerisiers, soir, sombre, derrière, barbelé, barreaux, jours, cri, forêt, lueurs, ruines, doré, écartelé, fleur, front, regarde, sombre»*. L'allitération ici octroie à ce poème un bruit et une sonorité qui contribue à l'éclaircissement du sens de ce poème. Elle évoque ici l'énergie et la force et une musicalité douce qui charme les lecteurs et les auditeurs. Un autre poème *«J'ai vu mon amour fusillé»,* présente une *allitération en [R]*. Elle est présente dans les mots : *«prison, noir, soirs, chavirés, trépas, égorgeur, galère, crevé, bruit, désert, arquebuses, crié, étranglée»*. Il est évident, que ce sont des mots qui portent le sens de tristesse, mélancolie et de désespoir. Le son de la consonne *«R»* et ses effets phonétiques contribuent à l'éclaircissement et la transmission du message porté dans ce poème.

En fin, nous avons rencontré cette allitération dans le poème : *«L'échafaud»*. Elle se retrouve en effet dans les mots *: «cuivre,*

Nous l'avons rencontrée dans les poèmes : *«L'exilé».* Le son de la consonne *«R»* se retrouve en effet dans les mots : *«Cicéron, berbère, Socrate, discours, Isocrate français, troubadour, Eléonore, cour, rêve».* Ces mots incluant la consonne *«R»,* vibrante et sonore attribuent au poème un bruit ennoyant qui éveille chez les interlocuteurs le mal de l'exila et les sentiments de nostalgie.

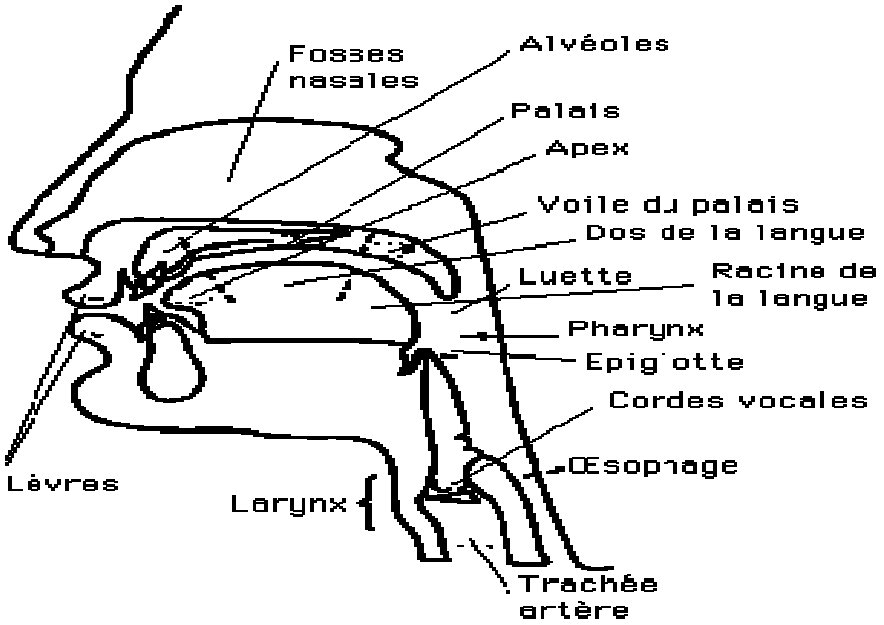
Le poème : *«Juba»,* présente aussi, cette allitération. Le son de la consonne *«R»* est présent dans les mots : *«roi, Cléopâtre, Cirta, fier, pâtre, prince, César, phare, Jugurtha, Carthage, crypte, Pyramide, marbre».* En sa qualité phonétique de vibrante, roulée et sonore La consonne *«R»,* alloue à ces mots la gloire, la force et la légende. L'allitération vient renforcer ici la description et rendre ce poème plus dynamique, plus sonore.

Nous répertorions aussi cette *allitération en [R]* dans le poème : *«Chanson de douar».* Le son de la consonne *«R»* se retrouve en effet dans les mots : *«remarier, mari, maquerellé, guerre, étendard, insurgé, armée, écrasé».* Ce sont des mots plein de bruit et de sonorité qui aident à la description d'une scène de colère et de révolte.

Ainsi que le poème *: «L'Homme qui marche»,* présente une *allitération en [R].* Nous retrouvons le son de la consonne *«R»* dans les mots : *«marche, lumière, ténèbres, spectateurs, naufrage, cendres, liberté, bienheureux, tendres, lyrisme, histoire, ombre, réalité, avenir, mirages, triomphe, victoire, miroirs, forêt, vivre».* La consonne *«R»,* confère à ces mots un bruit fracassant et une sonorité musicale qui octroie à ce poème la force et la sensation de confiance et la fierté de la victoire.

L'allitération en [R] se retrouve aussi dans le poème : *«La mort de ben Alla».* Elle est présente dans les mots : *«troupe, séparation, corbeau, noir, péri, traitrise, raison, tambours, clairons, emporter, ordre, dispersés, mère, ancêtre, corps».* Le son de la consonne *«R»,* a accordé à ce poème un bruit doux et une sonorité très dure, correspondant au monde des ténèbres, à l'obscurité, et qui rappelle l'idée de la mort. Le poème : *«Sept ans»,* contient aussi une *allitération en [R].* Le son de la consonne *«R»* se retrouve en effet dans les mots : *«périple, noire, foires, regs, dromadaires, or, mirages,*

En effet ***l'allitération** en [d],* est présente dans le poème *«d»*, elle se retrouve dans les mots : *«**d**o**d**eliner, **d**os, **d**roma**d**aires, **d**iss, **d**ru, **d**ésert, **d**émence, **d**iverse, **d**é**d**ain, é**d**en, **d**é**d**ale, **d**unes, **d**anse, bé**d**ouin, **d**o**d**elinez, **d**os, **d**roma**d**aires, **d**é**d**ain, asphoèle».*



Cette allitération donne au poème un effet sec et hésitant. Ainsi que la répétition de la consonne *«d»* lui défère un aspect rythmique, une sonorité musicale et une harmonie imitative ce qui permet de lier phoniquement et sémantiquement des qualités ou caractéristiques tenant du propos afin d'en renforcer la teneur ou la portée sur l'interlocuteur.

L'allitération en [R], est très répandue dans ce recueil de poèmes. Alors que, la consonne *«R»* est une consonne vibrante roulée alvéolaire, palatal et sonore. La région alvéolaire sert de point d'appui à la pointe de la langue qui entre en vibration sous la poussée de l'air interne. Cette vibration produit de petites occlusions successives, entrecoupées de résonances de type vocalique,

sonorités qui ont fondées sur diction phonétique tels que: «l'allitération, l'assonance, l'homéotéleute, la paronomase, et le parallélisme».

Le rôle phonologique des figures de styles à diction phonétique dans la poésie d'Assia Djebar :

Certainement, les sons ont un rôle phonologique très imminent qui porte sur l'éclaircissement et le renforcement du sens et la transmission des messages à travers la poésie. En fait, le poète joue d'abord avec les sons pour accompagner et soutenir le sens de son propos. Quand nous parlons du sens en poésie, nous abordons les sentiments, les impressions, les idées, le message à transmettre et l'expérience à partager. En effet, les sons sont présents dans la poésie pour créer ce climat particulier à chaque poète et pour marqué sa propre présence, le linguiste *BORDAS* note que : «*l'auteur serait une signature, une sorte de caution*[(1)]*»,* comme l'avait déjà écrit FOUCAULT. De son côté, BERGEZ commente : *«rien de plus simple, en apparence, que le lien unissant une œuvre et son auteur*[(2)]*».* L'harmonie résulte donc du choix et de la combinaison des syllabes pour obtenir les sonorités désirées. Aussi le choix des mots est-il le premier souci du poète. Dans son recueil de poèmes, *Assia DJEBAR,* a joué, avec les sons en faveur du sens et cela est illustré clairement dans ses poèmes. Elle a employé différentes sortes de figures de style. Cependant, nous avons exploré seules celles qui ont une relation avec la phonologie et qui étudient les sons pour soutenir le sens.

1/ L'allitération

L'allitération est omniprésente dans son recueil. *Assia DJEBAR* a consacré tout un poème pour l'allitération en *consonne[d]* et elle lui a donné le titre *«d».* Ce qui explique l'importance qu'elle accorde à l'allitération. Pour pouvoir décrire les effets de la consonne *«d»* sur le poème, il serait indispensable de citer les Caractéristiques phonétiques de la consonne *«d» : c*'est une consonne occlusive, orale, sonore, dentale, alvéolaire, post-alvéolaire. La langue prend contact avec la partie postérieure des <u>dents</u> de la mâchoire supérieure et/ou le bourrelet formé par les <u>alvéoles</u>, *(voir le schéma de l'appareil phonatoire dans la figure suivante).*

لقد وظفت آسيا جبار الأدوات الإجرائية الصوتية في ديوانها الشعري توظيفا جيدا، إذ أنها تمكنت من إيصال صوتها ورسالتها الأدبية إلى جميع أمصار العالم ونتوق في هذه المساهمة إلى إبراز موهبة وقدرة آسيا جبار في تحكمها في تقنيات الصوتيات وتوظيفها في منح العالم الناطق باللغة الفرنسية مادة شعرية غنية أيما غنى ومفيدة أيما فائدة.

ولكي نستكشف فضاء الصوتيات في شعر آسيا جبار، كان لزاما علينا أن نثير بعض المحسنات البديعية التي لها علاقة مع الصوت مثل: تكرار الحروف، والطباق، والسجع، والمقابلة، إذ نقوم بالتعرف على كل من هذه المحسنات البديعية في قصائدها ثم نقوم بتوضيح كيف أن آسيا جبار وظفتها توظيفا متقنا يضفي على شعرها رونقا مفعما بأنواع الإيقاعات الملائمة، والموسيقى الجذابة، والرنة المريحة مما يدعو إلى سماع شعرها وتقبله بكل أريحية.

INTRODUCTION

Une *figure de style*, du latin «figura", est un procédé d'expression qui s'écarte de l'usage ordinaire de la langue et donne une expressivité particulière au propos. On parle également de *«figure de rhétorique».* Si certains auteurs établissent des distinctions dans la portée des deux expressions, l'usage courant en fait des synonymes. *Les figures de style*, liées à l'origine à l'art rhétorique, sont l'une des caractéristiques des textes qualifiés de *«littéraires».* De manière générale, les *figures de style* mettent en jeu : soit le sens des mot figures de substitution comme la métaphore ou la litote, l'antithèse ou l'oxymore, soit leur sonorité *«allitération, paronomase par exemple»* soit enfin leur ordre dans la phrase «*anaphore, gradation parmi les plus importantes»*.

Elles se caractérisent par des opérations de transformation linguistique complexes, impliquant la volonté stylistique de l'énonciateur, l'effet recherché et produit sur l'interlocuteur, le contexte et l'univers culturel de référence également. A ce jour, *les figures de style* répertoriées se dénombrent aux alentours de *3000* au total. Il existe des figures d'analogie, d'animation, de substitution, de pensée, d'opposition, de construction, de sonorités, d'insistance et d'atténuation. On s'intéresse dans cette recherche aux figures de

Le rôle phonologique des figures de styles à diction phonétique dans «Poèmes pour l'Algérie heureuse», recueil de poèmes d'Assia Djebar

Abdelkader SAIDI,
Université de Abou Bekr Belkaid, Tlemcen

Résumé :

La communication que je propose n'est entre autre que le fruit de mon travail de recherche mené en vue de l'obtention d'un diplôme de magistère à l'université de Béchar. Il est porté sur le rôle de la phonologie et la phonétique dans la clarification et l'impact de discours poétique d'Assia Djebar. Dans son recueil de poèmes : «Poèmes pour l'Algerie heureuse», Assia Djebar a su exploiter les techniques de la phonologie et la phonétique pour pouvoir faire entendre sa voix et transmettre son message dans le monde entier.

Dans cette contribution, nous procédons à dévoiler le talent d'Assia Djebar en matière de phonologie et phonétique et comment elle a pu le cultiver pour donner au monde francophone une matière poétique enrichissante, intéressante et influente…… etc.

Pour révéler les vertus de la phonologie pour la poésie d'Assia Djebar, il serait indispensable d'évoquer quelque figures de style qui sont en corrélation avec la phonétique telles que : L'allitération, l'assonance, l'homéotéleute, la paronomase et le parallélisme. Nous identifions chaque de ces figures de style dans les poèmes d'Assia Djebbar et nous montrons comment elle a utilisé les sons des consonnes et des voyelles pour attribuer à ses poèmes un aspect poétique agréable, un rythme adéquat, une musicalité harmonieuse et une sonorité apaisante ce qui contribue à leur vivacité et leur efficacité ce qui les rendent légers et influents sur l'ouïe des auditeurs.

الملخص:

إن هذه المداخلة التي أتشرف بعرضها عليكم للمشاركة في الملتقى الدولي الخاص بالكاتبة الجزائرية المقتدرة آسية جبار التي لها باع طويل في الأدب والكتابة والمسرح، ما هي في الحقيقة سوى ثمرة البحث الذي قدمته للحصول على شهادة الماجستير في جامعة بشار، الذي كان يروم إلى استكشاف دور الصوتيات في إيضاح وتأثير شعر آسيا جبار في المتلقي.

11-*Le Blanc de l'Algérie, op.cit., p. 17.*
12-*Ibidem*.
13-*Ibidem*.
14-P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit*., p. 562.
15- «Je fixe l'image du dernier instant : quand ils sont tombés l'un après l'autre, abattus, l'un debout, dressé de toute sa haute taille, au pied de l'escalier de son immeuble, lui la tête en une seconde trouée, le second, et le troisième, poitrine lacérée, déchirée au couteau, et il le cerclent, et ils l'ensanglantent, et…» *op.cit*., p.17.
16-Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993-1997, p. 52.
17-Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit*., p. 182.
18-Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 207.
19-*Ibidem*.
20 - Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, p. 55.
21- L'élucidation est à prendre ici au sens mammérien du terme, «J'ai toujours eu la passion de l'intelligence. Réduire l'obscur au point où il ne peut plus céder, comprendre pour pénétrer au cœur même des choses dont le poids, sans cela, nous écraserait.» Mouloud Mammeri, entretien avec Tassadit Yacine, AWAL, Hommage à Mouloud Mammeri, 1990, p. 71.
22-Paul, Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit*. p. 214.
23-*Le Blanc de l'Algérie, op. cit*. p. 132.
24-*Le Blanc de l'Algérie, op. cit*. p. 135.
25-*Le Blanc de l'Algérie, op. cit*. p. 136.
26-La troisième partie du récit, qui est la plus conséquente, est justement intitulée «La mort inachevée».
27-*Le Blanc de l'Algérie, op.cit.,* p. 136.
28-Jacques Berque, cité par Assia Djebar, in *Le Blanc de l'Algérie, op. cit*., p. 231.
29-*Le Blanc de l'Algérie, op. cit*., p. 154.
30-*Le Blanc de l'Algérie, op. cit*., p. 154.
31-*Le Blanc de l'Algérie, op. cit.,* p.
32-*Le Blanc de l'Algérie*, *op.cit*., p. 224.

Ecrire *le Blanc de l'Algérie* dans la langue des morts, c'est, pour Djebar, au travers de ce récit-témoignage, doter les morts d'une sépulture, d'une trace qui permette de faire place aux Algériens vivants, lesquels, effaçant en eux toutes les fureurs de l'autodévoration collective, retrouveraient enfin un «dedans de la parole», où les mémoires apaisées, les langues «réhabitées» et l'Histoire réhabilitée seraient enfin réconciliées.

BIBLIOGRAPHIE :

-DJEBAR, Assia, *Le Blanc de l'Algérie,* Paris, Albin Michel, 1995.
- DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.
- DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1985.
-BLOCH, March, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997.
-CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et la Rose, 2001.
-CERTEAU, de, Michel, *L'Ecriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
-DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.
-RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Seuil, 2000.

Notes :

1- Michel de Certeau, *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
2-Assia Djebar, *La Soif*, Paris, Editions Julliard, 1957.
3- Assia Djebar réalise deux longs-métrages, intitulés «La Nouba du mont Chenoua» en 1978, et «La Zerda ou le chant de l'oubli» en 1982, dans lesquels elle traite du statut de la femme et des archives audiovisuelles de la colonisation.
4- Assia Djebar, *L'Amour la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985.
5-Assia Djebar, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.
6-Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et la Rose, 2001.
7-Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, p. 511.
8-Ce récit compte quatre parties intitulées successivement: «La langue des morts», «Trois journées», «La mort inachevée», «Ecrire le blanc de l'Algérie».
9-Paul Ricoeur souligne l'analogie du souvenir «gravé» dans l'âme et celui gravé par écrit. Il explique que le second acte procède d'un souci de témoignage et d'historicisation. In *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit*., p. 17.
10-*Le Blanc de l'Algérie, op.cit.,* p. 17.

devant cette ombre qui sourit, qui s'efface dans la roche-celle du Djurdjura et celle, à la fois de la langue !... [30]*»*

L'altitude rocheuse et majestueuse du Djurdjura, se conjoignant à l'enracinement immémorial de la langue, confèrent ainsi à cette figure l'emblème de l'authenticité d'une quête et de son accomplissement.

Derechef, la question de la langue revient donc se poser, de même qu'elle s'était posée tout au début de l'ouvrage, lors même que Djebar entamait son récit en le plaçant sous la double égide de Kateb et de Camus, dont le premier criait «Hâtez-vous de mourir, après vous **parlerez** en ancêtres…» et dont le second assurait «Si j'avais le pouvoir de donner une **voix** à la solitude et à l'angoisse de chacun de nous, c'est avec cette **voix** que je m'adresserais à vous»[31].

En recourant au champ lexical de la parole, des langues, de la voix, de la cacophonie, du silence, du témoignage, et au champ lexical de l'écriture ensanglantée, du blanc de l'Algérie, Djebar semble pointer du doigt le malentendu qui fut à l'origine de tout le drame qui ensanglanta l'Algérie : celui qui fera dire à Jacques Berque en 1992 : «l'Algérie a le talent de faire un problème majeur de quelque chose qui était au départ une supériorité.»[32]

A travers donc ces récits sur la tragédie qui endeuilla le pays, bien avant l'indépendance, et quarante ans après, Djebar tente de lutter d'une part contre l'incrédulité et l'amnésie et d'autre part, d'instaurer une mémoire historique, à même de permettre à la mémoire collective de garder la salutaire crise d'identité permettant une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique.

En reconvoquant les morts, elle réinitie une sorte de récit fondateur, à laquelle toute mort est inhérente. Elle fait "entendre les mots qui n'ont jamais été dits.(...) pour que les morts se résignent au sépulcre", elle comble les béances de l'Histoire, en écrivant le blanc «d'une Algérie sans/sang écriture, même endolorie, mais s'appliquant, dans le retrait de l'écriture/mémoire/histoire, d'une langue hors les langues, de retrouver une patrie féconde».

Ces trois sépultures, données en trente trois années d'intervalles, en trois lieux différents, à cette figure historique ô combien emblématique, semblent constituer, pour Djebar, l'origine même du malentendu, générateur des fosses qui allaient s'ériger à la hâte, dans les larmes et le sang :

«*Qui, parmi nous, trente cinq ans durant, a pensé écrire «un tombeau d'Abane Ramdane» : en berbère, en arabe ou en français ? A peine, de temps à autre, intervenait un constat de politologue, d'historien, de polémiste… Presque jamais le symbole d'une telle amnésie ne fut éclairé.»*[27]

La question est d'autant lancinante qu'elle aurait pu être élucidée dans l'une ou l'autre des trois langues dont dispose l'Algérie. C'est donc, ce nous semble, la question des ou de la langue d'écriture/témoignage, qui, tout au long du récit, taraude l'esprit de la romancière-historienne. Ainsi, vers la fin de son entretien inaugural, échangé tant en français qu'en arabe-avec ses trois «chers disparus» dira-t-elle : «En quelle langue écrire ?»

Cette interrogation donne la pleine mesure du drame algérien, elle porte en elle, en effet, tous les germes du silence imposé, de l'absurde malentendu, de *«l'effacement, l'enfermement, le refoulement, l'encerclement, (…)»* toutes ces *«négativités qui assaillent depuis l'origine, pour un noir destin, cette terre âpre et drue où la féminité même semble ne faire qu'exaspérer une cruauté diffuse»*.[28]

Et, de toute cette procession que compte la vingtaine de morts convoquée, «*celle des écrivains d'Algérie, depuis au moins une génération, saisis à l'approche de leur mort-celle-ci accidentelle, par maladie ou, pour les plus récents, par meurtre*», seule «la mort» de Mouloud Mammeri semble avoir trouvé «grâce» aux yeux de l'historienne-romancière ; Mouloud Mammeri, dont Djebar croit fermement qu'il fut un choyé des dieux :» lui qui alla rejoindre la **haute montagne** natale, splendide de nudité»[29]. Et Djebar de préciser alors : «*Le seul peut-être en effet de cette liste de mes confrères qui n'eut pas, lui, une «mort inachevée». Telle s'affermit mon impression,*

événements historiques. C'est l'occasion pour Djebar d'établir clairement les liens entre les événements, occultés, d'hier avec ceux, tragiques, d'aujourd'hui : «*Comment s'étonner que la révolte, que la colère même déviée, même dévoyée, des «fous de Dieu» d'aujourd'hui, se soit attaquée dès le début, aux tombes des chahids, les sacrifiés d'hier* ?»[24]

Et c'est aussi et encore l'occasion pour la romancière-historienne de relire et de relier les événements du passé à ceux du présent en s'étonnant : «*Que dire surtout de ceux qui continuèrent à officier dans la confusion de ce théâtre politique si creux : dans leur discours, ils convoquèrent à tout propos les morts- à force de répéter«un million de morts», ils ne prêtent attention qu'au qualificatif, eux les survivants, les bien portants. (...) Ainsi s'amplifia la caricature d'un passé où indistinctement se mêlaient héros sublimés et meurtriers fratricides».*[25]

Djebar entreprend donc de réécrire l'histoire, et pareille entreprise semble mue par le désir d'empêcher que l'Histoire officielle ne réduise la mémoire vivante, celle des témoins/chouhoud sur les martyrs/chouhouda, à l'un de ses objets, en lui imposant le mutisme de la trace.

III. En quelle langue écrire, traduire la tragédie ?

Deux grandes figures semblent se détacher dans cette procession mortuaire, celle tout d'abord de Abane Ramdane, et celle ensuite de Mouloud Mammeri, seule figure dont la mort semble, de l'avis de Djebar, achevée[26].

Abane Ramdane, mort dans des circonstances demeurées longtemps obscures, et qui eut droit à trois sépultures, constitue un cas à nul autre pareil dans l'Histoire contemporaine algérienne. Djebar entreprend donc de remonter le cours des événements afin d'élucider le mystère, de trouer le triple suaire du silence et de faire advenir l'événement à travers la trace véritable. Des témoins et des acteurs de l'histoire sont interrogés, des versions, tout autant contradictoires que convergentes sont reprises et confrontées.

dans cet espace de l'entre-deux qui ouvre le champ autant au *dissensus* qu'au *consensus*»[19].

Mais Djebar, en sus de convoquer les témoins de l'Histoire, interroge l'Histoire elle-même, la macro-histoire, qu'elle entremêle à la micro-histoire, qu'elle narrativise par le biais de la fiction. Elle en appelle à ses souvenirs, se remémore des images»souvenirs impérissables», retourne aux sources documentaires en bonne historienne qu'elle est, et s'arme de tout l'attirail que sont ces procédés: traces, documents, questionnements qui forment le trépied de base de la connaissance historique. Elle met en représentation le passé révolu et érige des traces, au sens fort, captant des mots, captant la mort par des paroles captées, tracées. Elle fait parler les morts ou leurs témoins. Et c'est alors que le témoignage renvoie à la trace, que la trace renvoie à l'événement, que ce dernier renvoie au passé qui advient et se re-grave ainsi dans le présent : le passé, en effet, assure Gilles Deleuze, «coexiste avec le présent qu'il a été mais (…) c'est le passé tout entier, intégral, tout le passé qui coexiste avec chaque présent.»[20]

L'entreprise de l'historienne-romancière, qui témoigne d'un sens de l'histoire dont ont manqué des historiens patentés, est sans conteste placée sous le sceau de l'élucidation[21], de la compréhension car «c'est à la faveur de la dialectique "comprendre le présent par le passé" et corrélativement "comprendre le passé" par le présent que la catégorie du témoignage entre en scène à titre du passé dans le présent.»[22]

C'est bien pourquoi Djebar interroge le présent à l'aune du passé, passé qu'elle réexamine en l'exhumant. Elle rouvre les tombeaux érigés à la va-vite, dans la précipitation tragique des événements, reconvoque le cortège des morts héroïques, ayant -été de l'histoire algérienne, interpelle les vivants, se place sous le sceau d'un dialogue avec les morts et leurs témoins.

C'est alors que «l'ombre sanglante et tout à la fois géante d'Abane Ramdane l'immolé [23]» est r-appelée, que les circonstances de son immolation sont revisitées, avec force témoignages en vue de servir de fil conducteur à la relecture et à la compréhension des

sinon le seul recours, reste, en dehors d'autres types de documents, la confrontation entre témoignages[17]».

C'est pourquoi, tout au long des trois processions mortuaires qu'elle fait défiler dans son récit, l'historienne cite à comparaître des témoins authentiques, proches, intimes, amis fidèles : des **chouhoud** au sens vrai du terme**.**

Mais arrêtons-nous un moment à ce nom «témoin»-qui, dans l'histoire contemporaine algérienne et dans la culture et la langue parlée, acquiert un sens tout particulier-***chahed-*****,** surtout lorsqu'on le couple avec son quasi homophone ***chahid*** (martyr). Il nous est permis de penser qu'une telle proximité phonétique et sémantique n'a pu échapper à la sagacité de la romancière-historienne. Les témoins sont ainsi doublement témoins, car témoignant de ceux-là qui furent à la fois témoins, acteurs et victimes de l'Histoire. En redonnant voix aux témoins des vrais témoins, et en se plaçant elle-même en tête de ce cortège de témoins, Djebar réhabilite le sens de ce terme si galvaudé qu'elle dépouille ainsi de toute charge péjorative, ce faisant, elle procède à la fois à la réhabilitation des vrais acteurs de l'Histoire, de l'Histoire elle-même que des témoins de celle-ci. Une triple action est ainsi accomplie. Car, ce qui, dans le témoignage, fait institution, assure Ricoeur, c'est surtout «la contribution de la fiabilité de chaque témoignage à la sûreté du lien social en tant qu'il repose dans la parole d'autrui.[18]»

Et de fait, au travers de la réhabilitation de ce principe de lien social qu'est le lien fiduciaire, Djebar vise à la réhabilitation de l'espace social en en faisant «un monde intersubjectivement partagé». Un tel partage est ce qui compos ce qu'on appelle, selon Ricoeur, le sens commun, et qui, lorsqu'il est affecté, est signe de corruption des institutions où prévalent manipulation mémorielle et pratique mensongère, mais qui, lorsqu'il est crédible, réhabilite la confiance et rétablit la similitude en humanité des membres de la communauté. La réciprocité d'un pareil échange participe de beaucoup à la réhabilitation des acteurs sociaux et consolide on ne peut mieux le sentiment d'exister au milieu d'«autres hommes-*inter-homines esse*-,

Dans le texte 3 intitulé «La langue des morts», Djebar semble se placer dans l'espace interstitiel de la voix et de l'écriture, entre un dehors et un dedans ; elle s'installe et demeure dans cet entre-deux, vigilante, à l'écoute d'une parole non encore figée, non encore momifiée, qu'elle accueille, recueille, reconduit peu à peu, et dépose dans le double «sépulcre» : celui de l'écriture et de la «sépulture». En rappelant les voix des disparus, elle revivifie tout autant ces derniers que leurs voix, car les mots ne couvrent ni n'étouffent, bien plutôt, ils énoncent et dénoncent, ils font advenir «l'être», le Souffle, le Pneuma. La voix, qui est événement, avènement à l'existence, est celle-là même qui fut l'origine, qui fut à l'origine, à l'origine de la vie, de l'Histoire, laquelle, solidaire de l'écriture, l'exila en se faisant dépôt mort, tombeau scripturaire.

La voix donc de Djebar ou sa plume entrouvre la voie du sépulcre, en extirpe les voix tue(ée)s enfin revivifiées. La parole, couplée à l'écriture, ressuscite du noir de l'oubli, exhume des ténèbres du Léthé le triple cortège des chères voix, qu'escorte fraternellement le duo Kateb et Camus.

Sachant que pour être reçu, un témoignage doit être dépouillé de «l'étrangeté absolue qu'engendre l'horreur», Djebar fait en sorte que jamais, dans les portraits qu'elle esquisse de ses «chers disparus», il n y ait de telles images, ainsi qu'en témoignent les nombreuses phrases inachevées[15]. Elle s'arrête donc au seuil de l'indicible, et ce, autant par pudeur que par respect.

II- Sous le sceau du témoignage et de l'historicisation :

Empêcher l'histoire de réduire la mémoire à l'un de ses objets semble donc être l'un des objectifs de Djebar, qui, tout au long de ce récit tente de laisser des traces. La trace se trouve être, selon Marc Bloch, le concept supérieur sous l'égide duquel se place le témoignage[16]. Ce dernier, en effet, constitue une étape cruciale dans la construction du fait historique. Paul Ricoeur, pour sa part, affirme que *«quoi qu'il en soit de la fiabilité principiel du témoignage, il n'y a pas mieux que ce dernier pour s'assurer que quelque chose s'est passé, à quoi quelqu'un atteste avoir participé en personne, et que le principal,*

hommages collectifs, des souvenirs mis en scène. Non: car tous ces mots, bruyants, déclamés, attendus, tout ce bruit les gêne, mes trois amis, les empêche, j'en suis sûre, de nous revenir, de nous effleurer, de nous revivifier!

Je ne demande rien; seulement qu'ils nous hantent encore, qu'ils nous habitent. Mais dans quelle langue? [11]*»*

C'est pourquoi elle r-appelle les morts-«ses» morts-, encore vifs, encore présents dans sa mémoire, elle rappelle le souvenir, leur souvenir, et les tire du tombeau pour mieux entretenir leur mémoire, la revivifier : «*Ainsi, autrefois, je veux dire dans la vie, nous bavardions-chacun de ces trois amis et moi, en langue française- mais cette nappe coulait toujours au dessus d'une autre, ombreuse, la phréatique, l'invisible qui pouvait jaillir. (...) D'ailleurs, pourquoi je les nomme «disparus», seulement pour atténuer ce «chers» qui s'enracine dans une tendresse, une limpidité arabes ? Ont-ils vraiment disparu ? Non, je m'entête contre l'évidence ; jusqu'au bout, jusqu'à la fin de cette déambulation, de cette remémoration de l'«après».(...)*[12]

Heureusement, ils me parlent souvent, ces «chers». Ce dear que je pourrais dire dorénavant, sans fausse pudeur, en arabe, mon arabe à moi aux dentales, écrasées. Ils n'ont pas disparu ; ils sont là ; ils m'approchent parfois ensemble ou séparément… Ombres qui murmurent. [13]*»*

Les «chers disparus», ressuscités à la faveur du souvenir, retournent moins tristes, moins lugubres au tombeau, ils y sont reconduits par le rituel d'une voix aimante, d'une voix amie, d'une voix aimée. Ils y sont reconduits par une voix qui les pleure, les honore, les purifie et les préserve de l'oubli.

En effet, de telles plongées constantes dans le passé tendent à revivifier la présence/absence, à résorber la distance, opération qui réactive et réinstaure la survivance du souvenir : «reconnaître un souvenir, soutient Ricoeur, c'est le retrouver. Et le retrouver, c'est le présumer principiellement disponible, sinon accessible. Disponible, comme en attente de rappel[14].» Pareille disponibilité des souvenirs fait de la mémoire vive un précieux atout contre l'oubli, l'a-mémoire.

Le récit, où abondent les pronoms de première et deuxième personnes -»je» et «tu»-, acquiert de la sorte le statut de témoignage. Le témoin qu'est Djabar donne «sa parole», authentifie son dire, le «Je» semblant dire : «j'y étais, j'en suis témoin, j'atteste». Dires attestés qui viennent contester, protester contre l'amnésie en voie d'instauration et la manipulation mémorielle susceptible d'en découler. Les voix qui défaillent viennent trouer le suaire de l'écrit entre les failles desquelles elles se glissent pour s'élever, toutes frémissantes de vie, dans la mémoire vivante de la chahida/ témoin Assia Djebar.

Dans la deuxième partie du récit intitulée «Trois journées», Djabar s'insurge contre l'oubli qui s'installe, s'instaure, recouvre de poussière les tombes, cautérise les blessures, efface les traces des disparus, et, insidieusement, éloigne leur présence, présence d'autant plus évanescente que la liste des assassinats semble vouloir ne plus finir : «*Trois journées blanches. Deux en juin en 93, la troisième en mars 94. Trois journées algériennes. Blanches de poussière. Celle qu'on ne distingua pas, (...) mais qui s'infiltra, invisible et menue, en chacun de ceux qui affluèrent au moment de votre départ*[10].»

Djebar s'insurge d'autant plus que la tragédie tend à s'ériger en rituel, en gestes commémoratifs dénués de toute signification : *Journées blanches de cette poussière donc dans laquelle les dizaines de témoins, d'amis, de familiers qui vous ont accompagnés à la tombe, eux les suivants, désormais s'empêtrent; en sont habillés, engoncés. (...) Poussière. Trois journées blanches de ce brouillard mortel».*

Consciente combien une telle «déploration dont la commémoration se perpétue» est instauratrice d'oubli, la romancière-historienne s'insurge de plus bel: «*Non. Moi, je dis non. Moi, qui, ces trois fois, ai été absente -moi, la lointaine, presque l'étrangère, l'errante en tout cas, la muette dans la séparation, celle qui renie toute déploration moi, je dis non».*

Elle s'insurge contre l'incrédulité et l'amnésie, contre le silence mortifère et la mémoire oublieuse: «*Pas le blanc de l'oubli. De cet oubli-là: oubli de l'oubli même sous les mots des éloges publics, des*

redoutable, et combien celle-ci, une fois assujettie à l'Histoire, peut en devenir l'otage.

Si donc Djebar entreprend d'évoquer les événements tragiques de la décennie noire qu'elle re-visite à la lumière des événements historiques d'hier placés sous le sceau du témoignage, c'est pour permettre un sain «affrontement entre *une histoire de la mémoire* et une *historicisation de la mémoire* dans une dialectique ouverte qui les préserve de ce passage à la limite, de cette *hubris* que seraient d'une part, la prétention de l'histoire à réduire la mémoire au rang de l'un de ses objets, d'autre part, la prétention de la mémoire collective à vassaliser l'histoire par le biais de ces abus de mémoire que peuvent devenir les commémorations imposées par le pouvoir[7]».

I –Sous le sceau de la voix vive et de la mémoire vivante :

Djebar s'érige elle-même en témoin, puisqu'elle entame ce récit[8] en r-appelant le souvenir de ses «chers disparus Alloula, Boucebci, Boukhobza», tombés sous les balles assassines à quatorze mois d'intervalles dans les années 93-94, et à la mémoire desquels elle dédie ce récit ; récit qu'elle place sous la double égide de deux autres témoins de l'Histoire et de la littérature algériennes : Kateb Yacine et Albert Camus.

Djebar entreprend, pour écrire ces témoignages, de "témoigner de l'intérieur de chaque vie témoignante". Elle redonne Voix aux trois «chers» disparus, premières victimes propitiatoires d'un long cortège mortuaire, elle esquisse leur portait, raconte des souvenirs «gravés dans sa mémoire» qu'elle tente de re-graver par écrit[9].

Intitulé «la langue des morts», ce premier texte, qui alterne anecdotes, rires, dialogues, silences, réminiscences, descriptions, est plein de vivacité. Djebar use des pouvoirs de l'image, qui dessine les contours d'un passé ayant-été, mais en passe d'être révolu, enseveli, effacé. Elle recourt à la mise en images, où la cohérence narrative confère lisibilité et où la mise en scène du passé évoqué donne pleine visibilité. Elle met en représentation le passé qui, ainsi, se dresse, prégnant de force et de vigueur.

scande tout le récit djebarien, est esquissée au terme de notre réflexion. Elle s'intitule «dans quelle langue écrire le témoignage ?». Il semble en effet que pour Djebar, le flou linguistique ou le malentendu historico-identitaire, entretenu depuis l'aube de l'histoire de l'Algérie contemporaine, autrement dit peu avant et durant la Révolution, soit en étroite corrélation avec les événements de la décennie noire**.**

Ainsi, deux problématiques semblent parcourir ce récit *Le Blanc de l'Algérie*, celle du couple mémoire(s)/histoire placé sous l'égide du témoignage, et celles des ou de la langue d'écriture. Ces deux problématiques sont inextricablement imbriquées l'une dans l'autre au point qu'elles paraissent n'en faire qu'une. A ces problématiques, deux figures historiques, évoquées dans la procession mortuaire, sont re-liées. Il s'agit de la figure de Abane Ramdane et de la figure de Mouloud Mammeri. C'est à travers, non les évocations même de chacune de ces deux figures, mais tout à la fin de celles-ci, que Djebar esquisse les enjeux de ces problématiques, lesquelles se retrouvent intimement liées l'une, à la question identitaire, l'autre, à la question linguistique.

Aussi, serons-nous amenée, dans la présente analyse, à effectuer de constants va -et-vient entre ces deux problématiques pour tenter de voir comment Djebar, entrecroisant la thématique de la parole/voix à celle de l'écriture et l'y juxtaposant, parvient à traiter une question éminemment complexe, celle de l'Histoire d'un peuple en quête de ses repères et de ses langues. En effet, en recourant au concept du témoignage, qu'elle articule tout à la fois à la parole et à l'écriture, elle se place sur le double plan de la mémoire vive et de la trace/ Histoire. Ce faisant, elle se sert de la première pour ériger la seconde, tout en gardant à l'esprit que cette dernière- l'histoire- peut vassaliser la mémoire et en faire son objet.

Car en bonne héritière de la triple tradition orale et scripturaire berbère, arabe et occidentale, Djebar, dotée de cette conscience avisée, sait combien la parole entée à même la mémoire, détient un pouvoir

entreprise, qui consiste à exhumer les morts du blanc de leur linceul, revisite-t-elle le présent à l'aune du passé, ou bien dresse-t-elle monument à l'Histoire en érigeant des tombeaux à la mémoire de ceux-là mêmes qui firent l'Histoire de ce pays ?

Assia Djebar, qui avait signé son entrée dans le monde littéraire en publiant une œuvre romanesque intitulée *La Soif*[2], en 1957, et ce, en pleine guerre d'Algérie, se verra sommée par les événements de l'Histoire algérienne de mettre sa plume au service du combat pour l'Indépendance. Elle se fera ainsi témoin et porte-parole de la lutte des siens à l'instar de tous les écrivains algériens de l'époque. Il est indéniable, en effet, que dans la plupart de ses œuvres et tout au long de son parcours, Djebar s'est voulu romancière-historienne, écrivaine-témoin, cinéaste engagée[3], architecte d'une œuvre de témoignage, au service de l'Histoire de son pays, et c'est dans cette perspective qu'elle publie, en 1985, déjà, *L'amour la fantasia*[4], et en 1991, *Loin de Médine*[5], où le va et vient entre l'Histoire et la fiction, assure une certaine véracité au récit.

C'est ce même procédé, devenu une tradition chez l'historienne-romancière, qui va être encore utilisé dans *Le Blanc de l'Algérie*, œuvre de témoignage par excellence, où Djebar va conjuguer tout à la fois ses talents de romancière, ses connaissances historiques à sa volonté d'Ijtihad /d'élucidation-interprétation de l'histoire de son pays, de ses arcanes et de ses failles. Animée donc de sa volonté d'«Ijtihad», elle va «trouer l'épaisseur du silence», et faire advenir «dans les failles de l'écrit[6]», -autrement dit de l'histoire -des voix dont elle refuse qu'elles défaillent. Pour ce faire, Djebar re-visite l'Histoire, interroge les mémoires, déboulonne les statues érigées à la va-vite, exhume les morts des tombeaux empoussiérés et les fait advenir «témoins», témoins/martyrs, témoins chouhada, en appelant à la barre les témoins/chouhoud : proches, intimes, amis.

Notre présente analyse est constituée de deux grandes parties placées successivement «sous le signe de la Voix vive et de la Mémoire vivante», et «sous le signe du témoignage et de l'historicisation». Une dernière partie, dont la thématique obsédante

Le Blanc de l'Algérie, œuvre historiographique et ré-écriture de l'Histoire

Fatima Boukhelou
UMMTO

Résumé:

La communication examine la manière dont Assia DJEBAR entreprend, dans Le Blanc de l'Algérie, d'interroger les événements tragiques des années 90 en les juxtaposant à ceux de la guerre d'Indépendance puis de la postindépendance. . La première partie de l'analyse, placée sous le sceau de la mémoire vive, montre que la romancière-historienne, en reconvoquant le souvenir "vivant" des chers disparus, s'instaure elle -même témoin et réhabilite ainsi la notion du témoignage sous le sceau duquel elle se place dans la seconde partie

Pareille entreprise exhibe le souci de Djebar de réécrire le Blanc de l'Histoire algérienne en comblant ses béances, en dotant les morts de traces/ sépultures dignes et à même de faire place aux vivants, lesquels, mettant fin à "l'autodévoration collective", réapprendraient enfin le dialogue.

«L'historiographie, soutient Michel de Certeau, (c'est-à-dire «histoire» et «écriture») porte inscrit dans son nom propre le paradoxe- et quasi l'oxymoron- de la mise en relation de deux termes antinomiques : le réel et le discours. Elle a pour tâche de les articuler et, là où ce lien n'est pas pensable, de faire *comme si* elle les articulait[1].»

A la lumière de cette assertion, nous aimerions interroger l'ouvrage de Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie,* publié aux éditions Albin Michel en 1995, en pleine décennie noire, pour tenter de voir dans quelle mesure l'historienne qu'est Assia Djebar recourt à ses talents de romancière pour articuler le réel- l'histoire- et le discours.

Quels desseins sont les siens, lorsqu'elle fait défiler toutes ces figures emblématiques de l'Histoire algérienne, depuis l'Emir Abdelkader jusqu'à Youcef Sebti, en passant par Frantz Fanon, Tahar Djaout, Alloula et tant d'autres. Djebar, au travers de cette double

4- *Id*, p. 49.
5-*Id,* p. 51.
6-Assia Djebar, *Les enfants du nouveau monde,* Ed/Julliard, 1962.
7- *Mises en scène d'écrivains*, Assia Djebar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret, Ed/Le griffon d'argile, 1993.
8- *Mises en scène d'écrivains*, Assia Djebar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret, Ed/Le griffon d'argile, 1993, p. 09
9-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed/fayard, 2007, p. 270
10- *Id,* p. 285.
11 -*Id,* p. 308.
12- *Id,* p. 331.
13- *Id*, p. 329.
14-*Id,* p. 330.
15-Sonia Assa-ROSENBUM in *Assia Djebar* (sous la direction de) Najib Redouane, Yvette Bénayou-SZMIDT, Ed/ L'Harmatta, 2008, p. 366.
16-Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Ed/Albin Michel, 2002, p. 229.
17-Abdelkébir Khatibi " Francophonie et idiomes littéraires" in *Penser le Maghreb,* Rabat-SMER, 1993, p 83.
18-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed/ Fayard, 2007, p. 289. .
19-Assia Djebar, *L'amour, la fantasia,* Ed/JC Lattès, 1985, p. 11.
20-*Id,* p. 204.
21-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed/ Fayard, 2007, p. 287.
22-*Id,* p. 381.
23- *Ibid.*
24-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed/ Fayard, 2007, p. 198.
25-Luc Collès *Littérature comparée et reconnaissance intellectuelle*, Bruxelle, Ed/Deboeck et Duculot, 1994, p. 3
26-Assia Djebar, *L'amour, la fantasia,* Ed/JC Lattès, 1985, p. 178.
27-Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Ed/Albin Michel, 1985, p. 278.
28-*Id*, p. 14.
29-Assia Djebar "gestes acquis, gestes conquis", Paris Novembre 1985, lettre publiée dans *Présence de femmes*, Ed/Hiwar, 1986.
30- *Mises en scène d'écrivains*, Assia Djebar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret, Ed/Le griffon d'argile, 1993, p. 09.
31-Naouel El saadaoui, *La face cachée d'Eve,* Ed/Des femmes, 1982, p. 143.
32-Assia Djebar, *Ombre Sultane,* Ed/Albin Michel, 2006, p. 15
33-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père,* Ed/Fayard, 2007, p. 101.
34-*Id,* p. 370.
35-*Ibid*
36-*Ibid,* pp: 375-376.
37-Rabah Soukehal, *Le roman algérien de langue française (1950-1990),* Ed/Publisud, 2003, p. 239.

dominant. Et celle qui reste victime de ce raisonnement c'est essentiellement la femme. Elle qui lutte pour avoir une place en dehors du regard masculin est souvent humiliée, répudiée ou tout simplement ignorée : « (…) Elle est considérée comme une dévalorisation de la famille (du clan, de la tribu), une menace pour l'honneur patriarcal, pour la virilité patriarcale (un homme déshonoré par sa femme ou sa fille n'ose plus regarder les autres hommes en face, car sa virilité et sa place dans la société masculine n'ont plus de poids »[37].

Etant donné que le sens de l'honneur repose sur la femme, elle devient sujette à tous les interdits puissent-ils émaner des diktats de la société ou de la religion. Dans cet entre- deux elle essaye de se frayer un chemin tout en s'évertuant à ne pas froisser la sensibilité masculine dans l'unique but d'atteindre son indépendance et donc sa liberté.

Références bibliographiques :

Césaire Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal,* Ed//Présence africaine, 1983.

Collès Luc *Littérature comparée et reconnaissance intellectuelle*, Bruxelle, Ed/Deboeck et Duculot, 1994.

Djebar Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed/ Fayard, 2007. Djebar Assia *Les enfants du nouveau monde*, Ed/Julliard, 1962 .

Djebar Assia, L'amour, la fantasia, Ed/JC Lattès, 1985.

Djebar Assia, *Les Alouettes naïves,* Ed/Babel, 1997.

Djebar Assia, *Vaste est la prison*, Ed/Albin Michel, 1985.

Djebar Assia « gestes acquis, gestes conquis », Paris Novembre 1985, lettre publiée dans *Présence de femmes*, Ed/Hiwar, 1986.

Revue, *Penser le Maghreb*, Rabat-SMER, 1993.

Mises en scène d'écrivains, Assia Djebar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret, Ed/Le griffon d'argile, 1993.

Redouane Najib et Yvette Bénayoun –SZMIDT (Sous la direction) *Assia Djebar,* Ed/ L'Harmattan, 2008.

Saadaoui Naouel, *La face cachée d'Eve,* Ed/Des femmes, 1982.

Soukehal Rabah, *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*, Ed/Publisud, 2003.

Notes :

1- Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père,* Ed/f*ayard,* 2007, p. 13.

2- *Id,* p. 379.

3-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed/fayard, 2007, p. 47

comment lui faire savoir que mon corps est vierge (hantise de notre société, depuis des siècles); que je n'ai accepté que des baisers (qui ne m'ont même pas émue ni bouleversée, mais la transgression et le risque pris, oh! Oui, passionnément!) comment oser avancer même la pointe du pied sur ce terrain interdit par la pudeur devant le père ? Chaque fois, une conclusion venait clore le dilemme : si je suis convoquée au tribunal du père… je me tue ! »[34]. La phase « si je suis convoquée au tribunal du père…je me tue » représente le pivot du roman. C'est autour de la peur que tout s'est tissé à tel point que l'auteure remémore la scène : « En ce mois d'octobre (…) je me souviens que je m'étais mise à dégringoler la volée de marches, tournant une seconde la tête et apercevant, au milieu de ma course échevelée, la motrice du tramway qui, à ma droite, semblait foncer sans frein. La décision première d'aller exploser contre l'horizon, au-dessus de la mer, des bateaux, des dockers, de la foule, en une seconde devient (sans doute, accompagnée aussi de la scansion : « Si mon père…je me tue ! Si mon père…je me tue ! », par un renversement de ce projet (me projeter en avant, exploser là-bas tout au fond, sous le soleil, au-dessus du port et de la mer immuable qui m'avalerait) –oui, en une seconde, cela devint : « coucher mon corps en travers des rails : la mort viendra plus sûrement, la machine est lancée »[35]. Ce mal de vivre vécu tant d'années auparavant a trouvé une nouvelle émotion dans son écriture : « Moi qui écris aujourd'hui, qui viens de reprendre dans le détail, au plus près, les secondes, les minutes de celle qui, ce matin-là, du haut de la volée de marches (…) oui, moi qui, aujourd'hui, qui reconstitue par les mots de la langue française ces secondes et ces minutes d'un trou béant (béant entre quoi et quoi ? Entre l'amour du père et celui du « voleur de mariée » qui approche (…) Au- dessus de mon corps de jeune vierge, ce matin- là, retiré de sous le tramway, il aurait en fait fallu invoquer deux responsables de l'échec : le père, victime de son ignorance rigoriste et des préjugés de son groupe, et surtout ledit «fiancé », faux chevalier en proie aux ombres de sorcières ou d'envieuses, femmes anges et putains qui l'avaient entouré, adulé, annihilé »[36].

Deux responsables de l'échec le père et ledit « fiancé », une phrase qui dénonce ce qui se déroule dans une société quand les préjugés sont plus importants que le sentiment individuel. Il n'est pas de place au ressenti de la personne mais l'esprit collectif y est

plus gelée, quand, par, quel miracle, par quel sursaut de ressuscité, l'issue arrive-t-elle? Que ce corps femme, que tous les corps de femme fassent éclater leur vérité. Autrement que par l'enfantement, plus placidement que par le sang stérile des couches et de la défloration! Que les corps explosent, cris ou chants, que la musique, surgie ainsi, soit inscrite, transcrite, rendue manuscrite et objet de seule dévotion"[30]. Autour de cette idée réside toute la possible émancipation de la femme. Il n'est plus question de se contenter de mettre au monde des enfants mais d'être actrice de tout ce qui passe dans la société. A juste titre Naouel El Saadaoui écrit: "Les femmes arabes doivent s'organiser en une force politique assez puissante afin d'œuvrer elles-mêmes à leur propre libération"[31]. Représentant la blessure telle que citée dans *Ombre Sultane*: "Toute femme est "derra": en langue arabe, la nouvelle épousée, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne de ce mot, qui signifie 'blessure': celle qui fait mal, qui ouvre les chairs, ou celle qui a mal c'est pareil!"[32]. La femme devient l'espace où les paroles de Diwan de Sham's Tabriz(XIIème) citées par Assia Djebar dans la deuxième partie de *Nulle part dans la maison de mon père*

"Quel est celui, dans mon oreille, qui écoute ma voix?
Quel est celui qui prononce des paroles de ma bouche?
Qui dans mes yeux, emprunte mon regard?
Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement?"

Prennent tout leur sens. Cette deuxième partie est présenté sous le titre *Déchirer l'invisible.* Où peut se trouver l'invisible si ce n'est dans les livres: "Comme raconter cette adolescence où, de dix à dix-sept ans, le monde intérieur s'élargit soudain grâce aux livres, à l'imagination devenue souple, fluide, un ciel immense, découverte, lectures sans fin, chaque livre à la fois un être (l'auteur), un monde (toujours ailleurs) l'effervescence intérieure traversée de longues coulées calmes où lire c'est s'engloutir, s'aventurer à l'infini, s'enivrer, l'horizon qui se déchire, recule, même à l'intérieur de la salle d'études d'un internat de jeunes filles"[33]. Tous les gestes doivent restés cachés du père: "(…) à chaque rendez-vous caché auquel j'étais allé auparavant, je m'étais répété: si mon père l'apprend, je me tue!" cette phrase obsessionnelle, agissant comme seul moteur, connaissait des variantes: "si un ami de mon père me reconnaît dans une rue d'Alger, alors que je marche aux côtés de ce jeune homme, s'il va le dire à mon père, si mon père mon convoque à son tribunal, je n'apparaîtrai pas!..."

pas uniquement prononcer des mots, des phrases, produire un son, c'est aussi s'exprimer avec les gestes, c'est saisir des modes d'être c'est prendre des repères dans le temps et l'espace"[25]. Les repères se construisent au fil du temps grâce à l'audace et au courage. Enfreindre les lois instaurées par la société débute par parler de soi. Ce qu' explique Assia Djebar dans *L'amour, la fantasia:* "Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment "se mettre à nu""[26]. L'esprit de se dévoiler d'un côté et de dénoncer tout l'enferment vécu par les femmes est omniprésent dans les œuvres d'Assia Djebar. Nous retrouvons dans *Vaste est la prison* une expression "Je danse. Quelques dames mûres, autour, dansent aussi. Elles interprètent, malgré elles, peu à peu leur peine et leur besoin de sortir, de se précipiter au plus loin, au soleil dardant"[27]. Qu'est ce qui motive cette envie de s'exalter si ce n'est le fait d'être brimées et cachées du regard des hommes, considérés comme "ennemi": "Ce mot *l'e'dou,* que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule d'où, y débouchant presque nues, les femmes sortaient enveloppées de pied en cap, ce mot d'ennemi", proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange, telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture"[28]. En prenant comme source d'écriture le rapport aux hommes, la trame narrative s'impose d'elle-même. Ce qu'explique l'auteure dans lettre publiée dans *présence de femmes:* " J'écris contre la mort contre l'oubli (…) dans l'espoir de laisser une trace, une ombre. J'écris parce que je ne peux pas faire autrement, parce que la gratuité de cet acte, parce que l'insolence, la dissidence de cette affirmation me deviennent de plus en plus nécessaires. J'écris à force de me taire. J'écris au bout ou en continuation de mon silence. J'écris parce que, malgré toutes les désespérances, l'espoir (et je cois: l'amour) travaille en moi"[29]. C'est par la mise en avant du corps de la femme que l'écriture prend ses différents sens: "Il est permis de rêver d'une autre origine! Le corps de la femme, de chaque femme, porteur d'une vérité, la vérité ombreuse, obscure d'une parole à moitié éclairée…ce corps de plus en plus en danger violent, en asphyxie de plus en plus profonde, en aphasie de plus en

Que ses vagues projettent leur écume sur les rives!
Que toute rivière en crue y porte son vacarme,
Que les fleurs du pavot s'amoncellent avec les branches cassées!
Et que le marin, dans le deuil, l'épuisement, l'épouvante,
Demande une sauvegarde au mât,
Oh! Que plus impétueusement encore, un jour,
Tes bienfaits se déversent!
Et que donner aujourd'hui ne t'empêche pas,
Demain, de donner"[21].

Cet intérêt particulier réservé à la poésie met en exergue la sensibilité de l'auteure. Il n'est plus question de s'identifier à l'autre en brimant sa propre personne mais de se libérer: "Cette "maison de mon père" fut d'abord édifiée autour d'une poutre maîtresse: l'amour du jeune époux pour son épouse (amour constant et pudique)-mini-révolution dans cette société à peine sortie d'une séculaire pétrification entre les sexes (…) et son rôle de père? C'est dans ce rôle qu'il se présente. Malgré ses idées et sa foi en la Révolution française, assuré qu'il est des bienfaits évidents de l'instruction pour lui comme pour les siens, malgré cette stature, en qualité de "père" en particulier vis- à vis de la première fille- il redevient malgré lui ou sans le savoir " gardien de gynécée"[22]. La protection dont a eu besoin l'auteure alors petite fille n'a plus raison d'être puisqu'elle déclare au sujet de son père: "Comme père, c'est sa fille qui va d'abord le devancer, certes, "sa main dans la main du père" mais une fois adolescente? Elle continuera de rechercher à embrasser l'espace libre, la mutation, l'élargissement de l'horizon. Elle ne peut le faire alors que hors des yeux du père. Elle craint son jugement? Non, même pas!"[23].

II- L'émergence des signes de la liberté:

Slalomant entre le besoin de liberté et la présence latente de l'interdit, Assia Djebar imagine la présence du père dans son propre espace, à savoir l'internant: "S'il venait d'ailleurs, mon père, un jour, me surprendre dans la cour du pensionnat, il me verrait, l'heure entière de récréation, bondit, courir sur le stade près de la cour, le ballon de basket à la main: je le lance du centre même du terrain et je réussis les paniers à n'en plus finir"[24]. C'est à ce titre que l'expression ne se fait pas juste par la parole mais par le corps, tel que le signale Luc Collès dans *Littérature comparée et reconnaissance intellectuelle*: "Parler ce n'est

étage, mon regard planant sur les terrasses des maisons voisines…J'apercevais même le phare antique, si loin pourtant, en avant du vieux port…j'échangeais quelques propos, avant le crépuscule, avec les adolescentes du voisinage qui, elles vivaient là toute l'année: ni triste ni même mélancoliques, préparant chacune son trousseau dans l'attente des demandes en mariage. En somme, une autre vie: provisoirement cloîtrée jusqu'à leurs noces, où elles seraient fêtées, du moins au début"[18]. La distance vécue par l'auteur en accédant à la scolarité: " Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien"[19] lui a donné accès à la culture. C'est ce que fait remarque l'auteur Menéndez Pidal: «La devise de la République doit être la culture. La culture, parce que ce n'est qu'à travers elle que peuvent se résoudre les problèmes auxquels se confronte aujourd'hui le peuple plein de foi mais privé de lumière. N'oubliez pas que l'origine de tout est la lumière". En effet c'est dans ce sens que dans le chapitre *L'opérette* l'auteure remarque: "Dès le début des répétitions, mon étonnement tourna à l'ébahissement: mon inculture musicale était telle que je ne m'étais encore jamais interrogée sur la différence entre un opéra et une opérette"[20]. En s'interrogeant sur la différence entre l'opéra et l'opérette prouve qu'une vie culturelle est présente et qu'à ce titre, l'accès au savoir va jusqu'à la recherche des registres antéislamique: "Je parcours les vers, en français d'abord, puis, lentement, dans le même réduit que la première fois, je me suis écoutée lire, à voix haute, les vers arabes du poète-celui-ci, en quelque sorte, signant son texte dans cette lettre de Tarik qui, lui, oubliait par contre de me saluer à la fin de sa missive. Mais m'importait avant tout ce qu'il avait recopié pour moi; cette fois, il avait commencé par le nom même du poète:

Nabigha al-Dhubyani, l'un des dix- ou des sept-auteurs des *Mo'allaquats* les plus prestigieux. Je lus en hâte, comme si c'était l'auteur ressuscité qui m'avait lui-même écrit, qui s'adressait directement à moi en enjambant les siècles:

L'Euphrate quand, sur lui, soufflent les vents,

la liberté au sein d'un espace ouvert mais elle creuse ses racines dans le cœur même d'un lieu fermé telle que la prison. D'où le titre *Vaste est la prison* tiré d'une chanson berbère: "Vaste est la prison qui m'écrase, d'où me viendras-tu, délivrance?"[15]. La délivrance, elle qui peut extirper toute trace de tabous ne peut voir le jour qu'en élargissant l'espace qui reste souvent restreint. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, elle écrit: "Ces femmes, est-ce parce qu'elles rêvent qu'elles ne nous regardent pas, ou parce que, enfermées sans secours, elles ne peuvent même plus nous entrevoir? Rien ne se devine de l'âme de ces dolentes assises, comme noyées dans ce qui les entoure. Elles demeurent absentes à elles-mêmes, à leurs corps, à leur sensualité, à leur bonheur"[16]. Le parallèle entre l'absence dans le regard et la recherche d'un espace pour se situer est perceptible en effet, Assia Djebar cite Frantz Kafka dans *Les Alouettes naïves* (Ed/Babel 1997) "Si tu marchais sur un terrain plat, si tu avais la bonne volonté de marcher et que tu fisses néanmoins des pas en arrière, alors ce serait une affaire désespérée, mais comme tu gravis une pente aussi raide que toi-même vu d'en bas, les pas en arrière ne peuvent être provoqués que par la confrontation du sol et tu n'as pas à désespérer". C'est ce point d'ancrage que cherche l'auteure dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Il résulte de la recherche de l'identité qui, comme développé par Abdelkébir Khatibi: " Si nous acceptons l'idée d'une identité qui n'est plus fixité au passé, nous pourrions aboutir à une conception plus juste, celle d'une identité qui est en devenir, c'est- à dire qu'elle est un héritage de traces, de mots, de traditions se transformant avec le temps qui nous est donné à vivre, avec les uns et les autres. Car un homme qui ne surgit que grâce à son passé lumineux est comme un mort pétrifié, un mort qui n'aurait jamais, en quelque sorte, vécu"[17] L'épanouissement résulte non d'une rupture avec le passé mais de son insertion dans le présent. Il ne peut être constructif qu'à partir de l'instant où la transformation s'opère au sein de la vie quotidienne. C'est-à-dire que la comparaison avec une chose autre que l'on a vu instaure le jugement: "Arrivèrent les vacances d'hiver, et donc mon retour dans ma famille, au village. Comme à l'habitude, nous allâmes tous passer quelques jours chez ma grand-mère maternelle. J'aimais m'isoler sur la terrasse du premier

la camarade censée m'écrire depuis la capitale"[10]. La différence perceptible entre le quotidien des européennes et des musulmanes a engendré une frustration menant à distinguer le colon et l'indigène: "Dans la rue, alors que je peux laisser mon corps vagabonder, libre, il me faut me taire ou bien parler français, anglais, et même chinois si je pouvais, mais surtout ne pas exposer cette langue première en public, celle de tant de femmes qui demeurent incarcérées (…) cette frustration dominée, je veux marcher, marcher, jusqu'à m'en enivrer! Parfois épuisée, et parce que je n'ose m'installer seule à la terrasse d'une brasserie peut-être aussi me gêne le fait d'être confondue avec des groupes bruyants de la jeunesse "dorée" européenne, je finis par me reposer sur un banc sur une placette écartée, fréquentée par des chômeurs ou des mendiants assoupis"[11] C'est dans l'ordre de cette idée qu'Aimé Césaire écrit dans *Cahier d'un retour au pays natal* (p. 57)" Et il reste à l'homme à conquérir toute interdiction immobilisée aux coins de sa ferveur et aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence, de la force et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête et nous savons maintenant que le soleil tourne autour de notre terre éclairant la parcelle qu'a fixé notre volonté seule". La rencontre avec Tarik démontre les mensonges dont devait user l'auteure pour pouvoir sortir: "Après dîner, je relate brièvement à ma mère ma rencontre avec Mounira: j'ajoute que je lui ai donné rendez-vous pour le lendemain matin dans un café (…) j'ai donc trouvé d'emblée le moyen de pouvoir m'absenter longuement, le lendemain matin, en compagnie de Tarik"[12]. Ce rendez-vous comme elle se souvient lui procure d'un côté" le plaisir me dis-je, de flâner côte à côte dans nos lieux familiers, sans l'urgence, cette fois de devoir repartir dans la hâte, ce sera une journée entière de promenade et de liberté pour nous deux"[13] et de l'autre côté, a fait revivre les vers de Lucrèce: "Puisque nous sentons que notre corps est le siège de la sensibilité vitale, puisque partout l'âme y est répandue, si d'un coup rapide, une force soudaine vient à le trancher par le milieu, l'âme elle-même sera tranchée, fendue, et comme le corps tombera en deux moitiés. Mais ce qui se fend et se divise… ne peut prétendre à l'immortalité"[14]. Dans cette optique toute pensée converge vers l'idée de la liberté qui devient un objectif à atteindre. Il n'est plus question de

mère, accourue et silencieuse- et je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette!"[4]. Cet événement resté telle une fêlure conduit l'auteure à écrire: "Je me rappelle cette blessure qu'il m'infligea (peut-être, en fait, la seule blessure qu'il m'infligea jamais mon père), comme s'il m'en avait tatouée, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard! Cela m'a ensuite empêchée de tenter d'apprendre à monter à vélo"[5]. Bien que tous les rêves soient permis à l'enfant, comme Assia Djebar a cité Paul Eluard dans *Les enfants du nouveau monde*[6], " Et pourtant de douleurs en courage en confiance s'amassent des enfants nouveaux qui n'ont plus peur de rien pas même de nos maîtres tant l'avenir leur paraît beau" il n'empêche que comparée à un tatouage la blessure devient indélébile. D'où provient-elle? Simplement du corps, comme elle remarque dans *Mises en scènes d'écrivains*[7], " A force de supprimer l'image du corps de la femme (la volonté d'effacement s'attaquant au corps même, plus seulement à sa représentation), l'attaque érode jusqu'aux assises de la mémoire vacillante. Ne reste comme dessin, comme forme dessinée par la main, que l'inscription scripturaire, l'écriture en tant que forme, pure preuve de Dieu…De la calligraphie comme ascèse. Et l'écriture devenant preuve de l'innommable, de l'invisible, la concurrence s'établit entre la langue écrite et le corps qui s'inscrit sur le papier, ou dans l'espace. L'homme arabe par masochisme de l'œil, ne s'assure comme consolation et recours que l'écriture"[8] Cette marque désignant l'interdit ne se limite pas à la bicyclette mais à toute sorte de liberté comme elle l'explique dans le chapitre du "premier rendez-vous": Malgré notre silence, et comme la descente à pied était longue, peu à peu m'envahit une sensation neuve: avancer ainsi "accompagnée" dans cette ville qui m'était étrangère, se révélait une expérience troublante que je savourais alors qu'au village n'importe quelle adolescente française pouvait se promener devant tout un chacun, comme on disait "accompagnée", cet adjectif avait pris pour nous les musulmanes de l'internat, un double sens, si bien que nous en usions sur un ton d'amère dérision car nous leur enviions ce luxe, aux jeunes Européennes"[9]. Cette vie sclérosée a incité à user de subterfuges même dans la correspondance avec Tarik: "La première lettre que je reçus de Tarik me parvint au collège avec, au dos, le nom de Béatrice,

onze chapitres dans la troisième partie qui se présente sous les titres suivants: *Encore au village, lettre déchirée, premier rendez-vous, lettres dites " d'amour", La famille à Alger, Dans la rue, promenades au port, Mounia réapparue, Nous…trois!, dans le noir vestibule.., ce matin-là.* Dans l'épilogue l'auteur s'interroge: "Ce récit est –il le roman d'un amour crevé? Ou la romance à peine agitée d'une jeune fille, j'allais dire "rangée" simplement non libérée-du sud de quelque Méditerranée? L'esquisse d'une ouverture, prologue à une plus vaste autobiographie? Ces "premiers souvenirs" ne s'imposent à moi que par besoin soudain – quoique tardif- de m'expliquer à moi-même- moi, ici personnage et auteur à la fois, le sens d'un geste auto-meurtrier"[2]. Le geste auto-meurtrier réside dans la quintessence de l'écriture qui, comme affirme Hemingway: "L'écriture d'un roman doit tuer le romancier s'il en reste quoi que ce soit c'est qu'il n'a pas assez travaillé". A la lumière de cette idée, nous allons voir, dans quelle mesure la phrase citée à la page 380: "Revivant cet épisode de cette poussée irrésistible de la mémoire, celle-ci galopant soudain telle une pouliche de race une fois libérée, une conclusion s'impose: "Nulle part dans la maison de mon père" est-elle le centripète de toute la trame narrative?

I- La mémoire et ses blessures:

Elle relate la blessure de la bicyclette: "Une scène, dans la cour de l'immeuble pour instituteurs me reste toutefois comme brûlure, un accroc dans l'image idéale du père que malgré moi- sans doute parce qu'il est irréversiblement absent- je compose (…) Aidée du fils de l'institutrice, une veuve, notre plus proche voisine, j'ai ce jour-là enfourché une bicyclette et après quelques tentatives timides, je me suis sentie prête à garder presque seule l'équilibre. Je ne me souviens même pas d'être tombée ou d'avoir eu peur (…) mon père apparaît, revenant du village; je le vois, je continue à braquer la roue, à … il a fait comme s'il ne me regardait pas; il a marché d'un pas vif jusqu'à l'escalier qui conduit aux appartements. De là il s'est retourné à peine et d'une voix métallique, il m'a appelé par mon prénom. Sans plus (…) le père a répété encore plus haut mon prénom: c'était vraiment un ordre"[3]. Cet appel du père a été suivi par une conversation avec la mère: "Je ne veux pas, non, je ne veux pas, répète-t-il très haut à ma

Nulle part dans la maison de mon père ou la recherche des points d'ancrage

Lamia Meddahi- Bereksi
Université Marne La vallée, Paris (France)

Résumé:

Le dernier livre d'Assia Djebar, Nulle part dans la maison de mon père est une œuvre dans laquelle l'auteure non seulement se dévoile mais apporte une vision approfondie de tout ce qu'elle a vécu. C'est dans cette optique que nous voulons prendre comme support cette œuvre et démontrer que dans cette mise à nue reste à l'image de la culture de l'auteure, à savoir circulaire. Le retour continuel vers les détails est fréquent. Bien qu'écrivant en français, les subtilités de la langue source sont omniprésentes.

Introduction:

Ecrire est une manière de se libérer d'un poids de quelle nature puisse-t-il être, économique, politique, culturel voire même personnel. Dans *Nulle part dans la maison de mon père,* Assia Djebar se dévoile depuis l'enfance: " Une fillette surgit : elle a deux ans et demi, peut-être trois. L'enfance serait-elle tunnel de songes, étincelant, là-bas, sur une scène de théâtre où tout se rejoue, mais pour toi seule à l'œil exorbité? Ton enfance se prolonge pour quelle confidente d'un jour, pour quelle cousine de passage qui aurait vu éclater tes larmes en pleine rue, autrefois, ou des sanglots qui te déchirent encore? Un ancrage demeure: ma mère, présente, grâce à Dieu, pourrait témoigner. Dix-neuf ans seulement me séparent d'elle"[1]. Ce voyage dans la mémoire met à nu toute la vérité qui, comme dit Virgina Woolf : "Si vous ne dîtes pas la vérité sur vous-même, vous ne pouvez pas la dire sur les autres". En effet, l'œuvre *Nulle part dans la maison de mon père* comprend neuf chapitres dans la première partie dont: *La jeune mère, Les larmes, Le tout premier livre, Intermède, le père et les autres, La bicyclette, Le jour du hammam, Le petit frère, Dans la rue, avec le père, ou jeux de miroirs, La chambre parentale*, douze chapitres dans la deuxième partie dont: *Madame Blasi, premiers voyages seule…, Le piano, la première amie, Farida, la lointaine, Au réfectoire, Le monde de la grand-mère maternelle, Jacqueline…au dortoir…Corps mobile, L'opérette, Un air de Ney, L'été des aïeules* et

torsadées des chants de l'insoumission de *La Zerda* qui dessinent la mémoire qui se noue et se dénoue.

Pour conclure, il en ressort que la pensée d'Assia Djebar sur l'histoire algérienne transite par une triple déconstruction opérée à partir du motif féminin : se soustraire du regard extérieur pour instruire le regard de l'intérieur d'où l'investissement des voix féminines comme voix de l'intériorité ; de l'écrit à l'oralité ou la suprématie des témoignages féminines pour faire éclore par l'écriture et l'image les voix qui assiègent et enfin de l'histoire aux histoires, la restauration de la mémoire plurielle est conditionnée par l'évocation des voix multiples des protagonistes que se succèdent et s'imbriquent : *Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite […] une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons, qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner puis se retourner…n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir… libérées ? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de notre tête … Une façon de ruser avec cette mémoire … La mémoire de Césarée, déployée en mosaïques : couleurs pâlies, mais présence ineffacée, même si nous la ressortons brisée, émiettée, de chacune de nos ruines*.[15]

Notes :

1- Selon la définition de Jacques Chevrier dans La Littérature nègre de l'Edition Armand Colin de 2003, p. 152-155.
2- *La Femme sans sépulture*, Editions Albin Michel S.A., 2002, p. 9.
3- Idem, p. 47.
4- Idem, p. 89-90
5- *La Femme sans sépulture*, p. 16.
6- Idem, p.22.
7- Idem, p.25
8- Idem, p. 29
9- Idem, p.19
10- *La Femme sans sépulture*, p. 22.
11- Idem, p. 190-191.
12- *L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar,* Jeanne-Marie Clerc, p.23.
13- La Femme sans sépulture, p.15.
14- La Femme sans sépulture, p. 21- 22.
15- La Femme sans sépulture, p. 142.

dès sa naissance à «*une tante stérile… à la ferme»* et ne revoit sa mère que rarement. Mina, la fille du dernier époux de l'héroïne, EL HADj Oudai, eut, elle, plus de chance que sa sœur dans la mesure où elle vécut avec ses parents, les premières années de sa vie, chance que n'ont pas eu ses deux ainés (Hania et El Habib).

Mais sa mère la quittera tôt, à peu près à ses dix ans, ainsi que son père, mort au maquis en 1955, ce qui poussa Zoulikha de monter, à son tour au maquis. Toutes les deux ont donc connu la solitude dans leur enfance, ajouter à cela la mort de leur mère qui veillait sur elles, ce qui aggrave davantage encore leur solitude, comme Hania le constate : «*Oui […] il reste en mon cour une morsure …En fait (elle cri), Zoulikha nous manque tant à nous, ses deux filles !»*. Ou encore : «*je n'ai même pas une tombe où aller m'incliner le vendredi […] nous voici plus défavorisées que de simples orphelines»*.

Quand à Zoulikha, élevée par un père qui l'aimait, sa vie à son âge adulte ne fut qu'une succession de malheurs et ses deux premiers époux l'ont vite abandonnée, contraint ou volontairement. Le premier quitta l'Algérie pour la France suite à une querelle avec le fils d'un colon et ne revient plus en Algérie sans toute fois donner «*signe de vie»* . Le second époux, elle le quittera aussitôt qu'elle l'a épousé, pour des raisons de divergences d'opinion politique. Quant au dernier époux, El Hadj, la mort, l'a séparé de sa femme après un premier éloignement au maquis. Toutefois, l'un et l'autre de ses maris ont étés séparés d'elle directement, comme le cas du premier et du troisième époux, ou indirectement comme ce second époux qui, lui, a volontairement choisi de la quitter parce qu'ils «*n'étai [ent] pas d'accord ''politiquement''» et ce après la «révolte du Constantinois …le 8 mai 1945»*).

Ainsi l'histoire agit sur les femmes et leurs corps et cœurs en portent les souvenirs. Et ce sont leurs vécus et leurs témoignages collectifs qui livrent une lecture vivante des lutes. L'auteur-narrateur-réalisateur recueille les confidences des vrais conteurs du théâtre de la mémoire : les femmes. C'est à travers le «nous» des conteuses de Césarée, celles qui sont couvertes par le voile mais que l'œil découvert dévoile la légende de *La Femme sans sépulture* ; ce sont les courbes et les arabesques gracieux des danses et les acclamations

Dans le roman, les femmes sont victimes, en ces périodes de guerre, de solitude générée par l'absence des hommes. Déjà affaiblies par les sacrifices de la seconde guerre mondiale, les soldats algériens se battant pour l'indépendance, elles vivent le manque des siens. Dans les successions de conflits, la femme est directement ou, parfois, indirectement touchée par les souffrances qui en découlent. Ainsi, elle apparait seule et souffrante dans sa solitude tout au long de l'œuvre : c'est le cas de «*l'orpheline qui clame*» au début du premier chapitre et qui est «*la promise du deuxième assassiné…des fils Saadoun*» .

Les fils Saadoun au nombre de trois «*deux jeunes poulins, deux princes, l'un de moins de vingt ans, et le troisième, leur cousin germain qui était aussi leur beau-frère*», sont sortis malgré les conseils de leurs mère en cette soirée où le couvre feu était décrété dans la ville. Alors «*on a tué les fils Saadoun …fusillé(s)(…) plaqué(s) contre le mur et(…) exécuté(s)»*. Depuis, «*l'orpheline»* décide de rester dans la solitude, «*devient presque aveugle*» et refuse de se marier tout «*comme elle refuse aujourd'hui de se soigner les yeux, alors qu'elle ne voit presque plus !*», vivant seulement, et esseulée, au rythme de «*son chant lancé à la lune*» qu' «*elle improvise, psalmodie ainsi à l'arrivée de chaque nuit»* et qui «*devient son seul élixir*» .

La tuerie des fils Saadoun secoue toute la communauté de Césarée. Dame Lionne, la conteuse de «*cette époque tourmentée*» revient sur «*la nuit de la mort des fils Saadoun […] la nuit la plus longue !*». Cette même Dame lionne réclame l'unique fils qu'elle a adopté, elle ne sait pas où il est passé, emporté sans doute dans le tourbillon de ces contestations contre les colons et les répressions qui s'ensuivent : «*j'ai adopté un fils, […] maintenant je ne sais ce que qu'il est devenu, le malheureux»*.

Zohra Oudai, une des cinq conteuses de la fiction, a souffert, elle aussi, des conséquences dramatiques de la lutte historique pour l'indépendance : «*[son] mari tué et [ses] fils morts en héros»* et sa «*maison détruite à la dynamite»* ; «*elle, la veuve de guerre, mère de trois fils tués en martyrs»*). Agée et seule, elle ne peut pas faire tout les taches ménagers, sa «*cousine Djamila»* qu'elle «*porta»* enfant l'assiste. Les filles de Zoulikha, Hania et Mina ont, elles aussi, ressenti cette solitude depuis leur plus tendre enfance. Hania est confié

> *«Peu avant 1950, on pouvait, dans mon quartier ancien, la confondre avec mes autres concitoyennes : couvertes du voile de soie(de soie moirée ou, pour les plus âgées, de soie mêlée de laine fine pour en adoucir les plis), la pointe d'organza raidie et à demi transparente sur l'arête du nez, masquant ainsi le bas du visage pour rehausser les yeux fardés, agrandis au khôl, ainsi que le front surmonté parfois d'un bijou d'or ou de perles Zoulikha devient-elle désormais une dame ?»* [14]

La Zerda et les chants de l'oubli invoque et évoque également les traditions comme l'âme du Maghreb. Certains passages qui captent les silhouettes féminines sont une réinterprétation du patrimoine oral comme les archives incontournables de la mémoire algérienne. Les chants et les danses rythment les images qui défilent et ponctuent l'histoire des moments où la culture orale prend le pas sur la scène politique et les champs de bataille. Ce sont les scènes internes et privées, là ou le regard de l'oubli est absent, que les allures féminines sont scrutées par le regard de l'auteur comme pour y lire une réalité préservée du regard de l'étranger. Au début du film, c'est le cas de la danseuse au son de la darbouka et du chant de ses paires que la caméra capte du bas vers le haut dans un mouvement rotatoire pour fixer progressivement la mouvance subtile des pieds et les motifs d'un costume clair et somptueux. Autre illustration : le chant de l'insoumission incarnée pour une double voix féminine, contrasté par la hauteur du son, du cri au chuchotement, et un autre interstice qui convoque l'art et la poésie incantatoire dans le documentaire.

B- La femme ou la mémoire de l'histoire

Dans *La Femme sans sépulture*, les hommes partent, seuls, au front et les femmes retranchées en ville deviennent des observateurs avisés. Certes, elles sont les victimes des pertes des siens mais elles sont en conséquence investies par la fiction en narrateurs parce qu'elles portent en elles la mémoire des perdus. Elles contribuent toutes au projet de la fiction qui consiste à offrir une sépulture à Zoulikha et un palimpseste à la mémoire algérienne. Si dans la fiction romanesque la reconstitution de l'histoire est à l'écoute des propos des femmes (témoignages, invocation des souvenirs), dans *La Zerda et les chants de l'oubli* la *Mémoire est corps de femmes*.

accord avec les décisions de son mari et se fait elle-même «*marieuse»* de sa fille après que celle-ci ait divorcée.

La mémoire des lieux est aussi transmise par les femmes. Césarée est d'abord dans l'œuvre, un lien qui unit les femmes entre elles. C'est aussi un lieu historique qui permet à l'auteur de renouer avec les siens et de commémorer l'histoire de sa ville. Djebar, présence permanente dans l'œuvre romanesque, tente de saisir par l'écriture ce qu'elle n'a pu faire par son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1979) :

> *La femme sans sépulture* est «*ainsi [...] une œuvre que ses origines cinématographies continuent à imprégner, et ou circule d'un bout à l'autre le souci de trouver une parole apte à cerner ce que déjà le film avait pressenti comme au-delà ou en deçà du montrable et du dicible.» .*[12]

De même, l'espace intérieur de la ville témoigne de ce rôle symbolique d'unité féminine et d'histoire partagée que joue la ville dans l'œuvre :

> *«me voici à Césarée, enfin dans la maison de Zoulikha d'où elle est partie au printemps de 1956 pour son destin … Je fixe le mur qui nous sépare de la maison de mon père, le lieu de ma première enfance …»* [13]

Et à Mina, «*la seconde des filles de l'héroïne»* de remarquer que «*le mur qui limite notre patio, c'est bien celui de la maison de votre père.»*.

Césarée et ses environs (région de Cherchell) confère aux protagonistes de l'histoire et de la fiction une fraternité singulière. Zoulikha s'y est installée peu avant 1950. Mariée à Oudai, ses deux filles, Mina et Hania, habitent dans sa maison**.** Dame Lionne habite près «*du cirque romain»* tandis que Zohra Oudai réside sur les collines d'Izzar où «*la tribu possède des vergers».* Toutes les allusions à l'histoire de la ville passent par l'intermédiaire de la femme. Les récits enchâssés des narratrices-conteuses mais aussi leurs corps sont empreintes des mœurs et des secrets de Césarée. C'est ainsi que les us et coutumes de la communauté de Césarée, et par là de l'Algérie, surtout du coté féminin, sont présentés. On admire par exemple la tenue traditionnelle des femmes («dames») d'Algérie :

génération à une autre, sont évoquées parce que la femme est toujours emprunte du sceau de la tradition. Même Zoulikha, qui incarne l'esprit de la résistance et du «féminisme», se marie pour la première fois à seize ans avec un homme qu'elle «désire épouser» [9] mais ressent très vite le poids de la tradition. Après une longue absence de son mari au cours de laquelle elle accouche de sa première fille, Hania, et «plus d'une année encore» après cela, Zoulikha décide d'obtenir le divorce et «fit le nécessaire auprès du cadi-juge pour recouvrer sa liberté» .

A la question de la tonalité approbative de la narratrice principale dans le prélude, au début du roman, «*Zoulikha devient-elle désormais une dame ?» ,* [10]répond la voix de Zoulikha elle- même dans son «*troisième monologue»* ou, plus précisément, dans son «*discours d'outre-tombe»* au chapitre 10 du roman :

> *Dans l'ombre de la maison ou je pénétrai, dans cette cité romaine [...] mariée à El Hadj, je reprenais moi-même et tout naturellement le voile ancestrale, sans me dire une fois, une seule, qu'il était linceul. Non.*[11]

C'est de cette façon que Zoulikha passe de femme libre, sans voile et qui travaille elle-même *«à la poste à Blida»* pour subvenir à ses besoins, à l'*« épouse au foyer»* en se consacrant désormais au bonheur familial. Ainsi, Zoulikha revient au rôle matrimonial dévolu aux femmes. Dame Lionne, femme qui n'a pas d'enfant ni de famille a au moins adopté un fils : Il en est de même pour Zohra Oudai, la veuve aux fils et aux maris tués qui élève les enfants de sa fille malgré son âge. Ainsi, la maternité de caractère biologique est transfigurée en une mission de transmission à la charge exclusive des femmes.

Il est d'ailleurs remarquable que, dans l'œuvre, les femmes s'entre-aident pour élever, les enfants : cette même Zohra avait, dans sa jeunesse, «*porter»* sa cousine Djamila. Hania aussi se voit confier par sa mère, ses deux frères lors de la montée au maquis de cette dernière. Et Mina toute petite, «*gamine de douze ans»* lorsque Hania est partie avec son mari dans un autre village, garde et dirige la maison et veille sur son frère. Enfin, il est étonnant de voir la complicité des femmes faces à des traditions qui entravent leurs libertés. Ainsi, Zohra qui rapporte l'histoire précédente de sa fille, souligne elle-même son total

raconter ou raconter en filmant. En effet, le prélude préliminaire de la fiction romanesque confirme la rencontre ou la fusion d'un double projet filmographique et littéraire :

De nouveau le printemps. Deux ans plus tard. Je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, l'héroïne. Dédié aussi à Bela Bartok. «L'histoire de Zoulikha» est esquissée en ouverture. Deux heures de film s'écoulent ensuite en fleuve lent : fiction et documentaire, son direct souvent, quelques dialogues entre femmes ; des flots de musique, traditionnelle aussi bien que contemporaine.[5]

Enfin, la construction binaire explore quelques traces intrinsèques qui érigent la femme comme le corps où s'écrivent la tradition et l'histoire algérienne.

A – La femme ou la mémoire de la tradition

Dans *La Femme sans sépulture*, presque toutes les femmes de l'œuvre témoignent des traditions et de la culture religieuse dont elles sont les garants de la transmission. Elles sont pour la plupart des «*épouse(s) au foyer»* [6]. Lorsque les hommes se retirent de la ville de Césarée pour le maquis, les femmes demeurent et veillent aux assises de la vie familiale et au respect des rituels traditionnels. Le personnage de Lla Lbia, l'amie de Zoulikha, dame âgée et respectée pour sa sagesse, est un livre ouvert pour leçons de tradition et déchiffrages des destinées. Les mains rougies de henné, les poignets auréolés de bracelets d'argents, elle partage avec Amina, la fille de Zoulikha, «le café brulant […] assises sur des nattes, étalées à même le parterre de faïence couleur brique». Parlant un dialecte précieux, elle incarne le souffle de la tradition auquel vient s'abreuver Mina au chapitre 1 :

> *Mina rend visite à Dame Lionne, enfin Lla Lbia, c'est son nom arabe. L'ancienne cartomancienne prédit les destins et les sorts, elle que parfois agitent, en pleine nuit, des visions de cauchemars et de tempêtes.*[7]
>
> *La fille de Zoulikha apporte le tapis de prière à la dame, c'est déjà l'heure du couchant. […] Dame Lionne se prosterne, se relève, s'accroupit dans le rythme des sourates à peine perceptibles.*[8]

Son récit sur la nuit de la mort des fils Saadoum revient sur le cérémonial mortuaire de l'ensevelissement qu'elle entreprend avec un respect strict du rituel musulman. D'autres pratiques traditionnelles, bien que contraignantes pour celles même qui les transmettent d'une

qui cherche à *faire lever d'autres images* derrière *le voile de la réalité*. En effet, le film fait écho à la thématique de la mémoire à reconstruire et amplifie en profondeur le style décousu de *La Femme sans sépulture*. Il s'agit au même titre que l'œuvre romanesque d'inverser les regards par un processus doublement introspectif qui raconte de l'intérieur pour livrer les zones non explorées de l'histoire algérienne telles qu'elles sont perçues ou ressenties par les détentrices du mystère : les femmes.

Le scénario du film, qui enfile photos et séquences-vidéo, raccommode la toile déchirée de l'histoire du Maghreb par la trame des scènes visionnées, le dialogue des voix *recueillies* ou *ré imaginées* et la mise en scène des regards croisés. Il invite plus à méditer sur la portée de l'image et la subjectivité du regard : la réalité est-elle saisie par celui qui regarde à travers son appareil ? Est-elle le reflet de celui qui s'expose à l'œil du photographe ? Les faits historiques résident dans le visible ou plutôt dans l'audible ? La musicalité poétique de cette réalisation fascine et les incantations de voix off féminines sont envoutantes. Et c'est plus l'acoustique qui demeure saillant et non le sens des phrases égrenées.

Le refrain psalmodié transmet même une certaine magie qui rend les images aériennes. Enfin, le film nous inviterait à méditer aussi sur le rapport intime entre les sons des langues qui s'entrechoquent sur le papier des images : le français, l'arabe et le berbère. Mais la problématique essentielle demeure la même : réfuter le regard du voyeur venu chercher l'exotisme et livrer celle intime des vécus et des témoignages pour écrire une autre histoire. Il s'agit de déconstruire le discours de l'autre pour réinscrire le sien.

Cette étude adopte une approche analytique croisée des deux ouvrages : *La Femme sans sépulture et La Zerda et les chants de l'oubli,* deux œuvres constituant le socle du projet artistique d'Assia Djebar : **raconter ce qui n'a pas été perçu par celle qui passe inaperçue.** Pourquoi le rapprochement entre les deux œuvres ? En général, les échos permanents et percutants entre les productions djebariennes soudent le tout en œuvre d'une vie. Et en particulier les indices explicites du seuil de *La Femme sans sépulture* sont autant de clins d'œil au programme hybride d'Assia Djebar : filmer pour

«passeuses» des mémoires de son pays et fait du corps de la femme une écriture.

Dans *La Femme sans sépulture,* roman polyphonique versé dans l'ère du roman africain contemporain[1], Djebar raconte dans le désordre le périple d'une femme qui, après avoir été une épouse au foyer avec trois maris, embrasse la cause indépendantiste nationale et meurt dans l'ombre sans qu'aucune mémoire ne lui soit dédiée. La conteuse, répondant au devoir de mémoire, part à la reconquête des traces perdues de la légende de Zoulikha pour offrir au corps de son histoire une sépulture digne d'une martyre :

Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirai s-je, selon une approche documentaire[2].

L'invocation de l'odyssée de ce personnage mythique par une multitude des voix qui se relayent en «réseau de femmes» est l'occasion de «transmettre» à l'unisson la mémoire de la tradition et de l'histoire de Césarée. De la machinerie romanesque jaillit des récits imbriqués racontés dans le «désordre» [3] par des voix féminines qui se font échos et se racontent pour raconter l'Algérie :

Seulement bourdonner, chuchoter, se diluer les autres dans cette moiteur : éclats des voix, sursauts et timbres d'appels, râles étouffés, écorchures restées épines dans la gorge nouée, une fois, tant de fois, tant de larmes rentrées, tant de soupirs non exhalés.

Seulement pour s'ausculter, à plusieurs, semblablement immobilisées dans un destin sans interstices ! Seulement s'écouter dire le temps, la santé des autres, des parents, des parents par alliance, qui vous barrent la lumière, qui vous privent du repos, du répit, du silence !

Seulement faire défiler, en perles de chapelet, mariages, naissance, circoncisions, pèlerinages à la Mecque, funérailles, simplement les ponctuer, tisser leur déroulement sur une trame invisible, sans couleurs ni chatoiements, sans fil de soie […].[4]

La Zerda et les chants de l'oubli est une œuvre filmographique écrite et réalisée par Assia Djebar en 1982. Par l'image et le son, la représentation fait écho à l'écriture pour instaurer une œuvre plurielle

Entrelacs femme et histoire dans La Femme sans sépulture d'Assia Djebar et La Zerda et les chants de l'oubli

Hibo Moumin Assoweh
Université de Djibouti

Résumé :
C'est à travers une approche analytique et comparative d'éléments représentatifs de l'œuvre littéraire et cinématographique d'Assia Djebar, que cette étude explore les enjeux et les effets des corrélations entre la femme et l'histoire. Elle interroge plus particulièrement le rôle et la place que *La femme sans sépulture, La Nouba des femmes du Mont Chenoua et La Zerda et les chants de l'oubli* assignent aux femmes. Enfin, cette communication sera l'occasion d'évoquer en filigrane l'ampleur de l'histoire comme thème d'écriture dans la production littéraire d'expression française de Djibouti.

«La commande, par la télévision algérienne, d'un film sur le Mont Chenoua et la région de Cherchell qui l'avait vue naître, est pour elle l'occasion d'une triple rencontre : avec les femmes de son pays, avec leur langue, avec l'histoire» affirme Jeanne-Marie Clerc dans son titre *L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar.* En effet, l'œuvre prolifique et contemporaine de l'académicienne franco-algérienne, tant dans son versant littéraire que cinématographique, tisse des relations consubstantielles entre deux thématiques de prédilection : la femme et l'histoire. Mieux encore, cette double problématique d'écriture, jetant une passerelle entre son parcours d'historienne et de femme de lettres, configure l'essence de son œuvre : *La mémoire est corps de femme.*

Quelle lecture faire des échos que se renvoient la Femme et l'évocation de l'histoire ? Dans ses romans et ses documentaires comment Assia Djebar entremêle les pages, les images et les sons pour «inscrire», «réinscrire», «retranscrire» les chants gorgés de souvenirs et témoigner des parcours et destins des femmes ? Comment l'œuvre djebarienne raccommode de l'intérieur la toile de l'histoire algérienne par les motifs féminins et les voix «tisseuses» et

urge colleagues to teach this text, which, by skillfully articulating women's varied perspectives on one of the most crucial anti-colonial wars of our times, confirmed Assia Djebar as a leading Algerian writer.

Notes:

1- These include: *La Soif* (Paris: Julliard, 1957); Les *Impatients* (Paris: Julliard, 1958); *Les Enfants du nouveau monde* (Paris: Julliard, 1962*); Les Alouettes naïves* (Paris: Julliard, 1969), *Rouge l'aube* (Algiers: SNED, 1969); *Poèmes pour l'Algérie heureuse* (Algiers: SNED, 1969).
2- Anna Rocca, Soheila Kian, and Nicholas Harrison are among these critics.
3- Zimra, "Afterward," 203. For studies of the text, see Accad, Mohammedi-Tabti, and Bigelow.
4- Djebar stated in an interview with Wadi Bouzar, "La position de Lila, à côté et en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi" [Lila's position, on the periphery and at the same time within and a witness, that's somewhat me" (160)].
5- Interview with Mildred Mortimer, *Research in African Literatures* 19.2 (Summer 1988):198.
6- Amrane-Minne's historical studies have not been translated into English. For classes in English, I suggest her article, "Women and Politics in Algeria from the War of Independence to our Day," *Research in African Literatures* 30.3 (1999): 62-77.

documentation from the Algerian ministry's files on the combatants, the Algerian press of the period, and her collection of eighty-eight interviews with Algerian women combatants.[6] In the theoretical realm, Frantz Fanon's essay, "L'Algérie se dévoile, ("Algeria Unveiled"), in *L'an V de la révolution algérienne* (*A Dying Colonialism*), provides a provocative introduction to a discussion of women's empowerment. In his analysis of the changing significance of Algerian women's veiling practices during this period, Fanon asserts that the revolutionary experience will radically transform individuals engaged in it. Although Djebar depicts Cherifa's journey as such a transformational experience, she cautions against the exaggerated optimism Fanon expresses. In this regard, Fatima Mernissi's analysis of the division between the public universe of the *umma*, the realm of men, and the domestic universe of women, helps students grasp the complexity of the struggle for women's rights in a society divided by gender. The Moroccan sociologist explains that spatial rules are so fundamental to the Muslim social order they cannot be easily dismantled.

To bring the immediacy of the Algerian War into the classroom and further illustrate the emergence of women in public space, I often show *The Battle of Algiers* in conjunction with this text. As students compare the representation of Algerian men and women in Djebar's novel with Gillo Pontecorvo's film, they recognize women's important contribution to the war effort. Text and film combine to destroy the stereotype of war as an exclusively masculine activity, and Algerian women as bystanders to their nation's history.

Before concluding our analysis of the work, I pose a question that may be formulated as an essay topic. Does this anti-colonial novel speak to today's readers, and if so, why? The answer, students find, lies in its focus on emerging female empowerment as women move into new situations, and enter new spaces. Having followed Djebar's characters through difficult emotional transitions in trying times, they now view Algerian women's struggle against patriarchal domination with greater clarity and compassion, thereby rejecting the stereotype of the forever subjugated and submissive Muslim woman. Djebar's novel is clearly relevant to students, particularly young women, seeking their way in today's world. Given this positive feedback, I

society, particularly those related to gender. Thus, if the tone of the novel is optimistic, conveying the belief that the colonized will win the war, this optimism remains nuanced, particularly in the realm of women's rights.

The most important stylistic innovation, however, is Djebar's use of fragmentation, a narrative device she further develops in *L'amour, la fantasia*. She dwells on each character briefly, moving between chapters entitled with different characters' names. As characters articulate their inner thoughts, their reflections form a succession of incomplete fragments. Jane Hiddleston notes in this regard that the novel offers a collective vision of modern Algerian women whose voices are neither definitive nor fully evolved (Hiddleston, 40). I suggest to my students that Djebar chooses a narrative strategy that conveys the sense of a revolution in the making. In 1956, Algeria is in the throes of a revolution; men and women caught up in the conflict have not yet fully assimilated an experience that will presumably lead them to greater political and emotional maturity. Hence, the fragmented form captures the drama of one moment in history, one day's events reflecting a volatile, rapidly changing political struggle.

As we probe the effect of the novelist's choice of the fresco, I ask the class to consider whether the text that resists the obvious stereotype of the courageous male combatant vs. the timid female observer nevertheless creates stereotypes through fragmentation, perhaps by sketching each character too briefly. This question leads some students to voice the opinion that Djebar avoids stereotypes by portraying her characters in varying stages of psychological awakening. They note, for example, that Cherifa's personal transformation begins when she leaves her first husband, an act of rebellion and self-affirmation that predates by several years her decision to cross town to warn her second husband of his imminent arrest.

As noted earlier, I approach the text by situating it historically. To ground Djebar's fictional world in the reality that subtends it, I reference Danièle Djamila Amrane-Minne's work on Algerian women's active participation in the liberation struggle. The Algerian historian's study combines personal testimony with archival research:

remembers that her father used to carry her book bag and, her hand in his, take her to elementary school,…" (129)].[4]

Although some characters, relationships, and events depicted in this novel recur in later texts, others do not. For example, the friendship between Lila and her cousin Bachir, remains unique. Lila, having experienced love for her husband, Ali, as a stifling emotion--«le faisceau de liens que l'emprisonnait à Ali» (251) "the cluster of links that enslaved her to Ali" (183)--comes to value her friendship with her cousin as a sentiment as profound as romantic love. After his death, she recalls with nostalgia their last night in her apartment, talking until dawn: «Parler avec transparence, avec palpitation, au cœur de la nuit, quelles belles heures cela faisait! elle y pensa ensuite, bien plus tard» (251). "Speaking honestly, with passion, in the deep of the night—those were beautiful hours she realized, later on, much later" (182)... Their relationship, however, is destroyed by war: Bachir is assassinated, Lila imprisoned. We debate the following question in class: Is Djebar telling readers that true friendship between a man and a woman can rarely, if ever, survive?

Examining the novel's structure and narrative strategies, Djebar's readers finds a structure far more complex than the linear first person narrative of the first two novels, *La Soif* and *Les Impatients*, and narrative strategies she had not implemented in her previous works. Djebar has explained that the multiplicity of characters, use of flashback, and unity of time and place were new to her.[5] By depicting multiple female characters with different viewpoints, she introduces a gendered perspective that offers a nuanced interpretation of Algerian women's capabilities and limitations, and most importantly, eschews any reductive analysis. In this vein, Gordon Bigelow suggests that the analysis of gender systems that emerges in the novel leads to a more complex analysis of colonial Algeria's cultural practices and historical transformation than either Frantz Fanon or Pierre Bourdieu provide in their theoretical writings (Bigelow, 14). Although they, like Djebar, represent the anti-colonial struggle as a process that destabilizes the foundations of identity and community, the novelist, he argues, understands most fully the strong claim of imbedded cultural norms upon Algerian

her challenge as courageously as Cherifa met hers. Each woman faces a different test; both mature politically. Yet, Djebar is careful to show their evolution in realistic terms; they awaken to political action in measured steps. Lila chooses not to follow her husband into the *maquis*. Cherifa, upon learning from her husband that women are actively engaged in the rebellion, does not ask to join him either; she will wait patiently for his return, but with a greater sense of self.

Significantly, the parallel but distinct journeys of Cherifa and Lila toward self-knowledge and political engagement foreshadow the eventual bonding between Hajila, the "traditional" woman and Isma, the "modern" woman in Djebar's later novel, *Ombre Sultane* (*A Sister to Scheherazade*). In that text, Isma, a well-educated professional Algerian woman who had married and then left the man of her choice, helps Hajila, a woman trapped by poverty and illiteracy, break free from an unsatisfactory arranged marriage to the same man, which Isma herself had helped broker earlier. Watching Hajila defy overt oppression, Isma recalls her own struggle against patriarchal domination that was admittedly more subtle and indirect. Drawing upon a childhood episode, the memory of her father's anger at her inadvertent display of bare legs on a fairground swing, Isma comes to understand that she and Hajila share common ground. Thus, Hajila's revolt supports Isma's quest for self-understanding.

Reminding her readers that Scheherazade, storyteller of the *Arabian Nights*, needs the help of her sister, Dinarzade, to succeed in telling tales so inventive the Sultan spares her life, Djebar reconfigures the legendary complicity between sisters in the relationship between Isma, the largely autobiographical self, and Hajila, the primarily fictional self. In this regard, if Lila prefigures Isma, Djebar's semi-autobiographical protagonist of *L'amour, la fantasia* and *Ombre Sultane*, the relationship between Isma and her father depicted in *L'amour, la fantasia* (further elaborated in *Nulle part dans la maison de mon père*), begins here as the narrator describes an Algerian father proudly walking his daughter to school: "Lila se souvient de son père qui lui portait son cartable et la conduisait, main dans la main, à l'école primaire,…"(182). ["Lila

the mystery of the veil accosted by the first glance, a fascinating weakness that ends up being hated and spat upon—no, she now knows that she has existed." (143)

Class discussion of this passage focuses on Cherifa's growing sense of self. Students find that she not only meets the challenge of venturing into public space alone, but understands the transformative effect of participating in the political struggle: «…toutes ces sensations violentes qui ont alimenté sa volonté de plus en plus tendue et qui, de plus en plus, la découvraient à elle-même, l'ont introduite dans un état second.»(201) "All the violent emotions that had fed her increasingly strained willpower and that had revealed her temperament, pushed her beyond herself." (143)

Examining the interplay between a veiled woman in the streets of Blida and the hostile eyes of her countrymen, students become aware that Djebar alerts her readers to traditional male resistance to women's freedom of movement in public space. In this vein, the city street becomes a metaphor for women's possibilities and limitations. Cherifa gains a new sense of self-worth by venturing into public space, but Touma dies in the street, murdered by a brother committed to cleansing the shame that her "loose" behavior has cast upon her family. Since FLN revolutionaries have made this "honor killing" a requirement for the young man to join their cell, the implementation of an archaic code, as Evelyne Accad aptly notes, represents a disquieting omen for women's rights in postcolonial Algeria (807). The critic reiterates the novelist's concern that women's rights remain in jeopardy. Algerian women, Djebar warns, face an indigenous patriarchal structure so deeply rooted it may not change with independence; women must be prepared to continue the struggle.

Broadening the social spectrum of Algerian women by introducing Lila, a young woman whose education and worldliness contrast vividly with Cherifa's life experiences, Djebar exposes their similarities as well as their differences. Lila, like Cherifa, confronts a dangerous political situation not of her making. Once her husband joins the underground, she chooses to live alone. When she provides refuge for her young cousin, a rebel on the run, she is arrested for harboring a fugitive. She intends to resist her interrogators in prison, confronting

example, when men leave home to join the resistance, are imprisoned, or killed, women assume greater authority within their families: «…il se trouve toujours une femme, jeune, vieille, peu importe, qui prend la direction du chœur. (14)"… there is always one woman--young, old, it makes no difference--, who conducts the choir."(2).

To present a cross section of Algerian women, Djebar introduces the following characters: Salima, an imprisoned militant; Hassiba, a militant about to join the revolutionaries in the countryside; Suzanne, a French intellectual who espouses the anti-colonial cause; Touma, a prostitute; Amna, an Algerian police officer's wife; Cherifa, a militant's wife; Lila, a university student whose husband has joined the underground. Introducing multiple characters of different backgrounds, Djebar depicts women who choose to participate in the revolution (Salima, Hassiba), and others who are thrust into new, sometimes dangerous situations (Amna, Cherifa, Lila). Whether by choice or circumstance, all are swept up by the winds of political change, and required to react to them. In this regard, Amna, when challenged by her husband to denounce her neighbor, lies to him, (never having deceived him before), then warns the militant's wife of his imminent arrest. Cherifa immediately sets out across town to warn her husband and urge him to flee:

Elle a oublié le danger lui-même; peut-être n'est-ce pas lui, en vérité qui l'a poussée, mais un désir sournois de savoir soudain si elle ne peut être vouée qu'à l'attente dans sa chambre, à la patience et à l'amour. Ainsi, elle a traversé la ville entière, cette présence pour elle aux yeux multiples, hostiles et au terme de cette marche, elle a découvert qu'elle n'est pas seulement une proie pour la curiosité des mâles—une forme qui passe, mystère du voile que le premier regard sollicite, faiblesse fascinante qu'on finit par haïr et sur laquelle on crache—non, elle a existé.» (201-2)

She'd forgotten the danger itself. In truth, it's perhaps not that which drove her, but rather a gnawing desire to suddenly know whether she could really spend her life waiting in her room, in patience and love. That's why she crossed the entire town, bared her presence to so many hostile eyes, and at the end of her trek discovered that she was not only a prey for the curiosity of men—a passing shape,

contre un mur, au soleil de midi, secoué sans doute d'une peur qu'il doit s'efforcer de ne point révéler, mais que l'épouse retrouve en lui, le soir lorsque tout est fini, que la montagne reprend sa nudité orgueilleuse,… (16).

In the coolness of their room, the women sometimes don't move; they grow tense momentarily, eyes wide, staring into space, hearts pounding like those of the children as each imagines her husband up against a wall in the sun at high noon, no doubt shaking with a fear that he must make every effort to conceal. But the wife recognizes it at night, when everything is over, when the mountain once again assumes its arrogant nakedness,… (3)

Significantly, Djebar illustrates the gap between male and female experiences in spatial terms: women witness the devastation sheltered within their homes as men face danger directly in streets patrolled by the French army. She reinforces the sense of women's immobility by depicting them huddled in their rooms as they watch "la montagne dans les feux de la lutte,"(13) "the mountain under fire"(3). As descriptive passages transmit the immediate effect of the war upon the population, they reveal the reasons for women's inability to act. A rigid patriarchal society that cloisters women, requiring their submission, and promoting passivity in the formative years, prevents their emotional and political maturity. The war, however, is a catalyst for change.

Rather than situate all her female characters within confined space, defining Algerian women as immobile individuals, Djebar broadens the social spectrum as the text progresses to include "modern" as well as "traditional" women, all of whom are forced to meet new challenges. Although the latter remain in closed interiors, the former have access to the city. However, boundaries between closed and open spaces are often porous; women who become militants, in cities or in the countryside, may later find themselves confined to another form of enclosure, to life behind prison walls when captured by the French military.

Readers find that as the war gains intensity, with arrests, torture, some individuals and families fleeing the war zone, others joining the resistance, women are forced to adopt new strategies for survival. For

war, it is overtly anti-colonial and feminist, supportive of Algeria's struggle for independence from France, and critical of the oppressive nature of indigenous patriarchy. Exploring the process of decolonization in Algeria, the writer discerns a significant gender gap between Algerian men and women: men struggle to throw off the yoke of French colonialism; women, the captives of a colonial structure and an indigenous patriarchy, seek agency within their family and society as well as political independence from the colonial power. The narrative structure of the novel marks the beginning of the fragmented, multiple voiced narrative for which the novelist has come to be known.

In this essay, I argue that the novel not only provides scholars with "germinating seeds," political, feminist, and aesthetic elements that will define her later work, but merits greater attention in the classroom as a well-crafted, thoughtful text that is politically correct in its anti-colonial stance, yet subversive in its feminist objectives; it expresses the writer's belief that Algerian independence alone will not liberate women.

Written in 1960 as the Algerian War raged, and published in 1962, the year the war for independence came to an end, the novel is constructed as a *témoignage*, a realistic chronicle of one day's events in Blida, a small city southwest of Algiers. The date is May 24, 1956, two years into the independence struggle. As the story unfolds, twenty characters appear, men and women connected to one another by family ties. Charting the intricate meshing of their lives, the novel offers readers a panoramic view of a community awakening to the psychological demands of revolution, yet unable to predict its eventual outcome.

My pedagogical approach is to situate the text historically, bringing anti-colonial and feminist theory into the discussion. I introduce the novel by focusing on the opening chapter. It gives readers a panoramic view of the war witnessed by women, cloistered in their homes:

Il arrive aux femmes qui, dans la fraîcheur de leur chambre, ne bougent pas, de se tendre un instant, les yeux grands ouverts, le regard fixe, avec une palpitation enfantine, et d'imaginer leur mari debout

Seeds of Change: Assia Djebar's Les Enfants du nouveau monde/ Children of the New World: a novel of the Algerian War

Robert Mortimer
Université de Haverford, USA

Résumé:
Examining Djebar's third novel, *Les Enfants du nouveau monde*, (*Children of the New World: A Novel of the Algerian War*), her first to depict the Algerian Revolution, I argue that it not only reveals the political, feminist, and aesthetic elements that define her later work, but is a well-crafted text that is politically correct in its anti-colonial stance, subversive in its feminist objectives; it expresses Djebar's belief that Algerian independence alone will not liberate women. The novelist discerns a significant gender gap regarding the goals of liberation: Algerian men struggle against French colonialism, women seek agency within their family and society and political independence from France. In my analysis, I ground the text historically (Amrane-Minne), and apply anti-colonial and feminist theory (Fanon; Mernissi).

Assia Djebar published four novels, a play, and a collection of poetry before achieving international recognition in the 1980s with her collection of short stories, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) and her novel, *L'amour, la fantasia* (1985).[1] Yet numerous critics make no mention of her earlier writings in their study of her work.[2] As Clarisse Zimra notes in her afterward to *Children of the New World*, (the English translation of *Les Enfants du nouveau monde*), the lack of critical recognition accorded Djebar's pre-1980 texts has given readers an incomplete picture of her oeuvre.[3] It is fitting to return to Djebar's early texts, examining them for thematic and stylistic elements that will add to, if not complete, the picture.

Djebar's third novel, *Les Enfants du nouveau monde*, (*Children of the New World: A Novel of the Algerian War*) is her first to treat events of the Algerian Revolution. A fresco of Algeria in the throes of

La disparition de la langue française (2003). Nadia en 1957 représente une naissance de la parole littéraire djebarienne qui plus tard contribuera à établir un être-au-monde en tant qu'individu, écrivaine, membre d'un peuple et d'une nation.

Ouvrages cités

Berger, Alain. 1958. «Chroniques». *Esprit*. juillet-août : pp. 165-167.

Déjeux, Jean. 1963. «L'avenir de la culture algérienne». *Les Temps modernes*, no. 209, octobre.

Déjeux, Jean. 1970. *La Littérature Maghrébine*, Vol. 2, Alger : Centre culturel français.

Djebar, Assia. 1957. *La Soif*. Paris : Julliard.

«Entretien : Djebar». 1962. *Jeune Afrique*, No. 87, 4 juin. (cité dans Déjeux, 1970).

Goldmann, Lucien. 1986. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.

Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. Tubingen (English Language Edition): Harper & Brothers.

Hiddleston, Jane. 2006. *Assia Djebar: Out of Algeria*. Liverpool: Liverpool Press.

Robbe-Grillet, Alain. 1961. *Pour un nouveau roman*. Paris: Editions de Minuit.

Notes

1-Jane Hiddleston. *Assia Djebar: Out of Algeria*. (Liverpool: Liverpool Press, 2006), 23.

2-Dejeux qui cite "L'avenir de la culture algérienne", *Les Temps modernes*, no 209, octobre 1963, pp. 733-734.

3-Jane Hiddleston. *Assia Djebar: Out of Algeria*. (Liverpool: Liverpool Press, 2006), p. 23.

4-http://digression.forum-actif.net/t68-heidegger-le-dasein-1-dasein-et-etre-au-monde Traduit de l'anglais par moi-même.

5-Traduit de l'anglais par moi-même.

6-Dans l'avant-propos des *Chroniques algériennes* publié en 1958, Camus écrit: «Une Algérie constituée par des peuplements fédérés, et reliée à la France, me paraît préférable, sans comparaison possible au regard de la simple justice, à une Algérie reliée à un empire d'Islam qui ne réaliserait à l'intention des peuples arabes qu'une addition de misères et de souffrances et qui arracherait le people français d'Algérie à sa patrie naturelle» (Paris : Gallimard, p. 28).

pour une écrivaine débutante à la fin des années 50 dans un pays qui à ce moment-là dans son histoire n'a pas encore concrétisé son avenir. Djebar ne peut pas savoir ce que sera le destin de sa «nouvelle-femme», elle invente tout simplement «des nouvelles relations» entre Nadia et le monde à venir.

Rester dans le flou d'un roman non-engagé politiquement ouvre la possibilité d'explorer des nouvelles structures, comme Djebar le remarque lors de l'entretien avec *Jeune Afrique* : «je cherche avant tout à créer des œuvres littéraires en tant telles» (Dejeux 233). Ceci-dit, on ne peut pas dire que *La Soif* n'est pas un roman sociologique. Djebar, comme les auteurs de son époque, s'appuie sur l'introspection sociologique pour exprimer, comme Goldmann le suggère, «la réalité de notre temps»(283). Ces écrivains cherchent à «exprimer une réalité humaine (le sociologue dirait une réalité sociale, dans la mesure où, pour lui, toute réalité humaine est sociale) différente de celle qu'ils avaient à décrire et à exprimer [les décennies auparavant]» (283-84). De cette conception du rôle de la sociologie dans le roman, Djebar crée son propre système de valeurs pour une réalité qu'elle connaît intimement ; le milieu d'une jeune fille «rangée», à la Simone de Beauvoir. *La Soif* doit être lue comme un roman sociologique qui encadre la réalité, même fausse, de Nadia. Dans cette version de la réalité, Djebar propose des valeurs peu usuelles de la vraie réalité algérienne pour une femme. Par exemple, les rues d'Alger semblent paisibles, pas touchées par la guerre ; en général, la guerre n'est pas mentionnée. Nadia profite d'une plage, où elle s'allonge «en pantalon et en sandales»(14). Elle conduit une voiture à n'importe quel moment de la journée sans difficultés ou encombrements. Elle se ballade librement dans les rues où il n'y a pas de paras ni balles, ni bombes. De cette réalité «fausse» Nadia/Djebar semble presque embarrassée : «Ma vie était tranquille, superficielle, vide. Juste de quoi être cynique et désabusée à vingt ans»(14). Elle existe extra-diegétiquement aux marges de sa société dans une vie expérimentale créée dans l'encadrement d'un roman expérimental. C'est peut-être la liberté de cette forme romanesque et la recherche d'univers alternatifs reconnus chez des écrivains des années 50 qui ouvrira plus tard pour Djebar un approfondissement psychologique de sa société et de l'être féminin qui apparaitra dans ses écrits plus socio-politiquement engagés comme, par exemple, *Le Blanc de l'Algérie* (1995) ou même,

et ses propres lois», si on les considère selon les critères de Goldmann. Mais, cette réalité superficielle englobe Nadia dans un monde inachevé ; ni la subjectivité de la jeune femme, ni celle du pays sont possibles dans ce bref moment du roman. Djebar hésite à reconnaître ou prescrire une seule voie/voix pour son personnage et pour son pays. Le fatalisme ressenti chez Nadia à propos de sa propre situation et son environnement sont exprimés vers la fin du livre : «dans le doute, tout devenait sans signification, indiffèrent…»(157). En même temps, Djebar capture l'essence d'une jeune femme algérienne émergeante dans une nouvelle façon d'être qui ne peut pas être conceptualisée entièrement parce que l'issue de la guerre coloniale est encore inconnue. Elle articule ses buts dans une interview avec *Jeune Afrique* en 1962 dans lequel Djebar fait remarquer que son écriture au début a été dévouée à une exploration du rythme de la psychologie de l'être, de l'individu et aussi du collectif, tous les deux incertains quant à leur avenir. Elle décrit ses romans et son travail à cette époque comme un, «épluchage du temps propulsé en avant, cette ivresse vers le flou de l'avenir alternant avec des haltes psychologiques où l'on aime se replonger en arrière, le plus en arrière possible, dans le magma des souvenirs collectifs»(Dejeux 232).

Nadia n'explore que ce qu'elle peut comprendre (les relations entre elle, sa copine Jedla, Ali et Hassein) dans une réalité temporelle. *La Soif* soulève la question essentielle de Sartre, posée aussi chez les romanciers du nouveau roman : Les œuvres littéraires doivent-elles être toujours engagées ? Le roman, doit-il toujours révéler un message ou une position politique ? L'écrivain, peut-il rester aux marges de l'engagement et de la cause de la conscience sociale ? Pour Alain Robbe-Grillet, fondateur du genre, le but du nouveau roman «n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme»(9).

Ceci dit, le roman de Djebar est un essai d'expression qui cherche à étudier les relations entre les hommes et les femmes dans une forme romanesque expérimentale. Cette forme est convenable

bâtir une nation libre. En expliquant son idée pour un journal bilingue, Ali décrit son projet à Nadia et aux autres dans leur groupe :

«Le journal que je vais monter sera bilingue : français et arabe. Ce sera difficile, je ne me fais pas d'illusion. Mais si seulement au début je gagne à moi tous les jeunes, je pourrai tenir….les échecs ont peu d'importance. Le pire, c'est la léthargie, le sommeil ! On ne parle toujours que des colons, du colonialisme. Le mal, voyez-vous, c'est notre mentalité de colonisés, de colonisables. C'est cela qu'il faut secouer, c'est ce qu'il faut leur dire dans notre langue»(70-71).

Dans ce que je viens de citer, il est évident que Djebar était très consciente des questions complexes qui ont influencé le discours de cette époque. Ce qui est intéressant est qu'elle a choisi de ne pas centrer son roman autour de leurs réponses possibles. Ce choix démontre donc que ses buts littéraires sont alimentés par d'autres sources, et comme plusieurs romanciers des romans expérimentaux des années 50, elle favorise en premier un dévouement à la forme littéraire plutôt qu'à un activisme socio-politiquement engagé.

Le passage ci-dessus est le seul dans *La Soif* où Djebar offre ses opinions ouvertement sur la guerre. Une réflexion plus complexe sur le conflit est absente car Djebar s'est préoccupée principalement avec le genre littéraire dans lequel elle travaillait. Ce genre favorisait le style au lieu du contenu, comme Djebar l'explique : "Je n'ai pas pris ce roman au sérieux et je ne m'y suis pas prise au sérieux moi-même…Je ne pensais pas réellement publier *La Soif* qui reste pour moi un exercice de style" (Dejeux 218).

Conformément au style du roman expérimental développé par des auteurs comme Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, Ollier et les autres, *La Soif* reflète la contemplation d'une réalité superficielle et unidimensionnelle. Cette contemplation s'exprime à travers le regard de Nadia. Cependant, ce regard ne considère que la surface des choses (ce que Nathalie Sarraute nomme les *tropismes)*, et donc, ne s'investi pas ni dans des actions ni dans des paroles pour articuler ou contextualiser la vraie réalité algérienne. A travers le roman, Nadia exprime ses observations à elle-même, qui contribuent à l'aider à définir un semblant de subjectivité dans une réalité fragile et mal conçue pour ses lecteurs. La réalité djebarienne a «sa propre structure

La conscience de soi et comment cette conscience est mise en relation avec les autres sont au cœur du roman. Cette conscience développée par une écrivaine qui cherche son individualité dans une société qui ne lui en fournit que très peu, même quand les femmes appartiennent à une classe privilégiée, est mise en évidence dès ce premier roman. Vers la fin du livre, Nadia, en dépit de son existence aux marges de sa société où elle pense qu'elle jouit d'une certaine liberté, se réveille en se rendant compte des limites de son «être-au-monde»dans une Algérie des années 50 : "Au fond, on dit de moi que je suis sans patrie. Mais à cette heure, je me sens comme toutes les autres femmes de ce pays, nos mères, nos grand-mères: pourvu qu'elles aient leur foyer, qu'elles puissent servir, obéir à leur époux, c'est tout ce qu'elles demandent…»(145).

Certes, il est difficile d'imaginer que Djebar n'ait pas été influencée par la violence qui caractérisait la vie quotidienne de l'Algérie pendant les années 1956-58 ; des années qui, selon certains historiens, ont été les plus meurtrières de la guerre. Nous n'avons qu'à lire les «Chroniques»dans l'édition juillet-aout 1958 du journal *Esprit* pour comprendre le niveau de la violence rapporté dans les dépêches des journalistes travaillant en Algérie. Le journaliste Alain Berger constate dans sa dépêche que : "Par sa durée, par sa cruauté, la guerre pèse ….sur les masses musulmanes. Soumises aux coups venant de deux côtés [le FLN et l'armée française] à la fois»(167). Cependant, dans une scène de *La Soif,* Djebar fait allusion à certains débats politiques sur l'indépendance qui régnaient parmi les intellectuels à l'époque, sur les deux rives de la Méditerranée. Sa capacité de saisir les nuances, par exemple, de la question compliquée de savoir si oui ou non une "fédération" entre la France et l'Algérie était possible, comme notamment conçue et proposé à l'époque par Albert Camus dans ses *Chroniques algériennes* (1958), aurait dû être reconnue par Haddad. Dans son roman Ali, un journaliste qui revient de Paris et qui est aussi l'objet de désir de Nadia, semble d'un côté soutenir la possibilité camusienne d'une Fédération franco-algérienne,[6] tandis que de l'autre côté il s'appuie sur l'idée inspirée par Frantz Fanon pour l'établissement d'une «culture nationale»nettoyée de l'empreinte coloniale où les traditions et les langues indigènes sont utilisées pour

Si nous analysons *La Soif* dans le cadre du roman expérimental, et comme un exemple d'une manifestation du nouveau roman, uniquement maghrébin, alors ses objectifs littéraires deviennent plus clairs. Djebar s'appuie sur une exploration de son propre *Dasein*, son «être-au-monde», comme Martin Heidegger le définit dans son célèbre *Être et Temps*. C'est «un état où l'individu en tant qu'être-au-monde offre son être à lui-même. C'est l'être de l'étant humain en tant qu'être-là».[4] Cet être-au-monde est réalisé à travers les monologues d'exploration de soi proposés dans la conscience de Nadia ainsi que ses descriptions d'une réalité inauthentique, on peut même dire fausse, qu'elle propose à ses lecteurs. Nadia, troublée et marginalisée dans la société dans laquelle elle habite, n'est pas capable de prédire l'avenir, alors elle s'appuie sur une version du présent qu'elle souhaite en ignorant le passé qu'elle trouve sans signifiance à son «être-au-monde»: "Je n'étais jamais curieuse de ce qui appartenait au passé, de ce qui était mort" (25).

Cependant, l'introspection de Nadia, psychologiquement profonde, qui reflète aussi l'incertitude de Djebar à propos de sa réalité algérienne, fournissent à l'héroïne et à l'écrivaine les moyens pour découvrir une voix féminine rarement apparente à l'époque. L'établissement de cette voix féminine naissante, lui permet de commencer son projet le plus audacieux qui est de critiquer la place et le rôle des femmes dans la société algérienne. *La Soif* définit le travail de terrain pour les textes puissants que Djebar écrira quelques années plus tard (*Les Impatients, Les Alouettes naïves*, *Les enfants du nouveau monde* et *l'Amour, la fantasia*, pour n'en nommer que quelques-uns). Jane Hiddleson remarque :

«A travers ces premiers romans, Djebar sème des graines de médiations philosophiques et politiques qui caractériseront son travail plus tard. Plus important encore, il est possible de tracer, à travers les œuvres, une prise de conscience de certaines tensions et contradictions qui se développeront dans ses écrits ultérieurs. Les tribulations romantiques racontées dans *La Soif* deviennent, au moment des *Alouettes naïves*, un ensemble beaucoup plus sophistiqué de réflexions sur la mémoire, sur la relation entre le moi et l'autre et sur le mélange confus de la lutte pour l'indépendance avec les changements dans les normes traditionnelles prescrites pour les hommes et les femmes». (21)[5]

Je trouve que Djebar a été mal comprise quand elle a été si sévèrement critiquée pour ne pas avoir mentionné ni fait allusion à la lutte anti-coloniale dans son roman ; une lutte qui a été particulièrement violente lors des années 1956-58. En effet, l'auteur Malek Haddad accuse Djebar d'être parmi les écrivains algériens «qui n'ont jamais saisi nos problèmes, même les plus généraux. Ils ont tout ignoré, sinon de leur classe petite bourgeoise, du moins de tout ce qui avait trait à la société algérienne; de tous les écrivains algériens, ce sont eux qui connaissent le moins bien leur pays, ce qui les pousse à escamoter les réalités algériennes sous une croûte poétique, elle-même sans originalité du point de vue du roman» (Dejeux 214).[2]

Ce criticisme d'Haddad est particulièrement sévère, et je trouve qu'il efface le but du roman et de la jeune écrivaine qui débutais sur la scène littéraire à une époque où les femmes écrivains étaient rares. Djebar elle-même avoue que le roman était plutôt une création, «une sorte de rêve», pour raconter ses préoccupations personnelles de l'époque (Hiddleston 23). C'est une étude de l'individualisme qui se transforme par une prise de conscience collective dans un pays en train de se former. Pour réfuter les critiques de Haddad, je suggère que le roman de Djebar doit être analysé pas pour ce qu'il manque dans le cadre de l'engagement politique, mais plutôt comme un exemple du roman expérimental de l'époque des années 50. Ce premier roman publié en 1957, une année où plusieurs ouvrages du nouveau roman ont été publié, devrait être étudié comme une œuvre qui met l'accent sur les processus provisoires par lesquels une jeune femme réalise une conscience de soi par sa relation avec les autres [3], par ses observations sur un système colonial qui est en train de s'effondre, et également par ses questions psychosociologiques qui définissent l'incertitude des temps. A l'époque, ces processus et observations font partis des œuvres des intellectuels et des romanciers des deux côtés de la Méditerranée. Si nous lisons *La Soif* comme un roman sociologique, influencé par le modernisme littéraire de l'époque, un modernisme français qui a certainement formé la jeune Djebar, alors son œuvre devient un exemple représentatif du roman expérimental. Ces œuvres de l'époque révèlent, comme le suggère Lucien Goldmann, "l'apparition d'un univers autonome d'objets, ayant sa propre structure et ses propres lois, et à travers lequel seul peut encore s'exprimer dans une certain mesure la réalité humaine»(Goldmann 298).

soudée avec l'environnement ; 2) une manipulation du temps narratif par l'utilisation des *flash-backs, flash-forwards*, et palimpsestes ; 3)l'importance des objets (au détriment de l'homme) qui ont un poids déterminant sur la conscience de l'individu ; et 4) le doute de la viabilité du mot littéraire comme un moyen efficace pour communiquer la réalité dans un monde matérialiste qui façon de plus en plus l'homme et son sens d'être *humain-au-monde*.

Je soutiens que l'avènement du Nouveau Roman français comme une forme radicale de représentation narrative–de point de vue littéraire (et j'ose dire, politique), a influencé le développement d'un unique modernisme littéraire maghrébin qui a débuté au milieu des années 1950, notamment avec le roman, *Nedjma* de Kateb Yacine. Les romanciers maghrébins, surtout les Algériens Mohamed Dib, Kateb Yacine, Mouloud Mammeri, et Assia Djebar, comme leurs collègues en France, présentent des personnages marginalisés, vivants sur les périphéries de sociétés en pleine turbulence. Ces écrivains à travers leurs romans ont essayé de naviguer politiquement dans une époque qui se transformait violemment avec comme toile de fond la chute du colonialisme français.

J'espère montrer que le roman *La Soif* d'Assia Djebar, publié en 1957 quand l'écrivaine n'avait que 20 ans, fournit un bon exemple d'un ouvrage conçu comme expérimental et influencé par le style et les formes littéraires nouvelles de l'époque du nouveau roman français. C'est un roman à la fois psychologique et sociologique, mais aussi individualiste et hédoniste. Voici un bref résumé: L'histoire suit les pensées et les actions d'une jeune femme, Nadia, qui est dépeinte comme narcissique et mondaine. Elle est préoccupée avec son image et elle cherche l'attention des hommes qu'elle fréquente. Elle sort avec Hassein mais s'ennuie rapidement dans leur relation. Elle décide de séduire Ali, le mari de son amie, Jedla qui est malheureuse parce qu'elle pense qu'elle est incapable d'avoir un enfant. Jedla pousse Nadia vers Ali pour qu'elle puisse demander un divorce. Entre temps, Jedla découvre qu'Ali, avant leur mariage, a eu un enfant avec une autre femme. Jedla tombe enceinte, subitement, mais ses doutes sur la fidélité d'Ali (malgré qu'il dit le contraire), l'amène à avorter. Pendant l'opération, Jedla meure. Nadia renonce à son amour pour Ali et épouse Hassien, en espérant réconcilier ses propres limitations ainsi que les exigences de la société et d'autrui (Hiddleston 23).

century modernist literary project of the 1950s. Often criticized because she did not address the raging, anti-colonial struggle taking place in Algeria at the time, Djebar's work should be studied as one that focuses on the "tentative processes by which a young woman achieves a sense of self through her relationship with others".[1] Reflection on the Franco-Algerian war of independence is absent from this novel due to the literary mode in which Djebar was working and which was characteristic of the 1950s. Her modernist novel reflects the psychological introspection that characterized most novels of the era. The introspection and internal monologues throughout the novel provide a means for the young, female protagonist to establish her subjectivity in an environment of rapid transformation. Djebar captures the essence of an Algerian woman emerging into a new *way* of being. Her protagonist, Nadia, explores the principal, existential Sartrian question asked in novels by writers of French expression writing in the 1950s: To what extent can an individual remain disconnected from the responsibility of taking action in societies that call on authors to construct the social conscious of their era?

La littérature du 20ème siècle, particulièrement les œuvres classées sous la dénomination du nouveau roman, écrites entre 1948 et 1968, ont comme un trait déterminant «la mort du sujet». Se dédiant à un perfectionnement du style et de la forme du roman plutôt que du thème, les romanciers du nouveau roman ont souvent été critiqués pour leur manque d'engagement socio-politique. Un élément très évident dans le nouveau roman français des années 1950 est la fusion du sujet fragmenté avec son environnement. Ce sujet fragmenté, vivant dans un monde d'angoisse est né des horreurs du 20ème siècle : deux guerres mondiales, les bombes atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki, le génocide de 6 millions de juifs sous le régime Nazi, et l'émergence des luttes armées contre le colonialisme. Les œuvres introspectives privilégiant des scénarios hyper-descriptifs, comme exemplifiés chez les romanciers Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Ollier, entre autres, ont été aussi influencés par le théâtre de l'absurde, la phénoménologie de Merleau-Ponty, et la philosophie existentialiste de Sartre. Il y a plusieurs caractéristiques du nouveau roman, cependant ce qui est le plus important parmi les aspects qui ont influencé directement les auteurs du Maghreb sont les quatre points suivants : 1) l'approfondissement d'une identité troublée qui est fragmentée mais en même temps

La Soif d'Assia Djebar : pour un nouveau roman maghrébin

Valérie Orlando
Université de Maryland, USA

Résumé :

French 20th century literary modernism, certainly the Nouveau Roman, emphasized "the death of the subject" as a defining trait of novels written from 1948 to 1968. Critics often faulted the French New Novelists of the period for lacking socio-cultural and political commitment. What is most sure is that the French New Novel of the 1950s represents a body of literature that founded a new narrative voice which melded the subject with its environment as never before. This "fragmented subject" was born from two world wars, the atomic bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki, the genocide of 6 million under the Nazis' regime, and the emergence of armed struggles against colonialism. The introspective, descriptive form of narration, found present in the works of New Novelists Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Ollier, among others, was also influenced by absurdist theatre, prose and French existentialist philosophy of the mid-20th century. The characteristics of the new novel are many, yet what stands out most about the literary goals of the genre is the author's 1) questioning or probing of a troubled identity that is fragmented and "fused" with its environment; 2) a manipulation of narrative time through the use of flashbacks, flash forwards, palimpsests; 3) the importance of objects over humans and the bitterness of Man in capitalist societies where objects have become the defining weight on the conscious of the individual; and 4) the questioning of the viability of the literary word as a means to communicate the reality of Man while industrialization is increasingly encroaching on his environment and sense of human *being-in-the-world*.

I argue in this paper that the advent of the French Nouveau Roman as a radical mode of narrative representation also influenced the development of a certain, unique literary "North African modernism" in the 1950s. Maghrebi authors, particularly Algerian writing in French in the 1950s, such as Mohamed Dib, Kateb Yacine, Mouloud Mammeri, and Assia Djebar present marginalized characters, cast out from their environments, as they also try to navigate in an era that was violently transforming as France's colonial empire came to an end. I will make the case in this paper that Assia Djebar's first work, *La Soif*, published in 1957 when she was only 20, is exemplary of the themes mentioned above which make up the overall 20th

suite, l'originalité du travail la place, de plain- pied, dans la modernité.

«*Tout lecteur de l'œuvre comprend bientôt qu'il n'y a pour elle d'existence plénière que dans les rythmes cardiaques, au corps à cœur de la phrase qui jette ses plus hauts cris* (...)

Les (…) *caravanes de phrases, de récits, de rebours sur ses traces ont fini par tresser ensemble les fils de soie les plus disparates, et à faire de chaque vocable un ombilic de l'écriture*(…) [20]» pour les uns, une partition musicale pour les autres.

Cette piste de réflexion ainsi et ici survolée, mériterait, sans doute, d'être davantage explorée dans d'autres recherches, tant, de par sa riche complexité, l'œuvre d'Assia Djebar appelle de multiples lectures, de multiples approches toujours renouvelées.

Notes

[1]- DJEBAR, A., «*L'Amour, la fantasia*», Albin Michel, Paris, 1995, p. 301.
[2] - DJEBAR, A., *Ibidem*, p. 313.
[3] - LABORIT, H., in RESNAIS, A., Film «*Mon oncle d'Amérique*», Paris, 1980.
[4] - SARRAUTE, N., «*Tropismes»*, Robert Denoël, Paris, 1939.
[5] - DJEBAR, A., *Ibidem*, p.302.
[6] - *Ibidem*, p.235.
[7] - I*bidem,* p. 250.
[8] - *Ibidem*, p. 285.
[9] - *Ibidem,* p.304.
[10] - *Ibidem*, p. 314, 271, .272, 164, 221, 224.
[11] - *Ibidem,* p. 221, 304, 221.
[12] - *Ibidem,* p.250, 271, 271, 87.
[13] - *Ibidem,* p. 164.
[14] - *Ibidem*, p.314.
[15] - MANTOY, J., «*Les 50 mots –clés de la psychologie»*, Privat, Toulouse, 1971, p.104.
[16] - Site Internet, fr.wikipedia.org/wiki/Sonate_pour_piano_nº_14_de_ Beethoven. (Résumé personnel fait à partir du site de référence).
[17] - DJEBAR, A., *Ibidem*, p. 208.
[18] - GHARBI, F., «*Intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar»*, in Thèse de Doctorat, Faculté des Etudes Supérieures et Post-doctorales, Université de Montréal, 2010, document en ligne, site Internet gharbi_farah-A-2010 these -1-, p. 358, consulté en 2013.
[19] - DJEBAR, A., *Ibidem*, p. 115.
[20] - CALLE- GRUBER, M.A, «*Assia Djebar*», adpf, association pour la diffusion de la pensée française, Ministère des Affaires étrangères, Direction générale de la coopération internationale et du développement, Paris, 2006, p.16, 33.

-Tandis que le deuxième mouvement marquait une pause, une bouffée d'air frais après la douleur sourde du premier mouvement, le troisième mouvement est caractérisé par un retour à la sombre tonalité de la première note de musique (le do dièse mineur) et un tempo très tendu. Le mouvement se termine donc par un decrescendo qui laisse la musique mourir dans les accords finaux du premier mouvement.

L'écriture très pianistique, associée au jeu savant de l'alternance des notes et de leur tonalité, offre une musique extrêmement puissante et même violente qui donne à l'ensemble du mouvement le caractère d'une tornade. [16]»

De façon semblable, les fragments, les pans de vie –souvenirs dans «*L'Amour, la fantasia»* sont mouvements, sensations, émotions, vibrations, explosions…Bref, c'est un véritable «*antre de musique et de sauvagerie* [17]» à l'intérieur duquel Djebar fait des déambulations dans la Mémoire du passé : entre la lumière éclatante, éblouissante des coups de canons, de fusils, de foudre, de cœur, de sabots, et la pénombre silencieuse, le secret des gynécées, où se tapie l'ombre sultane.

Dans cette chronologie brouillée, le fil conducteur, le médium musical guide le lecteur. Ce choix de présentation de l'ouvrage et cette pratique du fragment seraient-ils, en parallèle, *«une espèce d'aveu(...)? Celui d'une impossible description exhaustive des réalités de l'histoire individuelle-collective qui forment l'objet principal de sa quête d'écrivain* ? [18]»

Cette interrogation nous amène à la suivante : *«L'Amour, la fantasia*» relève, en fait, de quel genre littéraire ? Est-ce une autobiographie ? Un roman autobiographique ? Un essai ? Qu'importe ! Du reste, on pourrait considérer que l'écrivaine apporte une réponse, puisqu'elle écrit : «(…) *je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres.* [19]»

La fantaisie prise, ici, par l'auteure, en jouant sur les paronomases *fantasia/fantaisie,* rejoint celle osée par Beethoven qui rompt avec la sonate du mode classique et l'annonce dans le titre de sa composition «*Quasi- una fantasia*», soit, comme une fantaisie.

Djebar, portée par son émotion créatrice, s'autorise des «fantaisies» judicieuses, sort des sentiers battus avec talent. Et, par

La circularité donne toute sa symbolique à l'œuvre et au titre. Ainsi se crée un encerclement : «de l'amour à la fantasia, de la fantasia à l'amour» : amour et mort, soit d'Eros à Thanatos et vice versa.

Du prélude à la clôture, l'auteure -ainsi que nous l'avons souligné- utilise toute une palette de sons aux tonalités diverses. Dans cette polyphonie, les voix, le son qu'elles portent se placent en alternance pour les souvenirs évoqués. Faut-il comprendre que l'émotion, la charge affective étant trop forte, submergeante, Djebar, alors, cherche, passe à un autre souvenir aux sons plus lustrés, change le rythme, les gammes musicales. Car c'est bien de la musique que donne à entendre l'ensemble de l'œuvre. «*La musique est faite de rapport de sons dans le temps (mélodie) ou/et dans l'espace (harmonie); elle est faite aussi de rythme*. [15]»

Le mouvement des phrases sous l'impact des souvenirs de l'affect qu'ils charrient, les répétitions, les ellipses, les rythmes variés font que la musique est au centre du travail minutieusement élaboré, dont «**Sistre»** avec ses allitérations, ses sonorités internes… constitue le point d'orgue.

Somme toute, «*L'Amour, la fantasia*» de Djebar est semblable au travers des variations auxquelles elle recourt, à «*Quasi-una fantasia*» de Beethoven. Cette Sonate pour piano n° 14, Opus 27, n° 2 qui comporte trois mouvements, est faite d'un air répétitif aux mêmes accents à la note obsédante que vient couvrir un son aux notes plus fortes par instant, qui monte, se maintient en suspens un laps de temps, pour être ensuite suivi d'un retour au calme quand les notes vont décrescendo. La respiration musicale est faite de stases atteignant un paroxysme puis d'accalmie atteignant la plénitude. Et ce, en alternance jusqu'à la clôture de la composition de la sonate, qui est semblable à son ouverture. En effet :

- «Le premier mouvement est joué sur un tempo lent, les harmonies sombres donnent au morceau une coloration lugubre et très émotive.

-Le deuxième mouvement commence soudainement à la fin du premier, créant l'effet recherché de contraste : il est marqué par la légèreté, l'allégresse, et fait alterner joyeusement deux tonalités différentes.

assimilée à la prise du corps de la femme dont il sera à nouveau question, plus loin.

La force des sons, progressivement, s'amenuise avec la biffure qui s'apparente au silence.

Dans la deuxième partie, les cris sont repris et liés à ceux de la fantasia, d'où l'intitulé : «**Les cris de la fantasia**». L'auteure procède, ici, par alternance dans ses récits : elle /les autres et la guerre. Elle clôt dans une kyrielle de sons par le biais de «**Sistre**».

Dans la troisième partie, «**Les voix ensevelies**», elle répartit les récits en cinq mouvements et use du même procédé, à savoir, l'alternance pour chaque récit : elle et sa voix puis les autres et leur voix.

Le premier mouvement débute par la «**Clameur**» qui, décrescendo est suivie du silence de «**L'aphasie**(…)».

Le deuxième mouvement reprend, à nouveau de façon décrescendo, en «**Murmures**», chute en «**Chuchotements**» puis en «**Conciliabules**», jusqu'au silence du «**Soliloque**». La reprise brutale du son est faite par les «**Tzarl-rit**».

Au fil de cette «(libération) *en flux* (de) *toutes les scores du passé* [13]», on est passé par toute une gamme de sons : clameur/cris -silence- cris/clameur ; la boucle est fermée: de la clameur de la guerre -contre tous les Algériens- aux cris de la fantasia -contre une catégorie d'Algériennes-.

Au «**Final**», intitulé «**Tzarl-rit**», une pause est marquée en donnant la parole à **Pauline** porte-voix des autres femmes. Le récit sur «**La fantasia**» rejoint la première partie ainsi que la seconde partie : l'amour, la mort, l'amour- à -mort, la prise de la ville, la prise de la femme, la mise à mort de l'une et de l'autre.

La dernière voix qui se fera entendre sera celle de Djebar, mais aussi celle des femmes unies dans la solitude. L'«**Air de Nay**», c'est la voix qui inaugure des sons du futur car Djebar, visionnaire subliminale, voit les lendemains d'angoisse, de mort réservés à certaines femmes et entend par anticipation les cris d'une autre fantasia : «*(…) j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia.* [14]»

Sur l'amour dans toutes ses déclinaisons, tour à tour heureux, malheureux, cet amour qui se crie, s'écrit, on entend ces voix, ces sons qui planent.

Sur la mort symbolique, réelle, les atrocités de la guerre, le viol tu, la fantasia palabre funèbre, funeste, on «entend» l'aphonie de ces voix éteintes, ensevelies que viendront couvrir, recouvrir les sons des «tzarl –rit», les bruits de la fureur, de la folie de la guerre et de la fantasia, enfin la musique de l'air de Nay.

«Le double», la voix de la conscience narrative, celle venue d'ailleurs, s'impose, se mêle à celle de l'auteure, des autres pour extraire les traces de l'une et des autres, de la Mémoire dont on sait qu'elle est à la fois collective et individuelle. «*Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues* [8]», affirme Djebar. Mais, en parallèle, elle se pose la douloureuse question :

«*Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté ?* [9]»

«*Arracher le voile»*, c'est livrer les mots ; lire les mots, c'est entendre les sons dans leurs variétés et leurs variations :

- D'abord ceux que la romancière rend présents : « «*le cri de la mort*», «(le) *cri enraciné*», «(le) *cri épaisseur océane*», «*la voix* (qui*) explose*», «(la voix) *qui clame trop haut»*, «*les hymnes des pleureuses»*, «*le thrène des spectatrices de la mort*»… [10]»

- Puis les sons plus discrets, ceux de : « «*celle qui chuchote trop vite*», du «*murmure des compagnes*», des «*gémissements des emmurés»*, des «*râles échardant la gorge*» … [11]»

- Enfin ceux silencieux perçus plus forts encore par leur absence :» «*La voix attend dans les entrailles de la mutité, les râles sont avalés, les plaintes transmuées*», «*son coupé»*, «*silence compact*», «*silence inépuisable»* … [12]»

Djebar convoque ces sons, les évoque, les dispose dans l'ensemble de l'œuvre selon une stratégie telle, que tous sont audibles. Ainsi :

La première partie, «**La prise de la ville ou l'amour s'écrit** (relevons au passage le jeu de mot s'écrit /s'é- cri-t) peut-être

sensations présentement ressenties, les extraire du passé, les amener à flots dans le présent pour en révéler la cause ,c'est le travail laborieux de la Mémoire qui est quelquefois réfractaire notamment pour les souvenirs profondément enfouis, hors de la conscience claire, parce que pénibles, douloureux. Il y a lieu, alors, d'activer les mécanismes d'attention pour «décoder», révéler, extraire des profondeurs de la Mémoire, l'origine de cette sensation diffuse liée aux souvenirs qui en sont la source réelle. Ainsi, la tonalité émotionnelle due à la charge des affects peut- être positive (sentiment de joie, de plénitude, d'élan vital – Eros-) ou négative (sentiment de tristesse, de peur, de vide angoissant à l'aspect mortifère –Thanatos-).

Pour Assia Djebar, l'action de la Mémoire, sous l'influence du facteur affectif, est transposée dans l'écriture : *«Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite ; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre*. [5]*»*

Il semblerait, dans l'approche de l'ouvrage qui nous intéresse ici «*L'Amour, la fantasia»*, que le déclencheur des mouvements infimes de ces «tropismes» soit le son, qui inclue la voix, dont les occurrences au fil des pages sont innombrables.

Les voix qui hantent Assia Djebar, entre autres celles des femmes pour lesquelles elle se veut le porte-voix, sont des «*tessons de sons qui résonnent*(…) [6]» qui font qu'elle estime devoir «*se maintenir en diseuse, dressée, figure de proue de la mémoire*(…) [7]»

Ces voix-sons et ces voix sans son, renvoient aux souvenirs qu'elle porte et s'infiltrent, se font entendre par la voie de l'écrit dans les voix qu'elle nous fait entendre au fil des cris de ses écrits : des cris stridents en mouvement ascendant à ceux éteints, étouffés en mouvement descendant. Les titres de l'ouvrage sont édifiants à ce sujet et soulignent bien que le fil conducteur de la Mémoire en action est la voix-son :

Les sons des mots d'une lettre, son écriture puis sa biffure. Le son du sistre et les musiques qui s'en envolent .La clameur effrayante puis le répit du soliloque.

s'autorise des «fantaisies» avec talent puisqu'elle rompt avec le pacte autobiographique.

Cette piste de réflexion ainsi et ici survolée, mériterait, sans doute, d'être davantage explorée dans d'autres recherches, tant de par sa riche complexité l'œuvre d'Assia Djebar appelle de multiples lectures, de multiples approches toujours renouvelées.

L'Histoire de l'Algérie, la colonisation, la guerre sont autant de points de repères qui jalonnent la Mémoire collective des Algériens de laquelle Assia Djebar fait surgir –avec la langue d'écriture dans laquelle elle excelle- celle des femmes et la sienne. Comment chercher la trace du passé, le ressusciter, lui qui n'est pas toujours immédiatement disponible puisqu'il appartient aux limbes de ce dit passé ? *«Ma mémoire s'enfouit dans un terreau noir ; la rumeur qui la porte vrille au-delà de ma plume* [1]», note l'auteure.

Le passé, dans ce «*terreau noir*», se présente par fragment, et, c'est par fragment que Djebar l'approche, le saisit, le dispose dans son ouvrage «*L'Amour, la fantasia*» : «*Lors j'interviens, la mémoire nomade et la voix coupée*. [2]»

Qu'est- ce qui fait naître ces fragments du passé, comment émergent les souvenirs ? Selon Henri Laborit, pour chaque sujet, le comportement «ici et maintenant» est conditionné par les expériences affectives et sociales. Les individus réagissent en fonction d'un schéma précis qui incorpore leur propre histoire, l'environnement social et des pulsions de type primaire. Dans sa conception structurale du cerveau, Laborit rappelle que, de par le cerveau de la Mémoire, l'Homme ***est*** une Mémoire. Les stimuli viennent des autres. Dans l'articulation à l'Autre, se développe l'expérience individuelle qui va se manifester à travers des sentiments personnels, des modes d'être, d'agir divers. En ce sens, «*l'Homme,* dit Laborit*, est une Mémoire qui agit*. [3]»

Les souvenirs qui émergent du passé, pareils à des «tropismes», au sens le plus basique de la théorie mise en place par Nathalie Sarraute[4] déclenchent des sensations. Elles sont les traceurs somatiques dotés de valeurs émotionnelles plaisantes ou déplaisantes.

Les perceptions visuelles, auditives, olfactives, tactiles, sont des signaux qui participent à l'émersion de ces «tropismes». Rechercher l'image, le son, l'odeur, le contact premier à l'origine de ces

De l'amour à la fantasia et de la fantasia à l'amour : L'encerclement par les «sons» de la Mémoire-Souvenirs, entre Eros et Thanatos

Dalila AREZKI
UMMTO

Résumé :

Au –delà des classements stéréotypés, dont l'écrivaine Assia Djebar est aux antipodes, nous souhaitons, au fil d'une lecture nouvelle du texte, nous intéresser aux mécanismes psychologiques qui sous tendent la rédaction d'un ouvrage tel «L'amour, la fantasia et induisent à l'originalité apparente dans sa mise en forme. En ce sens, nous proposons, dans le cadre limité de cette communication, une approche succincte qui mettra en exergue que de la Mémoire-Souvenirs, une «pulsion» fait émerger des charges affectives, oscillant entre tonalités positives- Eros- et négatives -Thanatos -. Ces affects sont portés par un élément déclencheur : «le son». Celui des mots, de la voix avec ses diverses variations. Mais aussi, à contrario, les différents types de silence, celui sur les cris, celui des voix implosées. Ces sons- aux occurrences innombrables- parcourent les deux thèmes qui constituent l'ossature de l'ouvrage, à savoir : le vécu de l'auteure et l'Histoire de l'Algérie. Dans l'abord de ces deux thèmes se placent les sons ayant trait à l'amour (avec toutes ses déclinaisons), la guerre (sous tous ses aspects). On pourrait considérer qu'entre ces deux pôles extrêmes, se place la fantasia qui, au regard de toute une symbolique, oscille de l'amour à la guerre. Ces trois points nodaux dans la trame de l'ouvrage, pareils à une note obsédante, accompagnent continument l'ensemble des divers mouvements de l'œuvre. La disposition des souvenirs -évènements interpellés, soulevés par la charge affective, laisse entendre, à partir des voix intérieures en contrepoint des voix extérieures, une musique que Djebar a voulu semblable à la Sonate de Beethoven : «Quasi una fantasia». Les fragments de récits, les pans de vie sont disposés comme une partition musicale. Du prélude de «L'amour, la fantasia» à sa clôture, la «musique» organisée par les «sons» va décrescendo pour «re-joindre» le son du point de départ. Ainsi se crée une boucle, un encerclement : «de l'amour à la fantasia, de la fantasia à l'amour» soit d'Eros à Thanatos et vice versa. Ainsi, de façon créatrice, semblable au musicien-compositeur qui s'est éloigné de la sonate classique, Djebar

22- *Ibid.*, p. 199. En italique dans le texte.
23- *Ibid.*, p. 200. En italique dans le texte.
24- *Ibid.*, p. 211. En italique dans le texte.
25- *Ibid.*, p. 213. En italique dans le texte.
26- *Ibid.*, p. 166.
27- *Ibid.*, p. 189. En italique dans le texte.
28- *Ibid.*, p. 207. En italique dans le texte.
29- *Ibid.*, p. 169. En italique dans le texte.
30- *Ibid.*, p. 176.
31- *Mille et un contes de la nuit*, *op. cit.*, p. 39.
32- *Ibid.*, p. 17.
33- «Des islamistes égyptiens veulent interdire *Les Mille et Une Nuits*», *Le Monde*, 5 mai 2010.
34- «En Égypte, les *Mille et Une Nuits* échappent à l'interdiction», 9 juin 2010, http://www.livreshebdo.fr
35- Cité par Christian Salmon, *Tombeau de la fiction*, Paris, Denoël, 1999, p. 39.
36- Maya Boutaghou, «Peur de la fiction ? Le cas de la culture arabe moderne», *in Fiction et cultures*, Françoise Lavocat et Anne Duprat (dir.), Paris, SFLGC, 2010, p. 108 (p. 93-110).
37- *Oran, langue morte*, *op. cit.*, p. 373.
38- *Ibidem.*
39- *Ibid.*, p. 55-56. En italique dans le texte.
40- *Ibid.*, p. 81.
41- *Ibid.*, p. 57. En italique dans le texte.
42- *Ibid.*, p. 16-18.
43- *Ibid.*, p. 207.
44- *Ibid.* La «bleuite» désigne «la guerre secrète, à double ou triple visage» du capitaine Léger. Guendriche et Hani «devenus agents doubles à Alger dès l'été 1957, ils travaillent, plusieurs mois, sous la houlette de Léger, à une opération réussie contre l'état-major d'une zone de la wilaya III d'Amirouche, cela en janvier 58», p. 208.
45- *Ibid.*, p. 211.
46- *Ibid.*, p. 57. En italique dans le texte.
47- *Ibid.*, p. 211.
48- *Ibid.*, p. 218. En italique dans le texte.
49- *Ibid.*, p. 218.
50- *Ibid.*, p. 15. [Dante, *La Divine Comédie*, *Enfer*, I, 1, 2]. En italique dans le texte.
51- *Ibid.*, p. 56. En italique dans le texte.
52- *Ibid.*, p. 219. En italique dans le texte.
53- Amel Chaouati, «Le miracle de la langue au service de la transmission», *in Lire Assia Djebar !*, Le Cercle des Amis d'Assia Djebar, Ciboure, La Cheminante, 2012, p. 87, (p.77-88).

également importante qu'il s'agisse d'une finalité testimoniale ou fictionnelle. Amel Chaouati note avec justesse que l'œuvre d'Assia Djebar met brutalement son lecteur face à son histoire, «celle de la colonisation cruelle et violente et celle de l'indépendance, muette puis sanguinaire[53]». Cette œuvre en appelle fondamentalement à la responsabilité de tous – de l'écrivain, du lecteur, du commentateur – face à la mort de l'Autre. Mais par-delà la dimension testamentaire et politique, l'affaire du récit est ce processus de subjectivation, cette construction du sujet de l'écrivain et des «sacrifiés» à travers l'expérience de la littérature. Ce même processus prévaut aussi dès lors qu'il s'agit du traitement du personnage féminin, autre figure sacrifiée de l'histoire algérienne, et plus largement arabo-islamique.

Notes :

1- Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49.
2- *Ibid.*, p. 58. En italique dans le texte original.
3- *Ibid.*, p. 98.
4- Eric Hoppenot, «Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : " le temps de l'absence de temps "», *L'Ecriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1er Colloque International du Groupe de Recherche sur les Ecritures Subversives, Ricard Ripoll (dir.), Éditions Presses Universitaires de Perpignan, 2002, 363 p.
5- Assia Djebar, *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997.
6- Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Le Livre de Poche, 2002.
7- *Ibid.*, p. 11.
8- *Ibid.*, p. 12.
9- *Oran, langue morte*, *op. cit.*, p. 378.
10- *Ibidem.*
11- «Les trois pommes / Histoire de la dame massacrée», *in Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, volume 1.
12- Jamel Eddine Bencheikh, Claude Bremond et André Miquel, *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, 1991, «Préface», p. 5.
13- *Ibid.*, p. 51.
14- *Oran, langue morte*, *op. cit.*, p. 210-211.
15- *Ibid.*, p. 209.
16- Nassima Bougherara, «Assia Djebar, *Oran, langue morte*», *in Mots*, Décembre 1998, n° 57, p. 159, (p. 158-163).
17- *Oran, langue morte*, *op. cit.*, p. 209.
18- *Ibid.*, p. 191.
19- *Ibid.*, p. 166-167.
20- *Mille et un contes de la nuit*, *op. cit.*, p. 49.
21- *Oran, langue morte*, *op. cit.*, p. 194.

al-Ala al-Maarri, «les grands poètes téméraires de notre héritage arabe[49]». Loin d'être le monopole des «égorgeurs», la littérature arabe est revendiquée par le récit francophone comme un autre lieu d'enracinement. Certainement, au sein de cette littérature, les symboles triés et invoqués par les uns et les autres sont antagoniques. Assia Djebar situe résolument sa création du côté des innovateurs – *faux* prophètes, athées ou apostats emprisonnés, exilés, sacrifiés. La langue des morts tire aussi sa puissance de la référence à l'*Enfer* de Dante. Aussi, une citation du poète italien est-elle placée en exergue de la première partie :

> *Au milieu du chemin de notre vie*
> *Je me retrouvai par une forêt obscure…*[50]

L'écriture littérale – caractérisée par un style brut et cru qui montre les gorges tranchées et le sang qui gicle –, est nécessaire pour signifier la confusion de la violence, son aveuglement, surtout son absurdité. Le recours aux symboles, comme celui de l'*Enfer*, est tout aussi nécessaire. Assia Djebar se réfère à l'œuvre dantesque en tant qu'elle est le symbole de l'écriture et du livre. Car il s'agit de trouver la langue dans laquelle les disparus puissent revenir et revivifier les vivants :

> *«Je ne demande rien : seulement qu'ils nous hantent encore, qu'ils nous habitent. Mais dans quelle langue ? Il y a déjà six siècles et demi, un nommé Dante, exilé à jamais de sa ville Florence, appellera cette langue "le vulgaire illustre"*[51]*.»*

Dante compare «le vulgaire illustre» à la «panthère parfumée», l'animal mythique des bestiaux médiévaux dont il qualifie le rugissement de «fragrante douceur». Face à la disparition, Assia Djebar oppose un double «non» : non à l'oubli, non aux cérémonies. La *langue des morts* s'efforce à communiquer cette «fragrante douceur» des voix et des murmures des revenants. La citation d'un poème, écrit par Youssef Sebti vingt ans avant son assassinat, fait entendre sa voix et l'imaginaire déployé dans son recueil *L'Enfer et la Folie* :

> *Je suis né dans l'enfer*
> *J'ai vécu dans l'enfer*
> *et l'enfer est né en moi !*[52]

L'écriture d'Assia Djebar permet une nouvelle perception des multiples références ou intertextes littéraires qu'elle actualise, transforme, réinterprète. L'exploitation du savoir historique est

Procession qui voit revenir les «sacrifiés» – et non cérémonie où se concurrencent les styles et les rituels bruyants des vivants :

> «Non ; je dis non à toutes les cérémonies : celles de l'adieu, celles de la piété, celles du chagrin qui quête sa propre douceur, celles de la consolation. Je dis non au théâtre quand il n'est pas improvisé : celui, même flamboyant, de la rage ou celui, attendu, de la componction islamique. Non[46].»

Espace où ce «non» se déploie, l'écriture d'urgence ou du désastre ne se branche pas seulement sur l'histoire. Pour suggérer l'horreur, elle convoque l'*Ancien Testament* et le *Coran* à travers l'identification des «sacrifiés» francophones à Youssef ou à Ismaël. Dans le pays de la mort, il n'y a ni Dieu, ni Prophète, ni miracle. *Le Blanc de l'Algérie*, au plan poétique et éthique, raccroche les «sacrifiés» algériens à la même généalogie que le fils d'Abraham. En revanche, il renvoie à la marge de toute éthique ou poétique les égorgeurs qui se réclament pourtant de Dieu et tuent en son nom. Armés de leurs couteaux aiguisés, ils n'entendent rien à la mélancolie ou à la sagesse d'Abraham, ni à la «clémence divine» capable de spectaculaires retournements pour que la vie soit sauve. L'archétype biblique et coranique se révèle redoutablement efficace dans cette scène où Assia Djebar choisit l'effet de réel pour mettre sous les yeux du lecteur le sacrifice sanglant des francophones algériens :

> «Ils se dressent, quelques-uns déterminés, transformant leurs propres enfants en moutons de l'Aïd, pour la grande fête du sacrifice d'Abraham, ne ressentant même pas une once de l'angoisse du prophète biblique, n'attendant nul arrêt de la clémence divine, non, se précipitant à la gorge de ses jeunes héros, pataugeant dans ce sang, essuyant ensuite le couteau avec l'effrayante bonne conscience de l'homme du troupeau obéissant aveuglément au chef obtus[47].»

La reconstitution de la dernière nuit, et des dernières paroles, du poète Youssef Sebti (assassiné le 27 décembre 1993) convoque encore Ismaël *«non remplacé à l'instant du sacrifice»*, ou Youssef *«resté pour toujours au fond du puits, ou jeté pour de vrai par ses frères aux dents du loup et lacéré, éternellement lacéré !...*[48]«La narratrice reprend à son compte la «beauté de l'anathème» que Youssef Sebti célébrait – lui qui avait fini par écrire sa poésie en arabe – sur la trace d'al-Mutanabbi (littéralement «celui qui se dit prophète») ou d'Abou

revenant se venge et affirme son choix du français – cette *langue des morts* que tout sépare de la *langue de la mort*. Le revenant se venge en participant à cette réinterprétation de la guerre d'indépendance à la lumière de la guerre civile, autant dire à la lumière de son propre anéantissement. Le motif fantastique de la revenance occupe le terrain de l'histoire et de la mémoire pour en dévoiler les non-dits, les silences, les trous, les épisodes obscurs et honteux. L'espace littéraire accueille la résurrection des victimes par milliers, la guerre d'hier ayant semé les germes pourris de la guerre d'aujourd'hui : «Voici qu'arrive le temps des égorgeurs ! Arrive ? Non, hélas, ce temps sanglant était déjà là, s'était glissé entre nous, au cours de la guerre d'hier, et nous ne le savions pas[43].»

Les morts parlent – ou l'écrivain parle avec eux, pour eux. La fiction nationaliste de la guerre d'indépendance se fissure, se distend, s'altère pour laisser murmurer cette question : pourquoi la torture, l'épuration, les égorgements de tous ces enfants de l'Algérie ? Assia Djebar raconte ainsi l'épisode de la «bleuite[44]» qui a débouché, dans les maquis kabyles dirigés par le colonel Amirouche, sur une purge qui s'est poursuivie du printemps 1958 à mars 1959. «Purification» qui a fait deux à trois mille morts parmi les jeunes qui sont «montés» – ainsi, disait-on pour ces départs au maquis – au lendemain de la grève des étudiants en 1956. Ils avaient entre seize et vingt-cinq ans, ils voulaient faire la révolution. Diplômés, parlant français, ils étaient, aux yeux du «seigneur de la guerre» des «agents de la France» :

> «Ainsi, ils parlaient, ils écrivaient le français, ils avaient donc sucé "l'esprit français" dès l'enfance : suspects de lâcher au premier interrogatoire, peut-être même de pactiser avec ceux qui les cerneraient, les arrêteraient… Oui, par nature, de par cette nouvelle langue, c'étaient fatalement eux les premiers "traîtres" […]. Les égorgeurs d'intellectuels – entendez par là des jeunes gens heureux d'écrire, de transmettre le savoir, de se vouloir, eux, les instituteurs[45].»

Le témoignage littéraire se tourne vers le passé pour faire le récit du présent. Certes, il n'a pas pour vocation d'expliquer l'histoire ni de se substituer au récit historique. D'une guerre à l'autre, cette parole tisse un fil entre les temps de la suspicion et de la confusion afin qu'émerge une certaine intelligibilité exigée par les milliers de morts francophones ressuscités au cours de cette procession poétique.

francophone en Algérie. Le troisième fil raccroche le récit à d'autres généalogies littéraires – l'*Ancien Testament*, le *Coran*, l'*Enfer*, des poètes arabes classiques – qui viennent s'ajouter à une riche intertextualité francophone.

C'est dans la langue des morts qu'Assia Djebar ordonne cette «procession» – plus exactement une suite de processions –, ce deuil, cette remémoration afin de redonner une voix, une présence aux amis assassinés. La langue des morts dans laquelle la narratrice et ses trois amis disparus se visitent et se parlent est une langue assumée, enfin choisie pour elle-même, débarrassée du fantôme de l'autre – l'arabe. Les morts ont choisi leur langue, ce sera le français, ils en ont payé le prix. Dans la vie, les quatre amis étaient déjà revenus à «l'impersonnalité du français», hors de la distinction de classe et de région dont les variantes du dialecte arabe portent le sceau. Disparus, ils se présentent à la narratrice – la survivante – qui les entend murmurer libérés de leurs «retenues d'autrefois». Elle les ressuscite dans la langue des morts, une langue métamorphosée par les souvenirs et les réminiscences. Langue de la séparation, de la césure – comme le mort est violemment séparé du vivant – le français est la langue où la vie triomphe de la mort :

> «A présent, chacun de ces chers disparus et moi, à intervalles irréguliers, nous parlons pleinement en français. Cette langue coule, ou se tisse, ou s'emmêle, mais ni masquée ni figurante voilée prenant la place d'une autre, la sœur de nuit ; non, elle se déploie entre nous, vraiment elle-même, comment dire, à part entière. Tardivement, notre parler devient si simple ! […] "Leur" français à eux, mes amis – ainsi ils ont disparu, finirai-je vraiment par le croire, par le savoir – tandis que, délivré du linceul du passé, le français d'autrefois désormais se régénère en nous, entre nous, transmué en langue des morts[42].»

Assia Djebar recourt à la puissance de l'évocation fantastique et exploite la figure du revenant : celui qui fut assassiné pour avoir parlé ou écrit en français, celui qui revient pour venger sa mort injuste. Sur le plan de la narration, cela implique le recours à des procédés précis variant les jeux des retours en arrière et des annonces ou anticipations. Le récit noue une solidarité poétique et éthique entre celle qui écrit et les disparus qui «se présentent» à elle. En *se présentant* ainsi, le

> profane. L'espace de la fiction, son usage, sont toujours menacés par la violence du sacré. Seule la représentation des cultures populaires, sans interdits, peut briser le miroir déformant imposé depuis plusieurs décennies par un panarabisme centralisateur, en célébrant le pluralisme et en défiant tous les tabous[36].»

«La femme en morceaux» occupe le centre d'*Oran, langue morte*, et invite le lecteur à relire tout le recueil à la lumière de ce mouvement dialectique entre divers espaces et temps, entre divers textes y compris ceux qui restent à écrire, entre la vie et l'anéantissement. Mais comment définir la fiction ? «Fiction, tête éclatée. Telle Mina, à Alger[37].» Par cette image concrète et brutale, Assia Djebar exhume Mina – cinquante ans, mère de quatre enfants –, qui fut assassinée un matin de 1995 alors qu'elle allait à pied à son lycée. D'après la loi de ses tueurs, Mina était coupable d'enseigner une langue étrangère, le français. L'inscription du nom et du destin du personnage historique suggère les rapports complexes entre la fiction et la réalité, entre le conte et le témoignage, entre le sacré et le profane, entre les femmes et les hommes.

«La langue des morts»

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djebar déroule un étrange et désolant cérémonial dans un pays disséminé par la guerre, où l'écrivain est «obscurément offert en victime propitiatoire[38]». Le récit des «trois journées blanches» – *trois journées algériennes* où Mahfoud Boucebsi, M'Hamed Boukhobza et Abdelkader Alloula furent assassinés – commence en précisant ce que l'écrivain refuse : *«le blanc de l'oubli»,* «*le blanc du linceul*[39]». À quoi correspond alors l'écriture du «blanc» de l'Algérie ? Retirée des cérémonies familiales et officielles, insensible à «la *fatiha* interminable[40]» psalmodiée au chevet des morts, récusant la ferveur comme la colère, Assia Djebar «rêve» l'Algérie en s'adressant aux disparus : *«Le blanc inaltérable de votre présence*[41]». Cette écriture tisse trois fils dans le souci de dévoiler ce qui marque la scission entre les êtres et les œuvres, ou ce qui en assure la continuité. Le premier fil, historique, suggère de relier – à partir de la figure du «sacrifié» – la guerre d'hier et d'aujourd'hui, sans oublier l'Algérie de l'entre deux guerres. L'évocation de la mort, et des œuvres, de dix-huit écrivains et journalistes (par accident, maladie, suicide ou assassinat) fait émerger le deuxième fil de la possibilité d'une nouvelle histoire de la littérature

singulièrement l'Iran. Cela étant dit, les *Nuits* sont singulièrement attaquées en tant que fiction, en tant que déploiement libre de la parole, de l'imaginaire, du désir.

En Égypte, les *Nuits* se retrouvent régulièrement sur le banc des accusés. Tentant de les interdire, les islamistes dénoncent dans leur plainte des références au sexe qui selon eux «encouragent au vice et au péché» et tombent sous le coup du code pénal égyptien punissant les «offenses à la décence publique[33]». Une version des *Nuits* avait déjà été interdite en Égypte en 1980. À l'instar de Shahrazâd qui raconte des histoires pour ne pas mourir, les *Nuits* essaient d'exister en tant que livre ! L'écrivain égyptien Mohamed Salmawy déclare à propos du dernier procès intenté aux *Nuits* : «Ceux qui veulent détruire notre patrimoine ont emprunté la même voie que les talibans quand ces derniers ont détruit les statues de Bouddha[34]». La tentation de détruire un tel trésor du patrimoine est symptomatique du rapport problématique à la fiction dans le domaine arabe. Quelques semaines après la *fatwa* visant *The Satanic Verses* (*Les Versets sataniques*), Jamel Eddine Bencheikh décrit en ces termes le déni de fiction :

> «Dans les pays arabes, reconnaissons-le, la fiction est fichée. [...] Désormais tout tombe sous la loi de l'offense : homme vivant, figure de l'histoire, mythe. Les voies de la rêverie sont interdites. Et même celles du plaisir : voici quatre ans, un tribunal du Caire ordonna la destruction de trois mille exemplaires saisis des *Mille et Une Nuits* ! Tout peut sombrer dans le désastre, peinture, sculpture et cinéma réunis[35].»

Le rapport à la fiction est en réalité fort complexe. Il est fait à la fois de peur et de désir, de rejet et de plaisir, car parallèlement au refus de la fiction, on constate des pratiques de la fiction, on entend un appel à la fiction. Les *Nuits* en sont la plus belle et la plus puissante illustration. Qu'ils soient interprétés comme moraux ou sans but moral, ces contes relèvent d'un registre populaire apte à transporter l'auditeur et/ou le lecteur dans le domaine de la liberté absolue. Maya Boutaghou note que cette force libératrice est propre aux cultures populaires dont l'épanouissement est plus que jamais nécessaire afin de desserrer l'étau autour de la création, de la pensée :

> «Dans le monde arabe, le discours de la croyance impose une hiérarchisation des mondes et des valeurs, opposant le sacré au

autrement dit, elle a besoin de retourner aux sources de la vie. Le mari part à la recherche de la pomme à travers des épreuves difficiles, il en trouve trois, mais la femme dolente les reçoit avec indifférence. C'est ainsi qu'une pomme dérobée deviendra la pomme de la discorde en raison du mensonge d'un esclave. On peut y lire aussi une allusion, et une dénonciation, de la Genèse qui accable Ève d'avoir désiré la pomme du péché. Loin d'être un élément anodin, le mensonge de l'esclave suggère les pouvoirs et les forces du langage dans les *Nuits* où parler alimente l'action, la dirige pour le meilleur et pour le pire. En témoigne l'héroïne du conte-cadre qui sauve sa vie par la parole. Dans l'histoire des «Trois pommes», la fanfaronnade d'un esclave qui se vante d'avoir pour maîtresse une femme mariée mènera à la mort. Dans les *Nuits*, insiste André Miquel, l'élégance et surtout la performance du langage sont des évidences :

> «Ici et là, d'un bout à l'autre des *Nuits*, que la parole opère dans le tissu même du récit ou que le scribe en use pour son propre compte, dans ce que nous appellerions un souci de style, reviennent les mots ou la pratique d'un dire caractérisé, à son point de perfection absolue, par les mots de *balâgha*, le "discours performant", et de *fasah'a*, le "discours élégant". Personne ne pourrait se faire une image exacte des *Nuits* sans avoir posé, comme un premier jalon pour leur découverte, cette foi instinctive en la puissance des mots[31].»

Chez Assia Djebar, la fascination pour cette énonciation performative se traduit par le choix de raconter des histoires à la manière de la «sultane des aubes», en les situant dans «la ville blanche d'aujourd'hui», en insistant particulièrement sur la survivance de la voix d'Atyka, par-delà l'enfouissement de son corps et de sa tête dans un cercueil. La représentation de la tragédie contemporaine de l'Algérie passe par la convocation des *Nuits*, permettant ainsi de mesurer l'efficacité et la vitalité de ce patrimoine controversé. En effet, le texte des *Nuits* occupe encore aujourd'hui, dans le champ arabe, une place relativement marginale en partie en raison de ses sources. Car c'est un livre étranger, «d'un étranger multiple», affirme André Miquel. «Même si, ajoute-t-il, les Arabes ont pu jouer déjà leur rôle dans ce genre de compilations [...], nul doute que ce sont d'autres peuples qui, massivement, sont à l'origine du recueil[32]». Parmi les sources, on peut citer les Grecs (ou Rûmî), l'histoire biblique, l'Inde et

femme ? Car aucun acte ne vient réparer la mort d'Atyka. Seul Omar la pleure, ce témoin traumatisé qui dans son délire rejoindra le calife de Bagdad sanglotant, quand le coffre fut brisé, «devant cette beauté morte, massacrée et morte[26]*»*. Dans les *Nuits*, l'analepse qui suit la découverte du corps en morceaux laisse à la marge, à la fois du récit et de la vie, le personnage de la femme pour mettre en avant les personnages masculins (le mari, Djaffar et l'esclave) et les grâces que le calife leur concèdera.

Lors des débats avec leur professeur, une élève s'exclame face au scandale de cette mise à mort de la femme : *«Ne reverrons-nous pas la belle épouse [...] vivre, aimer, se défendre, que sais-je ?*[27]*«*Atyka, quant à elle, énonce ce scandale en mettant l'accent sur l'expulsion du corps hors du conte : *«Il faudra bien revenir»*, se dit-elle, *«au corps de la femme en morceaux que le récit surabondant en épisodes de diverses couleurs a si vite écarté*[28]*»*. Le conte des *Nuits* serait ainsi emblématique des diverses formes de la violence qui s'exerce à l'encontre de la femme : la violence inscrite dans sa chair, dans son corps décapité et mis par quartiers ; la violence de sa marginalisation, de son confinement, de son mutisme en tant que personnage ou être vivant. Se substituant à Shahrazâd, ou bien suivant ses traces, Assia Djebar recourt à l'anaphore pour rappeler continûment «la femme coupée en morceaux».

Le travail de réécriture littéraire se révèle être un travail autour de la trace et du souvenir qui engage le lecteur, et le contraint à s'interroger sur le non-dit, le blanc, l'absence qui débordent le texte. Assia Djebar va encore plus loin lorsqu'elle recrée le personnage de la femme en tant qu'un être mu par le désir. La fiction prend le parti de l'érotisme et transforme ce *«personnage qui se présente d'abord en morceaux*[29]*»*en une femme aimante, sensuelle, séductrice. Le récit d'une scène d'amour, où le désir est exprimé sans aucun tabou, convoque un poème où Ibn 'Arabi évoque l'amour partagé. La pomme est alors le symbole de l'entente parfaite entre la femme et son mari : «Par tant d'assauts et tant d'effusions – violence et douceur –, ils avaient escaladé la nuit tumultueuse ![30]*»*

Mais quand la femme tombe gravement malade, la force de guérison est représentée par la pomme dont celle-ci a besoin ;

l'identité du coupable, c'est le propre esclave du vizir. L'enjeu du récit et du procès se déplace encore, car désireux de sauver la vie de son esclave, Djaffar propose au calife d'inventer une histoire au moins aussi surprenante que celle des «Trois pommes». Le vizir devient ainsi le double de Shahrazâd pendant que cette dernière semble dire à son mari féroce : *«Je pourrai être, moi, votre vizir, seigneur, je pourrai être votre Djaffar, tant aimé, mais aussi jalousé*[22]». La mise en parallèle entre Shahrazâd et le vizir ne manque pas de déclencher, dans la classe d'Atyka, des interprétations des *Nuits* en tant que des *«histoires politiques»* ou *«féministes*[23]». Ces contes tirent leur caractère subversif de la diversité et de la richesse des niveaux de lecture qu'ils induisent, d'où leur dangerosité pour le pouvoir notamment politique et religieux.

Dans «La femme en morceaux», le procédé du récit enchâssé célèbre la puissance de la parole, du langage, de «l'imagination vive». Atyka meurt avant d'avoir fini de relater le conte de Djaffar. Le lecteur des *Nuits* sait que, séduit par cette histoire, le calife accorde la grâce de l'esclave menteur, et offre une femme et des biens à l'époux meurtrier. De façon miraculeuse ou allégorique, alors qu'*«une mare de sang s'étale sur le bois de la table»*, Atyka, *«tête coupée, nouvelle conteuse*[24]*»*, se met à réciter la fin de la mille et unième nuit où, vaincu et amoureux, le roi accorde définitivement la vie à Shahrazâd, la reconnaissant comme une épouse et une mère. À cette fin heureuse des *Nuits*, qui scelle la force de la femme et de ses mots, répond dans une structure en miroir le destin tragique d'Atyka. La dernière phrase prononcée par la jeune enseignante reprend, en le réactualisant dans l'Algérie des années 1990, le titre des histoires de Shahrazâd : *«La nuit, c'est chacun de nos jours, mille et un jours, ici, chez nous, à...*[25]*»*.

«La femme en morceaux» met en scène des jeux de miroir qui permettent, de manière directe ou indirecte, de réécrire, de commenter et d'actualiser l'histoire des «Trois pommes». L'ambition vise aussi à replacer la femme – qu'elle soit épouse, mère, conteuse, enseignante – au cœur du récit en proposant un parallèle asymétrique entre le meurtre de la jeune femme dont l'erreur fatale aura été de désirer des pommes et la survie de Shahrazâd. Même par-delà sa disparition, Atyka continue de murmurer cette question : *quelle justice pour la*

les nuits», les filets d'un pécheur ramènent du fond du Tigre une caisse en bois où gît le corps de la dame massacrée. Un mari, soupçonnant sa femme et la mère de ses trois garçons de ruse et de tromperie, à la suite d'un mensonge proféré par un esclave, la tue. Mais le témoignage de son fils aîné lui fait reconnaître l'innocence de la victime et l'énormité de son crime qu'il va avouer face au calife et à son vizir :

> «Mon sang ne fit qu'un tour. Emporté par ma fureur jalouse, je plongeai un couteau dans la gorge de celle que je crus infidèle... Fut-ce moi, fut-ce vraiment moi qui, dans la même rage aveugle, la décapitai, mutilai son corps, puis, saisi par une froideur nouvelle, décidai d'envelopper le corps en morceaux dans un voile de lin ?...[18] »

À cet affreux spectacle, Haroun el Rachid «pleure longtemps», déplorant que de tels crimes se commettent sous son règne, dans sa cité, redoutant que ces crimes impunis retombent sur lui-même le jour du jugement dernier. Des menaces sinistres concluent la tirade vibrante du calife : «O Djaffar, je jure que si tu ne me retrouves pas le coupable, je te ferai pendre toi, à sa place, à la porte de ce palais [...], toi et quarante parmi tes cousins, les Barmékides ![19] «C'est ainsi que ce conte inspiré des *Nuits* pose le problème de la justice qui est en corrélation avec celui de la foi. Le calife exige que le coupable soit puni, car autrement la victime va crier vengeance contre lui-même au jour du jugement. Le meurtre de la femme appelle donc la mort de son meurtrier ; seul ce niveau littéral de la justice semble garantir le retour à l'ordre et à l'harmonie dans la vie terrestre et dans l'au-delà. Le coupable se dénoncera lui-même en suppliant le Commandeur des croyants d'ordonner la punition rigoureuse de son crime. Selon André Miquel, la justice «s'incarnerait» dans ce mari qui «demande hautement au calife de le faire périr pour ce crime, même involontaire, au nom d'une autre justice, celle de Dieu, qui sans cela lui fermerait les portes du paradis[20]». On notera que le coupable ne se donne pas lui-même la mort ; il exige qu'elle lui soit infligée par un acte de justice.

Dans ce procès, un nouveau rebondissement fait déplacer la culpabilité du mari, dont le calife juge la fureur «excusable» et «légitime», vers celle du «Noir vantard qui a calomnié la jeune femme[21]». Djaffar doit retrouver l'esclave diffamateur, autrement, il mourrait à sa place, telle est la justice capricieuse d'Haroun el Rachid. Finalement, la petite fille qui a récupéré la pomme volée révèle

représente ? Le conte-cadre justifierait à lui seul une approche féministe des *Nuits*[13]».

Dans «La femme en morceaux», Assia Djebar fait alterner des éléments de l'histoire des «Trois pommes» qu'elle réécrit librement, et les discussions suscitées par sa lecture dans la classe de Seconde d'Atyka F., une jeune femme professeur de français. Cette construction en miroir est supportée par l'alternance des typographies (en style standard et italique), des temps et des espaces (Bagdad et Alger), du matériau fictionnel et des personnages. La fin de «La femme en morceaux» transforme ce mouvement, qui repose sur le dédoublement, en un télescopage des deux histoires. L'horreur fait coïncider, en quelque sorte, la réalité et la fiction, l'héroïne d'antan et la martyre du présent. Atyka sera assassinée puis décapitée devant ses élèves par des tueurs intégristes. La scène est racontée par Omar, ce témoin qui s'est dit : «Je ne resterai pas couché !», qui a tout vu, tout entendu. Son témoignage est une hypotypose où l'insistance sur la vue engage aussi la captation et la responsabilité du lecteur face à la mort de l'Autre :

> «Atyka reçoit debout une balle au cœur. [...] Le buste d'Atyka est tombé en avant, sur la table du bureau. [...] Oui, Omar [...] a vu. Il voit et il a vu le bossu s'approcher du corps basculé d'Atyka, d'une main lui relever la tête en la soulevant par ses longs cheveux [...]. Son autre main [...] tranche le cou d'Atyka. Sa tête est brandie une seconde. Il la pose droite, sur le bureau. Il rit, le fou, comme sorti d'un cauchemar, se dit Omar qui regarde[14].»

L'homme d'armes explique à Atyka qu'elle est «condamnée» pour avoir raconté des «histoires obscènes[15]». La mort sans nom et sans visage s'abat sur la jeune femme pour avoir osé nommer les choses et les êtres, et en déchiffrer l'opacité. «Au mythe fondateur, au conte, s'oppose le fait divers, destructeur, sans éthique, sans amarres, sans fondements[16]». Cependant, une question demeure en suspens ou en creux du récit, désignant la faille, la béance que constitue la mort de l'Autre. S'identifiant au vizir Djaffar et à son clan des Barmékides, menacés d'anéantissement par le terrible Haroun el Rachid, le jeune Omar répète en boucle : «pour nous punir de quoi ?[17] ». Assurément, Atyka est morte pour rien rejoignant l'immense cortège des innocents condamnés au nom d'une loi absurde ou injuste. L'autre héroïne de «La femme en morceaux» est elle aussi morte pour rien. «Une nuit d'entre

La nouvelle Shahrazâd ou la femme sacrifiée

Dans un mouvement réflexif, Assia Djebar interroge ainsi son acte d'écrire : «Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement, le récit des peurs, des effrois saisi sur les lèvres de tant de mes sœurs alarmées, expatriées ou en constant danger ?[9] «Au-delà du pourquoi de cette écriture, fortement motivée par la perspective testimoniale, il importe d'examiner les choix formels que fait l'auteure pour atteindre le «lecteur absolu», «c'est-à-dire celui qui, par sa lecture de silence et de solidarité, permet que l'écriture de la pourchasse ou du meurtre libère au moins son ombre qui palpiterait jusqu'à l'horizon...[10] ». À ce propos, «La femme en morceaux», un conte inspiré des *Mille et Une Nuits*, se révèle exemplaire d'une écriture travaillée par l'entre-deux du désir et de la mort, du crime et du châtiment. L'exploitation de l'image du morcellement du corps féminin suggère une poétique de la trace, de la fragmentation, de la souvenance. L'hypertextualité traduisant une relation de dérivation entre ces deux contes («La femme en morceaux» et «Les trois pommes ou l'histoire de la dame massacrée[11]»), à travers les jeux d'imitation et de transformation, pose le problème du statut et du pouvoir de la fiction dans le champ algérien, plus largement arabe.

Le conte-cadre où sont enchâssés les récits constituant les *Mille et Une Nuits* implique une situation énonciative singulière, celle de l'obligation faite à Shahrazâd de raconter – et donc de s'affirmer – pour continuer à vivre, de dévoiler ce qui est caché, de prendre le lecteur séduit au piège de ses histoires. En effet, dans les *Nuits*, «tout vient nous rappeler qu'un drame se joue derrière les contes ; que Shahrazâd, par ailleurs jeune, belle, amante et mère, ne vit que pour le dire et par le dire[12]». La conteuse tire sa puissance de ce rôle salvateur qu'elle assume afin de réparer le mal fait aux femmes. Au côté des vérités générales, les *Nuits* sont porteuses d'une morale de sexe qui opposerait hommes et femmes dans un contexte islamique. «[À] qui veut bien aiguiser le regard, suggère André Miquel, par-delà l'absence de tout plaidoyer en règle, de toute déclaration abrupte, que sont les *Nuits*, sinon un applaudissement sincère à ces femmes que Shahrazâd

discontinu[4]». Aussi cette écriture est-elle dans la répétition, dans le retour, dans le présent qui n'en finit pas. Dans *Oran, langue morte*[5] et *Le Blanc de l'Algérie*[6] d'Assia Djebar, de nombreuses références intertextuelles irriguent l'écriture fragmentaire, celle de la fiction et du témoignage sur l'horreur des années 1990. Pour graver sur la page blanche la parole et le souvenir des morts, Assia Djebar convoque le conte, la poésie, le savoir historique.

Oran, langue morte se compose de cinq nouvelles, un conte et un récit, distribués en deux parties qui s'intitulent successivement : «Algérie, entre désir et mort» et «Entre France et Algérie». Dans une postface et un *nota-bene*, l'auteure fournit des indices complémentaires sur la source et la forme de ce recueil fait d'entre deux, de vie et de mort, d'appartenance et d'exil, de parole et de silence. Les «fragments d'imaginaire», pour reprendre l'expression même d'Assia Djebar, dont se compose *Oran, langue morte* convoquent une riche intertextualité. Une écriture fragmentaire et discontinue forge une langue pour dire l'horreur de la violence, le travail de deuil, l'affirmation du sujet. La «langue morte» sous-tend une écriture du désastre, un langage de l'éclatement, de la dispersion, du morcellement, de l'interruption.

S'inscrivant dans le temps du deuil et du nécessaire témoignage, *Le Blanc de l'Algérie* élabore «la langue des morts» pour évoquer le souvenir des «sacrifiés». Né d'une «exigence de mémoire immédiate» et du «désir de dérouler une procession», il capte immédiatement le lecteur par la manière dont il semble se raccrocher à la littérature du témoignage en tant qu'une écriture et une expérience des limites. *Le Blanc de l'Algérie* «n'est pourtant pas un récit sur la mort en marche[7]»; c'est une «procession» au cours de laquelle la narratrice dévoile des variations imaginatives sur le temps, sur la mémoire. Car «une recherche irrésistible de liturgie» motive cette entreprise littéraire travaillée par une triple quête : autobiographique, biographique et historique. Comment écrire un «récit scrupuleux» sans tomber dans la polémique ni dans «la déploration littéraire» ? En quelle langue convoquer les morts, restituer leurs derniers instants et l'horreur de leur disparition, raconter les styles funéraires qui «se sont affrontés au bord des tombes ouvertes[8] ?»

L'écriture du désastre chez Assia Djebar (Oran, langue morte et Le Blanc de l'Algérie)

Mounira Chatti
Université de la Nouvelle-Calédonie

Résumé:
Les «fragments d'imaginaire», pour reprendre l'expression d'Assia Djebar, dont se compose *Oran, langue morte* (1996) convoquent une riche intertextualité littéraire, historique. L'écrivaine suggère une perspective de déconstruction, de distanciation, de recréation de l'héritage et du passé. Une écriture fragmentaire et discontinue forge une langue pour dire la mort, l'horreur de la violence, le travail de deuil. Cette «langue des morts» (*in Le Blanc de l'Algérie*) sous-tend cette «écriture du désastre» (Maurice Blanchot) où les histoires et les mémoires du passé et du présent s'entrechoquent. Dans un mouvement réflexif, Assia Djebar interroge son acte d'écrire : «Qu'est-ce qui a guidé ma pulsion de continuer, si gratuitement, si inutilement, le récit des peurs, des effrois saisi sur les lèvres de tant de mes sœurs alarmées, expatriées ou en constant danger ?» (*in Oran, langue morte*). Le désir d'atteindre le «lecteur absolu» (Francis Ponge) habite cette écriture de l'entre-deux (passé/présent, Algérie/France, histoire/conte, écriture/lecture)…

L'exigence fragmentaire, chez Maurice Blanchot, trouve sa figure dans le désastre ainsi défini : «J'appelle désastre ce qui n'a pas l'ultime pour limite : ce qui entraîne l'ultime dans le désastre[1]«. Le fragmentaire advient quand «tout a été dit», le fragmentaire est une écriture de la fin, à la fois testimoniale et testamentaire : «*Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste* (le fragmentaire)[2] ».L'écriture fragmentaire suspend et prolonge le sens dans le «risque», elle ouvre sur «l'absence de temps» en un sens singulier, «antérieure à tout passé-présent, comme postérieure à toute possibilité d'une présence à venir[3]». «Le temps de l'absence de temps» ouvre sur une temporalité singulière, celle d'un Dire qui garde la trace du déjà Dit : «L'écriture fragmentaire révèle ce paradoxe, c'est par la réitération qu'elle rétablit le continu au sein même du

22- *L'Amour, la fantasia.* Supra. , p.15.
23- DJEBAR, Assia. *La disparition de la langue française.* Paris : Albin Michel.2003, p.157.
24- Interview à Cologne, in cahiers d'études maghrébines : «Maghreb au féminin» mai 1990, Cologne, Allemagne, p.80
25- *Ces qui m'assiègent*. Supra. , p.216.
26- Ibid., p.52.

Référence en ligne :

CALLE-GRUBER, Mireille. «A la table d'hôte des langues : littératures et émancipation. Sur Assia Djebar», Cincinnati *Romance Review*, n°31, 2011, p.9-19. En ligne : urlhttp://www.cromrev.com/volumes/vol31/02_CRR31_Calle-Gruber.pdf>.

Entretiens :

DJEBAR, Assia. Interviews à Cologne, in Cahiers d'études maghrébines : «Maghreb au féminin» mai 1990, Cologne, Allemagne p. 80.

LAABI, Abdelatif. Entretien avec Abdellah Baïda, animateur de la rencontre littéraire organisée par l'Institut français de Rabat, 29 mai 2010.

Notes :

1-DJEBAR, Assia. *Ces voix qui m'assiègent. Paris :* Albin michel, p.27.
2-Ibid., p.41.
3-Ibidem. , p.49.
4- Ibidem., P.42.
5- Ibidem. , p.61.
6-LAABI, Abdelatif. Entretien avec Abdellah Baïda, animateur de la rencontre littéraire organisée par l'Institut français de Rabat, 29 mai 2010.
7- *Ces voix qui m assiègent*. Supra., p.26.
8- Ibid., p.25.
9- Ibidem., p.29.
10- DJEBAR, Assia. « Pour quelle verité» in Le magazine litteraire, n°451, Mars 2006, p.41.
11- *Ces voix qui m assiègent.* Supra., p.39.
12- DJEBAR, Assia. *L'Amour, la fantasia.* Paris : Albin Michel, 1995, p.p. 254-255.
13- DJEBAR, Assia. *Les Alouettes naïves.* Paris : Julliard.1967.p.83.
14- *L'Amour, la fantasia*. Supra. , p. 261.
15- *Ces voix qui m assiègent*. Supra., p.45.
16- *L'Amour, la fantasia*. Supra. , p.43.
17- Ibíd., p.261.
18- *Ces voix qui m assiègent*.Supra. , p.74.
19- *L'Amour, la fantasía* .Supra. , p.p.297-298.
20- Ibíd., p.297.
21- *Ces qui m'assiègent*. Supra. , p.41.

navigue dans le «territoire des langues» et échappe à la contrainte du «centre» et à celle du patriarcat.

Le dispositif contradictoire de J. Derrida face à sa langue, nous inspire les mêmes apories concernant Assia Djebar et sa langue. Ainsi, nous pouvons affirmer que : «Assia Djebar n'a qu'une langue d'écriture et ce n'est pas la sienne. Assia Djebar n'écrit jamais qu'une langue. Assia Djebar n'écrit jamais qu'une seule langue.»

Référence :

Œuvres d'Assia DJEBAR

1957. *La Soif*. Paris : Julliard.

1967. *Les Alouettes naïves.* Paris : Julliard.

1985. *L'Amour, la fantasia.* (Paris : Albin Michel, 1995, pour l'édition utilisée.)

1991. *Loin de Médine*. Paris : Albin Michel.

1995. *Vaste est la prison.* Paris : Albin Michel.

1999. *Ces voix qui m'assiègent.* Paris : Albin Michel.

2003. *La disparition de la langue française.*Paris : Albin Michel.

Ouvrages critiques :

ASSO, Françoise. *Nathalie Sarraute Une écriture de l'effraction.* Paris *:* Presses Universitaires de France, 1995.

CHANCE, Dominique. *L'auteur en souffrance*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine.* Paris : Galilée, 1996.

FERNANDES, Martine. *Les écrivains francophones en liberté. Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djebar, Calixte Beyata*. Paris : L 'Harmattan, 2007.

GLISSANT, Edouard. *Introduction à la poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

l'ignorance des subtilités de la langue française, elle est un effort d'adaptation de cette même langue à un contexte purement local. C'est ainsi qu'elle charge le terme de «derra» la coépouse, de son sens social. L'idée de mal et de blessure régit les rapports des femmes d'un même homme : «je la blesse et elle me blesse en retour».

Par ailleurs, la fidélité de l'auteure à son principe de donner la parole aux sans paroles la conduit à offrir son texte en espace de parole aux muselées du patriarcat. Elle s'efface et les fait dialoguer dans leur dialecte qu'elle se contente de transcrire fidèlement. Elle devient «l'écrivaine publique» des femmes de la tribu. La langue française lui permet de les immortaliser. Elle devient son alliée et porte sa pensée haute et forte. L'écriture française lui permet également d'aborder des sujets litigieux, comme la matière musulmane dans *Loin de Médine :*

> «La langue française, moulant sa pâte en moi pour faire surgir ces héroïnes
>
> Musulmanes, inscrit son espace hors de la componction de la tradition Religieuse. Celle-ci enserrée encore dans mon arabe. [26]»

Conclusion :

Nous pouvons dire que dans une situation contraignante, comme l'a été celle d'Assia Djebar, issue de l'ère coloniale, le rapport à la langue de l'*Autre* est douloureux, déchirant et paradoxal. Tout en aimant cette langue, elle la rejette car elle est la preuve de la négation de son être, de son identité. Mais cette langue la libère de la pression patriarcale et porte haut et fort ses idéaux de femme.

La langue d'écriture tente systématiquement d'effacer les traces des langues locales et le recours aux stratégies discursives est une façon de les remettre en présence, de les ressusciter. Leurs présences dynamisent la langue d'écriture. Assia Djebar, en tant que «hôtesse» , une ayant droit, héberge dans son territoire «les langues qu'elle porte en elle, et qu'elle n'écrit pas».

Sa «frangérie» est le résultat de l'heureux mariage de sa franco-graphie avec son algéro phonie. Son identité retrouvée, Assia Djebar

relativiser et modérer son jugement : finalement, toute langue peut devenir machiste ou comme dit Jacques Derrida, toute langue peut devenir folle quand elle devient la langue du pouvoir.

Dans «*La disparition de la langue française* le personnage de Nadjia est scandalisée par la logorrhée islamiste. C'est une langue quasiment étrangère que parle ce groupuscule et dans laquelle l'interlocutrice ne se reconnait pas :

> «Les fanatiques, as-tu senti leur fureur verbale, la haine de leurs vociférations ? (…) leur langue, une langue convulsive, dérangée, et qui me semble déviée ! Ce parler n'a rien à voir avec celui de ma grand-mère, avec ses tendres mots(…)
>
> La langue de nos femmes est une langue d'amour et de vivacité quand elles soupirent et même quand elles prient : c'est une langue pour les chants, avec les mots à double sens, de l'ironie et la demi-amertume.[23] »

Par ailleurs, en plus de son rapport amoureux avec la langue d'écriture, passionnel même, l'auteure se découvre une position d'héritière. Elle dit «J'écris dans une langue qui est pleine du sang de mes ancêtres. [24]» La souffrance des ancêtres justifie l'appropriation de la langue. Ils ont payé de leurs vies donc, leur descendante est chez-elle dans le territoire de la langue. Et, en étant chez-elle, l'héritière se comporte en hôtesse. Elle est la maîtresse des lieux, agit en toute liberté et héberge qui elle veut dans son territoire. C'est ainsi qu'elle fait place à son oralité. Elle interpelle l'écrivain de langue française en ces termes :

> «Ecrivain de langue française (…) quoi que vous écrivez, c'est justement le son de l'origine, votre voix restée arabe ou berbère à travers la trace de l'écrit français. [25]»

Aujourd'hui, la langue de l'*Autre* n'est plus celle du dominateur, faussaire de son identité. Le français perd de son agressivité, n'est plus perçue comme une langue imposée. C'est sa langue d'écriture tant aimée et si familière parce que dynamisée, «accommodée» et «assaisonnée» à la mode locale.

Cette déconstruction/reconstruction ne relève pas d'une fantaisie d'écrivaine, elle est la traduction d'une exigence du sens. La langue française est par moment aphasique. Elle ne peut rendre compte de la réalité algérienne qu'avec le coup de pouce qui lui vient de la langue locale. La transgression linguistique n'est pas la conséquence de

«(…) Une conscience vague d'avoir fait trop tôt un mariage forcé, un peu comme les fillettes de ma ville «promise» dès l'enfance.[19]»

Tous les mariages forcés ne sont pas malheureux et la narratrice reconnaît vivre avec la langue une relation normale, meublée d'incidents de la vie quotidienne, quand elle dit :

«Je cohabite avec la langue française, mes querelles, mes élans, mes soudains et violents mutismes forment incidents d'une ordinaire vie de ménage.[20]»

Cette relation conjugale trouve petit à petit son équilibre. La narratrice avance main dans la main avec la langue française. Ce rapprochement est initié par une réflexion personnelle sur le sujet. Sa position face à sa langue d'écriture prend un tournant grâce à ses activités artistiques, notamment le cinéma qui lui fait redécouvrir les sonorités de ses langues d'origines. Sonorités qui deviennent incontournables dans son écriture.

L'écriture autobiographique qui était à l'origine de son aphasie se déploie désormais et la langue française lui sert de voile et devient hospitalière et permet de dire ce qui doit être tut. Une symbiose se développe entre les deux : elle assume et déclare cet amour au grand jour :

«Je suis une femme d'écriture, j'ajouterai sur un ton de gravité et d'amour : je n'ai qu'une écriture : celle de la langue française avec laquelle je trace chaque page de chaque livre, qu'il soit de fiction ou de réflexion.[21]»

C/Djebar : hôtesse de la langue :

Ayant pris conscience que la langue française est incontournable dans sa vie d'écrivaine, Djebar dissipe le malaise qui sincèrement la ronge. En réfléchissant sur son dialecte, l'idéalisation «langue maternelle/ langue d'amour» se ternie par le vocable dépréciat *edou* qui veut dire ennemi et qui désigne l'époux. Elle vit la violence verbale de façon brutale : Il est entré en moi comme une torpille dit-elle.

Si pour Kateb Yacine la langue française est «la gueule de loup» qui avale l'individu et qui s'attaque aux biens réputés inaliénables ; pour Assia Djebar, la langue maternelle a également sa part sombre et inquiétante. Elle est une bête sauvage en posture de chasse, prête à fondre sur sa proie : «la langue maternelle me montre ses crocs.[22]» Et ses cris de bête fauve «écorchent l'atmosphère environnante»

La politique monolinguiste qui s'impose comme l'unique et la seule à avoir le statut de langue officielle, permet à l'écrivaine de

familiale, elle devient *Autre* parmi les siens. Elle perd ses repères et les mots d'amour maternel qu'elle ne pourra jamais formuler dans sa langue d'écriture comme elle dit :

> «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.[16]«

L'auteure sait qu'elle perd la maîtrise de son héritage culturel et que son apprentissage scolaire n'est pas spécialement efficace. La langue française ne traduit pas forcément sa réalité. Elle l'exprime comme suit :

> «J'écris et je parle français au dehors : mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que je n'ai jamais vus, des noms d'arbres que je mettrai dix ans à identifier ensuite (…) en ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec une mortification de l'œil qu'il ne sied pas avouer.[17] »

Le double héritage, la double culture, ne deviennent-t-ils pas une double exclusion ?

La sortie du harem la marginalise aux yeux des siens et l'entrée à l'école française n'est pas en mesure de lui offrir ce qu'elle perd de l'autre côté.

Une double exclusion ? Une double peine ?

Assia Djebar ne s'appesantie pas sur son mal être. Elle est consciente de la chance et des ouvertures que la langue française lui apporte :

> «Comme n'importe quel jeune homme de chez-moi, allant à l'école française la possession de celle-ci me fut porte ouverte vers le dehors, vers les autres, vers le monde. [18]»

B/ Langue d'amour et amour de la langue

Dix années d'aphasie littéraire ! Pour quelqu'un qui voue sa vie à l'écriture «j'écris parce que je ne peux pas faire autrement, j'écris au bout ou en continuation de mon silence…», il lui fallait trouver un moyen de réconciliation avec la langue. D'abord, le français «s'est mué en langue du père». Cette familiarité gomme son côté agressif et étranger. La langue entre dans le foyer, certes par effraction mais se dépouille de ses oripeaux barbares, s'humanise et devient un élément de convivialité. Même la mère s'initie à la langue de *l'Autre.*

Par ailleurs, elle reconnaît le lien charnel qui la lie au français :

> voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans les transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour.[12] »

2/ Le paradoxe de la langue française :

A/ Le malaise face à la langue d'emprunt

Nous avons précisé en introduction que les écrivains, héritiers de l'ère coloniale, souffraient de cette langue imposée au détriment de leur langue identitaire. Assia Djebar ne déroge pas à la règle. Le malaise s'est très tôt ancré en elle. Dès *Les Alouettes naïves*, elle se livre à une analyse de l'apprentissage de la langue française qui avant tout est un exercice de traduction qui crée des tensions dans l'âme du jeune apprenant :

> «Apprendre à traduire notre langue en français que nous avions lui-même appris par un effort de traduction : j'ai toujours pensé qu'il restait en nous quelque chose de cette tension d'inversion et de réversion jusqu'à nous faire perdre notre point de stabilité[13]»

Cette gymnastique de l'esprit qui consiste en une oscillation, ou un transfert d'une langue à l'autre, est facteur de perdition et de sens et de soi.

L'auteure revient sur ce malaise psychologique. Elle le qualifie de «sournoise hystérie».[14]«Elle enfonce le clou dans *Ces voix qui m'assiègent*. Cette idée de mal qui déstabilise la personnalité fragile de l'enfant fait de la langue un agent aliénant :

> «Quel tangage fragile, quel déséquilibre imperceptible quelque fois, quel risque sournois de vertige-sinon de schizophrénie-s'introduit dans cette précoce identité.[15] »

L'hystérie, la schizophrénie s'installent de façon insidieuse et compromettent les chances de l'enfant étranger. Il est installé dans une dichotomie diamétralement opposée : la langue maternelle voit son champ d'action se réduire alors que la langue étrangère domine et pèse de tout son poids. Elle occupe l'espace sans partage. C'est pourquoi, l'auteure la qualifie de «langue marâtre, sarcophage des miens» .

L'apprentissage de cette langue installe l'auteure- enfant dans une dichotomie spatiale. L'entrée à l'école française entraîne inexorablement la sortie du harem. Elle se coupe de la complicité

qui consiste en une alliance de langues et de cultures dans le récit. Pour ne pas paraphraser Cixous, nous inventons un mot- valise «frangérie» pour définir l'écriture de Djebar.

Grâce à ce procédé dans l'écriture, Assia Djebar triomphe des frustrations, de leurs blessures et de la notion de vide qui l'habite : celle de l'écriture arabe qu'elle ne maîtrise pas car jamais apprise, celle du berbère «oublié mais pas effacé» et celle du français qu'elle parle et écrit mais dans lequel elle n'est pas pleinement à sa place.

L'auteure impose donc son identité multiple qui est «aussi de langues». C'est ainsi, que le berbère est présent par la chanson populaire «Mekver l'habss», traduit par *Vaste est la prison*, titre du troisième roman du quatuor. Le poème *Sistre,* extrait de *L'Amour, la fantasia* est un clin d'œil à la qassida antéislamique avec ses allitérations. Quant au dialecte arabe, il est présent de façon ostentatoire. La description de la parure de la mariée en est un bon exemple : lassaba, bessita, …

Cette incursion des vocables étrangers dans la langue d'écriture risque de déstabiliser le lecteur. En même temps, elle incite à la curiosité et scelle un pacte de lecture entre auteure et lecteur, de la sorte il échappe à la passivité. Le plus important pour Djebar est l'acte d'écrire : «Ecrire d'abord, et quelle que soit la langue, celle qu'on balbutie ou qu'on crie, puis plus tard qu'on écrit – et ce n'est plus soudain la même.[10] »

Notons néanmoins qu'elle se réconcilie avec l'appellation «auteure francophone» grâce à son «algéro phonie». Ainsi, elle déclare :

> «Dorénavant, (…) parce qu'entourée,» portée» aussi, mais par instants cernée par ces voix de femmes invisibles-les vivantes, les disparues, mais toujours présentes-je suis volontairement une écrivaine francophone.[11]»

Si ghata se déclare joyeusement bigame, Assia déclare la femme algerienne polygame, dans un harem linguistique :

> «…Tandis que l'homme continue à avoir droit à quatre épouses légitimes, nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner : Le français pour la langue secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des

faisceaux qui composent son identité. Elle lui permet de transcrire des paroles non françaises. Elle est donc un outil de travail. C'est pourquoi, elle lui substitut l'appellation «franco graphe» en précisant :

«Les multiples voix qui m'assiègent : de mes personnages, de mes textes de fiction, je les entends en arabe, en berbère (…) dont la respiration rauque et le souffle m'habite de façon immémoriale (…) oui, ramener les voix non francophones – les gutturales, les ensauvagées, les insoumises jusqu'à un texte français qui devient enfin mien.[9] »

La dualité qui la caractérise fait d'elle l'héritière d'un double patrimoine. Pour que l'œuvre littéraire voie le jour, il faut le concours de sa franco graphie et l'oralité de sa culture d'origine. En d'autres termes, la conjonction de son «arabo phonie», doublée de la «berbéro phonie» ambiante, le tout tressé par sa «franco-graphie» permet la création littéraire. Ce tissage du métissage est ce qu'elle appelle «un texte français qui est mien.»

En place et lieu de la francophonie, ne pourrions-nous pas substituer le terme d'algéro phonie, puisqu'elle transcrit des voix non françaises ?

Cet accouplement du fond et de la forme, nous fait brandir le slogan suivant : «Algérophonie et franco-graphie sont les deux mamelles du récit djebarien.»

Après s'être combattues par le passé, les langues de l'auteure : celle héritée de sa culture et celle apprise à l'école coloniale «s'enroule comme des lianes l'une autour de l'autre», se partageant la tâche de l'écrivaine et contribuant chacune selon ses compétences à l'élaboration des architectures fictionnelles.

Même si Assia Djebar n'a qu'une langue d'écriture, elle est assiégée par d'autres langues, celles de son oralité. Plusieurs langues se croisent dans ses écrits. Cela nous renvoie au dispositif contradictoire élaboré par Jacques Derrida, où l'exercice de l'écriture n'est pas enfermé. La langue d'écriture quelle qu'elle soit est pleine de langues. Il dit :

«Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne» et il le reformule sous l'aporie : «on ne parle jamais qu'une langue, on ne parle jamais une seule langue.»

L'écriture comme espace de connexions situe notre auteure dans le sillage d'Hélène Cixous quand, celle-ci parle de son «Algériance»

contre l'appellation «francophone». Ainsi, Abdellatif Laabi corrobore cette idée de cloisonnement en ces termes :

«La francophonie est une étiquette qui ouvre des arrières pensées politiciennes et elle est terriblement réductrice. Il ne faut pas enfermer les expériences littéraires très diverses, (…), très éloignées les unes des autres dans la seule problématique de la langue.[6] »

Tahar Benjelloun lui emboîte le pas en admettant que l'étiquette francophone est une manière d'humilier les non français de souche quand il dit que l'écrivain francophone est prié de s'en tenir à son statut légèrement décalé par rapport aux écrivains français de souche.

Nous tentons de conclure sur cette idée de discrimination entre les écrivains de langue française par le constat douloureux que fait l'écrivain Mongo Béti, quand il déclare que son statut n'a rien de commun avec celui des écrivains de son pays d'adoption.

B/ Binarité linguistique /dualité scripturale

Mais si Assia Djebar n'est pas francophone, où se situe-t-elle alors ? En tant que Maghrébine, elle appartient à la francophonie coloniale, bien qu'elle refuse toute catégorisation. Elle dit dans *Ces voix qui m'assiègent* :

«Je suis une femme d'éducation française, de par ma formation en langue française, du temps de l'Algérie colonisée, de sensibilité algérienne, ou arabo berbère ou musulmane (…) alors, je suis francophone dans mon activité intellectuelle et critique.[7]«

Nous comprenons par ce postulat que Djebar dont l'horizon est large et l'expérience multiple, refuse toute marginalisation. La dualité qui la caractérise fait d'elle un être pluriel. Pour sortir de l'étau linguistique dans lequel on l'enserre, Djebar se définit par sa binarité culturelle qui entraîne une dualité dans l'écriture et une pluralité dans son rapport au monde.

Dans le territoire de la francophonie, elle choisit «la marge» et se déclare ne pas être une «franco voice» (une voix française) et elle précise «je me place aux frontière de ce territoire.[8] »

Nous constatons que Djebar n'attend pas d'être marginalisée. Agentive, elle décide de son sort, choisit et assume sa place et en aucun cas, elle ne court pour l'intégration dans l'une ou dans l'autre des formations. Elle est un «écrivain tout court», comme elle se plaît à le dire, avec toute sa complexité. Sa francophonie est un des multiples

corrobore : «Je me présente devant vous comme un écrivain un point c'est tout.[5]»

Ces réponses sont nourries par une réflexion menée en amont sur son appartenance au monde littéraire, sur les différentes composantes de son identité hybride et sur son rapport au monde.

Pour bien la situer sur «le territoire des langues», nous tentons de démontrer ses réticences face à l'étiquette francophone. Nous verrons par ailleurs, comment sa binarité culturelle l'entraine immanquablement dans une «dualité scripturale.»

A/ l'étiquette francophone :

L'expression écrivain francophone ou littérature francophone est souvent source d'ambiguïté. Qui est francophone et qui ne l'est pas ? Ya-t-il un français de France et un français de l'étranger ? Ce français parlé dans l'hexagone est-t-il supérieur au français parlé de par le monde ? Peut-on mettre tous les français parlés hors de France sous la même bannière ?

Toutes ces questions sont légitimes car l'étiquette francophone est réductrice. Elle maintien une sorte de hiérarchisation et de dépendance. D'une part, elle conforte l'idée qu'il y a un centre qui pense et qui édicte ses lois à une périphérie qui lui gravite autour et imite «son savoir-faire, son savoir-dire, son savoir-penser et son savoir-écrire».

Notre auteure, avec l'indépendance qui la caractérise, ne peut souscrire à cette entrave. Elle dont l'entrée en écriture est vécue comme une dissidence. Elle qui fait de la libération des femmes son cheval de bataille. Elle qui brave les interdits, qui bouscule le patriarcat, qui réécrit l'histoire coloniale de l'Algérie, mieux encore, qui pousse l'audace jusqu'à enraciner sa fiction *Loin de Médine*, dans le bastion le mieux gardé de la tradition musulmane, n'hésitant pas à ériger les aïeules en exemple pour les cadettes qui subissent le despotisme islamiste et osant critiquer les manquements des plus grands chroniqueurs de la première cité musulmane ; ne peut en effet admettre une telle marginalisation !

Oui, Assia Djebar ne s'y retrouve pas dans cet univers sans relief et peu gratifiant. D'ailleurs, elle n'est pas la seule à s'insurger

langues ? Pourquoi avait-elle besoin de toutes ses langues pour promouvoir et imposer son *Moi* face à *l'Autre*.

C'est sous le signe de la relation amoureuse et du rapport conjugal que nous appréhenderons cette étude. Notre exposé s'articulera autour de deux axes : nous commencerons par clarifier la position de Djebar, romancière et essayiste, face à la langue française. Nous aborderons son déni d'être francophone, son consentement d'être franco graphe et la promotion de son «algéro phonie» dans sa production romanesque. Nous verrons également comment sa binarité linguistique, traversée par les langues apprises ou croisées dans son nomadisme, présidait à son hybridité culturelle.

Dans le second point, nous nous consacrerons à l'étude du paradoxe de la langue française. Nous nous attacherons à démontrer comment d'un rapport «houleux», elle est arrivée à construire une relation «charnelle» avec sa langue d'écriture. Cette volte-face s'est modulée à travers trois étapes décisives qui ont conduit au rapport pacifié avec la langue de *l'Autre* qui est devenue indispensable et irremplaçable.

Ainsi, du «mariage forcé» ou de l'union non consentie, l'auteure s'est insurgée contre la langue imposée. Les griefs ont abouti au divorce de cette union» contre nature». La réflexion, l'effort intellectuel, les aléas de la vie et la politique monolinguiste qui consiste à occulter les langues vernaculaires et à débuter le passé historique de l'Algérie à l'avènement de l'islam, ont réconcilié les deux «amants» et le conte de fée vit le jour !

1/ **Le monde littéraire de l'écrivaine : son rapport aux langues et à l'écriture**

Tout au long de son ouvrage *ces voix qui m'assiègent,* Assia Djebar tente de se présenter à son lectorat ou à de simples curieux qui cherchent à connaître le lien qui l'unit à la langue française : sa langue d'écriture. Elle formule des questions en guise de réponses, comme : «Ne suis-je pas un écrivain tout court ?[1] » Ou encore, elle se livre à une affirmation qui va crescendo. D'une sorte de constat «je suis une romancière de langue française. [2]» ou encore «je suis une femme de paroles françaises. [3]» énergiquement, elle déclare «Je n'ai qu'une écriture, celle de la langue française. [4]» Et, sans équivoque, elle

le rejet, la violence et le désir. Ce sentiment paradoxal se traduisait dans l'écriture même de ces auteurs. Ils pratiquaient une sorte de vengeance sur le corps de la langue. Rien n'échappait à leur empreinte : la syntaxe, la linguistique, le mélange des genres… Tout était visité, voire «violenté». Ainsi Kateb Yacine exerçait un terrorisme de la langue. Khair Eddine s'adonnait à une guérilla linguistique. Ahmadou Kourouma n'hésitait pas à «casser du français», selon son expression favorite.

Ces écrivains pratiquaient une écriture subversive. Ils tentaient d'infléchir la langue française pour restituer l'originalité de leur culture. Rappelons que cette écriture était née dans un contexte d'urgence : en même temps qu'elle était une contestation contre la domination coloniale, elle était l'affirmation d'une identité propre, par le retour sur soi face à *l'Autre*. D'autres auteurs, comme Senghor ont sublimé cette langue conquérante. Elle est une déesse à qui les grands hommages sont rendus sans complexe quand il affirme qu'elle «est la langue des dieux» ; D'autres écrivains et penseurs en ont fait «un butin de guerre/paix». Ghata Khoury s'est déclarée joyeusement «bigame» et Jamel Edinne Bencheikh a mené une vie d'extase en navigant dans le vaste territoire que ses deux langues lui offraient.

Qu'en était-il d'Assia Djebar et de son rapport à sa langue d'écriture ? Comme tout écrivain contraint de recourir à la langue de *l'Autre*, elle éprouvait un certain déchirement mais contrairement à ses homologues masculins, elle n'exerçait pas de violence sur le corps de la langue. Faudrait-il comprendre que cet exercice de la violence demeurait l'apanage des hommes ? Et que sa qualité de femme la conduisait vers une écriture mesurée ?

Il serait intéressant d'observer les rapports antagonistes que Djebar entretenait avec sa langue d'écriture. Comment d'un sentiment négatif vis à vis du français : la langue du colon, «une langue marâtre, sarcophage des miens», elle est passée à «un français qui est mien» .

En écrivant en français, Djebar négligeait-elle ses langues d'origine, l'arabe d'une part et le berbère d'autre part ? Ou tirait-elle profit de la koïnè issue du métissage linguistique en vigueur dans son pays ? Par quels procédés arrivait-elle à mettre en présence toutes ces

Il serait intéressant d'observer les rapports antagonistes que Djebar entretenait avec sa langue d'écriture. Comment d'un sentiment négatif vis à vis du français : la langue du colon, «une langue marâtre, sarcophage des miens» , elle est passée à «un français qui est mien» .

En écrivant en français, Djebar négligeait-elle ses langues d'origine, l'arabe d'une part et le berbère d'autre part ? Ou tirait-elle profit de la *koïnè* issue du métissage linguistique en vigueur dans son pays ? Par quels procédés arrivait-elle à mettre en présence toutes ces langues ? Pourquoi avait-elle besoin de toutes ses langues pour promouvoir et imposer son *Moi* face à *l'Autre*.

C'est sous le signe de la relation amoureuse et du rapport conjugal que nous appréhenderons cette étude.

Notre exposé s'articulera autour de deux points : nous commencerons par clarifier la position de Djebar, romancière et essayiste, face à la langue française. Nous aborderons son déni d'être francophone, son consentement d'être franco graphie et la promotion de son «algéro phonie» dans sa production romanesque. Nous verrons également comment sa binarité linguistique, traversée par les langues apprises ou croisées dans son nomadisme, présidait à son hybridité culturelle.

Dans le second point, nous nous consacrerons à l'étude du paradoxe de la langue française. Nous nous attacherons à démontrer comment d'un rapport «houleux» , elle est arrivée à construire une relation «charnelle» avec sa langue d'écriture. Cette volte-face s'est modulée à travers trois étapes décisives qui ont conduit au rapport pacifié avec la langue de *l'Autre* qui est devenue indispensable et irremplaçable.

Ainsi, du «mariage forcé» ou de l'union non consentie, l'auteure s'est insurgée contre la langue imposée. Les griefs ont abouti au divorce de cette union» contre nature». La réflexion, l'effort intellectuel, les aléas de la vie et la politique monolinguiste qui consiste à occulter les langues vernaculaires et à débuter le passé historique de l'Algérie à l'avènement de l'islam ; ont réconcilié les deux «amants» et le conte de fée vit le jour !

Les écrivains Maghrébins d'expression française de l'époque postcoloniale ont tous, à des degrés différents, éprouvés un malaise vis-à-vis du français. Il s'est instauré entre eux et leur langue d'écriture un sentiment ambigu qui s'apparentait à un rapport de couple tant il était passionné. C'était une histoire d'amour et de haine où les «je t'aime, moi non plus» fusaient, où coexistaient l'attirance et

Langue de Sang : Langue d'Amour

Benammar Khadidja
Université Abdel Hamid Ibn Badiss, Mostaganem

Résumé :

Les écrivains Maghrébins d'expression française de l'époque postcoloniale ont tous, à des degrés différents, éprouvés un malaise vis- à-vis du français. Il s'est instauré entre eux et leur langue d'écriture, un sentiment ambigu qui s'apparentait à un rapport de couple tant il était passionné. C'était une histoire d'amour et de haine où les «je t'aime, moi non plus» fusaient, où coexistaient l'attirance et le rejet, la violence et le désir.

Ce sentiment paradoxal se traduisait dans l'écriture même de ces auteurs. Ils pratiquaient une sorte de vengeance sur le corps de la langue. Rien n'échappait à leur empreinte : la syntaxe, la linguistique, le mélange des genres… Tout était visité, voire «violenté». Ainsi Kateb Yacine exerçait un terrorisme de la langue, Khair Eddine s'adonnait à une guérilla linguistique. Ahmadou Kourouma n'hésitait pas à «casser du français», selon son expression favorite.

Ces écrivains pratiquaient une écriture subversive. Ils tentaient d'infléchir la langue française pour restituer l'originalité de leur culture. Rappelons que cette écriture était née dans un contexte d'urgence : en même temps qu'elle était une contestation contre la domination coloniale, elle était l'affirmation d'une identité propre, par le retour sur soi face à *l'Autre*. D'autres auteurs, comme Senghor ont sublimé cette langue conquérante. Elle est une déesse à qui les grands hommages sont rendus sans complexe quand il affirme qu'elle «est la langue des dieux» ; D'autres écrivains et penseurs en ont fait «un butin de paix». Ghata Khoury s'est déclarée joyeusement «bigame» et Jamel Edinne Bencheikh a mené une vie d'extase en navigant dans le vaste territoire que ses deux langues lui offraient.

Qu'en était-il d'Assia Djebar et de son rapport à sa langue d'écriture ? Comme tout écrivain contraint de recourir à la langue de *l'Autre,* elle éprouvait un certain déchirement mais contrairement à ses homologues masculins, elle n'exerçait pas de violence sur le corps de la langue. Faudrait-il comprendre que cet exercice de la violence demeurait l'apanage des hommes ? Et que sa qualité de femme la conduisait vers une écriture mesurée ?

Clerc, *Assia Djebar, écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, chapitre « La structure musicale» (pp.127-139).

23- *Femmes d'Alger*, p.9.
24- *L'Amour, la fantasia*, p.243.

Watanabe, Tokyo, Suisei-sha, 1995 et*Le Maghreb au pluriel [Magurebu, fukusû no toposu]*, trad. Nao Sawada et Ikuhiro Fukuda, Tokyo, Seido-sha, 2004. Trois romans de Yasmina Khadra sont traduits :*Les Hirondelles de Kaboul [Kabûru no tsubame tachi]*, trad. Yuko Fujimoto, Tokyo, Hayakawa-shobô, 2007; *L'Attentat [Teroru]*, trad. Yuko Fujimoto, Hayakawa-shobô, 2007; *Ce que le jour doit à la nuit [Hiru ga yoru ni ou mono]*, trad.Yuko Fujimoto, Hayakawa-shobô, 2009.
8-Fatima Mernissi, *La Peur-modernité : le conflit islam démocratie [Isuramu to minsyusyugi]*, trad. Masatoshi Kisaichi, Shoko Kawamasa, Tokyo, Heibon-sha, 2000; *Women's rebellion and Islamic Memory [Vêru yo saraba]*, trad. Yumi Shoji et al., Tokyo, Shinsen-sha, 2003.
9-Fadhma Aït Amrouche Mansour, *Histoire de ma vie [Kabiria no onna tachi],* trad. Kazuko Nakajima, Tokyo, Suisei-sha, 2005.
10-Emna Belhadj Yahia, *L'Étage invisible [Mienai nagare]*, trad. Etsuko Aoyagi, Tokyo, Sairyû-sha, 2011.
11-Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain [Ashita wa kitto umaku iku],* trad. Makiko Kawamura, Tokyo, Hayakawa-shobô, 2006.
12-Cinq articles par ordre chronologique : Toshifumi Jinno, *Shûkan kinyôbi*, le 22 avril 2011, p.43 ; Nao Sawada, *Shinano mainichi shimbun,* le 1er mai ; Oka Mari, *Nihon keizai shimbun*, le 8 mai 2011 ; Nao Sawada, *Shizuoka shimbun*, le 5 juin 2011, p.29 ; Satoshi Udo, *Tosho shimbun,* le 11 juin 2011, p.4.
13-Anonym, *Asahi shimbun*, le 11 décembre 2011 ; Nao Sawada, *Sankei shimbun*, le 29 janvier 2012.
14-Le Cercle des amis d'Assia Djebar, *Lire Assia Djebar!*, Cibourne, La Cheminante, 2012.
15-Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris. Albin Michel, 1995 (Ed. Lattès, 1985), p.52.
16-*Ibid.*, p.226.
17-Anne Donadey, « "Elle a rallumé le vif du passé": L'écriture-palimpseste d'Assia Djebar» dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe éds.,*Postcolonialism & Autobiographie*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp.101-115.
18-Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002 (Ed. Des Femmes, 1980), p.7.
19-*L'Amour, la fantasia*, p.203.
20-*Femmes d'Alger*, p.8.
21-*L'Amour, la fantasia*, p.161.
22-Pour la relation musicale de ce roman, voir notamment Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, chapitre II « ...Et la voix s'écri(e)ra, Assia Djebar ou le cri architecte» (pp.35-51) ; Beïda Chiki, *Assia Djebar, histoires et fantaisies,* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, chapitre II « L'ivresse musicienne» (pp.67-76) ; Jeanne-Marie

déchirante d'Assia Djebar.

Je voudrais finir ma communication par un extrait du chapitre de «la tunique de Nessus» de *L'Amour, la fantasia* :

Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre.[24]

Notes:

1- *Ai, fantazia*, trad. Kiyoko Ishikawa, Tokyo, Misuzu-shobô, 2011. «La femme qui pleure», «Il n'y a pas d'exil», «Jour de Ramadan» des *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) furent traduits par Ikuhiro Fukuda dans la revue *Gunzô*, no 6, 1996, pp.322-348. Les trois premiers chapitres de *L'Amour, la fantasia* par Junko Takeuchi dans la revue *aala*, no 99 été 1995, pp.37-45.

2-*Haka no nai onna,* trad. Akiko Mochida, Tokyo, Fujiwara-shoten, 2011.

3-Ces paroles sont une partie du texte d'une chanson populaire en japonais, «Kasuba no onna [Femme de la casbah]» écrite en 1955 par Hisawo Ohtaka. Un chanteur et cinq chateuses interprétèrent cette chanson dans les années 50 et 60,.

4-Par exemple, nous citons les titres suivants : Jean-Luc Godard, *Le Petit soldat*, 1960 (qui ne sortira qu'en 1963 en raison d'une interdiction par la censure) ; Alain Resnais*, Muriel, ou le temps d'un retour*, 1963 ; Gillo Pontecorvo, *La Battaglia di Algeri*, 1966.

5-En 1974 un recueil de nouvelles arabes, *Gendai arabu bungaku sen*, a été édité et publié par Hiroshi Noma, suivi par une collection de romans arabes en dix tomes: *Gendai arabu shôsetsu zenshû*, éd. Hiroshi Noma, Tokyo, Kawade-shobô-shinsya, 1989, dont Mohammed Dib, *L'Eté africain [Afurika no natsu*], trad. Koichiro Shinoda et Hiroji Nakajima et Mouloud Mammeri, *L'Opium et le baton [Ahen to muchi*], trad. Shoichi Kikuchi.

6- Cinq traductions d'Agota Kristof, dix-sept de Milan Kundera et treize deTahar Ben Jelloun.

7 - Kateb Yacine, *Nedjma [Nejuma]*, trad. Shoichi Shimada, Tokyo, Gendai-kikaku-shitsu, 1994. Rachid Boudjedra, *La Répudiation [Rien]*, trad. Ikuhiro Fukuda, Tokyo, Kokusho-kankokai, 1999. Pour Tahar Ben Jelloun, entre autres, *L'Enfant de sable [Suna no kodomo]*, trad. Yuko Kikuchi, Tokyo, Kinokuniya-shoten, 1996. Abdelkader Khatibi, Figures de l'étranger [Ihôjin no fugyûru], trad. Ryo

s'écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette batardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang.

Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie.[21]

Impossibilité de traduire, culpabilité d'altérer la nature de ce qui est à traduire en autre langue, incompatibilité entre le traduisant et le traduit—cette problèmatique qu'éprouve Djebar lors de son écriture/sa traduction, on peut la qualifier de violence de la traduction. Beaucoup de critiques mentionnent la musicalité de cette œuvre[22]. Et d'ou des remarques sur sa composition polyphonique. Poly-phonique, certes, pourtant ces multiplicité et collectivité vocales ne se dirigent pas forcément vers la solidarité harmonieuse entre femmes. La traduction permet d'extérioriser ce qui n'est pas visible, audible, mais laisse tomber quelque chose d'irrécupérable. Djebar se demande sans cesse ce désaccord, ce paradoxe de la nature de la traduction. En transcrivant les voix des femmes, elle cherche certes à «parler près de, si possible tout contre»[23] comme elle l'a déclré dans la préface des *Femmes d'Alger*, mais parfois elle insisite plutôt à sa solitude que son sentiment solidaire avec ses compatriotes. En traduisant, transcrivant, elle met en relief l'intraduisable—l'écriture djebarienne compose cet état de ruban de Möbius, de torsion infiniment recommencée, et c'est de cette tentative vertigineux naît la poésie pure, fascinante et

corps—transes, danses et vociférations[19]. Il s'agit des langues à la fois vocales et corporelles mais jamais écrites. Le verbe «traduire» vient du latin «traducere», qui signifie «faire passer». L'une des tentatives djebariennes est de faire passer l'oral à l'écrit. Des paroles non-écrites, ou cachées des femmes compatriotes, rassemblées par l'écoute en face-à-face en berbère et en arabe, Djebar transcrit/traduit ces voix non scriptuales en français, sa langue écrite.

Anoter cependant que Djebar ne vise guère à être porte-parole ou representative de celles qui ne possèdent pas de moyen de s'exprimer publiquement. Dans la même préface des *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'auteur ajoute ainsi : «Ne pas prétendre "parler pour", ou pis "parler sur", à peine parler près de, si possible tout contre»[20]. Elle met sans cesse en question la différence et la distance qui la séparent de celles qui ne possèdent pas le moyen d'écrire. Comment récupérer cette distance? Peut-on annuler cet écart par son écriture? —ces questions reviennent sans cesse dans *l'Amour, la fantasia* de telle sorte qu'elles deviennent le sujet même du roman. Citons un passage de la réflexion de l'auteure après le dialogue avec Chérifa, ancienne combattante du maquisard :

Chérifa! Je désirais recréer ta course […] 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!

Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils

des dominateurs, soldats et officiers français, fouillés par l'auteure sont relis, commentés et presque réécrits de l'optique des opprimés.

L'Amour, la fantasia est un roman dont le thème principal est la langue française par laquelle l'auteur essaie de transcrire l'univers de sa langue maternelle, univers de laquelle l'auteure est irréparablement exilée. Or, dans «l'Ouverture» des *Femmes d'Alger dans l'appartement,* œuvre précedente de *l'Amour, la fantaisa*, Djebar elle-même déclare que ses nouvelles recueillies dans ce livre étaient conçues comme une sorte de traduction :

Conversation fragmentées, remémorées, reconstituées... Récits fictifs ou frôlant la réalité — des autres femmes ou de la mienne —, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un avenir incertain, informel.

Je pourrai 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.

J'aurais pu écouter ces voix dans n'importe quelle langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par chaîne d'échos et de soupirs.[18]

C'est un passage souvent cité pour souligner une des caractéristiques de l'écriture djebarienne, d'ailleurs il se peut lire comme manifeste de l'auteure. Rappelons-nous que Djebar dit dans *L'Amour, la fantasia* qu'il y a quatre langues pour les femmes : le français, l'arabe, le libyco-berbère et la quatrième, langue de

3. Rôle des écrivains en tant que traducteur

En ce qui concerne la spécificité de traduire ce roman, surtout la structure complexe du récit, la constatation de faits historiques de l'Algérie sous l'occupation française, l'utilisation fréquente de mots arabes, berbères, turcs, même espagnols et italiens, j'ai déjà mentionné dans le livre publié par le Cercle des Amis d'Assia Djebar dirigé par Mme Amel Chaouati[14]. Je voudrais souligner un point essentiel de la traduction : traduire une œuvre est la façon la plus intense de dialoguer avec l'auteur, et c'est au fur et à mesure du travail de traduction que l'on découvre les charmes d'une œuvre.

Une des charmes des textes djebariens, c'est la prise de conscience de l'auteure sur l'acte de traduire. Une minutieuse lecture de *l'Amour, la fantasia* permettrait de noter combien l'auteure se rend compte de la difficulté de traduire d'une langue à une autre : par exemple, le dey Hussein, au moment de la négociation avec les Français, ne comprend pas ce que sous-entend l'expression de «se rendre à discretion[15]», ou encore la narratrice essaie de traduire en français le mot secret et arabe suggérant le viol soit par «dommage» ou par «blessure»[16]. Le texte se compose ainsi de sources et d'anecdotes multilingues quine cessent de se traduire réciproquement. Mais le mot «traduire» pour Djebar a une portéenon à la lettre, mais au sens plus large du terme. Parfois la traduction peut devenir un moyen stratégique; c'est dans ce sens-là que s'effectue ce que Anne Donadey appelle «l'écriture-palimpseste»[17] ; des documents écrits par

savais pas si je pourrais arriver jusqu'au bout. *L'Amour, la fantasia* est un roman tellement complexe au niveau de langue, de composition, de vocabulaire, de connaissance historique que j'ai hésité à entamer le travail. Troublant, déconcertant, obligeant sans cesse à consulter des dictionnaires non seulement de français mais aussi d'arabe et de turc, ce roman, quand même et à la fin, m'a totalement éblouie. Avec le croisement complexe de l'écrit et de l'oral, l'histoire et la littérature, la peinture et la musique, tout en partant de l'intention autobiographique de l'auteur, *L'Amour, la fantasia*, constitue une vaste fresque de l'Algérie sous la domination française durant plus de cent-trente ans. Rare est une telle rencontre avec un livre qui m'incite à lire et à relire, et qui m'apporte à chaque fois de nouvelles sensations, de nouvelles découvertes. Une vraie rencontre avec un chef-d'œuvre. Je suis tombée amoureuse de ce livre. Je me suis donc décidée à le traduire même si je n'étais pas du tout sûre d'être capable d'aller jusqu'au bout. C'est par un sentiment de mission d'une part, et d'autre part, par un désir de possession, motif égocentrique de ne pas vouloir céder aux autres le plaisir de traduire ce chef-d'œuvre. Traduire une œuvre, c'est par ailleurs une autre création littéraire par la main d'un traducteur. Retenons le fait qu'il n'existe qu'un seul original tandis qu'un infini de traductions sont possibles. Une traduction, ce n'est qu'une des variations innombrables d'un seul original. Lire Assia Djebar en japonais, *L'Amour, la fantasia* en l'occurence, cela veut dire que mon style, mon choix de mots, ma façon de lire et d'exprimer déterminent la qualité et la nature de l'œuvre.

La publication a certes stimulé les études de ce domaine. Nous avons créé un groupe d'études de la littérature maghrébine. En décembre l'année dernière, nous avons tenu une journée d'étude de Mouloud Féraoun commémorant la cinquantenaire de sa mort, et on vient d'ouvrir la deuxième réunion en septembre. Nous avons aussi un projet de publier systématiquement des œuvres classiques ainsi que contemporaines du Maghreb pour enrichir la liste de titres traduits.

Publiée dans un éditeur scientifique, *L'Amour, la fantasia* est lue comme roman «académique» plutôt que roman populaire. C'est une œuvre qui ne se vend pas en grand nombre d'exemplaire, mais se lira pour longtemps, un livre durable méritant d'être appelé «classique». Les avis de lecteurs que je peux trouver sur Internet sont favorables et parfois chaleureux. Nombreux sont ceux qui ont découvert pour la première fois une Algérienne qui écrit, en plus celle nominée plusieurs fois pour le prix Nobel. La plupart des lecteurs et lectrices sont impressionnés par l'observation perspicace de l'auteure et la richesse et la puissance de son écriture subtile. A cet égard, j'ajoute que l'Internet est un outil indispensable pour le traducteur afin d'obtenir des informations mais aussi de se tenir au courant d'avis des lecteurs. Par ailleurs, j'ai rencontré un étudiant qui préparait son mémoire de licence sur Assia Djebar en utilisant ma traduction de *L'Amour, la fantasia*. Je me suis senti, à ce moment, récompensée de mes efforts.Je suis sûre que désormais de plus en plus d'étudiants découvrons Assia Djebar à travers la traduction.

J'ai mis trois ans pour achever la traduction. Au début, je ne

traduites exception faite par exemple de Fatima Mernissi marocaine avec toujours ses critiques sociologiques[8], Fadhma Aït Amrouche Mansour avec *Histoire de ma vie*[9], première autobiographie d'une Algérienne écrite en français et le roman, *L'Étage invisible* d'Emna Belhadj Yahia tunisienne[10],*Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène, romancière française d'origine algérienne[11].

2. Réception des deux traductions au Japon

Or, je voudrais bien affirmer que la traduction japonaise d'Assia Djebar pourra apporter sa contribution au développement des études de la littérature algérienne et maghrébine, en particulier de la littérature féminine. Je suis persuadée que la création féminine de la littérature maghrébine cache des veines précieuses que l'on ne trouve pas dans les ouvrages des hommes. Un coup d'œil sur le retentissement de la traduction.*L'Amour, la fantasia* a été soutenu par des comptes rendus et des critiques littéraires dans un quotidien à diffusion nationale, deux quotidiens régionaux et deux magazines hebdomadaires qui ont accueilli le roman de l'écrivaine algérienne avec chaleur[12]. A *La femme sans sépultule* également ont été consacrés plusieurs articles[13]. Ce qui m'a le plus encouragée, ce sont des éloges des collègues qui m'ont dit : «c'est une prouesse», ou bien : «j'attendais que quelqu'un traduise Assia Djebar». Les chercheurs dans le domaine des études arabes et du Proche-Orient—littérature, histoire, sociologie, études des femmes—montrent un grand intérêt à ma traduction. Par contre, nombreux sont ceux parmi les spécialistes de littérature française contemporaine qui ne connaissent pas le nom d'Assia Djebar.

adoptant une certaine exotisime dont les paroles sont : «Ici, c'est l'Algérie, au bout du monde»[3]. A cette époque-là, l'œuvre de Franz Fanon en tant que témoignage histrico-sociologique et quelques films ont à peine suggéré le fait historique de la guerre d'Algérie[4]. Les années 70 ont vu une floraison de la traduction de la littérature du tiers monde, en particulier celle des pays arabes ; c'est dans ce courant que Mouloud Mammeri et Mohammed Dib ont été traduits pour la première fois dans la collection des œuvres choisies des romans modernes arabes avec écrivains egyptiens et d'autre pays du Proche-Orient tels que Naguib Mahfouz, Tahar Husain, Ghassan Kanafani[5]. *L'Opium et le batôn*, *L'Eté africain* de chaque écrivain — le choix n'est pas nécessairement le meilleur – ont été traduits dans le contexte du témoignage de la guerre d'Algérie. C'est après une série d'œuvres littéraires remarquables des écrivains non-français comme Agota Kristof, Milan Kundera, y compris Tahar Ben Jelloun que les textes en français écrits par des non-natifs de français gagnent une citoyenneté en nous offrant des horizons de lecture tout nouveaux[6]. Il faut tout de même le dire, en 1994 le premier texte de Ben Jelloun traduit au Japon est *L'Hospitalité française*, et non *L'Enfant de sable* ; cet écrivain couronné par le prix Goncourt a été d'abord présenté comme sociologue, spécialiste des problèmes d'immigration.

A partir des années 90 on commence à traduire quelques écrivains maghrébins, Kateb, Boudjedra, Ben Jelloun, Khatibi et Yasmina Khadra[7].Ce dernier est en ce moment l'écrivain algérien le plus traduit au Japon. Cependant les écrivaines sont beaucoup moins

présentation et la réception de la littérature étrangère. C'est par le biais de la traduction qu'on lit et apprécie les œuvres littéraires étrangères. On traduit bien entendu les best-sellers de romans policiers, mais dans les études universitaires aussi, on dépend énormément de la traduction non seulement pour mieux savoir tel ou tel écrivain mais aussi pour s'y référer en tant que sources primaires. Pour les chercheurs de la littérature étrangère, traduire des romans, des critiques, des poèmes est même une partie essentielle de leurs travaux. On pourrait dire que le Japon est le pays qui traduit le plus au monde.

Il faut ajouter cependant que la langue étrangère signifie chez nous le plus souvent «l'anglais», langue que nous apprenons pendant six ans au collège et au lycée, langue primordiale de mondialisation, par laquelle les Japonais assimilaient et assimilent prioritairement la culture et la civilisation anglo-saxonnes. Quand on dit la littérature écrite en français au Japon, il s'agit forcément de celle de l'Hexagone ; la littérature francophone, celle du Maghreb, de l'Afrique, de la Caraïbe est marginalisée et peu étudiée. C'est grâce à l'influence de l'essor des études post-coloniales et subalternes aux Etats-Unis et en Angleterre que la notion de la littérature francophone a commencé à être reconnue au Japon.

Parcourons brièvement l'état actuel des études de la littérature maghrébine au Japon. Pour la plupart des Japonais, surtout pour la vieille génération, l'image de l'Algérie, c'était la Casbah de *Pépé le Moko*. Pour les étudiants de français, c'était *L'Etranger* de Albert Camus. Dans les années 60 il y avait une chanson populaire japonaise

algérienne comme traductrice des «voix dans n'importe quelle langue non écrites, non enregistrées» des femmes. Autour de ce que le mot «traduire» me suggère, en présentant ma proper expérience de la traduction d'Assia Djebar, j'analyserai la spécificité et la créativité complexes de son écriture.

La première traduction en japonais d'Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, a paru en mars 2011 [1]. Cette écrivaine algérienne, mondialement appréciée, mais longtemps mal connue au Japon, a été enfin présentée avec son premier tome du quatuor. Et je suis sa traductrice. Huit mois plus tard de cette publication a été publié *La femme sans sépulture* dans un autre éditeur que le mien[2]. La parution successive des deux volumes contribuera certainement à affirmer la présence de l'auteure chez les lecteurs japonais et à stimuler les études de la littérature maghrébine surtout algérienne en langue française au Japon. Dans cette communication, en présentant mes propres expériences de la traduction, je me pencherai d'abordsur la situation actuelle des études de la littérature maghrébine, domaine de recherches à peine entamé dans notre pays, ensuite sur la réception des deux ouvrages traduits de l'auteure. Enfin, en partant du mot «traduire», en mettant lumière le rôle des écrivains en tant que traducteur, j'analyserai enfin la spécificité et la créativité complexes de l'écriture djebarienne.

1. Situation actuelle des études de la littérature maghrébine

Au Japon quasiment monolingue où s'impose presque uniquement le japonais, la traduction joue un rôle essentiel dans la

Lire et traduire Assia Djebar au Japon

Kiyoko Ishikawa
Université de Shizuoka, Japan

Résumé:

La traduction joue un rôle indispensable dans la présentation et la diffusion de la littérature étrangère au Japon. C'est grâce à la traduction que l'on découvre tout écrivain du monde non seulement dans le divertissement mais aussi dans les recherché académiques. En tant que traductrice de L'Amour, la fantasia, la première traduction en japonais d'Assia Djebar parue en 2011, je me pencherai d'abord sur ce qu'a apporté la traduction des deux romans de l'auteure (La Femme sans sépulture en meme année), sur leur réception dans ce pays d'Extrême-Orient où la présence de la literature algérienne, surtout celle des femmes, est quasi inaperçue. La traduction contribuera désormais à l'enrichissement de l'étude de cette littérature au Japon. D'autre part, l'expérience de la traduction m'a donné une précieuse occasion de lire minutieusement l'œuvre d'Assia Djebar. C'est en traduisant que je me suis vraiment rendue compte de la richesse et de la complexité de L'Amour, la fantasia. En même temps, cette complexité du texte djebarien m'aconfronté à plusieurs difficultés de la traduction et à la problématique immanente du texte. Peut-on dire que l'écrivain Assia Djebar est une«traductrice» à plusieurs niveaux de la culture humaine, de langue, d'histoire et de mémoire? Djebar elle-même définit, dans l'ouverture des Femmes d'Alger dans leur appartement, son proper role d'écrivaine

8 - Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 26.

9 - *Ibid.*, p. 29.

10- *L'Amour, la fantasia*, *op. cit.*, p. 83.

11- H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, pp. 109-110.

12- *Ibid.*, p. 167.

13- *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 36.

14 - *Ibid.*, pp. 36-37.

15- *Ibid.*, p. 92.

16- *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 29.

17 - *Ibid.*, p. 34.

18- *Ibid.*, p. 37.

19- *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, pp. 245-246.

20- *Ibid.*, p. 244.

21- *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 35.

22- Mireille Calle-Gruber, «La merveille au quotidien», in *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 190.

23- *Ibidem*.

24- Meschonnic, *Pour une poétique du traduire*, op. cit., p. 109.

25- *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 29.

26- *Ibid.*, p. 39.

27- *L'Amour, la fantasia*, *op. cit*., p. 203.

28 - *Ibid.*, p. 202.

façon significative qu'il n'est nul texte original, que l'essence de l'art réside dans le mouvement de «réécriture» : dès lors, il est éclairant que cet opéra soit un aboutissement pour l'écrivaine, car, ainsi que l'énonce Calle-Gruber, «avec Assia Djebar, c'est le principe même d'*opera* qui est à l'œuvre : le *travail*, la mise en travail du texte par les voix atteint son acmé.»[23]

Coda :

Traduttore traditore : le fameux adage renvoie au fameux binarisme auteur/ traducteur, texte original authentique/ traduction édulcorée, reproduction, ainsi que le souligne Meschonnic[24] dans *Poétique du traduire*. Djebar, au-delà de l'habituel constat d'une défaillance de la traduction, entend déjouer les logiques binaires, et dans sa mise en œuvre des voix au sein de l'écrit en langue française, «inscrire un français légèrement dévié, puisque entendu avec une oreille arabe ou berbère, écrire tout contre un marmonnement multilingue»[25]. Ce français «qui n'exclut pas les autres langues maternelles qu'elle porte en soi, sans les écrire»[26], accepte de se laisser déborder, et avoue son ambivalence : les mots de l'autre «éclairent» certes les compagnes analphabètes mais ils «séparent»[27] aussi irrémédiablement la narratrice de ses consoeurs. Dès lors, l'écrivaine, héritant de la déshérence, peut s'écrier :

> Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter.[28]

Notes :

1- *L'Amour, la fantasia* [1985], Paris, Le Livre de poche, p. 305.

2 - Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier poche, 1999, p. 91.

3- Sofiane Laghouati, «Assia Djebar : quand l'écriture est une route à ouvrir, un territoire entre les langues… Prolégomènes pour une «diglossie littéraire»», in Assia Djebar, littérature et transmission, colloque de Cerisy, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 100.

4- *Ibid*., pp. 97-118.

5- Djebar, *L'Amour, la fantasia*, *op. cit.*, p. 156.

6 - *Ibid.*, p. 69.

7- *Ibidem*.

L'expérience cinématographique (et l'élaboration de ce qu'elle aura nommé «l'image-son») aura constitué pour Assia Djebar un autre nom de : littérature, en ce que le matériau sonore enregistré (vingt-cinq heures d'entretien avec les femmes de sa région natale) sera réinséré dans l'acte littéraire même, puisque la troisième partie de *L'Amour, la fantasia* est précisément constituée des «voix» de ces femmes dont Djebar tente de restituer la parole dans un français étonnamment sobre, dépouillé, mais gardant certains tours de la langue d'origine. C'est bien le motif vocal qui assure le lien entre les différentes pratiques de Djebar, qui permet la «traduction» entre littérature, cinéma et opéra, en une migration des formes. Djebar envisage ces différentes pratiques par le biais d'un même terme, «écriture». Évoquant ses années de non-publication, elle écrit :

> […] ce silence a été non vraiment d'écriture, mais fait de tentatives d'écritures diverses, de nature différente, de disciplines multiples – théâtre, enquêtes sociologiques en terrain rural algérien, tournage de cinéma…[21]

De fait, l'expérience cinématographique sera à nouveau capitalisée, reconvoquée dans le roman *Vaste est la prison*, en sa troisième partie «Un silencieux désir», au titre de : «Femme arable», égréné en sept chapitres, véritable journal de tournage de son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. L'esthétique de la forme-opéra incarne au plus haut point cette migration des formes et la subtilité du travail compositionnel d'Assia Djebar, en ce qu'il procède du motif de la variation, de la réécriture, contre une muséification de la parole, une sacralisation de l'écrit. À propos de *Filles d'Ismaël, dans le vent et la tempête,* opéra adapté du précédent opus, *Loin de Médine*, et monté à Rome à l'été 2000, Mireille Calle-Gruber analyse :

> Œuvre de mémoire et d'exégèse, c'est au désœuvrement de la parole de prophétie que la voue la mise en œuvre. Mis au travail des voix et des corps, au chantier des chants, rompus d'interruptions et cousus ensemble par l'art du rhapsode, les textes de la tradition, moins présents que passant, moins absents que performés, moins représentés que promis à duration rythmique, moins variantes d'interprétations que variations sur un thème, sont appelés à faire foi par leur déconstruction spectrale – seule garantie de non-institutionna- lisation c'est-à-dire de non-réification de la parole pré-islamique.[22]

Et Calle-Gruber de nommer «conduction» la forme-opéra en ce que son caractère passible assure la transmission ; il appert ici de

ou rivalisent, se font face ou s'accouplent mais sur fond de cette troisième – langue de la mémoire berbère immémoriale, langue non civilisée, non maîtrisée, redevenue cavale sauvage…[17]

C'est dire que la prosodie, le rythme du discours élaboré par Djebar et dont Meschonnic affirme qu'ils sont l'essence même de l'opération que l'on nomme «littérature», trouvent leur source, leur origine dans cette langue oubliée, «à demi effacée parfois», le berbère, langue dont le caractère refoulé et évanescent hante la langue d'écriture. Fait retour, en un «non-dit», un «blanc, qui se devinait tout autour»[18]. *Vaste est la prison* narre le rapport de la parentèle féminine de l'écrivaine à la langue berbère : la mère de la narratrice, tournant le dos au berbère durant son enfance, à la suite d'un deuil, ramène le berbère à la métaphore du blanc, au silence qui habitera ultérieurement la narration djebarienne.

Pourquoi revenir sur cette croûte stérile et noirâtre d'un deuil autrefois refusé : sans doute parce que, au préalable, elle a enterré, avant et avec le bébé de six mois emporté trop rapidement, comme dans un rapt cruel, elle a enterré surtout la langue, celle qui aurait pu être, pour ce premier fils, une couronne de fleurs d'oranger ![19]

Djebar fait ici référence au double deuil qui frappa Bahia, sa mère : celui de sa propre sœur, Cherifa, précédant celui de son premier fils, mort en bas âge. Dès lors, le berbère devient pour l'écrivaine une «tache aveugle», une langue occultée, mais qui continue de travailler en sous-main, notamment à partir du canevas sonore sur lequel elle s'appuie. Ainsi, le bébé de Bahia, avant sa mort, fait-il entendre à l'oreille de sa grand-mère Lla Fatima, un «babillement», une «roucoulade d'oiseau» que celle-ci identifie à du berbère, «sans un sens continu»[20] : hors des significations, l'enveloppe phonique est donc bien privilégiée, comme en préfiguration de l'écoute des voix ancestrales par l'écrivaine ! Le berbère dès lors fait doublement retour sous la plume d'Assia Djebar ; les vers berbères, retranscrits en leur langue première, dans l'alphabet latin, puis dans leur équivalent français, dans le cours du chapitre «3e mouvement : de la mère en fillette», en leur tout début confèrent titre au roman. C'est encore signe de présence blanche pour la langue berbère, de non-dit irriguant la pulsion d'écriture en français.

La difficulté d'adéquation entre la langue ancestrale dont l'écrivaine s'est vue sevrée et la langue héritée, la langue d'émancipation, la française, s'exprime en premier lieu sur le plan de l'affectif : la langue française, pour Djebar, agit tel un voile, qui gêne l'expression de l'intimité, en toute transparence. Dès lors, toute traduction à cet égard étant empêchée, l'œuvre de l'écrivaine, en sa deuxième période, la plus féconde, fait retour sur cette aphasie du langage amoureux en français, sur ce rapport ambivalent à la langue d'écriture. C'est précisément la valeur éthique du rapport à la traduction dans l'œuvre de Djebar : dire que *cela ne revient jamais au même*, et qu'il convient, par-delà la souffrance d'une acculturation et de la perte d'une culture ancestrale, de cultiver le différentiel linguistique, de «faire réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, elles, dans un texte nouveau, dans une graphie qui devient «mon» français.»[16]

II «L'aile de quelque chose d'autre» : le passage entre les langues et entre les supports :

Mais l'opération de traduction chez Djebar mute en une opération de transmutation, de transformation ; de charriage des sédiments entre les langues, des traces, des ruines, des vestiges. La traduction usuelle vise à éliminer au maximum les scories, les éléments surnageant en dehors de la langue nivelée que ménage la langue d'arrivée ; Djebar, bien au contraire, exhausse ces scories, et les questionne en tant que vecteurs différentiels identitaires, témoignant du malentendu culturel ayant régi les rapports entre colonisateur et colonisé. Dès lors, toute approche binaire se voit en fait récusée par la démarche créatrice d'Assia Djebar : il intervient toujours un troisième élément déjouant la confrontation attendue, un tiers que Djebar nomme autrement : «l'aile de quelque chose d'autre», lorsqu'elle évoque la langue berbère, celle-ci jouant son rôle, invisible, mais pourtant présent, au sein du face-à-face arabe/français.

[…] 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 : ces deux langues (pour moi, l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxu- riance, 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

Ce particularisme féminin de mes langues d'origine (celle que je parle couramment : le dialecte arabe de ma région et le berbère perdu mais pourtant non effacé) me fut comme une mémoire sonore ancienne qui resurgissait en moi et autour de moi, qui me redonnait force – voix âpres, livrant si souvent la peine, le chagrin, la perte, et pourtant rendant présente, à mon oreille, une telle tendresse maternelle, une solidarité si profondes, qu'elles m'empêchent de vaciller, encore maintenant.[14]

Par ailleurs, la narratrice dans divers romans d'Assia Djebar fait état de mots, de termes spécifiques, qu'il est bien malaisé de traduire de façon univoque, *une fois pour toutes*. Ces «mots-porteurs», tels *derra* dans *Ombre sultane*, *ijtihad* dans *Loin de Médine*, *l'e'dou* dans *Vaste est la prison*, *tzarl-rit* dans *L'Amour, la fantasia*, *abtal* dans *Le blanc de l'Algérie*, ou bien encore *homeland* dans *La disparition de la langue française*, sont des tuteurs qui supportent toute la construction narrative en français. Davantage : suscitent cette narration, sans eux frappée d'inanité. D'inefficience. Par un mouvement de dilatation, d'amplification qu'adopte la narration, ces mots sont ensuite dépliés, déployés, et leurs significations doubles, parfois hétérogènes, explicitées, c'est-à-dire narrativisées. Il convient de noter que ce sont mots porteurs en arabe (mis à part «homeland», mot anglais) et qu'ils permettent, qu'ils favorisent la narration en langue française. Ainsi, l'on pourrait y voir une stratégie compensatrice vis-à-vis de la langue arabe, langue dont Djebar déplore, pour sa part, son ignorance des chefs d'œuvre poétiques. Cette non-maîtrise de la langue arabe revient de façon récurrente dans son œuvre, dans *L'Amour, la fantasia*, tout d'abord, mais aussi dans le dernier opus, *Nulle part dans la maison de mon père*. Dans le premier, évoquant les lettres d'amour qu'elle adresse à celui qui n'est pas encore son époux, elle écrit :

Préliminaires de la séduction où la lettre d'amour exige non l'effusion du cœur ou de l'âme, mais la précision du regard. Une seule angoisse m'habite dans cette communication : celle de ne pas assez dire, ou plutôt de ne pas dire juste.

Surmonter le lyrisme, tourner le dos à l'emphase ; toute métaphore me paraît ruse misérable, approximative faiblesse. Autrefois, mes aïeules, mes semblables, veillant sur les terrasses ouvertes au ciel, se livraient aux devinettes, au hasard des proverbes, au tirage au sort des quatrains d'amour…

En fait, je recherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade-hirondelle.[15]

rapport de l'écrivaine à la traduction qui entend ne pas sacrifier la poéticité, la valeur phonique de la langue de départ, au profit de la langue d'arrivée, laquelle nivellerait la différence dans une adhésion de nature idéologique (relevant d'une pensée du langage que dénonce Meschonnic) à la transmission du signifié – au détriment du signifiant, que la littérature questionne et refonde pourtant à chaque coup d'écriture. La différence des langues, nous dit Meschonnic, est précisément niée autant que faire se peut, car regrettée. Mais l'authentique littérature travaille depuis la différence des langues, et fonde son acte depuis la prise en compte de Babel, et non son occultation[11].

À ce titre, des voix féminines qui émaillent la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, «Les voix ensevelies», par leur témoignage, Djebar vise-t-elle à garder et inscrire traces ; dans une écoute du différentiel de la langue, c'est-à-dire d'une attention au discours des sœurs analphabètes, anciennes maquisardes (à ne pas confondre avec la langue), notamment par la conservation des tours, tournures, expressions de la langue de départ : ainsi, dans le témoignage de Chérifa, une expression récurrente, directement issue de la langue d'origine, est-elle employée à diverses reprises, «la France». «La France est venue et elle nous a brûlés.»[12] Ce tour conservé depuis la langue arabe donne portée signifiante accrue au récit de l'ancienne combattante : c'est pointer de manière signifiante la mobilisation, la force de frappe implacable d'une nation qui mobilise tous les moyens à sa disposition pour écraser ce qu'elle qualifie de «rébellion». Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'écrivaine évoque ces tours propres à la langue de départ qu'elle isole alors et identifie comme caractéristiques d'une «langue des femmes»[13], langue des femmes dont elle prend conscience lors des repérages cinématographiques de son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*.

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 instants, de la langue berbère qui réapparaît spontanément aux forts moments d'émotion, pour ainsi dire presque comme une langue du refoulé (parfois dans la bande-son de mon film :

La Nouba des femmes du mont Chenoua).

[…]

traduction inversée, puisque partant du français, langue de l'autre, vers l'arabe des aïeules, lequel doit être désenfoui, désinhumé, ramené à l'air extérieur : et la narratrice pose la question du bien-fondé de sa démarche : «Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ?...»[6] Le corps lui-même reçoit atteintes de cette transduction, de ce renversement et nous rappelle que la langue, c'est aussi affaire de corps, et que l'on ne passe pas impunément de l'une à l'autre : «et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules.»[7] Le «corps renversé» de la narratrice qui quête les sons du passé convoque une posture d'inversion vis-à-vis de la langue, puisque celle-ci s'appuie déjà sur l'alphabet arabe, lequel s'écrit de droite à gauche, a contrario de l'alphabet latin. Mais il est question d'une traduction bien spécifique : de l'oralité des vaincus d'hier par la conquête coloniale française à l'écrit dont la narratrice s'est emparée pour dire dans la langue de l'autre la spoliation, la souffrance, la déculturation. Une mise en écrit de la voix ? Non pas ; Djebar évoque «une mise en écho, dans un besoin compulsif de garder trace des voix, tout autour, qui s'envolent et s'assèchent»[8]. Ainsi, Assia Djebar entend-elle élaborer dans chaque ouvrage une mise en scène de la voix, un tressage de la voix et du corps dont la table des matières témoigne (*L'Amour, la fantasia*, *Vaste est la Prison*). Bref, cette transmission pour l'écrivaine algérienne consisterait dans une recherche d'équivalence entre arabe et français, mais qui ne pourrait se rapporter à une simple opération de traduction :

> Peut-être même, pendant longtemps, me suis-je sentie portée le plus souvent par des voix non françaises – elles qui me hantent et qui se trouvaient être souvent voix ennemies du français, puisque celui-ci fut si longtemps langue de l'occupant – pour les ramener, elles, justement en les inscrivant et je devais, obscurément contrainte, en trouver l'équivalence, sans les déformer, *mais sans hâtivement les traduire…*[9]

Certains termes arabes dans les écrits des vainqueurs d'hier, tel ce «khalkhal» arraché à une femme autochtone par l'amputation de son pied[10], qui ranime le sang et la souffrance de façon aigüe pour la narratrice, agissent comme des corps conducteurs des sons d'autrefois, ce langage des siens que l'écrivaine cherche à ranimer, à réveiller. Et sont exhaussés en tant que signaux pathétiques – à la lettre –, capteurs affectifs. Ils font *saillie* dans la langue d'arrivée et induisent un

tête du «Tzarl-rit final» de son roman *L'Amour, la fantasia*, inscrit les deux définitions – hétérogènes – de ce cri propre aux sociétés maghrébines : ainsi, là où le dictionnaire Beaussier donne : «pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes)», le Kazimirski traduit : «crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive).»[1] C'est bien inscrire cette «tunique de Nessus» (autre chapitre du roman) qu'est l'écriture-dans-la-langue-de-l'-autre que signifie cette convocation des deux dictionnaires arabe-français. Dès lors, Djebar composera avec cette ambivalence, ce «jeu» dans la langue, conférant à la courbe de son écriture cette tension des contraires. Mettant en place une poétique qui, selon Henri Meschonnic, constitue la seule véritable «politique du traduire»[2].

I - Quelque chose résiste à la traduction, mais…

Le chapitre-poème «Sistre» dans *L'Amour, la fantasia*, met précisément en scène ce mouvement de transport entre deux langues, l'arabe et le français : Djebar a, en effet, explicité à plusieurs reprises, avoir voulu transposer dans la langue française les rythmes, les sonorités de la poésie arabe par un système d'allitérations et d'assonances savamment orchestré, ce que Sofiane Laghouati nomme un «montage sonore»[3]. C'est alors pour Djebar exhausser le poétique, en ce qu'il est déni de l'«essentialisation du comprendre», théorisée par Heidegger, et dont Meschonnic a entrepris la critique sans concessions. Ainsi : au-delà du sens, «Sistre» fait retour sur la langue elle-même, sur l'outil linguistique, et fait percevoir au lecteur exclusivement francophone la langue sous-jacente à la langue d'écriture, c'est-à-dire son corps. Instaurant ce que Laghouati désigne par ailleurs comme une «diglossie littéraire»[4]. Le souffle, le timbre, les accents d'un arabe poétique dont Djebar conserve la nostalgie, et même le regret, résonnent alors en ces lignes :

> Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de la mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne.[5]

Un autre fragment poétique du roman, intitulé «Biffure», exprime le passage d'une langue à l'autre, et notamment une

D'une éthique de la traduction : Assia Djebar ou les apories de l'écriture en langue française

Hervé Sanson
Université d'Aix-la-chapelle

«Sous le poids des tabous que je porte en moi comme un héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ?»

L'Amour, la fantasia, p. 298.

«Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine.»

L'Amour, la fantasia, p. 285.

Résumé :

Dès le premier opus de la seconde partie de l'œuvre d'Assia Djebar, *Femmes d'Alger* dans *leur appartement* (1980), la romancière propose une véritable réflexion sur l'acte de traduction par la mise en place de ce «parler près», qu'elle énonce en ouverture, mais aussi par un personnage d'ethnomusicologue et traductrice dans la nouvelle-titre. Par la suite, que ce soit dans son célèbre roman *L'amour, la fantasia* (1985), ou dans *Vaste estla prison* (1995), l'activité de traduction à l'œuvre chez Assia Djebar relève toujours d'un souci éthique de fidélité aux siens, de respect des récits qui lui sont confiés. C'est ainsi à une véritable poétique de la traduction que nous invitent les œuvres de Djebar et ce sont ses différentes modalités que nous nous proposons d'explorer.

C'est entendu. Toute traduction porte le manque en soi, la défaillance : et Assia Djebar le sait mieux que quiconque, elle qui en

39- Ma traduction de ces vers : «Tomberont à nos pieds comme des oiseaux morts/notre joie et notre jeneusse/Le renoncement et les années donneront tout en ruine». *Biografía. Poesía completa (1958-1984) Félix Grande*, Barcelona, Anthropos, 1986, 1989, p. 367.
40- Hélène Cixous, le *sexe ou la tête?*, cit., p. 15.
41- J'ai étudié, parmi d'autres, tous ces auteurs maghrébins précités (hommes et femmes) dans mon ouvrage : *La mujer y el lenguaje de su cuerpo. Voces literarias del Magreb*, cit.
42- Assia Djebar, «Violence de l'autobiographie», *Postcolonialisme & Autobiographie*, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe, Amsterdam-Atlanta GA : Rodopi B.V., 1998, p. 83.
43- Ibid.
44- Ibid., p. 90.
45- Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, cit., p. 114.
46- Ibid., p. 106.
47- Assia Djebar, *L'Amour, la Fantasia*, cit., p. 75.
48- Ibid., p. 68.
49- Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, cit., p. 72.
50- Selon Amin Maalouf, réduire l'identité à une seule appartenance c'est placer les hommes : «dans une attitude partiale, sectaire, intolérante, dominatrice, quelquefois suicidaire, et les transforme bien souvent en tueurs, ou en partisans des tueurs », *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 43.
51- Assia Djebar, *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 157.
52- Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, chap. 1, p. 28.
53- Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, cit., p. 26.

12-Gilles Deleuze, « Avant Propos », *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 9.
13-Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, cit., p. 72.
14-Ibid., p. 112.
15-Ibid., pp. 48-49.
16-Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Lattès, 1985. Voir sa Troisième Partie.
17-Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1993, tome 1, p. 147.
18-*Ces voix qui m'assiègent*, cit., p. 80.
19-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007, p. 364.
20-Abdelkébir Khatibi, Valerio Adami, *Jacques Derrida, en effet*, Al Manar, Neuilly-sur-Seine, 2007, p. 44.
21-Sa mère descend des Beni Menaceur dont les ancêtres dirigèrent la résistance contre la conquête française pendant le XIXème siècle : son aïeux Mohamed Ben Aïssa el-Berkani, khalifa de l'Émir Abdelkader, et son arrière-grand-père maternel Malek Sahraoui el-Berkani, tué le 2 août 1871, après avoir pris la tête d'une rébellion contre cette occupation.
22-Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, cit., p. 142.
23-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, cit., p. 381.
24-Mes mots dans l'Introduction de ma traduction du beau texte de Rachid Boudejedra (*Cinq fragments du dessert*) : *Cinco fragmentos del desierto*, Huerga & Fierro Editores, Madrid, 2005.
25-Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, cit., p. 49.
26-Assia Djebar, « Écrire dans la langue de l'autre pour une quête d'identité » in *Identité, Culture et Changement Social* (Actes du Troisième Colloque de l'ARIC. Textes réunis par M. Lavallée, F. Ouellet, F. Larose), Paris, L'Harmattan, 1991, p. 29.
27-Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, cit., p. 80.
28-Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 41.
29-Hélène Cixous, *le sexe ou la tête?*, Les Cahiers du GRIF, vol., 13, nº 13, October 1976, pp. 10-11.
30-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, cit., p. 376.
31-Virginia Wolf, *A room of one's one*, London, The Hogarth Press, 1929. Taduite de l'anglais par Clara Malraux, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1977.
32-Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, cit., p. 386.
33-Ibid., p. 344.
34-Une écrivaine audacieuse de langue arabe que j'ai étudiée, parmi d'autres, dans mon ouvrage : *La mujer y el lenguaje de su cuerpo. Voces literarias del Magreb*, Madrid, CantArabia, 2011.
35-Assia Djebar, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 303.
36-Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, cit., p 49.
37- Assia Djebar, *Vaste est la prison*, cit., p. 172.
38 Prix National de Poésie 1978, par *Las rubáiyatas de Horacio Martín*, B. Lumen, 1978.

manière de montrer qu'à travers moi tous les miens sont aussi bons que vous[52]».

C'est cette pulsion que j'aimerais bien exposer devant vous tous: son Amour pour son Algérie natale, «sa sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, ou même musulmane lorsque l'islam est vécu comme une culture, plus encore que comme une foi et une pratique[53]».

Je voudrais aussi exposer devant vous son engagement de tous les instants, afin que la paix, la justice et la tolérance puissent vivre entre les peuples. Elle l'a bien montré à travers son oeuvre si riche, à travers ses mots au moment de la remise de ses prix, si nombreux, devant lesquels elle s'est toujours montrée sereine, humble.

Assia, *mes vers* à ton honneur :

L'essence de ta Poésie : sa propre générosité.
Savoir appréhender son haleine,
à l'intérieur de sa goutte de silence,
dû à ton respect par l'Humanité.
Derrière Sa ligne fine d'arrivée : il y en a une de départ.
Derrière Son succès éclatant : un autre défi.

Notes :

1-Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent… En marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 80.
2-Ibid., p. 49.
3-Assia Djebar, *Les Impatients*, Paris, René Julliard, 1958, p. 110.
4-Assia Djebar, *Les enfants du nouveau monde*, Paris, René Julliard, 1962. p. 135.
5-Assia Djebar, *Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 143.
6-Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg,* Arles, Actes Sud, 1997, pp. 47, 61.
7-Assia Djebar, *Ombre sultane*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 214.
8-Siham Benchekroun, "Être une femme, être marocaine, écrire", *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 23.
9-Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent … En marge de ma francophonie*, cit., p. 82.
10-"Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité" : des mots prononcés par Assia Djebar, lors de la réception du Prix de la Paix de l'année 2000, décerné par les Éditeurs et Libraires allemands.
11-Assia Djebar, « Discours de Francfort », Friedenspreis des Deutschen Buehhandels 2000 Assia Djebar, Frankfurt am Main im Verlag, Börsenverein.

française ou de langue arabe, qui ont accordé une place importante à la femme dans leurs écrits[41].

Boudjedra nous a dit : «l'homme est oppressif car lui même a été la victime d'ppression dans une société sclérosée».

Pour ne pas te dire adieu

Assia Djebar continuera à écrire avec une conscience de soi révolutionnaire, avec son écriture limpide d'un art remarquable. Elle continuera à savourer les mots, en permettant qu'ils poussent de l'intérieur, au rythme de son propre battement, afin d'atteindre «avec la mémoire du corps» – palimpseste des Algériennes –, les allitérations et les allusions – à travers les images multidimensionnelles et fragmentées –, ce jeu intérieur des rimes arabes, la scansion du berbère – ses oreilles inondées dans l'arabe dialectal des dialogues –, qu'elle doit forger et, toujours et sans fin, recommencer à inventer, comme un défi.

En même temps que l'historienne permet que «les écrits intimes puissent se livrer[42]», malgré «le combat avec soi-même[43]», malgré «le retour de la violence[44]», car une fois, les livres publiés, voilà la fièvre qui l'amène – son *ijtihad* – vers un grand isolement/mutisme, après une «autopsie à vif». Car la joie et la souffrance sont coïncidentes, si proches, qu'entre le rire et le sanglot réprimé, il n'y à que la différence d'une entonation.

De nouveau, son corps se ressent paralysé – tel est son effort d'introspection : «tombe-écriture[45]».

Mais la «mise sous silence[46]» qui avait initié son ascèse intérieure commence à se dissiper et à donner naissance au désir de raconter, pour «délimiter [son] propre silence[47]», après avoir fait sa propre anamnèse, pour, finalement, parler *sa* propre langue pour «empêcher l'encre de sécher[48]», dans sa «parole publique[49]», dans une langue de résistance contre les «identités meurtrières[50]», contre le monolinguisme de la haine – car «la langue de nos femmes est une langue d'amour et de vivacité quand elles soupirent, et même quand elles prient[51]» –, et contre le refus de la cohabitation avec les autres langues.

C'est ainsi que «le français n'est pas ma langue mais je vais être la meilleure. Si je suis la meilleure dans cette langue, ce sera une

Médine? Ah, loin de Médine, retrouver alors le vent, le vertige, l'incorruptible jeunesse de la révolte[35]».

Cependant, malgré son exil volontaire («s'arracher en se retrouvant, se retrouver parce que s'arrachant…[36]»), malgré son errance («enracinée dans la fuite[37]» grâce à son écriture et parce que les sentiments envers la terre qu'on quitte ne sont jamais simples), le temps ne l'a pas trop bouleversée.

Bien sûr que les photographies lui montrent que ce miroir est en train de s'abîmer aux coins. Mais, au contraire des vers du poète espagnol, Félix Grande[38] : «Caerán a nuestros pies como pájaros muertos/nuestra alegría y nuestra juventud/La renuncia y los años darán con todo en la ruina[39]», Assia Djebar sait que les années peuvent apporter de la ruine, mais elle ne veut pas renoncer à rien pour ne pas tomber, précisément, dans la ruine.

Hélas, comme l'Algérie est l'espoir de cette penseuse charimastique, scribe des ordalies des voix féminines, phare depuis des décénies de beaucoup d'écrivaines algériennes – qui portent leur courage comme un étandard et leurs plumes comme des armes –, qui la reçoivent comme leur ancêtre solidaire, pour ne pas citer que : Fadéla M'Rabet, Maïssa Bey, Malika Mokkedem, Nassira Belloula, Hawa Djabali, Leïla Hamoutène, Hafsa Zinaï-Koudil, Amal Mokhtar ou Zineb Laouedj.

Dans l'arène littéraire, elles sont de plus en plus nombreuses à briser l'image sclérosée de la femme pour imposer celle de la femme forte, émancipée aspirant à des desseins bien nobles.

Car «les femmes ont beaucoup pleuré culturellement, mais une fois les larmes arretées, à la place de larmes, ce qu'on aura abondamment c'est du rire. C'est l'éclat, c'est l'effusion, c'est un certain humour qu'on ne s'attend jamais à trouver chez les femmes et qui pourtant est sûrement leur force la plus grande[40]».

Toutefois, il convient de noter que le sujet de la femme n'est exclusif aux écrivaines, car c'est l'idéal qui anime beaucoup d'écrivains algériens : Abdelhamid Benhedouga, Anouar Benmalek, Nourredine Saadi, Waciny Laredj, Fraj al-Hawar, Hassan Ben Othmane, parmi tant d'autres écrivains maghrébins de langue

une Émigration quasiment sacralisée, la femme devienne une Émigrante constante[25]».

Mesdames, Messieurs, chers collègues et étudiants, je vous disais de lire et de relire – pour moi avec émotion – ses mots lancinants, baignés de vérité et d'humilité : «je ne suis en fait qu'une femme de cette multitude là..., oui, simplement, une *Migrante*[26]».

Une écriture de transhumance comme une continuation du silence qui pèse. Sa délicate pudeur – *hechma* – qui revient comme une vague ascendante de douleur «contre la ségrégation de mon héritage[27]», car «la branche paternelle compte pour l'héritage, et donc pour les mariages d'intérêts[28]», devant «l'empire du propre au sens de l'établissement général culturel, hétéro-social [...], et la culture fonctionne à l'appropriation qui est articulée, agie par la crainte de l'homme classique de se voir exproprié[29]».

C'est-à-dire, cette loi de retour qui assure la préservation des revenus, enfin des propriétés, dans la famille paternelle. Tout en étant la société coupable de ce geste qui a élevé ce «faux chevalier en proie aux ombres de sorcières ou d'envieuses, femmes anges et putains qui l'avaient entouré, adulé, annihilé[30]».

Assia Djebar scripteuse de longue haleine, porteuse du cètre des narrations des écrivaines algériennes continue à faire Histoire. Elle a déjà choisi son espace, la solitude, afin d'atteindre «le silence de soi» dans *Une chambre à soi*[31].

Cependant, non seulement elle nous dit : «Je n'ai plus de *maison de père*. Je suis sans lieu là-bas [...] dans un pays dit libéré où toutes les filles sont impunément deshérités par les fils de leurs pères[32]», mais elle a «la sensation abrupte de n'avoir désormais plus de lieu ni d'espace pour respirer...[33] ».

Elle s'est déjà érigée contre tout ce qu'elle considère injuste avec sa liberté, sa critique sur ceux qui ont *solta*, c'est-à-dire ceux qui ont le pouvoir, qu'on trouve chez Ahlem Mosteghanemi[34].

Et Djebar de dire, dans *Vaste est la Prison*, *Diab fi ziab!* : «Des loups habillés en homme». Alors, dans «la véhémence rimée en colère», elle a ajouté : «Et si la voix douce, si le flux continu du timbre de Aïcha faisait confluent avec l'éloquence en crue, celle de l'effervescence qui brave? [...] Si Aïcha, un jour, décidait de quitter

les langages et son tangage –, autant des positions instables dans l'équilibre entre les langues.

«En ce sens, ce n'est pas une substitution de la langue maternelle, mais une langue d'écriture en une diglossie incroyable[20]», depuis un context berbèrophone de doux diminutifs de la prime enfance dûs à sa mère citadine[21]; arabophone par sa société; et francophone – son voile malgré «l'aphasie amoureuse[22]» – par la persévérance, le courage de son père, tolérant et traditionaliste, toujours «gardien du gynécée[23]».

Ce droit donc de faire coexister, au sein de son identité, plusieurs appartenances linguistiques.

Tout en démontrant une lecture de sa patrie, basée sur le multilinguisme et la contribution de ses femmes à l´héritage culturel – polyphonie de voix où les coutumes règnent comme des reflets attrapés par des miroirs –, comme l'ancien alphabète berbère survécu grâce à Tin Hinan (la princesse *amazigh* arrivée du lointain Tafilalet où la tribu des Kel Réla prétendent descendre[24]) et à son environnement féminin.

Tout en s'érigeant contre la mort ou la disparition des langues, contre «l'obsession névrotique de la langue unique».

Ainsi, l'écrivaine traverse frontières, lisières, entre histoire, fiction, mythe, réalité, et une autobiographie fragmentée (revivre pour comprendre, pour «se» comprendre à partir de sa propre réalité communautaire) qui façonnent, en même temps, l'identité algérienne.

Car attisant la mémoire historique, la protégeant, lui permet de livrer son écriture intime : combattre l'invisibilité de la femme par la visibilité. Tous ces récits doubles qui la protègent.

Ainsi, des genres narratifs, des structures et, aussi, une distance esthétique demeurent estompés avec l'urgence de son écriture : tout en étant consciente du fait que la subjectivité, dans la vie et la fiction, sont des transgressions dans la vie culturelle algérienne.

Son parcours est signé – *maktoub* – avec un destin d'immigration physique spéculaire à l'immigration symbolique : «en Islam, la femme est hôtesse c'est-à-dire passagère, n'ayant pas droit à un lieu de la permanence. Ainsi dans une religion qui commence avec

Tout en sachant que la langue choisie n'est pas seulement un fait technique puisque dans son intérieur il y a un univers social et idéologique, car l´écrivain «entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*[12]».

Assia Djebar nous a généreusement parlé et exprimé le comment et le pourquoi de sa «parole publique[13]« et de sa «généalogie arabe[14]».

Cet ancrage de la langue dans le corps et dans la voix, où l'herméneutique ambivalente de la voix met à l'oeuvre l'enchevêtrement fondateur entre le désir de langage ou de discours, entre l'amour et la mort et le resurgissement créateur : «l'ombre si longtemps engloutie dans les mots de la langue…[15]». Pour donner ainsi corps aux «voix ensevelies[16]».

Elle a aussi une idée claire de sa patrie qui réside aussi puissament dans sa raison que dans son sentiment, à la rigueur de sa formation intellectuelle.

C'est ainsi que pour Assia, l'écriture est un acte de solidarité historique : «dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici, précisément, que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage[17]».

Tout en sachant que «l'écriture est-elle appel pour une naissance ou danger sinon de mort plutôt de disparition?[18] ».

Elle passe aisément entre l'histoire personnelle et collective, délibérement, en abandonant sa séquence autobiographique ambigüe – «ombre que j'invente[19]» – , en troublant des frontières entre fiction-Histoire-réalité.

Enfin, cette reconstruction de la vie du Moi sur un fond de documents historiques : une relation en palimpseste entre la réécriture des archives et l'utilisation de la tradition féminine. Ce va-et-vient permanent qui constitue la trame de fond habituelle de son écriture.

Toutes ces démarches littéraires n'exclut pas pour autant la véracité de ses dires qu'elle appuie, qu'elle donne plus de force.

Et elle amène le lecteur à s'interroger, à percevoir réellement l'enfer des camps afin de dresser la conscience d'une crise aigüe algérienne – grâce au maniement littéraire des mots : sa passion pour

Des chuchotements – l'un à côté de l'autre – empêcheront à jamais le silence : «qu'autour de nous revient, comme ces serpents vénimeux dont les têtes repoussent alors qu'on les croyait morts, ce terrible fantasme de la vertu obéissante et sans voix[8]».

Sa mémoire va se dérouler en même temps que l'écriture (bellement sculptée dans un tableau bien structuré : j'en ai été témoin), intégrant à sa narration des éléments mythologiques, des voix, des traductions qui supposent, de la part du personnage-narrateur-auteur, un effacement de soi-même et un don de soi à la langue de l'autre.

Silence : résonance intérieure de multiples voix dans un *corps flâneur*, sans *maison*

Lire, relire les confessions généreuses d'Assia Djebar pour m'éclairer sur cette «rêveuse», «fugueuse[9]», sur ce vagabondage qui est le moteur de sa création : «Écrire pour moi, gardant à l'esprit cet horizon noir». Ce corps flâneur, «corps au dehors[10]»accompagné du pouvoir de la narration et du mot, à qui la citation de Sénèque ("Il n'est pas de vent favorable pour celui qui ne sait pas où il va") tombe bien sur son processus de création, sur sa démarche pour concevoir un texte de plus en plus pensé et conçu, tout en nous livrant ce que ce corps a vécu et lu, dans une écriture littéraire où l'intertextualité a une fonction déterminante.

Recréer dans les langues que l'habitent le mouvement impérieux du «corps au dehors [...], presque son envol[11]».

Une écriture musicale capable d'approfondir dans son introspection, vers des territoirs inexplorés, dans une esthétique de mouvement, d'évolution mais aussi de supération.

Son esprit libre : un plumeau de toute toile d'araignée.

Sa voix libre : un défi de ses propres obstacles et de ses peurs.

Défiant surtout les obstructions de ceux qui voudraient la réduire au silence éternel, privée d'une identité stable et définie.

Imprégnée du bouleversement de son Histoire algérienne, de sa condition minoritaire de berbère et de sa langue, elle n'oublie pas de recourir au contes, au cinéma, à la poésie à l'intérieur de ses langages.

Car les signes libérés de la rigidité syntactique récupèrent leur nature polysémique dans le langage poétique : une analyse sublimée de la parole.

Son énergie, tirer de l'oubli celles qui sont injustement oubliées qui ont étouffé de langueur, de rancœur dans l'ombre des patios, jusqu'à leur vieillesse, conscientes de tous les dénis. Ces femmes qui surveillent, protègent l'énorme mosaïque de leur patrimoine culturel.

Ainsi, de cette double utilisation du "je" et du "je-nous," Djebar choisit d'abord de créer un espace littéraire réservé à des voix narratives féminines (des voix polymorphes engagées, révolutionnaires, paysannes ou bourgeoises : l'inscription de l'oralité dans l'écriture pour ne pas oublier l'oubli), réservé à sa solidarité avec elles : «ma parente, ma semblable, mon double[1]«. Une «créature méritant à la fois le meilleur et le pire! Le meilleur symboliquement, le pire historiquement[2]».

Ces voix de toutes ses ancêtres femmes : «les jeunes femmes arabes ont des réserves insoupçonnées de romanesque; trop brutalement lancées contre l'homme, elles ne retrouvent que rarement leur innocence blessée. Et leurs époux ne connaîtront jamais leur visage exalté de l'adolescence. Seulement le regard sec, à peine émouvant, des bêtes soumises, des faibles[3]».

La femme est mère : «un arbre qui déploie toutes ses branches[4]«, amie et soeur : «te connaître jusque dans la fatigue, il me faut tous les souvenirs puisque je t'ai trouvée, non retrouvée, petite soeur, je t'ai rencontrée alors que tu vas partir, tu es la passante, tu deviendras mon fantôme[5]».

«Eve mon amie, ma soeur [...] Celle de Tébessa[6]«; «Ô ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que nous nous retrouvions entravées là, dans "cet occident de l'Orient", ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner[7]».

Solidarité – *empátheia* – entre femmes : écouter l'Autre et en même temps revenir à soi-même, humblement, comme une écouteuse fidèle : l'art de l'architecture de son écriture intellectuelle – valse poétique saccadée de sa double culture et de ses langues maternelles – fondée sur la lecture et l'écoute.

Solidarité, afin de constituer ainsi des chaînons de voix – des lianes lancées –, où se tisse une tapisserie textuelle de souvenirs et d'échos afin que la mémoire du passé vient éclaircir le présent.

Solidarité afin de constituer ainsi des chaînons de voix – des lianes lancées –, où se tisse une tapisserie textuelle de souvenirs et d'échos afin que la mémoire du passé vient éclaircir le présent. Des chuchotements – l'un à côté de l'autre – empêcheront à jamais le silence (*qu'autour de nous revient, comme ces serpents vénimeux dont les têtes repoussent alors qu'on les croyait morts, ce terrible fantasme de la vertu obéissante et sans voix*).

Sa mémoire va se dérouler en même temps que l'écriture (bellement sculptée dans un tableau bien structuré: j'en ai été témoin), intégrant à sa narration des éléments mythologiques. L'herméneutique ambivalente des voix – la glossolalie de ses autres parlers hérités d'un univers privé, sinon caché – mettent à l'oeuvre l'enchevêtrement fondateur entre le désir de langage, l'amour et la mort.

Enfin, une écriture de transhumance comme une continuation du silence qui pèse, sa délicate pudeur – *hechma* – qui revient comme une vague ascendante de douleur devant "l'Empire du Propre", tout en étant la société coupable de ce geste (selon H. Cixous).

La critique aussi à ceux qui ont *solta* (*Des loups habillés en homme*: *Diab fi ziab!*), qu'on trouve chez Ahlem Mostheganemi.

Hélas, comme l'Algérie fait mal à Assia Djebar, penseuse charimastique, scribe du monde des femmes de l'ombre – des ordalies des voix féminines –, phare depuis des décenies de beaucoup d'écrivaines algériennes – qui portent leur courage comme un étandard, leurs plumes comme des armes –, pour ne pas citer que Fadéla M'Rabet, Maissa Bey, Malika Mokkedem, Nassira Belloula, Hawa Djabali, Leïla Hamoutène, Hafsa Zinaï-Koudil o Zineb Laouedj.

Une valse poétique saccadée

Chez Assia Djebar, le temps n'a pas réussi à effacer le scintillement de son intelligence, la rêverie dans son regard, gardant – quelque part de ses lèvres – la réserve sur l'argument de son sourire, le blanc de son utopie, peut-être...

Son écriture, l'unique façon possible de rélation avec le monde : l'histoire des femmes et la fiction s'entrelacent, "sa" biographie – marquetée d'Histoire – : où le récit traverse le *moi* et le *nous*.

Assia Djebar ou l'art de tisser la phrase: Une caravelle, ses ailes déployées, titillantes, vers le processus de création avec empátheia – herméneutique de l'amour

Leonor MERINO GARCIA
Université de Madrid, Espagne

Résumé :

Chez Assia Djebar, le temps n'a pas réussi à effacer le scintillement de son inteligence, la revêrie dans son regard, mais gardant – quelque part de ses lèvres – la réserve sur l'argument de son sourire, le blanc de son utopie, peut-être...

Son écriture, l'unique façon possible de rélation avec le monde: l'histoire des femmes et la fiction s'entrelacent, "sa" biographie – marquetée d'Histoire – , où le récit traverse le *moi* et le *nous*.

Son énergie, tirer de l'oubli celles qui sont injustement oubliées (*les jeunes femmes arabes ont des reserves insoupçonnées de romanesque; trop brutalement lancées contre l'homme, elles ne retrouvent que rarement leur innocence blessée. Et leurs époux ne connaîtront jamais leur visage exalté de l'adolescence. Seulement le regard sec, à peine émouvant, des bêtes soumises, des faibles*).

La femme est mère (*un arbre qui déploie toutes ses branches*), amie et soeur (*te connaître jusque dans la fatigue, il me faut tous les souvenirs puisque je t'ai trouvée, non retrouvée, petite soeur, je t'ai rencontrée alors que tu vas partir, tu es la passante, tu deviendras mon fantôme*; *Toi, ma soeur de Tébessa*; *Ô ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que (...) nous nous retrouvions entravées là, dans (...) ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner*).

Solidarité – *empátheia* – entre femmes: écouter l'Autre et en même temps revenir à soi-même, humblement, comme une écouteuse fidèle: l'art de l'architecture de son écriture intellectuelle – valse saccaddée de sa double culture et de ses langues maternelles – fondée sur lecture et l'écoute.

18- Charles Bonn, La Littérature algérienne de langue française et ses lectures, ed Naaman, Ottawa, 1974, p 136.
19- Guy Daninos, Les Nouvelles Tendances du Roman Algérien de Langue Française, ed Naaman, Canada 1979, p 79.
20- A.Djebar, op.cit.
21- Mohamed Dib, L'Infante Maure, Paris, Albin Michel, 1994.
22- A.Djebar, op.cit.
23- Tzvetan Todorov, Littérature et Signification, Larousse, Paris 1967, voir aussi, Poétique, Seuil, Paris 1968.
24- Eugène Fromentin, Un Eté au Sahara, ENAG/Editons, Alger 2002.

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

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

Appendice

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

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

Sommes-nous conscients de ces images contenues dans les paroles de l'œuvre comme les sons dans la musique ou avons-nous oublié que l'œuvre était faite de paroles ? «Nulle part ailleurs dans la maison de mon père», serait une quête, à défaut d'une culture nourricière conforme aux besoins et aux multiples exigences de l'universelle modernité, nous renvoie sur les traces de Fromentin[24] ou les souvenirs de la fillette de Cesarée nous sont proposées dans l'optique d'un autre monde inopérant vers lequel la narration du récit nous rapprochait, un monde que nous avons aboli : tout ce qu'il nous restitue, ses éléments anachroniques au sens du déracinement dévastateur et aux aspects d'une déculturation spirituelle.

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

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

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

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

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

8/ Après-propos

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

Malek Haddad, le quai aux fleurs ne répond plus.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Toutes êtes, serez ou fûtes,
De fait ou de volonté putes ;
Et qui bien vous recherchait
Toutes putes vous trouverait.[22]
(Extrait des poésies diverses de Baraton, 1704.)

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

7/ La vision interne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La femme doit écarter tous les tabous qui influençaient sa relation avec l'homme, c'est à partir de la connaissance de celui-ci qu'intervient la connaissance de soi-même ; que la sincérité s'installe, en prélude d'un rapprochement physique (le désir) par le cœur et par la pensée disait Guy Daninos[19].

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

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

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

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

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

Dans le cas d'A.Djebar, et plus particulièrement de la notion de l'histoire, nous retrouvons une Algérie coloniale que nous appréhendons à partir d'un langage dont la condition nécessaire est l'élaboration successive d'un ensemble d'énoncés linguistiques structurés et qui se rapprocheraient aux règles du genre romanesque. Reste à signaler le mode de ce discours, que G.Genette[14] explique par amplitude ou le ton d'insistance que nous relevons dans la narration. T.Todorov préfère «le degré» avec lequel le discours évoque son référent, donné en digression par un récit classique itératif : Assia Djebar, l'enfant ou l'Algérie coloniale.

L'histoire se révèle comme un témoignage du cortège de souffrances et de voix mues, car leurs folles espérances s'entendent toujours au point du présent qui demeure, sans issue, fait de cauchemars et d'obsessions. Il serait pénible de bâtir un chemin de liberté. M. Lacheraf[15] attribue ce pessimisme qui se manifeste telle une doctrine chez A.Djebar, à une méconnaissance de la réalité de son pays.

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

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

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

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

5/ L'œuvre, originalité et essence

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

colonisateur, avec beaucoup de courage, refusant que sa création artistique apparaisse devant la conscience occidentale comme voix plaintive exprimant le sentiment d'impuissance , à l'image de la réaction d'Apulée dans l'antiquité, qui fût négative où à tour de rôle l'autochtone et l'âne allaient l'un incarnait l'autre dans un large tableau qui démontre la soumission justifiée par le silence. Elle décida de briser l'invisible en exprimant avec beaucoup d'amertume la situation de certains écrivains, qui, selon elle, incarnaient l'Etranger de Camus. Elle commença par réhabiliter le personnage autochtone féminin[7] dans sa splendeur en restituant à la femme algérienne sa notoriété alors qu'elle était danseuse dans les récits des voyageurs et aventuriers depuis Tlemcen à Biskra en passant par Djelfa, la scène de la préadolescente Djouman[8] se meuve jusqu'au célèbre tableau de E.Dinet : «La danseuse de Ouled Nail». Ces personnages apparaissaient comme s'ils étaient de trop dérangeant un monde restreint, déjà clos, il ne pourra s'élargir davantage pour eux. Ils viennent des ténèbres, ils font d'abord obscur à eux-mêmes !

Justement le personnage masculin, dans ces écrits est fait de magmas de clichés péjoratifs, on le reconnaitra dans une foule compacte ; il apparait les yeux de traitre, puis les cheveux d'un sauvage, et il réapparait le visage laid la peau chocolat…il continue de réapparaitre les mains sales et pieds nus. Ce dont il s'agit justement dans l'entreprise de A.Djbar , non seulement de réhabiliter le personnage féminin autochtone, de nous montrer d'autres horizons mais surtout de dépasser les algérianistes et l'Ecole d'Alger qui, dans le même sillage d'idée ont tenté de nous faire découvrir l'universalisme, nous l'ont proposé avec les accessoires d'une culture et sur les apparences d'une fiction disait Mustapha Lacheraf[9] ; puisqu'il fallait, toujours selon lui, détruire jusqu'aux racines notre identité pour nous montrer après qu'il nous est inaccessible. Voilà l'étalage que les français avaient fait de leur savoir.

3/ L'entretien du mythe

L'initiative de L.Bertrand[10] était un non sens, un élément de rédemption utopique s'exerçant de dominant à dominé ; n'est-ce-pas lui qui voulait rattacher au-delà de la méditerranée le cordon

2/Le rétablissement d'un Etant

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

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

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

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

alors se joignirent d'après Janine Teisson[3], l'une active la guerre, l'autre négative la mort ; faisant la structure de la mémoire, de l'identité et du devenir, à l'aide d'un modelage arbitraire de l'espace et du temps.

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

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

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

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

Situations/Attributions d'une narratologie colonialiste

Ahmed KHIAT
UMMTO

Résumé :

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

ملخص المداخلة:

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

1/ La faille entre l'être et le monde

En lisant les correspondances du général Damrémond[1], gouverneur des possessions françaises en Afrique du nord puis les correspondances des autres officiers supérieurs de l'armée française avec l'Emir Abdelkader et ses lieutenants ; beaucoup de ces documents inédits frappés d'ultrasecrets étaient restés longtemps confidentiels, renfermant au-delà de leur contenu militaire, une poétique sciemment recherchée.

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

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

5- Mustapha LACHERAF. (1963). *L'avenir de la culture algérienne*. Les temps Modernes. N°209, 19e année, octobre. p. 733-734.
6- Wassyla TAMZALI. (2007). *Une éducation algérienne*. Gallimard. p.56.
7- Ahmed BEDJAOUI. (2013). *Quand le verbe devient action. Assia Djebar, l'écriture, le cinéma*. Revue Kalim n° 1.P.142-143.
8- Idem. P.137.
9- Wassyla TAMZALI. (2009). *Femme en colère. Lettre d'Alger aux européens désabusés*. Gallimard. P.139.
10 - Salah Guemriche. (2012). *Alger la blanche*. Perrin.
11- Nadia SABKHI. L'Ivrescq n° 15 Jan./fév.2012-5.
12-Amel CHAOUATI. (2012). *La langue au service de la transmission*. Lire Assia Djebar !. La Cheminante. P 85-86.

nécessité de redonner la place dans la cité à l'intellectuel algérien à l'instar d'Assia Djebar, est plus qu'urgent car il y a *«Une succession de génération née depuis l'Indépendance dans la désillusion, nourrie du vide de la pensée. C'est pourquoi les enfants de ce pays méconnaissent aujourd'hui leur histoire et leur culture et affichent un désintérêt, parfois du mépris pour les écrivains, les poètes, les cinéastes, les peintres et les gens du théâtre. Ne leur a-t-on pas toujours inculqué que les modèles à suivre ne viennent jamais de l'intérieur mais toujours de l'extérieur, de l'orient, essentiellement de l'Egypte, du Liban ou de la Syrie, ou bien de l'Occident, de la France en particulier ?... désorientées, ces générations passent leur temps aujourd'hui à tourner la tête dans tous les sens à la recherche de repères et de modèles pour asseoir leur identité…»* [12].

Il n'est pas possible de fermer cette communication sans citer un très grand nom de la littérature algérienne, Mohamed Dib qui, à la lecture du roman *Loin de Médine,* s'adresse à Assia Djebar dans une lettre qui figure sur la quatrième de couverture du roman:

«Vous êtes allée là plus loin que jamais, et surtout plus loin de nous tous, vous avez atteint et touché notre horizon à tous, cet horizon sous lequel se profile tout ce qui fait ce que nous sommes.»

Notes :

1-Le Cercle des amis d'Assia Djebar est une association loi 1901 crée en France en 2009. Son existence remonte à 2005 sous le nom du club de lecture Assia Djebar. Cette association a pour objectif d'organiser différents évènements littéraires et cinématographiques autour de l'œuvre d'Assia Djebar et les thématiques abordées par elle. Les rencontres ont lieu tous les deux mois environ autour d'un livre, un thème ou un invité convié à la séance. Depuis sa création, près de quarante évènements ont été organisés dont une journée d'études en 2010 et une soirée de lecture avec Assia Djebar, l'invitée de cette soirée. Le cercle a publié son premier ouvrage en 2012, *LIRE ASSIA DJEBAR!* chez La Cheminante. http://cercledesamisassiadjebar.jimdo.com

2-Assia DJEBAR. (1957). *La soif*. Julliard.

3-Tassadit YACINE-TITOUH. (2007). *Assia Djebar et la langue*. ALTERMED. NON LIEU. p.37.

4-Assia DJEBAR. (1999). *Ces voix qui m'assiègent…en marge de ma francophonie.* Albin Michel. p.7.

éprouvantes dès son arrestation en septembre 1965», voilà Assia Djebar, qui passe à la question sans crier gare, et quelle question ! «Comment s'est fait la passation dans cette capitale du soleil, la passation entre tortionnaires» Passations entre les paras de Bigeard et les hommes de la sécurité militaire de l'Algérie indépendante.»

Nadia Sebkhi, rédactrice en chef de la revue littéraire L'Ivrescq, consacre le premier numéro de la revue à Assia Djebar. Elle lui reconnait le rôle important dans la transmission de l'Histoire de l'Algérie: «Cette écrivaine qui publie depuis 1957 est universelle. Elle plaide pour des libertés enlisées, masquées, indisponibles. Elle écrit surtout l'histoire souvent récupérées par les hommes à leur convenance pour leur propre version…

Dans toute son œuvre, on survole un pan de l'histoire et chacun de ses ouvrages propose une libération concrète à partir d'une situation particulière.» [11].

Au regard de l'ensemble des points de vues des intellectuels algériens, nous pouvons déduire que chacun d'eux posent la question de la place et le rôle de l'écrivain ou plus précisément de l'écrivaine dans la cité. Ils interrogent également la question de la liberté de l'écrivain et de l'écrivaine en particulier. Ils interrogent aussi la sacralité de l'écriture, l'apanage des hommes et des minorités dans le passé et interrogent surtout le statut de l'écriture romanesque où le fictionnel domine.

Quelque soit la position des uns et des autres, il est impossible de ne pas compter cette écrivains parmi les fondateurs de la littérature algérienne. Lui refuser cette place c'est nier tout un pan de l'histoire de la littérature algérienne et féminine en particulier.

Aujourd'hui, ni son cinéma n'est projeté ou distribué. Son œuvre littéraire n'est pas éditée dans une édition locale à l'exception de *Nulle part dans la maison de mon père* chez Sédia. *Loin Médine* avait été publié en 92 chez ENAL qui n'est plus disponible aujourd'hui. Par ailleurs aucun ouvrage n'a été traduit à l'arabe ce qui rend l'œuvre inaccessible à une frange importante de la société.

Les nouvelles générations d'Algériens ont découvert l'écrivaine depuis sa nomination à l'Académie française. Longtemps elle était méconnue et le demeure pour un grand nombre d'Algériens. La

Ahmed Bejaoui écrit «Nul pourtant ne saurait nier à Assia Djebar l'attachement aux traditions ancestrales et à l'Islam, et encore moins son encrage viscéral dans la société féminine algérienne.»[8].

Assia Djebar est l'écrivaine qui a donné à la femme Algérienne une place centrale dans son œuvre. Maïssa Bey dira sur le journal *El Watan* en date du 10 mars 2012: «Je pense par exemple à Assia Djebar qui, la première, a dénoncé, et je dis bien a dénoncé, le silence que l'on impose aux femmes.»

Wassyla Tamzali confirme les propos de l'écrivain Maïssa Bey. Selon elle, elle est l'une des écrivaines majeures à contribuer pour réfléchir sur l'identité de la femme en Algérie et au Maghreb. Dans son ouvrage *Femme en colère. Lettre d'Alger aux européens désabusés*[9], elle écrit ce qui suit : *«… un dernier constat, le plus lourd sans doute,… notre absence [les femmes] sur le terrain de l'identité explique la place gagnée par les mouvements religieux qui, eux, répondent à la question de l'identité et en font la base de leur recrutement.*

Nous avons ignoré cette question fondamentale, laissant à quelques rares et précieuses artistes, écrivains, poètes, cinéastes le soin d'explorer notre visage caché. Assia Djebar et Samira Negrouche, écrivains et poètes algériennes, parce qu'elles ont trouvé les mots pour dire notre invisibilité et notre force…».

De son côté, Salah Guemriche rend hommage à Assia Djebar dans son ouvrage *Alger la blanche*[10] pour une œuvre qui contribue selon lui à garder en mémoire le désastre causé par le terrorisme et participe à illustrer la notion de la répétition de la violence dans l'Histoire : *«Il faudrait lire Le blanc de l'Algérie d'Assia Djebar, pour prendre compte des atrocités commises au nom de l'islam, mais aussi de celles commises au nom du parti unique et de la raison d'Etat. Il faudrait le lire aussi pour l'intense émotion qui rendent le récit et les témoignages de l'auteure, en son nom propre et au nom aussi des parents et amis victimes. Assia Djebar raconte tout cela, jusqu'à nous faire revivre les enterrements. Et puis sans crier gare, après la mort d'Anna Greki, de l'assassinat d'une directrice d'école par un commando islamiste et du suicide de Josie Fanon, et juste avant d'évoquer Bachir Hadj-Ali, qui subit «des tortures répétées et*

le local est le chemin qui mène vers l'universel, à condition que ce local soit présenté selon une vision humaine, mythologique et non nostalgique ou ethnographique.

Les écrits d'Assia Djebar sont d'une charge pédagogique et historique pesante. Les romans d'Assia Djebar manquent de questionnements philosophiques. Assia Djebar, ainsi je la perçois, est une écrivaine otage d'une thématique dépendant du registre politico-social des années cinquante, particulièrement le féminisme. Chez Assia Djebar, le politique est dominant dans ses textes, de plus en plus écrasant face au littéraire reculant, de plus en plus. Assia Djebar est hantée par un complexe baptisé "Mostefa Lacheraf", hérité du champ politico-culturel algérien des années cinquante. Nombreux sont les universitaires et les critiques qui se rappellent la violente critique émise par Mostefa Lacheraf à l'encontre de la littérature de Assia Djebar.

Il l'a qualifiée d'écrivaine "bourgeoise", qui écrit loin de la souffrance du "peuple" algérien colonisé. Par sa notoriété intellectuelle, Mostefa Lacheraf l'a énormément blessée. Cette critique était la cause d'une révision littéraire chez Assia Djebar. Elle s'est versée dans la littérature politique et engagée. De tout ce qu'elle a écrit, le plus que j'ai adoré c'est : La Soif, roman taxé comme littérature "bourgeoise" (ici le mot bourgeoisie est péjoratif) par Mostepha Lacheraf, intellectuel et penseur que je respecte beaucoup. Assia Djebar parle de la femme musulmane, sujet récurrent dans tous ses romans, mais d'un œil, de plus en plus, étranger ou qui observe le paysage féminin de l'extérieur. Dans ses romans, la colère et l'amertume prennent le dessus par rapport à la méditation qui est l'essence de la littérature. La langue française, langue d'écriture chez Assia Djebar, elle aussi est devenue une petite langue qui perd de sa présence.»

A l'opposé, de nombreux intellectuels algériens reconnaissent l'immense talent de l'écrivaine et l'importance de son œuvre pour l'Algérie. Parmi ces intellectuels citons Maïssa Bey, Wassyla Tamzali, Salah Guemriche, Yasmina Khadra…

cinéma dans les années soixante-dix. Il apporte le témoignage suivant : *«Le film La nouba des femmes du mont Chenoua n'a été diffusé qu'une seule fois à la télévision algérienne qui pourtant l'a produit. C'était dans l'émission Téléciné Club que je produisais alors. Ce soir là, Assia, terrorisée par les déferlements de haine dont elle se sentait sourdement l'objet, avait préféré s'abstenir. On attendait cinq invités. Tous déclinèrent du haut de leur lâcheté. Un seul d'entre eux viendra, c'était le grand et regretté Abdelhamid Benhadouga qui a tenu à manifester son soutien et son admiration a sa consœur.*

Le lendemain, la presse (militante autoproclamée) et les milieux spécialisés autour de l'entourage de l'Alhambra, persiflaient et se moquaient. Nous avions décidé d'organiser une projection publique du film en 16 m à la cinémathèque algérienne. L'accueil ne fut pas meilleur et la cinéaste fut ulcérée.» [7].

Ce film qui avait causé un scandale, avait remporté le prix de la critique à la Biennale de Venise en 1979.

Une quatrième raison va alimenter les malentendus et attiser les critiques à l'encontre de l'écrivaine. Assia Djebar ne retourne plus en Algérie depuis les années quatre-vingt dix. Elle n'a manifesté aucune position publique durant la période sanglante. Les ouvrages consacrés à cette barbarie qui a violenté le pays comme *Le blanc de l'Algérie*, *Oran lange morte*, *La disparition de la langue française*, n'ont pas suffi à réduire la critique car Assia Djebar devait prendre des positions politiques et devait apparaître dans le pays.

Il y a quelques semaines, à l'annonce du prix Nobel de littérature, de nombreux journaux ont publié des articles citant le nom de l'écrivaine, cherchent à expliquer pourquoi Assia Djebar n'a pas obtenu le prix Nobel alors qu'elle était citée parmi les favoris. Parmi ces écrits, l'écrivain Amine Zaoui a livré sa pensée sur le journal Expression. Après paragraphe d'introduction reconnaissant la dimension universelle de cette œuvre, il se lance dans une diatribe annulant sa pensée première, soulignant sa position ambivalente voire ambigüe. Cette pensée résume à elle seule toutes les critiques faites à l'écrivaine depuis son premier roman. Voici son point de vue : «*En examinant ses romans, je constate que Assia Djebar est restée, par attachement à l'image du père, une écrivaine locale. Du local ! Certes*

Mostaghanemi aura des propos sévères à l'encontre des écrivains francophones et Assia Djebar en particulier :

«Le problème de nos écrivains francophones, c'est qu'ils font trop de calculs. Au début, ils sont honnêtes, mais plus ils avancent en célébrité plus leur crédibilité recule. Ils ne sont plus eux-mêmes. Aussi, il arrive un moment où ils ne représentent plus rien. L'exemple le plus apparent est celui de Assia Djebbar, je suis désolée de la nommer. Elle ne représente plus l'Algérie. Pour elle, l'image de la femme algérienne n'a pas évolué. Elle est toujours telle qu'elle l'avait décrite dans les années cinquante. Malheureusement, c'est cette image médiocre que les Européens nous demandent de brosser.»

Un troisième temps d'incompréhensions entre certains intellectuels algériens et l'écrivaine s'installe au moment de la sortie de son premier film *La nouba des femmes du Mont Chenoua*. Deux personnalités importantes de la vie intellectuelle témoignent du scandale que ce film a provoqué chez certains, aussi bien les hommes que les femmes : Wassyla Tamzali et Ahmed Bedjaoui. Wassyla Tamzali, écrivain et féministe algérienne, ayant participé activement au premier mouvement intellectuel algérien après l'indépendance, était présente à l'avant-première du film. Elle a décrit ce qui aurait dû être un événement cinématographique majeur dans son très beau livre témoignage, *Une éducation algérienne*[6]:

La salle fut choquée. Nous ne supportions pas d'être mis devant la réalité. Le psychodrame qu'il déclencha parmi les jeunes femmes présentes le soir de l'avant-première donnait une idée de l'ampleur du refoulé. Il éclairait crûment la condition dans laquelle l'Algérie éternelle nous tenait, cette Algérie qui freinait des deux pieds devant la modernité, intellectuels compris, hommes et femmes confondus. Les jeunes femmes dans la salle présentes donnaient à voir un échantillon de dix années d'endoctrinement. Elles crièrent au scandale, au nom de toutes les femmes algériennes, et firent tomber leur sentence : elles accusaient la cinéaste d'avoir utilisé «la chance» de faire un film, le premier film d'une «femme algérienne !», et d'en avoir fait un film «personnel»...»

Ahmed Bedjaoui était présent à l'avant-première. Il est un témoin précieux car producteur du film et auteur d'une émission sur le

car ils considèrent le français comme langue de l'aliénation. Ceux-là ont écrit en arabe littéraire, à l'instar de Rachid Boudjedra. Katab Yacine quant à lui refuse de se mettre à la langue arabe littéraire en optant pour la langue populaire algérienne c'est à dire langue orale, réunissant souvent l'arabe, le berbère et le français, comme dans sa pièce théâtrale *Mohamed, prend ta valise!*. La troisième catégorie des écrivains et qui représente la majorité de cette génération a continué à écrire en français, à l'instar d'Assia Djebar. Tassadit Yacine-Titouh, cofondatrice de la revue Awal, s'intéresse particulièrement à l'usage de la langue française par l'écrivaine. Dans un article[3] elle écrit «Assia Djebar compte parmi les premières intellectuelles à assumer (en apparence) sa francité et ne manque pas de mettre en évidence cette situation dramatique : la domination coloniale dans laquelle l'apprentissage de la langue s'accompagne tragiquement de la mort des siens.»

Tout le long de sa carrière, l'écrivaine se heurte à des discours accusateurs et culpabilisateurs venant de l'intérieur comme de l'extérieur du pays. De l'extérieur, les critiques sont surtout émises pour souligner son statut d'étrangère. Assia Djebar pose le problème dans les termes suivants : «L'écrivain est parfois interrogé en justice : «Pourquoi écrivez-vous ?». A cette première question banale, une seconde souvent succède : *«Pourquoi écrivez-vous en français ? Si vous êtes ainsi interpelée, c'est, bien sûr ; pour rappeler que venez d'ailleurs.»*[4].

Quant aux dtracteurs dans le pays, ils l'accusent de collaborer avec l'ennemi du passé. En 1963 Mustapha Lacheref considère Assia Djebar et Malek Haddad *«des écrivains qui n'ont jamais saisi nos problèmes, même les plus généraux. Ils ont tout ignoré, sinon de leur classe petite bourgeoise, du moins de tout ce qui avait trait à la société algérienne ; de tous les écrivains algériens, ce sont ceux qui connaissent le moins bien leurs pays»*[5]. Plus loin il ajoute que ces deux écrivains n'ont que des lecteurs et critiques français qui ne connaissent rien de l'Algérie.

Dans un entretien publié dans le journal algérien *L'expression* en date du 12 avril 2006, la romancière arabophone Ahlam

algérienne aussi bien sur le plan historique, sociologique que linguistique.

Il est toutefois nécessaire de préciser que l'écrivaine ne suscite pas l'unanimité des appréciations tant pour des raisons idéologiques, intellectuelles que pour des raisons narcissiques propres à la communauté des intellectuels dont les attaques ne tournent pas toujours autour des idées. Mais limitons-nous aux conflits des idées. Depuis son premier roman, Assia Djebar a suscité de nombreuses critiques et des incompréhensions. En 1957, pendant la bataille d'Alger, elle publie son premier roman, *La soif.* [2]. La jeune écrivaine fait simplement allusion au contexte de la colonisation et de la guerre, le cœur de son histoire concerne la dialectique des rapports entre les femmes et les hommes dans la société. Les Algériens lui reprochent d'écrire un roman d'amour de la de la réalité algérienne alors que le pays est en guerre.

Au-delà de ces considérations historiques, il était difficile d'admettre qu'une femme pouvait écrire car l'écriture était l'apanage des hommes et portait en elle la dimension du sacré réservée à une élite. Il y a quelques années lors d'une rencontre littéraire, j'ai entendu Assia Djebar affirmer que seul Frantz Fanon avec qui elle avait collaboré en tant que journaliste au journal *el Moudjahed*, l'encouragea à poursuivre sa carrière de romancière qui débutait à peine.

Au début des années soixante-dix une seconde descension s'installe entre l'écrivain et une frange d'intellectuels algériens, hommes et femmes confondus. Quelques années après l'indépendance, le président Boumediene, fervent défenseur de l'identité arabo-musulmane, prône pour l'arabisation de la nation, c'est à dire un nouveau monolinguisme à l'instar du français, au détriment de la langue berbère, d'un ensemble d'idiomes algériens et au détriment de la première génération d'Algériens francophones de l'indépendance, formés dans les écoles françaises et qui avaient pour rôle de participer à bâtir l'Algérie indépendante. Par conséquent, la brutalité de la politique de l'arabisation a divisé les intellectuels algériens, en particulier les écrivains. Trois positions ont été prises par eux : ceux qui ont abandonné le français après plusieurs publications,

L'œuvre d'Assia Djebar : Quel héritage pour les intellectuels algériens ?

Amel Chaouati, psychologue.
Présidente de l'association Le cercle des Amis d'Assia Djebar[1]

Résumé :

Assia Djebar compte parmi les premières rares femmes écrivains et intellectuelles en Algérie au lendemain de l'Indépendance. Elle est également la première femme à réaliser un film cinématographique. Partant d'aucun héritage proprement algérien, elle a su ouvrir la porte aux nouvelles générations d'écrivains et cinéastes de plus en plus nombreux.

Malgré l'absence de son œuvre littéraire dans les librairies pendant de longues années et l'indisponibilité de ses deux films cinématographiques, l'influence de son travail et sa trace se trouvent incontestablement présents d'après les témoignages de quelques intellectuels à l'instar de la romancière Maïssa Bey, de l'essayiste Wassyla Tamzali et de la cinéaste Habiba Djahnine et bien d'autres.

La communication que je souhaiterais présenter sera le résultat d'un travail d'entretien que je mènerai avec quelques intellectuels algériens de générations différentes afin de repérer de quelle manière cette œuvre a contribué à leur vie intellectuelle et à la vie intellectuelle de la société algérienne.

Assia Djebar compte parmi les premières et rares femmes écrivaines et intellectuelles en Algérie au lendemain de l'Indépendance. Tahar Djaout disait d'elle «l'écrivain-femme la plus importante du Maghreb». Elle est également la première femme à réaliser un film cinématographique. Partant d'aucun héritage proprement algérien, elle a su ouvrir la porte aux nouvelles générations d'écrivains et cinéastes de plus en plus nombreux.

L'influence de son travail et sa trace se trouvent incontestablement présentes dans les écrits d'après les témoignages de quelques intellectuels algériens reconnaissant l'importance de cette œuvre dans la vie intellectuelle algérienne. Une œuvre pouvant également apporter une certaine compréhension de la société

et Benayoun-Szmidt, *Parole plurielle d'Assia Djebar sur son Œuvre* (L'Harmattan) 2008, pp. 23-24.
14-Jean Blain donne un c.r. flatteur de l'autobiographie, *Penser entre les langues* chez Albin Michel 2012 dans *L'Express-culture* du 18 Oct. 2012, «Heinz Wissman, penseur en langues».
15-A commencer par le fameux et délicieux "Is There a Text in this Class" (qu'on pourrait traduire insolemment par "Alors, on lit quoi dans vot' cours ?"). Maintes fois cité et reproduit sur la toile et les anthologies critiques, on en trouve une version dans le livre du même titre (Harvard 1980).
16-*Pour une critique des traductions: John Donne* (Gallimard 1995), désignant «ce-à-partir-de-quoi l'agir du traducteur a sens et peut se déployer, elle pointe l'espace ouvert de cet agir» (pp. 80-81).
17- Dans la foulée derridéenne, «La langue se poserait donc ici comme le lieu d'une traduction par définition intraduisible, puisque son original – l'expérience – ne s'offrirait en tant que tel que dans sa propre traduction. L'expérience mise en langue serait ainsi une traduction sans original. Car la langue serait elle-même son propre «hors langue». Moraes *in PLURAL PLURIEL* (Revue des cultures de langue portugaise nº7, 2010. [En ligne URL: www.pluralpluriel.org. ISSN: 1760-5504].
18- *Ces Voix,* p. 95.
19- Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre* (Galilée 1996) répond en inter-texte à Khatibi, *Du Bilinguisme* (Denoël 1985). Jeune critique courageux dès 1968 Khatibi l'avait défendue contre ses détracteurs, dont Mostefa Lacheraf ; cf. *Le Roman maghrébin* (Rabat: SMER), re-édité en 1978.
20- *Ces Voix*, p. 25.
21- Je pense à Kristeva qui avance dans *Polylogue* (Seuil 2008) que toute langue rythmée fait déraper le visuel vers/dans le sonore, en opérant une «exclusion de l'oeil par l'oreille» p.194.
22- En témoigne l'énorme quantité d'études de toutes sortes qui, en un demi-siècle, ont essayé de rendre justice à une œuvre protéiforme, insaisissable dans sa mouvance; cf. le site qui lui est réservé dans IMAG.

Notes:

1- Férue de littérature francophone à l'université du Witwatersrand, Blair avait commencé avec Birago Diop en 1966 pour Oxford Press. Rejoignant Quartet Books en Angleterre, elle se concentra sur Maghreb et Mashrek : Djebar (*Fantasia* 1983 ; *Sheherazade* 1985) ; Djura (*Silence* 1990) ; Lemsine (*Porphiry Sky* 1991, *Chrysalis* 1993) ; Maalouf (*First Century* 1992, *Tanios* 1993) ; Sebbar (*Sherazade* 1998). L'année de *Far from Madina*, elle sortait en même temps un roman d'Amin Maalouf et un autre d'Aicha Lemsine, un rythme de travail étourdissant.
2- Les précisions de genre demandent discipline linguistique quand il s'agit d'un texte où tout tourne sur la distinction *rawit / rawiyat*. Cf. l'excellente étude de Rim Hassen, «Translating Women in Assia Djebar's *Far From Madina*», dans *Palimpseste n°* 22 (2009), pp. 61-82.
3- Elle en parle encore dans *Ces Voix qui m'assiègent* (Albin Michel 1999), pp. 86-87. De la même eau, ses remarques au colloque de Yale University 2002, "Algeria 1962-2002: Writing Independence".
4 New York Times, 12 Octobre 1958, p.12.
5- Genette, *Nouveau discours du récit* (Seuil 1983) ; Lejeune, *Pacte autobiographique* (Seuil 1975).
6-*Etudes sociales nord-africaines*, «Regards sur la Littérature maghrébine» 1957. *La Soif* remporte le prix de l'Algérienne, décerné par le périodique *Algeria* (dir. Pierre Furnari, Alger).
7-L'incompréhension perdure devant le prix Nobel décerné à Alice Munro, pour "ce genre cendrillon" disait Jonathan Franzen qui, dans un article du 14 novembre 2004 pour le *New York Times*, "Alice's Wonderland", encensait cependant sa pratique.
8-Je tentai de le démontrer à plusieurs reprises, dont «Autobiographie et Je/Jeux d'Espace» in *Postcolonialisme et Autobiographie* , Hornung & Ruhe (dir.) (Rodopi 1998), pp. 117-135.
9 -In *Yale French Studies n°87* (1995), "Disorienting the Subject in Djebar's *L'Amour, la fantasia* " pp. 149-71.
10-Il s'agissait de la première version, sans la nouvelle supplémentaire que Djebar retrouva «un soir par hasard» dans les tiroirs de son bureau en 2001 et qu'elle va rajouter dans la version Poche de 2004, avant de s'en servir pour *Femme sans sépulture*. Autant dire un motif récurrent.
11 - Du moins en était-ce ainsi dans les feuillets que j'ai pu parcourir, pages manuscrites entre-mêlées qu'elle traînait partout dans son cartable, au cas où l'inspiration la saisirait sur une terrasse de café, lieu d'écriture favori à New York, Paris, Bâton-Rouge ou Abu-Dhabi.
12-*France Observateur* du 24 mai 1962, "La nouvelle algérienne".
13 -Plé, «Naissance de l'auteure entre deux mondes», U. Stendhal 209-20010, mémoire sous la direction de Daniel Lançon. Bon, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, (Sherbrooke : Naaman 1974, p. 135). N. Redouane

pourtant des idiosyncrasies de la langue-source imaginaire que, dans son cas, elle retranscrit d'oreille, comme on ferait d'une partition. Emergent alors ces glissements sonores d'un signifiant vers plusieurs autres, non seulement à l'intérieur d'un même système polysémique, mais plus encore en chassé-croisé, de système à système. Djebar parlera de ses «quatre langues», moments où l'oral déborde le texte, la vue se trouble et l'oreille gouverne l'écrit.[21]

Si parfois quelques gloses accentuent leur affleurement, («elle lit» pour dire elle étudie, dans *Fantasia*_; ou la disquisition spéculaire sur «être nue» dans_¨*Femmes*), graduellement va leur être préféré une transcription si purement sonore, qu'elle devra s'épancher jusqu'aux magnifiques envolées lyriques, berbères et barbares, que sont «Sistre» ou «Ben Talha». Immenses gémissements performatifs où rien n'est plus à traduire car tout est devenu traduction de traductions. S'il n'y a pas de «hors-texte», c'est parce qu'il ne peut plus y avoir de «hors-langue».

«langue de l'irréductibilité»

J'ai bien peur qu'en toute humilité, Jager et moi nous soyions limitées à des traductions lexicalement exactes et sémantiquement satisfaisantes. Quand fut-il de cette mélodie djebarienne immémoriale, dans nos tour/s de babel en doubles génitifs démultipliés ? Remettant les pendules à l'heure dans «La tâche du traducteur», Walter Benjamin prétendait que la seule «bonne» traduction est celle qui se répète à l'infini, une écriture du même dans la variation. Si bien que, comme le maintient Derrida dans la foulée de Walter Benjamin (et n'en déplaise à la distinction ipse / idem de Ricoeur), il n'existe pas – je dirais il n'existe plus-- de traduction satisfaisante : «relevante» la signait Derrida, nous écorchant d'un coup de dent malicieux depuis son franglais. Aussi «relevante» qu'elle soit, l'autre version / l 'autre versant n'est jamais là où les lecteurs l'attendaient.

Mais c'est aussi parce que, dans sa vaste mouvance, Djebar n'est jamais là où on l'attendait non plus. [22]

traduction sans original. Car la langue serait elle-même son propre *hors langue»*.[17]

C'est en vivant l'écriture comme une langue «autre» dont elle se sentirait possédée que se développe l'infiltration invisible mais sonore de ses langues d'enfance dans le tissu/tissé du récit. Possédée, parce que ne la possédant pas ; si bien que ne nous surprend plus l'irruption de certaines scènes de transes dans l'oeuvre. On pense ici à la citation de Beckett (celle de *L'Innommable*) qu'elle choisit d'illuminer dans *Ces Voix* pour mieux cerner cette hantise qui lui résiste :

> Cette voix qui parle…
> Elle n'est pas la mienne. Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher de me déchirer, de m'assiéger.[18]

Mais elle fait se lever en nous une succession d'échos : parmi eux, la position que Derrida adopte («Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne») pour répondre au défi fraternel que Khatibi appelle «l'incommunicable». Cet écart (ipse / idem) que l'un accompagne dans la joie (Khatibi) et l'autr e (Derrida), dans le deuil.[19]

Ce berbère elle le veut et le vit pour ainsi dire «prénatal», puisque, petite fille, la mère a choisi l'aphasie d'une remémoration impossible dans le deuil de l'absence du père et de la sœur. Cette langue d'Antinéa, l'absente-présente, signe la figure particulière d'un imaginaire linguistique autre, fantasmé-remémoré en fiction précisément parce qu'elle ne le parle pas :

> Les multiples voix qui m'assiègent – celles de mes personnages dans mes textes de fiction – je les entends pour la plupart en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale. [20]

Elle triomphe dans les rudesses et le rythme particulier d'un vernaculaire dialectal, celui de l'Algérie de tous les jours et en plusieurs registres, langage du dehors et celui de l'intérieur, intime, non pas secret mais infléchi sexuellement, celui des femmes entre elle quand l'ennemi s'absente. Passage vers la langue-cible, elle engendre une nouvelle combinaison, un nouveau rythme, qui se souvient

Traduire, c'est franchir un océan de non/sens insurmontable. Abandonner la rive linguistique connue mais pour dériver vers quel rivage inconnu ? Que l'on «traduise» / traîne les lecteurs dans un monde semblable, ou qu'on les «trans/porte» ailleurs, n'en déplaise à St. Jérôme, patron des traducteurs, il n'est plus question de définir la qualité d'une traduction par rapport à sa fidélité au texte-source ni de l'enliser dans les querelles étymologiques du texte-cible.

Dans la foulée de la linguistique, (les séminaires de Jakobson par exemple), c'est ce nœud gordien de source/cible qu'on interroge (Baudrillard dirait sans doute que s'y love un «différend» impossible à évacuer): «passage» entre deux systèmes de signifiés, par le biais de deux systèmes signifiants. Le texte original n'est plus, tous les contextes entrent en relation. Ne nous reste donc plus qu'à privilégier cette union synergique de la source et de la cible, cet effort, retournement sur soi que Heinz Wissman a nommé «penser entre les langues», trouver une autre langue maternelle qui porterait en elle la source même de son instabilité : autrement dit, une écriture.[14] Penser entre les langues, c'est aussi construire un troisième texte virtuel qui participe des deux, selon la «communauté interprétative» (pour abuser du concept de Stanley Fish) vers laquelle, bouteille à la mer, chaque nouvelle traduction est lancée.[15]

Dans ses conférences Gifford à Oxford en 1986, Paul Ricoeur a savamment transformé en une souple dialectique du même l'autre, le passage d'une langue l'autre, qui serait «ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre» (pour plagier Verlaine). Un traducteur possèderait parfaitement toutes ses langues et toutes leurs cultures à la fois. Ce challenge qu'Antoine Berman nommait «l'épreuve de l'étranger» devient, chez Djebar, un double génitif démultiplié, le tangage d'une «parole plurielle» que, dans le sillage du structuralisme peut-être, elle nomme l'entre-langue. Evoquant à la fois l'antre et l'autre, altérité de l'écriture dans l'écriture, c'est pour qui la traduit, la virtualité infinie de tous les textes possibles ; poéticité dans l'éthicité.[16] Argumentait alors Jacques Moraes, «L'expérience mise en langue serait ainsi une

respecte pas les pratiques françaises non plus. Elle est le «signe» visible des hoquets souterrains d'une autre langue qui perdure, «celle d'Antinéa» par quoi affleure «l'étranger dans la langue», tout ce qui déstabilise le vieux rêve d'une polysémie lisse. Quiconque a pris la peine de suivre le fil des allusions linguistiques chez Djebar aura senti, dès les premiers textes, leur invisible présence. Ainsi, dès ce premier roman publié dans les annés 50, *La Soif*, la jeune protagoniste évoque ses origines «mixtes» et dit préférer la langue rude de la demi-sœur berbère, qui lui semble plus tendre et plus proche de son moi réel. Nous la retrouverons cinquante ans plus tard, femme en transes et en deuil, dans *Vaste est la prison*. Si notre première lecture en trio, patiente et collective, avait gommé les «fautes» d'un premier jet, il nous fallait maintenant défendre ces longues enroulées d'arabesques successives, ces envolées quasiment respiratoires que l'auteur refusait de modifier, et sur lesquelles achoppait l'Oncle Sam. L'américain moderne demande clarté et brièveté, préfère des ellipses raccourcies encore plus télégraphiques que l'anglais de sa majesté. Nous eûmes grand mal à trouver un équilibre mélodique qui, tout en rajoutant points et virgules là où Djebar n'en voulait pas, ne «gêlerait» pas (pour citer sa postface) son lyrisme.

Le seul détail sur lequel nous avons tous achoppé, ce fut sur le choix des sections en italiques, en particulier ce morceau d'ouverture de la première nouvelle. Ce rêve de torture qui donnait un ton très spécial à toute la collection chiffonnait l'équipe américaine que Jager et moi dûmes longuement conforter, et qui se lamentait : A-t-on jamais idée de commencer par de l'italique: ça ne se fait pas / «it is not done !». Sur cette choréographie visuelle et sonore, pour elle, essentielle, Djebar ne céda point.

***«étranger dans la langue»**

Au grè du flottement historique au cours duquel le terme légal du quinzième siècle, «traducter», est arrivé à supplanter l'ancienne vulgate, «translater», que l'anglais «translation» n'a point abandonné, le passage d'une langue à l'autre s'opère en réseaux entrelacés, décalages, dissonances, hoquets, tous les périls d'un vrai «passage», ce mot qui, en anglais, s'applique d'abord à la traversée des océans.

et non la colline sacrée en Kabylie) ; détails topographiques précis (comment, parce que l'anglais est spatialement plus exigeant, traduire le mouvement «down» ou «up» sans savoir si cette avenue monte ou descend) ; et bien entendu toutes distinctions idiomatiques super-dialectales. Des erreurs, non corrigées, eussent été impardonnables ; ainsi la mention de l'horrible «gégènne» des scènes de torture dans *Femmes* que Jager, qui n'avait jamais rencontré le terme, avait bibliquement traduit par Géhenne/Gehenna pour *Women*. Peut-être que cette référence Judeo-chrétiennes à des pratiques de torture idolâtres d'infanticides rituels par le feu, eût convenu, mais elle évacuait le détail exact d'une «sale guerre». Après des investigations auprès d'anciens du Vietnâm aux Etats-Unis, dans lesquelles nous découvrîmes le terme «tucker», du nom d'un appareil électrique utilisé à d'aussi tristes fins pendant ce que les Vietnamiens appellent «the American war», nous adoptâmes une discrète demi-glose : «the gene – generator is wired-- place of torture». Sans être précis, la périphrase renvoyait cependant les lecteurs à une méthode de torture par l'électricité.

C'est sur des différences ancrées dans une culture bien particulière, culturelles et non universelles, qu'achoppe la question de savoir comment traduire. Par exemple, la traduction lexicale de Place d'Armes, «Parade Ground», efface complètement dans l'anglais l'aspect guerrier du propos ; mais, par contre, y laisse des effluves dramatiques qui font de la guerre, un théâtre, un spectacle – ce qui renverrait à la fameuse scène qui débute *Children of the New World*, ces femmes qui contemplent «la montagne dans les feux de la lutte». Ainsi toute traduction marche dans les deux sens ; trans/latio, pour aller d'un sens à l'autre ; ou plutôt disait Djebar, pour rester «tout contre», se poser en sens-contre-sens. Hélas, l'imprimeur gomma ces différences: il ne s'agissait plus d'un nom de lieu de triste mémoire. En italiques et en minuscules, *place d'armes* devenait simple terme sans intérêt particulier.

Enfin, nous eûmes avec l'équipe des presses de Virginie, d'épiques batailles sur la ponctuation, cette habitude djebarienne qui d'ailleurs ne

déploie cette confluence du sens et du son, du lieu et de l'espace selon un système d'échos symboliques venus de sa propre prise de conscience de sujet colonial, d'ancienne pensionnaire du lycée de Blida, de jeune visiteuse qui jouait à se voiler avec les cousines pour aller contempler les danseurs européens du dimanche de l'autre côté des grilles en fer forgé, alors qu'elle savait bien qu'elle rentrerait ensuite à la maison sans se voiler – tout une symbolique liminaire marquée au fer rouge de sa mémoire.

Alors comment alors faire passer pour de jeunes élèves dont la mémoire historique ne le contient pas l'impact de ce moment ? Enseigner Djebar en traduction ?

Il est un moment comparable dans l'histoire coloniale de la Nouvelle-Orléans, dont l'ancienne Place d'Armes de la Nouvelle France devint Jackson Square en 1815. La langue est lieu de torture, disaient Foucault et Derrida ; et jamais autant que dans la sémantique de l'histoire coloniale. Cette «Place d'Armes» de la Nouvelle France est devenue Jackson Square, en hommage au vainqueur de la «Battle of New Orleans». Cet officier triompha des Britanniques, après que ceux-ci avaient triomphé de l'envahisseur français puis espagnol. La dernière bataille de la guerre Anglo-Américaine effaçait non seulement la vieille «présence française» sur le continent mais aussi jusqu'à la mémoire des populations autochtones dépossédées, physiquement traquées, et chassées de leur territoire originel. Les First Nations furent ainsi psychiquement déterritorialisées dans un exil génocidaire que Jackson, devenu président, permit. Evoquer cette longue marche obligatoire des vaincus déportés pouvait aider ces jeunes Américains à comprendre combien d'épaisses couches culturelles séparent toute traduction de son original. C'était confirmer la conviction de Paul Ricoeur qu'une traduction véhicule toujours ses propres lacunes.

Car quand on se pose en traduisant des questions «basiques», c'est toujours des réponses compliquées qu'on lève : problèmes de genre sexué (pour *Madina*, par ex.) ; modes d'adresse dans une langue où tutoiement et vouvoiement ne se différencient pas ; nom des lieux (ainsi Jager qui pensait que Llala est une véritable personne humaine

moins était-ce la couleur du drapeau qui, en 1945, avait embrasé cette même place à Blida, Sétif et ailleurs, triste lieu de mémoire et petit détail qui avait échappé aux presses de New York.

Traduit après *Femmes* mais conceptuellement composé une vingtaine d'années avant, *Les Enfants du Nouveau Monde* offrait un format classique, et une intrigue psychologique quasi-racinienne, ce qui le rendait plus maniable d'enseignement. Bonne référence sociologique, il nous introduisait dans une sororité très chaleureuse, très active, même si les protagonistes étaient séparées par l'âge, la langue, ou la classe sociale. Roman d'une période heureuse dans la vie professionnelle et personnelle de l'auteure, il était mené lestement, avec cette maîtrise de la construction qui la caractérise («j'aurais voulu être architecte, je construis toujours tout d'abord» dit-elle à Yale). Elle y jouait d'une structure dialogique du dedans/dehors, masculin/féminin, jeunes/vieux. C'était pour Djebar un changement de vitesse dont elle était parfaitement consciente, une structure charpentée bouclée en quelques mois seulement, dans le feu de ses convictions et le bonheur du retour au pays natal. Comme exercice de style pour la fameuse «explication de texte à la française» des lycéens, ce grand public non initié que visait les presses de New York, *Children of the New World*, était imparable.

Mais *Children of the New Word* est tellement truffé de détails historiques clefs qu'il est difficile de l'enseigner sans repaires socio-historiques précis. La journée singulière que rythme cette parfaite unité de temps et de lieu n'occupe pas une date trouvée au hasard mais renvoie le lecteur aux espoirs de La Soummam. La dernière image du roman, petite fille espiègle qui joue avec le troupeau des collines sans savoir de quoi le lendemain sera fait, en est le point nodal mais point suspendu. Quelques années plus tard, avec *La Nouba* et son orpheline assistant, du haut de son arbre, au meurtre de son frère, avec les fraternités des journées de La Soummam politiquement trahies, Djebar va clôre cette boucle mémorielle.

J'ai tenté de démontrer dans le texte qui l'accompagne que tout se joue, tout se noue sur cette Place d'Armes si mal nommée. Elle y

livre, tomba dans tous les clichés que l'Occident retient quand il s'agit d'une musulmane dans le Tiers-Monde. La photo qu'on proposait était celle d'une femme voilée et pauvre, vue de dos, *haïk/hayek* souillé ballotant, en savates. Elle remonte une ruelle tortueuse et sale dans la Casbah, au mur de laquelle se trouve une longue inscription «taggée» en arabe. J'avais vu Djebar ulcérée par la couverture choisie pour *Le Blanc de l'Algérie* : «encore la Mauresque de service» dit-elle, «et encore le suaire, et encore le linceul», un symbole qui pour ce livre-là, il eût certes été difficile d'ignorer. Ce choix malheureux fut répété dans la première couverture anglaise de *Vaste est la prison*. Seven Stories (1999) montrait une longue enfilade blafarde de têtes de femmes voilées de suaires livides bleutés que, devant le vif déplaisir de l'auteure, l'éditeur eut la courtoisie de changer. La version de 2001 opte pour la très belle photo hiératique que nous connaissons tous, qui montre la grand'mère «dans le haut lit d'enfance», empruntée au film *La Nouba*.

Ce mur souillé d'une inscription dont l'équipe de NY se souciait peu de savoir ce qu'elle disait allait nous attirer les foudres d'une auteure qui se rendait à Francfort, soucieuse d'être représentée «avec dignité». Il me choquait aussi personnellement. Pas question que cette couverture immonde accompagne l'essai socio-historique que je contribuais. Je suggérais une ancienne reproduction de la Place d'Armes de Blida, point fort du roman, avec un droit d'auteur minusculissime. Cette lithographie ancienne, douces couleurs pâlies, illustrerait le chronotope où se noue le sort fatal de tous les personnages en ce singulier jour fatidique de 1956, celui des rencontres de la Soummam. Pressée par Francfort, l'équipe passa oûtre. Djebar, que je voulais faire intervenir puisque, comme les presses de l'université, elle habitait et enseignait à New York, restait introuvable. Trop accaparée par ses fonctions sans doute, c'était l'année de son élection à l'Académie. En menaçant de leur retirer ma contribution, je réussis tout juste à faire effacer l'inscription. La couverture de *Children of the New World* serait verte, comme celle du *Blanc de l'Algérie*. Au

jamais de sourdre, tous les silences mémoriels de guerres longtemps enfouies, dont cette guerre du vingtième siècle qu'elle refuse d'appeler de libération.

Non-dits, non-lieux invisibles mais déjà présents, dans la première version de *Femmes d'Alger*, ils rôdaient déjà vingt ans plus tôt dans ce premier livre ouvertement politique, *Les Enfants du Nouveau_Monde*, fresque d'un nouvel espace au féminin. A la lecture de ce nouveau roman, seule une femme, Sylvie Marion, dans le journal *France Observateur*, tente d'effacer d'un revers exaspéré le vieux cliché : «Miraculeux ! Ce n'est pas une Sagan de plus. Elle s'appelle Assia Djebar. Elle est Algérienne, son roman est bouleversant et elle a tant à dire».[12] La belle écriture polyphonique de ce roman «brise enfin le tabou de l'absence de référence historique», dit la thèse de Pauline Plé, tandis que le collectif de Redouane et Szmidt note la fin de «cette quasi-absence de la participation de la femme, fortement marquante dans les précédents écrits». Ce troisième roman fut ainsi remarqué par les critiques des deux bords, ceux qui la trouvaient encore trop occidentalisée (Lacheraf en tête), et les autres. Charles Bon saluait en 1974»ces militantes évoquées, ici, enfin».[13]

Voici à quels problèmes nous fûmes confrontées avec *Femmes d'Alger*, quand les presses de Virginie nous demandaient de séduire un jeune lectorat fraîchement arrivé à la langue française, mais sans décevoir les grands érudits. En ces nouvelles d'apparence hétéroclite mais structurellement si complexes, Djebar peaufinait une ambitieuse poétique sur les choix de sa pratique et de son matériau. Mais pour chaque projet de traduction, il nous fallait aussi composer avec les demandes du «marketing» et de ses attentes fluctuantes.

Si Virginie, *Women of Algiers* recherchait un public haut de gamme, `a New York, *Children of the New World* visait un lectorat le plus populaire et international possible, foire du livre aidant. Si le choix de la couverture n'avait en Virginie posé aucun problème (Delacroix, bien sûr, pour lequel la directrice des presses dû se battre, pas nous), j'ai dû par contre m'évertuer avec la New York Press. L'attachée, sans doute crispée sur les besoins financiers de la foire du

déjà bien commencé. Car, malgré ce qu'en pensent des critiques impatients, le grand œuvre entrepris avec *Fantasia* attend encore son dernier volet. Elle y a longuement réfléchi, et s'est librement étendue, pendant les journées de Yale 2022, sur ce premier chapitre qu'elle appelait «Les Larmes de St. Augustin». Tout y commence par la longue agonie de l'Evêque d'Hyppône, son compatriote en Annaba, qu'elle saisit dans une vision de fin du monde. Nous sommes à la veille du 28 août 430. Sur son propre lit de mort, Augustin accompagne par la pensée les envahisseurs, ces Vandales dont l'invasion forcenée met un terme à ce Maghreb ouvert, pluriculturel et plurilingue qui hante l'imaginaire djebarien. Pour clôre la saga des origines, Djebar va parcourir quatorze siècles avec ce texte qu'elle prévoyait encore plus long que les trois autres (*Fantasia*, *Ombre* sultane, *Vaste est la prison*). Elle situe ce quatrième volet à partir du Maghreb de l'année 430 et le prolonge jusqu'à l'année 1860, celle du siège de Tourane/Da Nang. De 858 à 1860, le corps expéditionnaire français se mesure à ce que l'empire appelle la Cochinchine, puis l'Indochine, une conquête qui se délitera, comme en Algérie, pendant un long siècle. L'armée française échoue devant Da Nang, prémices d'un autre échec colonial, celui de Dien Bien Phû, dont la symbolique va envahir la «bataille d'Alger». Ainsi la boucle sera-t-elle bouclée.

Djebar voulait y rendre hommage à un ancêtre paternel, quasi invisible, en contraste sans doute à l'épopée guerrière des Beni-Menaceur du clan maternel qui charpente les débuts du quatuor. Adolescent orphelin, mère veuve et sœurs à charge, c'était un berbère à l'accent «rude», comme celui de son père disait-elle, dont les talents d'écuyer exceptionnels lui valurent de se voir confier le soin du haras des officiers français à Cherchell ; puis de les y accompagner en Extrême-Orient. L'ancêtre en revint, après sept longues années, parlant parfaitement ce vietnâmien qu'il n'oubliera jamais, et porteur d'un secret qui attisait sa curiosité d'écrivaine : celui d'avoir sans doute fondé une famille vietnamienne dont il n'a jamais touché mot.[11] Multilingue et à l'aise dans plusieurs cultures, mais mûré dans le silence, cet ancêtre lui permet de laisser jaillir ce refoulé qui n'en finit

qu'elle admet dans notre entretien ; et trahissait son ambivalence devant le tournant pris par la nouvelle république. Tout ce qu'elle avait escamoté dans un premier enthousiasme, cette «Algérie heureuse» de ses poèmes, ces jeunes femmes en mouvement des *Enfants du Nouveau Monde*, vont réapparaître dans une collection qui, justement, parce qu'elle n'avait «ni queue ni tête» (dixit Djebar dans ses moments moins publics), lui permettait d'aller plus loin. Les non-bilingues qui avaient déjà rencontré d'autres œuvres de Djebar allaient pouvoir, devant cette traduction «autorisée», mesurer la portée de son engagement formel, de ses procédés scriptifs, de ce tangage du texte à l'image, délivrés avec une telle superbe dans la postface, «Regard interdit, son coupé» (sans doute une référence au «cou coupé» de Césaire, un poète qu'avec Dib, elle pratiquait beaucoup à l'époque).

Si donc en 1990, j'avais eu à plaider ma conviction que *Women of Algiers* consoliderait la réputation d'une écrivaine de haut niveau, quinze années après, ce fut à la directrice d'une maison de presse universitaire, consacrée aux œuvres érudites ET féministes, de venir nous solliciter. En 2005, bien visible, Djebar occupait alors avec un succès grandissant la prestigieuse chaire «Sterling» à New York University et se produisait partout au Nouveau Monde et dans l'Ancien. New York Press admirait une auteure décorée du prestigieux Prix Neustadt qui, en Oklahoma récompense «le courage d'une écriture» (1996), et du Prix de la Paix des libraires allemands à Francfort (2000). On nous demandait seulement de finir à temps, de façon à présenter *Children of the New World* à la Foire du Livre l'année-même. Jager avait entretemps collaboré à la traduction du *Blanc de l'Algérie*. Sollicitée ailleurs, la romancière nous laissa la bride sur le cou. En écrivant quasi simultanément *La Femme sans sépulture* (2002) ET *La Disparition de la langue française* (2004), Djebar était happée dans deux moments d'histoire douloureux où l'Algérie, sonnait le glas du fol espoir entrevu dans le petit roman de 1962. Sans doute préférait-elle ne pas s'y replonger.

Ces deux nouveaux romans interrompirent –je le crains, indéfiniment-- la rédaction du quatrième texte du quatuor pourtant

peintre comme lui échappait l'Algérie que Djebar retrouve en 1962, les femmes de Delacroix s'opacifient et résistent.[9] «Il n'y a plus de harem,» concluait la postface dans l'euphorie de Picasso, «nues» donc, nous dit l'idiome dialectal, «dévoilées», mais dans la pratique cubiste, fragmentées, explosées, sectionnées, car le peintre espagnol en a composé 14 variations ; et pour mieux les subjuguer, les a mises en morceaux. Mutilées, une hantise qu'elle reprendra dans sa deuxième collection de nouvelles, *Oran, langue morte*, «La Femme qui pleure» annonce déjà «La Femme en moreaux», selon le pouvoir divinatoire de l'écriture. Femmes torturées bien sûr, une sauvage référence de guerre que la première nouvelle rend plus directe, insoutenable dans le personnage qui, muette, «ayant toujours eu du mal avec les mots», dénude un sein mutilé d'une longue cicatrice bleue.

Dans sa pratique du dialogisme polyphonique de Bakhtin que les Etats-Unis venaient de redécouvrir dans les années 80, la postface de *Femmes d'Alger* donnait à l'œuvre une nouvelle grille de fonctionnement ; et donc, aux érudits, une nouvelle piste de lecture. Grâce à elle, le pictural interpellerait l'écrit à travers deux diégétiques, rêve et anamnèse. On y découvrait une Djebar expérimentale et féministe. Le spécialiste averti pourrait invoquer Jacques Derrida qui, à la fin des années 80, était devenu le grand prêtre de la critique littéraire aux Etats-Unis ; et, par le biais d'Hélène Cixous dont, à l'époque, Djebar disait ne pas avoir lu une seule ligne, envisager leur fructueux dialogue. Parmi les «consultants» anonymes du comité de lecture de Virginie, se trouva sans doute maint universitaire, féru/e de déconstruction, ayant audacieusement trempé dans les superbes textes théoriques français, ou goûté les échanges de Derrida ou Khatibi, qui avait dû approuver ce projet. Car nous eûmes notre blanc-seeing.

La traduction *Women of Algiers* fut d'ailleurs suffisamment réussie pour que la première version brochée s'accompagne peu après d'une version poche.[10] Djebar elle-même, qui dit ne pas aimer se relire, a des réactions contradictoires sur son propre trajet. Il est évident, comme la majorité des spécialistes le constatent, que la collection se nourrissait de grands pans de son expérience du retour au pays, ce

nouvelles, genre si peu prisé aux Etats-Unis,[7] plutôt qu'un roman pour une auteure dont la renommée n'était pas encore établie dans le grand public anglophone. Confier ce produit d'une très iconoclaste maison parisienne, celle d'Antoinette Fouque, à des presses universitaires imbues de belles lettres et de bon goût m'était délicieuse ironie. Je dirigeai l'attention du comité de lecture sur la superbe disquisition théorique avec laquelle Djebar choisit de fermer son recueil. En jouant avec les codes de la métafiction, la «Postface» se retournait sur les choix scriptifs pour engager la question très foucaldienne du regard, une prise de position incontournable sur le regard-savoir hypersexué de l'Occident. L'auteure se mettait en dialogue --mais certes pas en accord-- avec les féministes de l'Occident dont elle disait volontiers, «nous les Musulmanes, on ne les a pas attendues». Dans ce rapport de force entre objet colonial et sujet postcolonial, elle faisait voler en éclat le monologisme de l'Occident pour revendiquer sa propre intertextualité : celle de l'écrivaine sur elle-même d'une part, puisque ses premiers romans ainsi que ceux qui ont suivi s'y trouvaient en prémices ;[8] ensuite, d'autre part, tous les intertextes de l'historienne qui se réclamait de ses «intercesseurs» par le texte et le pinceau. C'était là une véritable méditation sur les virtualités de son écriture et de tous ses usages critiques.

«Enigmatiques au plus haut point…

De Delacroix, de Fromentin, de ces «Orientalistes» sans foi ni loi (pour parler comme Edward Saïd), elle fait des passeurs de sens qui lui permettent de déployer un riche tissu de procédés, poétique dont elle donnera par la suite une démonstration métahistorique éblouissante avec *Fantasia*. Si bien qu'en démontant, en déconstruisant leur architectonique, ce sont ses propres choix scriptifs qu'elle interroge. Il faut méditer cet «énigmatiques au plus haut point» dont elle ponctue sa «lecture» de Delacroix, pour souligner l'ambivalence du geste pictural et de sa représentation. Nous sommes peut-être en présence des femmes du raïs, donc musulmanes ; mais peut-être pas, puisque le peintre avait été aussi reçu dans des maisons juives. Dans ce déplacement métaphorique d'un sens qui échappe au

Khatibi, dans son étude *Le Roman maghrébin*, fut le premier à l'en féliciter en 1968.

Il y avait dans cette double critique une certaine gêne. On pourrait interroger le glissement sémantique qui transforme «soif» (thirst) en «mischief» (lourde faute, du vieux français *meschef/ meschef*). Ce serait en anglais une petite faute sur laquelle on préfèrait poliment ne pas s'étendre, en ironique élision du vieux français qui renvoie, lui, à une tête malade et donc porteuse de malheur grave (*caput* / *chef*). Mais dans l'anglais américain des années 60, ce sens fort disparaissait. Ados désobéïssantes, ces héroïnes, «mischievously», faisaient ce qu'il ne fallait pas faire ; ce qui mettait *The Mischief* d'autant plus dans la lancée mal comprise de Sagan. Qualifier de simple faute cet âpre désir de liberté, ce portrait de deux jeunes femmes en proie à des sentiments troubles qu'elles ne maîtrisent pas, en neutralisait la portée. Bridées par une «cette société coincée où les femmes sont baillonnées» (pour citer Djebar), Nadia et Jedla se refusaient à admettre ces affinités homo-érotiques, un *topos* qui annonçait déjà les vertes amours, enfantines et incestueuses, du haut lit d'enfance, lieu d'anamnèse récurrent dan le texte djebarien.

Ce calque «Sagan» qui ne la quittera plus, aurait diminué l'originalité d'un corpus considérable. Or, les Presses de Virginie se targuaient d'encourager les «recherches de spécialistes» et visaient un lectorat universitaire de très haut niveau pour asseoir la réputation d'une série consacrée aux littératures hors-héxagone (CARAF, Caribbean and African works from Francophone writers), et se prévaloir d'une vision neuve («new wines in new bottles», disait leur publicité). Elles proposaient un horizon linguistique et culturel qui donnât aux licenciés envie de continuer une fois arrivés en programme de maîtrise et doctorat ; même si, paradoxe, on le leur proposait dans leur langue natale.

Je suggérai à un comité de rédaction sourcilleux, d'élargir ce lectorat en leur présentant une œuvre formellement ambitieuse. De longs débats patients s'ensuivirent. Etait-il sage de choisir des

sollicitée, Djebar n'a suggéré aucun titre. Nous venait à l'esprit le petit joyau introuvable qu'était *La Soif*, de facture si moderne qu'il était traduit aux Etats-Unis par Frances Frenaye dans les mois de sa parution chez Julliard, avec le titre *The Mischief*. La romancière s'est souvent étonnée que ce petit roman de ses débuts, «un vrai bijou» s'exclama-t-elle, «qui pourtant n'a pas pris une ride" et dont elle disait avoir emprunté la précision psychologique à La Bruyère, ne soit jamais repris comme le furent *Les Alouettes naïves* (re-édité en1978 ; puis en 1997) ou *Les Enfants du Nouveau Monde* (1973 ; 1978 ; 2012).[3] Mais nous conclûmes vite que retraduire *La Soif*, ou dans la foulée, lui préférer son double, *Les Impatients*, c'était raviver les allusions pérennes sur Françoise Sagan qui faisaient écran à sa valeur. Même le compte-rendu élogieux de *The Mischief* dans le New York Times les reprenait allégrement, en notant un «soufflé Sagan» ancré dans l'expérience personnelle d'une très jeune fille.[4] Etait-ce manque d'originalité (elle copie la mode littéraire du moment) ? Etait-ce manque d'imagination (elle raconte sa vie) ? Il y avait chez les critiques confusion d'intention pour ce pacte homodiégétique sur lequel Genette et Lejeune se rejoignent.[5]

Double critique jadis mise en train, on le sait, par ce bon père Déjeux : «mis à part les noms des protagonistes du drame et les horizons d'Alger, l'histoire aurait presque pu se dérouler dans les mêmes endroits que ceux de *Bonjour Tristesse»*.[6] Lequel me dit un jour, «elle écrit des romans parce qu'on ne lui a pas permis de faire la guerre», ce qui n'était pas complètement faux. Il regrettait qu'elle eût escamoté «une littérature au service de l'action révolutionnaire», même si dès sa parution en 1957, il remportait le Prix de l'Algérienne. C'était ne pas comprendre que, si soufflé Sagan il y avait, c'était un soufflé dangereux. Vu l'âge de la jeune romancière, et la politique sexuelle autour des bords de la Méditerranée à laquelle elle osait tenir tête, *La Soif* témoignait d'une maturité de conception, d'un talent d'analyse et d'un contrôle de style pour le moins époustouflants.

auquel l'auteure tenait. Une autre glose fut choisie pour *Ombre sultane* qui devenait *Sister to Scheherazade*, allusion familiale qui supprimait l'ambivalence délibérée du titre où l'oreille et l'œil ne savent trop, dans la formule «ombre» et «sultane», quel est l'adjectif et quel le nom. Cette glose passait sous silence le double jeu d'un effet de miroir, sœur et rivale en même temps ; et, nous apprenait la romancière, blessure. Enfin, pour *Loin de Médine / Far from Madina*, texte que Djebar avait particulièrement à cœur, Blair réduisait toute l'importance symbolique et politique du genre sexué des fidèles et, avec ça, ce proto-féminisme aigu des **rawyiat** du Prophète, ainsi que, par extension, la modernité du Messager lui-même. Ces «neutres» effaçaient le sujet féminin de la scène de l'écriture.[2]

A la hauteur de ses espérances, Djebar était donc réticente. J'avançais que, contrairement à la mission commerciale des éditions Quartet qui avaient besoin de publier vite et bien, les Presses de Virginie qui visaient les érudits pourraient prendre le temps de peaufiner pour publier mieux. Devant ce projet qu'elle n'avait point recherché, elle se trouvait alors seule à Paris, sans aucun agent littéraire ni même représentant tout court aux Etats-Unis pour faire respecter ses droits ni ses préférences. La proposition tombait au moment où les rues d'Alger s'embrasaient dans le sang. En allées-venues répétées, l'auteure y fut bientôt autrement préoccupée car sa fille venait d'y subir un grave accident. L'entretien qui accompagne cette première version autorisée souffre sans doute de ces ellipses délibérées, ces silences, tous ces non-dits que Djebar exigea pour se protéger d'un contexte politique et familial dangereux. Tout au plus se contenta-t-elle de nous dire depuis la terre natale que, conspuée en public par «les barbus», il était de son devoir de croyante et d'algérienne d'écrire un texte qui leur montrerait qu'ils n'avaient aucunement le monopole de la foi, «que la religion ne leur appartient pas qu'à eux seuls». *Médine* fut le fruit de ce sursaut taillé dans le vif de sa vie.

Mais que choisir ? En Virginie, la direction voulait séduire à la fois le grand public et les spécialistes universitaires. Courtoisement

Il était suivi d'un long entretien avec l'auteure qui servirait à situer son projet. J'eus le plaisir de recommencer quelques années plus tard avec le petit roman d'un retour au pays, *Les Enfants du Nouveau monde*. Cette fois, ce fut avec la série «presses féministes» de l'université de New York que sortit en 2006 *Children of the New World* ; et dans la même optique, mon chapitre d'introduction générale arriverait à la fin, de façon à n'influencer aucune première lecture.

Ainsi, obtenir d'Assia Djebar de nous confier la première version autorisée de ce recueil ne fut pas mince affaire. D'une part, il était déjà arrivé qu'on en traduise et publie des extraits sans lui demander ni son avis ni sa permission, ce qu'elle n'appréciait pas. De l'autre, elle trouvait que ses livres avaient jusque là été traduits sans aucun souci de style ; ce qui était, disait-elle, la raison pour laquelle elle préférait qu'ils ne fussent point traduits en arabe, car une première tentative n'avait point abouti.

«me traduise qui voudra…»

Entreprise de longue haleine. Si le sens des mots passait clairement, nous butâmes sur le style et le rythme. Hélas, je ne suis pas tout à fait convaincue qu'on ait rendu justice à la beauté musicale de la langue. Dorothy Blair, qui l'admirait et la connaissait, s'en été chargée en Angleterre pour les éditions Quartet. Néanmoins, Djebar s'agaçait qu'on n'y prête jamais la patience nécessaire car la traductrice travaillait vite et souvent sur plusieurs auteurs à la fois.[1]

Dans le doute, Blair avait tendance à opter pour le registre grammatical passe-partout dit «neutre», une forme qui, comme nous le savons, n'est pas neutre du tout. Car une compagne n'est pas un compagnon, et une fidèle n'est pas un fidèle, termes français socialement sexués que l'anglais (faithful or follower) avait tendance à évacuer. Gloser *Fantasia* en *«an Algerian Cavalcade»* pour éclaircir un terme jugé obscur n'ajoutait rien au sens mais en effaçait la dimension de fugue, l'allusion à la forme andalouse (clin d'œil ici à la «nouba») et l'autre clin d'œil à Beethoven, toutes ces répercussions

Paul Ricoeur, je me propose pour conclure d'examiner aussi la façon dont mes étudiants, passant de l'original à sa traduction en anglais américain, y répondaient, un procédé très différent selon qu'ils étaient garçons ou filles, véritable œuvre au noir de la réception djébarienne loin de son pays natal.

C'est parce qu'elle n'y croyait «plus», que j'eus l'audace de faire démarrer la première traduction autorisée d'une des œuvres d'Assia Djebar aux Etats-Unis en 1990. J'avais abordé cette possibilité au cours de la rencontre annuelle de l'association américaine des lettres africaines (*African Literature Association*) qui s'était tenue à Princeton en 1988. Se disant publiquement «déçue jusque là» par ses traductions en anglais, elle rechignait à en laisser entreprendre une autre et prétendait s'en désintéresser complètement : «me traduise qui voudra, je ne les lirai point». Or, les questions dans la salle avaient d'autant plus fusé sur sa collection, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, que la maison qu'elle avait choisie, *des femmes*, avait une réputation sulfureuse. L'heure était au féminisme dur et pur.

En lui proposant la prestigieuse série CARAF des presses universitaires de Virginie, je réussis à la convaincre que ces nouvelles parues en 1980 marquaient un tournant décisif dans son œuvre que ses lecteurs anglophones étaient impatients de découvrir. Traductrice chevronnée, ma collaboratrice Marjolijn de Jager héritait de la tâche la plus rude : produire une première version qu'on pourrait retravailler ensemble pour la soumettre ensuite à l'auteure. Fruit de longues heures de discussions éditoriales, et aux prix de notes de téléphone intercontinentales pharamineuses, *Women of Algiers in their Apartment* vit enfin le jour en 1992, après une longue année de vaillants efforts de collaboration. Elle obtint le prix de la meilleure traduction de l'année, décerné par l'Association des Traducteurs américains.

Pour plonger les lecteurs dans la force de cette œuvre qui commence par l'évocation d'un corps de femme dans la torture, on y plaçait en conclusion ce qui aurait dû être mon chapitre d'introduction.

Dans cette entreprise de longue haleine, nous avons donc eu l'énorme chance d'avoir, pour Femmes, l'entière collaboration de l'auteur, pas à pas et mot à mot. Par contre, passablement sollicitée par son poste à New York University où elle était alors prof en chaire (Sterling Professor), et ses autres projets d'écriture en cours, Djébar nous a laissé la bride sur le cou pour Les Enfants. Ce qui a passablement changé la donne, ce fut aussi la différence de maison de presse. Une maison universitaire classiquement académique (Virginia), très soucieuse de sa réputation pour les belles lettres, ne s'adressait pas aux mêmes lecteurs qu'une maison de presse de New York passablement plus flamboyante et plus air d'un temps «féministe», même si, en principe, les éditrices et le comité de rédaction étaient encore sous la férule universitaire de New York U.

Mon intervention se proposer donc d'examiner, d'une part comment ces glissements auteur-lecteurs-rédacteurs ont pu infléchir la traduction et sa réception. De l'autre, comment la différence de genre et d'époque ont pu compliquer les résultats : à savoir, passer d'un roman à une série de nouvelles, puis prendre en compte la différence chronologique de composition. Les Enfants roman de facture classique écrit en premier, pour lequel l' auteur a même prononcé le nom de La Bruyère, mais roman traduit en dernier ; alors que les nouvelles, commencées dans l' exil, furent peaufinées au cours d'un exil involontaire à Paris et acquièrent ainsi, après les dix années de silence de l'auteur, une réputation inattendue dans la mouvance de l'équipe d'une maison de presse frondeuse, des femmes. Ainsi on se penchera sur la mouvance politique de chaque œuvre et de leur réception, parfois inattendue, en occident. Donner le produit d'une maison frondeuse à des presses universitaires ultra-classiques était ainsi une ironie inattendue dans ma vie de professeur-chercheur : petite cerise sur le gâteau.

La question sera donc d'une part le passage d'une langue occidentale à l'autre, les "fautes" de trado d'une première traductrice qui ne connait ni les lieux ni la culture. De l'autre, les exigences de la traduction "historico-culturelle" pour faire passer ces longues phrases en arabesques que l'auteur refusait absolument de modifier dans une langue qui demande la clarté et la brièveté la plus absolue ; car. pratiquement télégrammée, la langue américaine est bien PIRE sur ce point que l'anglais de sa majesté et n'observe aucune des règles de ponctuation à la française. Nous eûmes donc des batailles épique sur ces questions.

Finalement, en empruntant certaines catégories de la métaphore chez

D'une langue, l'autre: traduire Djebar en occident

Clarisse Zimra
Université Southern Illinois, USA

J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle.
[Discours de Francfort 2003 «Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité»]

Résumé :

Ayant eu le privilège et l'audace de faire démarrer la première traduction officielle d'une de ses œuvres aux Etats-Unis, Femmes d'Alger aux presses universitaires de Virginie (1999), j'eus le bonheur de recommencer avec Les Enfants du Nouveau monde pour The Feminist Press (2006) à New York. J'ai ainsi mis la main à la pâte au moins sur ces deux œuvres fondamentales du corpus djébarien.

Pour chacun de ces projets, ma collaboratrice à part entière fut Marjolijn de Jager, qui avait sans doute la tâche la plus ardue : produire une version d'un premier jet sur laquelle nous pourrions ensuite retravailler ensemble. Traductrice émérite d'une grande générosité, Jager obtint même le prix de la traduction pour Femmes. Elle accepta toutes les modifications que j'eus l'humeur de lui suggérer (plus de vingt pages pour Femmes), car elle ne connaissait pas l'Algérie, ni les rues d'Alger ni celles de Blida, encore moins leur aspect à l'époque choisie par la romancière. Quiconque a lu Djébar soigneusement comprendra toute l'importance de ces petits détails topographiques.

Or Djébar dans les années '90 avait déjà été abondamment traduite, souvent sans sa permission et quelquefois sans son aval. Il me fut donc compliqué d'obtenir son accord. Avoir sa collaboration, et réussir en plus à ce qu'elle accepte de longues heures d'interview pour que je puisse rédiger l'introduction qui accompagnerait chaque traduction, cela rendait ces projets à la fois plus simples et, fierté pointilleuse d'un auteur aidant, infiniment plus délicats.

الفهرس

كلمة المخبر	05
I **دراسات باللغة العربية**	
إعادة كتابة التاريخ في رواية: "بعيدا من المدينة" لآسيا جبار د. حسان راشدي، جامعة سطيف	11
حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن) د. سليم بتقة، جامعة بسكرة	55
آسيا جبار: مسيرة حثيثة على خطى التاريخ والذاكرة. أ.عزيز نعمان، جامعة تيزي وزو	71
إعادة كتابة تاريخ النساء في رواية "بعيدا عن المدينة" لآسيا جبار أ. شهرة بلغول، جامعة سوق أهراس	89
ازدواجية اللغة والثقافة في روايات آسيا جبار قراءة في كتاب - الأصوات التي تأسرني- أ. خديجة حامي، جامعة تيزي وزو	107
المرأة، الوعي، الثورة "أطفال العالم الجديد" لأسيا جبار د. سامية داودي، جامعة تيزي وزو	119
أعمال آسيا جبار بين التناص والعلاقات السيميائية د. عيساني بلقاسم، جامعة المدية	135
محنة ترجمة العتبات. عتبة (ممنوعة في بيت والدي) لآسيا جبار نموذجا أ.عبد القادر حميدة، جامعة الجلفة	165

II
Langues étrangères

Préface Amina Belaala, Présidente du colloque	5
D'une langue, l'autre: traduire Djebar en occident Clarisse Zimra, Université Southern Illinois, USA	13
L'œuvre d'Assia Djebar : Quel héritage pour les intellectuels algériens ? Amel Chaouati, Présidente du cercle des Amis d'Assia Djebar	35
Situations/Attributions d'une narratologie colonialiste Ahmed KHIAT, UMMTO	45
Assia Djebar ou l'art de tisser la phrase: Une caravelle, ses ailes déployées, titillantes, vers le processus de création avec empátheia – herméneutique de l'amour Leonor MERINO GARCIA, Université de Madrid, Espagne	61
D'une éthique de la traduction : Assia Djebar ou les apories de l'écriture en langue française Hervé Sanson, Université d'Aix-la-chapelle	73
Lire et traduire Assia Djebar au Japon Kiyoko Ishikawa, Université de Shizuoka, Japan	83
Langue de Sang : Langue d'Amour Benammar Khadidja, Université de Mostaganem	97

L'écriture du désastre chez Assia Djebar (Oran, langue morte et Le Blanc de l'Algérie) Mounira Chatti, Université de la Nouvelle-Calédonie	113
De l'amour à la fantasia et de la fantasia à l'amour : L'encerclement par les «sons» de la Mémoire-Souvenirs, entre Eros et Thanatos Dalila AREZKI, UMMTO	129
La Soif d'Assia Djebar : Pour un nouveau roman maghrebin Valérie Orlando, Université de Maryland, USA	137
Seeds of Change: Assia Djebar's Les Enfants du nouveau monde/ Children of the New World: **a novel of the Algerian War** Robert Mortimer, **Université de Haverford, USA**	147
Entrelacs femme et histoire dans La Femme sans sépulture d'Assia Djebar et La Zerda et les chants de l'oubli. Hibo Moumin Assoweh, Université de Djibouti	157
Nulle part dans la maison de mon père ou la recherche des points d'ancrage. Lamia Meddahi- Bereksi, Université Marne La vallée Paris	167
Le Blanc de l'Algérie, œuvre historiographique et réécriture de l'Histoire. Fatima Boukhelou, UMMTO	179
Le rôle phonologique des figures de styles à diction phonétique dans «Poèmes pour l'Algérie heureuse», recueil de poèmes d'Assia Djebar Abdelkader SAIDI, Université de Tlemcen	193

La (re)construction de la mémoire identitaire en expansion dans le discours et la langue : cas de La disparition de la langue française d'Assia Djebar Kahina Bouanane, Université d'Oran	207
De la révélation de soi à l'auto-compréhension : Assia Djebar, L'Amour, la fantasia et Nulle part dans la maison de mon père Mildred Mortimer, Université de Colorado, USA	221
Ecriture Féminine dans L'Amour, la Fantasia d'Assia Djebar. Kahina Bennai, Sabrina Zerar, UMMTO	231
Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djebar : un pont vers l'Autre ? Imène FATMI, Université Alger II, Bouzaréah	249
Assia Djebar's La Femme sans sépulture (20002) / The Woman without Sepulcher: The Quest for Female Heroism Fadhila Sidi Said– Boutouchent, UMMTO	257
La problématique de la langue et de l'écriture chez Assia Djebar Houria Bensalem, UMMTO	265
Des sujets collectifs en devenir dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar Aini Betouche & Dehbia Sidi Said, UMMTO	271

Le grand défi que ce colloque a lancé, en conséquence, est celui qui consiste à dépasser les contraintes et de coordonner les efforts afin de créer des valeurs communes et d'influencer positivement sur le monde qui nous entoure.

Nous remercions vivement ceux qui ont contribué à provoquer en nous le désir de connaitre davantage sur l'œuvre d'Assia Djebar en proposant la tenue de ce colloque à l'université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, ainsi que le Cercle des Amis de Assia Djebar, à sa tête Mme Amel Chaouati. Nous remercions également et nous félicitons nos invités, les professeurs et les chercheurs des universités algériennes et étrangères qui ont relevé le niveau de ce colloque avec leurs contributions de qualité. Notre reconnaissance va également au laboratoire de recherche en langues et cultures étrangères dirigé, par Pr Riche Bouteldja, et les chefs de projets de recherche Pr Chetouane Boudjema, Deroueche Mustapha, et Bensalem Houria.

C'est avec un grand plaisir que nous publions les travaux des communicants qui ont assisté au colloque, en espérant qu'ils seront utiles aux chercheurs dans le domaine. Nous espérons également qu' Assia Djebar sera ainsi mieux connue non seulement comme romancière et femme de lettres, mais aussi comme une femme et une créatrice exceptionnelle, une créatrice qui a propulsé la culture locale algérienne vers l'universalité et dont il nous appartient en tant qu'algériens d'être fiers de ses réalisations.

Pr Amina BELAALA
Présidente du colloque

«univers de signes». Dans cet univers d'écriture qu'elle a crée, elle a parlé de la femme sans pour autant tomber dans les contradictions des féministes. Elle a embrassé la condition humaine sans négliger ses origines. La présence aujourd'hui dans ce colloque de participants venus de toutes les régions de notre pays, de Tunisie, de Djibouti, de France, d'Espagne, des Etats-Unis, du Japon, et de Nouvelle Calédonie, atteste de l'universalité de son écriture ; une universalité qui, il faut le souligner, émane des profondeurs de ce pays qui est le sien.

Aujourd'hui nous publions les actes du colloque sur l'expérience d'écriture chez Assia Djebar dans ce numéro spécial *d'El Khitab*. L'espace critique et académique que nous offrons à cette grande dame de la littérature contemporaine, qui a tant donné à la littérature algérienne sans recevoir la reconnaissance qui doit être la sienne, est le fruit de la collaboration entre le Laboratoire d'Analyse du Discours, le Laboratoire de Langues et Cultures Etrangères et d'un nombre de groupes de recherche du département de langue et littérature arabes. L'organisation et le déroulement de ce colloque international témoignent de l'esprit d'ouverture de la culture arabe et son intérêt envers les langues et les cultures du monde entier.

S'il y a une conclusion à tirer de l'expérience de ce colloque initié par le LAD, c'est bien le besoin pressant pour les chercheurs arabophones de s'approprier l'expérience créatrice algérienne d'expression française et tout son héritage. S'approprier cette littérature voudrait dire libérer ses textes de la langue de l'Autre en la traduisant vers la langue arabe pour qu'elle enrichisse les styles et les contenus de notre culture, ainsi que notre vision de la littérature algérienne et le regard que nous portons sur nous-mêmes tout autant que le regard que les autres portent sur nous.

Il faut s'interroger sur notre capacité à s'approprier la partie de notre littérature qui s'exprime en français lorsque l'on sait qu'il existe en Algérie beaucoup de laboratoires de recherche et beaucoup de chercheurs spécialistes qui, malheureusement, ne n'accordent pas assez d'importance à ce sujet. Faut-il rappeler à ce sujet nos confrères palestiniens qui vivent sous l'occupation et qui ont réussi à porter vers la langue arabe tous les œuvres d'Edward Said ? Il est même rapporté que *L'orientalisme*, le chef d'œuvre de ce dernier, a été lu en langue arabe avant même qu'il ne fut publié en anglais !

Préface

Ici en Kabylie, où les montagnes se font face, où la mer et la plaine forment ensemble le plus beau des paysages, où la femme est l'égale de l'homme, où les langues et les cultures se sont rencontrées pour former le meilleur mélange ; ici, dans cet espace académique et dans l'enceinte de l'université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, s'est déroulé un colloque sur Assia Djebar, une romancière algérienne et universelle, une femme de ce pays, dont le parcours est riche en production artistique et en lutte.

Qu'elle réside dans son pays ou à l'étranger, Djebar porte l'Algérie dans son cœur. Elle a contribué à façonner une esthétique et une histoire à ce pays. C'est de ce pays qu'elle s'est inspirée depuis son premier roman *La soif*, et de ses femmes lorsqu'elle a écrit *Loin de Médine*, et de ses propres ambitions humanistes dans son *Nuits de Strasbourg*.

Djebar a réussi à faire connaitre la littérature algérienne au monde et à traduire la culture de ce pays vers la langue du colonisateur. Elle a réussi à présenter une image de l'identité algérienne, autre que celle qui est souvent galvaudée par certaines lectures biaisées de notre histoire.

Djebar n'a pas seulement écrit de bons romans ; elle a fondé une école d'écriture où les événements de l'histoire se mélangent à une vision philosophique de la vie. Avec la magie de son verbe, elle a abordé des sujets variés, tels que le dialogue des religions, et a dénoncé la culture de l'exclusion sous toutes ses formes. Djebar écrit sur des thèmes universels que la plus part des femmes écrivaines ont l'habitude d'éluder et d'éviter.

Dans son œuvre, Djebar parait comme une auteure qui croit en en quatre langues et autant d'écritures : la langue du lait, qui est la langue arabe ; la langue de la grand-mère, à savoir la langue amazigh ; la langue du corps, celle des femmes ; la langue d'écriture, en l'occurrence le français. Aujourd'hui encore elle rejette la francophonie en arguant que le français n'est que l'héritage reçu de son père, l'instituteur de français.

Les expériences créatives d'Assia Djebar dans l'écriture romanesque et dans le cinéma lui confèrent un statut particulier. Pour emprunter une métaphore à Roland Barthes, elle véhicule vraiment un

Président d'honneur

- P^{r} : Naceur eddine HANNACHI

Recteur de l'université Mouloud MAMMERI de TIZI-OUZOU - ALGERIE

- Amina BELAALA

Directrice de la revue

- Boudjemâa CHETOUANE

Rédacteur en chef

Comité scientifique

Abdellah LACHI- BATNA
Mostefa DROUECHE-TIZI-OUZOU
Habib MOUNSI –SIDI BELABES
Lahcene KEROUMI- BECHAR
Rachid BEN MALEK-TLEMCEN
Maha KHEIR BEK NACER- LIBAN
Hocine KHOMRI - CONSTANTINE
Badia ATTAHIRI- MAROC
Hatim ELFATNASSI- TUNISIE
Lakhdar DJEMAI- ALGER 2
Boutheldja RICHE - TIZI-OUZOU
Kada AGGAG – SIDI BELABES
khemissi HAMIDI – ALGER 2
Messaoud SAHRAOUI – LAGHOUAT
Dehbia HAMOU EL HADJ -TIZI-OUZOU
Amar GUENDOUZI -TIZI-OUZOU
Hamid AMEZIANE -TIZI-OUZOU
Raouia YAHIAOUI -TIZI-OUZOU
Aini BETOUCHE -TIZI-OUZOU
El abas ABDOUCHE -TIZI-OUZOU
Chems Eddine CHERGUI - TIZI-OUZOU
Aziz NAMANE -TIZI-OUZOU

EL KHITAB

Revue scientifique semestrielle à comité de lecture
Langue et littérature

Tél fax: 026 21 32 91
Email:elxitaab.lad@gmail.com

Editions Laboratoire "analyse du discours"
Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou
Algérie

Dépôt légal: 2006 – 1664
ISSN : 11-12 7082

N° 16
Numéro spécial du 8ème colloque international
"Expérience créative de Assia DJEBAR"
(09 – 10- 11 novembre 2013)

Sponsorisé par SONELGAZ