

Résister en silence

Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie, de Mireille Calle-Gruber, Maisonneuve & Larose, 282 p.

Ching Selao

Numéro 185, juillet–août 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17901ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Selao, C. (2002). Résister en silence / *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, de Mireille Calle-Gruber, Maisonneuve & Larose, 282 p. *Spirale*, (185), 38–39.

RÉSISTER EN SILENCE

ASSIA DJEBAR OU LA RÉSISTANCE DE L'ÉCRITURE. REGARDS D'UN ÉCRIVAIN D'ALGÉRIE

de Mireille Calle-Gruber

Maisonneuve & Larose, 282 p.

« SILENCE », tel est le mot qui ouvre ce livre consacré aux œuvres d'Assia Djebbar, écrivaine, cinéaste et historienne algérienne dont les écritures romanesque et cinématographique sont habitées par les Algéries. Les Algéries, au pluriel, pour marquer une Algérie des femmes, une Algérie du silence. C'est à partir de ce silence que nous invite Calle-Gruber à lire les œuvres de Djebbar, un silence qui enseigne l'écoute, un silence transmué en résistance. On ne saurait imaginer un moment plus propice pour accueillir cet ouvrage qui, plus que d'offrir des analyses fort précises, nous rappelle au silence. En effet, depuis le 11 septembre 2001, un déchainement verbal n'a cessé de nous bombarder les oreilles, comme si résister ne pouvait se faire qu'en parlant, et en parlant très fort. Pour Djebbar, la résistance se situe ailleurs, dans l'écriture, certes, mais aussi dans le silence et dans l'écoute : écoute des voix de femmes, de leurs murmures, de leurs paroles entre les murs. Et si l'œuvre djebbarienne aspire à donner écho à ces voix ensevelies, elle ne tend toutefois pas à rompre le silence, au contraire, elle le nourrit et s'en nourrit.

Calle-Gruber, à son tour, se nourrit de ce silence de résistance dans ce livre où sont intégrés des photographies et des textes inédits de l'écrivaine. De *Femmes d'Alger dans leur appartement à Oran, langue morte* — premier et dernier recueils de nouvelles de Djebbar — en passant par tous ses romans depuis *L'amour, la fantasia* (exception faite des *Nuits de Strasbourg*, publié en 1997), Calle-Gruber analyse les dispositifs de résistance que met en place Djebbar par et à travers la littérature. S'il s'agit effectivement pour l'écrivaine algérienne de résister contre toute forme de domination, il s'agit surtout, et l'auteure de ce livre le montre habilement, de résister à l'écriture, à une écriture autobiographique, orientaliste ou ethnographique. Les lectures de Calle-Gruber sont les bienvenues en ce qu'elles ne réduisent pas les textes étudiés à une perspective féministe ou post-coloniale, approches qui ont, malgré la pertinence de plusieurs analyses, surévalué la portée politique de l'œuvre de Djebbar. Car s'il est vrai que « le politique est indissociable du poétique » chez cette auteure née dans une Algérie colonisée par la France, écrire pour elle, et de surcroît en français, c'est situer la scène littéraire ailleurs, « [c]'est lui reconnaître son droit : de fabuler et performer la langue ».

Écriture du/de passage

Fabulations, « performativité » de la langue sont des enjeux qui préoccupent davantage Djebbar depuis la publication, en 1967, des *Alouettes naïves*, moment critique, on le sait, où elle suspendra l'écriture pendant dix années, réalisant le « danger » pour une femme arabe de transgresser la frontière poreuse qui sépare l'écrire et l'écrire sur soi. La sortie de son premier film, *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* (1978), ou encore la parution de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) peuvent paraître une tentative de contourner cette écriture sur soi par une écriture sur les autres, ce qui n'est pas le cas. De fait, Calle-Gruber souligne à juste titre que si Djebbar résiste à écrire sur soi, elle résiste également à déclarer qu'elle écrit *sur* et *pour* les autres femmes puisqu'elle n'est pas sans savoir qu'elle « œuvre au passage », qu'elle est, autrement dit, « passeuse », pour ne pas dire voleuse. En reprenant, sur la couverture, le titre et le portrait des « Femmes d'Alger dans leur appartement » d'Eugène Delacroix — tableau qui peint le « regard volé » du peintre étranger et, à travers celui-ci, le vol du spectateur/lecteur —, Djebbar montre déjà son intrusion dans la vie des femmes du harem, elle qui n'a jamais été ni voilée ni cloîtrée.

Les romans djebbariens tournent d'ailleurs autour de cette question que pose Calle-Gruber : « Comment être "de plus en plus transfuge" sans être déserteur, passer à l'étranger mais non à l'ennemi, fuir au-delà et en venir à soi ? » Par le biais d'une lecture de *L'amour, la fantasia* (1985), la critique suggère que c'est en inventant une langue, une langue qui se situerait entre plusieurs langues, que Djebbar déjoue ce dilemme. L'analyse de « l'architecture du cri-chant » de Calle-Gruber s'inspire de la pluralité des langues, des voix et des impératifs rythmiques qui structurent *L'amour, la fantasia*, rendant ainsi justice à la musicalité de ce roman. Néanmoins, écrire à la croisée des langues, où l'écrit devient le cri, c'est certes passer d'une langue à l'autre, mais surtout se situer dans le passage des langues, dans l'entre-deux qui l'installe dans une traduction impossible, dans « [l]'inconduite d'un idiome à l'autre ». La position aporétique de Djebbar est pourtant à son avantage puisqu'en restituant la voix de ces femmes elle ne cherche pas à dévoiler (le secret de) celles-ci.

La scène du secret

Ombre sultane (1987) est à cet égard exemplaire de cette « garde du secret ». Alors que *L'amour,*



Visage d'Alain Médam, 2002

DR

la fantasia interprète la conquête d'Alger en 1830 du point de vue des vaincus et rétablit le rôle des femmes dans la guerre de l'indépendance, ce roman retrace la vie secrète des femmes au hammam, lieu où, comme l'écrit Calle-Gruber, le « secret secrète ». Encore là, Djebbar évoque le pouvoir de la voix, l'art de raconter en recourant, cette fois, à un classique de la tradition littéraire arabe, *Les mille et une nuits*. Toutefois, s'il y a complicité entre Shéhérazade et sa sœur Dinarzade, Hajila, la concubine, et Isma, la première épouse, ne sont pas complices, mais solidaires, solidaires dans leur blessure. Calle-Gruber souligne avec raison qu'*Ombre sultane* est un livre sur la *derra*, c'est-à-dire sur la blessure. En langue arabe, *derra* désigne également la seconde épouse, la rivale, celle qui fait mal mais aussi celle qui a mal. En ce sens, l'écriture de Djebbar revendique le droit de vivre sa blessure séparément, en secret, « seule forme viable de liberté ».

Si les contes des *Mille et une nuits* — légendes immémoriales — ont permis à Djebbar de mettre en scène la vie des femmes d'aujourd'hui dans *Ombre sultane*, ils lui permettent par ailleurs d'évoquer la violence de l'Algérie



Visage d'Alain Médam, 2002

DR

actuelle dans *Oran, langue morte* (1997). En effet, un des premiers récits de Shéhérazade, *La femme en morceaux*, est récupéré par Djébar afin de le réécrire, réécriture qui, selon Calle-Gruber, représente une forme de résistance littéraire dans la mesure où le conte — lieu merveilleux du mythe et du rêve — devient à travers la plume, le *qalam* djébarien, un espace de débat, voire de combat, où la pensée travaille. « Refaire les contes en langue adverse », c'est donc opérer le glissement du mythe à la littérature, ce « lieu de la vérité du simulacre », ce lieu où Atyka, Algérienne qui choisit d'enseigner le français, devient, des siècles après le personnage du conte, *femme en morceaux*. Atyka, assassinée, la tête coupée, mais dont la voix continue de souffler à Djébar les mots afin que perdure le récit, afin de montrer qu'en lui tranchant la gorge, on ne lui a pas coupé la voix. « C'est dire que la voix est force faible; qu'elle ne dit pas mais ouvre le chemin. »

De même que dans ses livres, les films de Djébar accordent une grande importance à la voix qui ouvre le chemin à l'écoute, élément essentiel pour bien regarder. Que ce soit *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978), tourné en

1974 dans les environs de Cherchell, ville natale de la cinéaste, ou *La Zerda et les Chants de l'oubli* (1982), film de deuil et de mémoire qui déconstruit le regard que portait la métropole sur le Maghreb des années 1912 à 1942, le cinéma djébarien n'a pas tant pour but de nous faire voir que de nous faire regarder. À ce propos, l'auteur du livre cite Djébar qui a affirmé qu'il ne s'agit pas pour elle de « montre [r] ce qu'on ne peut pas voir », précisant à juste titre qu'elle n'est pas « une femme qui casse les portes ». Calle-Gruber met pertinemment en relief que si la libération des femmes est au cœur de ses œuvres, la liberté pour Djébar ne consiste pas à tout dire ni à tout montrer, loin de là. L'écrivaine algérienne entretient plutôt « la nécessité de garder — regarder — le secret [...] ». Elle entretient la nécessité de mettre en scène le secret, de faire que la scène devienne la *skènè* du théâtre grec, c'est-à-dire ce « lieu de vue et de non-vue ».

Le témoin littéraire

Tandis que les films de Djébar enseignent que « le regard est opération » parce qu'il ouvre, coupe et referme, ses romans indiquent que l'écriture autobiographique est cicatrisation parce qu'elle marque. Dans sa lecture de *Vaste est la prison* (1995), Calle-Gruber repère l'*omphalos* de l'œuvre, à savoir l'ombilic de l'œuvre, espace de coupure et de naissance. Depuis le projet autobiographique amorcé par *L'amour, la fantasia* et repris dans *Vaste est la prison*, Djébar a « coup[é] le cordon ombilical des généalogies d'aïeules [...] pour accueillir l'héritage de l'Autre [...] ». Or cette coupure, souligne Calle-Gruber à la suite de Derrida, constitue, paradoxalement, le lien qui noue l'auteur à son héritage ancestral : coupure et liaison. Plus qu'une écriture autobiographique qui participe « de l'altérité et de l'altération à l'œuvre », l'*omphalos* de Djébar est une écriture qu'elle qualifie, notamment dans *Vaste est la prison*, de *polygame*. « Rivale » dont ont besoin les autres femmes puisqu'elle « trans-crit. Trans-met » leurs récits, l'écriture djébarienne est également testimoniale.

Calle-Gruber précise qu'il ne s'agit plus dans *Vaste est la prison* de savoir dans quelle langue écrire, question qui hantait *L'amour, la fantasia*, mais bien de savoir comment écrire : « aujourd'hui, avec le sang, comment écrire et que ce soit encore legs de femmes? » En ces temps de guerre fratricide en Algérie, il s'agit désormais d'« écrire comme on porte le deuil ». *Le blanc de l'Algérie* (1996), récit biographique qui fait le deuil de la biographie, est un livre qui, selon les mots magnifiques de Calle-Gruber, « installe l'écriture là où précisément, instable, elle ne s'installe pas ».

« *Le blanc de l'Algérie* », c'est plus que le blanc des voiles — couleur du deuil —, c'est le blanc de la perte, du silence, c'est le blanc de la page que tente de combler Djébar. Mais ce blanc, ce manque, n'est-il pas le lieu même du secret, emporté par les morts assassinés? Si Calle-Gruber lit ce « roman » comme biographie — c'est-à-dire récit de « l'approche du trépas », de ce « pas au-delà » où le mort n'est plus un mort mais est un *mourant*, au sens derridien, un « autre présent » —, ne suggère-t-elle pas, en filigrane, de le lire comme témoignage, suivant Derrida encore, puisque « la biographie n'est pas "la vie" ; c'est l'impossible plain-pied avec la réalité »?

Le témoin littéraire, parce qu'il donne la parole à un autre disparu, transmet une parole vive, c'est-à-dire « vivante et revivifiée, mais aussi comme on le dit d'une douleur "vive" : aiguë, extrême, sublime ». À mon sens, cette parole vive plane aussi dans *Le blanc de l'Algérie*, bien que Calle-Gruber ne la mentionne que dans sa lecture de *Loin de Médine* (1991). Ce roman réintègre la place des femmes auprès du prophète Mohammed. *Loin de Médine* révèle subtilement que si l'écriture de Djébar est « féministe », elle revendique néanmoins « une liberté inscrite dans les lois de l'Islam ». En s'inspirant des textes sacrés, l'écrivaine donne la parole aux oubliées et se positionne comme témoin non oculaire mais littéraire : elle s'efforce de lire ce qu'elle ne voit pas, prenant le regard d'un aveugle, le seul voyant. À l'instar des Filles d'Ismaël, Djébar se fait donc *rawiyate*, c'est-à-dire transmetteuse. La force de l'écriture djébarienne tient, en outre, au fait qu'une fois le livre fermé, la transmission ne s'interrompt guère, « [c]ar en ce point où la narration s'arrête, nous sommes tous — narrateurs, lecteurs, relecteurs — des témoins littéraires constituants de transmission ».

Ouverture

Continuer la chaîne de transmission afin que se perpétue la résistance, tel est le dessein des œuvres de Djébar dont cet ouvrage rend compte avec finesse. Calle-Gruber elle-même, comme par un geste respectueux envers l'auteur, manifeste ses résistances face à l'écriture critique, se disant « critique manchote, appelée à apprendre à écrire de l'autre main » et s'avouant « aveugle à [s]on aveuglement ». Aussi, préfère-t-elle ne pas conclure pour ne pas fermer l'œuvre sur elle-même, pour ne pas, oserais-je dire, fermer ses lectures sur elles-mêmes, mais ouvrant plutôt la voie à d'autres interprétations. Ouvrant ainsi la voie à d'autres voix.

CHING SELAO