

“LA NUIT DE LA LANGUE PERDUE”:

DÉFAITE ET LEGS DE LA MÈRE DANS *VASTE EST LA PRISON* D’ASSIA DJEBAR

Michèle E. Vialet

University of Cincinnati

“A l’origine le geste d’écrire est lié à l’expérience de la disparition, au sentiment d’avoir perdu la clé du monde, d’avoir été jeté dehors”

245

Hélène Cixous, “De la scène de l’inconscient à la scène de l’Histoire”

“L’exercice de témoignage conduit à honorer le passé. Activement”

Abdelkebir Khatibi, *La langue de l’autre* (24)

Pendant architectonique et épistémologique du roman du legs des pères qu’est *L’amour, la fantasia* (1985), le premier volume du projet de “quartet algérien” d’Assia Djebar, *Vaste est la prison* (1995) privilégie le legs des femmes mais, comme une photographie que l’on développe, cette primauté ne se révèle que lentement par couches successives d’accents, d’échos et de sillages entrecroisés des récits (Calle-Gruber, Donadey, Mortimer, Vialet, Zimra [“Writing”]). D’une structure en apparence éparses et dodécaphonique, le roman joue sur le rythme narratif et sur les points d’intersection de quatre chronotopes (chronotopes de la vie intime de la narratrice dans la “Première Partie”, de l’héritage linguistique antique de l’Algérie dans la seconde, de la généalogie familiale de la narratrice dans la troisième et enfin de sa relation à la guerre civile des années 1990) pour inviter et déjouer les tentatives de lecture suivie de la transmission du savoir des femmes.¹ Il est cependant nécessaire de recourir à une telle lecture pour mettre en évidence une partie essentielle du legs féminin dans le roman, à savoir le rôle fondateur du meurtre de la mère (mort ou défaite symbolique infligée par l’époux ou par le père) dans l’accession de la fille au langage des pères et, après un travail profond de réflexion sur cette cooptation colonialiste, au retour au langage

maternel primordial. Le secret de ce legs est enfoui dans les profondeurs refoulées du désastre, la scène primitive de la mort de la mère, que la narratrice Isma débusque dans l'histoire de la vie de sa grand-mère et de sa mère, au détour de hasards heureux. Mais à sa surprise, la remontée qu'elle entreprend dans les "trous de mémoire" aboutit dans sa découverte qu'elle aussi s'inscrit dans un même mouvement de matricide culturel. La narratrice prend en effet conscience que son déplacement dans l'aire de la recherche autobiographique et de l'écriture littéraire, dans l'aire même du langage et de la parole libre qui faisaient défaut à ses parentes, ne l'a pas davantage protégée de l'assujettissement des femmes par les structures patriarcales de la société algérienne. Très tôt ouverte au désir de la langue "des autres", le français, et donc invitée, par complicité tacite avec l'ordre symbolique des pères, à désavouer le legs maternel, la narratrice découvre que ce qu'elle croyait avoir forgé comme parole libre de femme et d'écrivaine algérienne vole en éclats quand elle est, elle aussi, confrontée au désastre de la guerre civile, matricide généralisé, devenu fratricide à partir de 1992. La guerre civile révèle en effet le redoublement de la cible maternelle: le pays entier, l'Algérie que la langue identifie comme la mère-patrie, la mère primordiale, mais aussi, avec une hargne plus pernicieuse encore, les mères, les femmes enceintes, les adolescentes nubiles, massacrées entre 1993 et 1999 pour avoir quelque peu osé s'imaginer en sujets modernes et, toutes proportions gardées, en partenaires égales des hommes.² Assia Djébar utilise la recherche autobiographique et historico-culturelle de la narratrice pour mettre en scène la série de mouvements qui descelle les filles du "silence vorace" (*Ces voix* 141) qu'elles ont adopté pour survivre et leur permet, grâce à la percée de ce mutisme, non seulement de retrouver dans leur mère abattue la fille qui avait été, elle aussi, pareillement coupée de l'amour maternel, mais aussi de conquérir le droit de parler et d'agir en leur propre nom.

Le lien entre le deuil et la construction identitaire des filles dans et par le langage est en effet primordial. C'est là que les filles, rejetant la mère vaincue et les modes de vie et de savoirs qu'elle incarnait, s'auto-engendrent comme sujets décidés à exister et à s'imposer au respect de l'autre dans un langage qui participe de l'ordre patriarcal mais en refuse la complicité matricide. Le langage devient donc capacité de s'exprimer en sujet, en temps et lieu voulus, et capacité de ne pas subir, sous la poussée du désir des hommes du milieu familial, la fonction mortifère dont il peut être investi. Priscilla Ringrose a récemment souligné ce rapport intime entre langage et mort, un rapport qu'un certain nombre d'écrivains, notamment Hélène Cixous, Georges Perec, Paul Celan, reconnaissent, suivant en cela Sigmund Freud, comme fondateur du "geste d'écrire" (Cixous). Ringrose en situe la productivité dans le travail même de l'écrivaine algérienne:

Like Cixous, Djébar's starting-point is the association of *language* with death, although her reasons for making the association are very different. In Djébar's case, this association is not made because of the relationship between patriarchal thought and the construction of language, where "la mort est toujours à l'œuvre", but, as we will see, because of the relationship between what Lejeune calls "le présent de l'écriture"

[the present time of the act of writing] and "le passé raconté par l'écriture" [the past recounted by the writing]." (101)

Mon différent avec cette thèse réside dans l'interprétation des causes de l'association entre langage et mort. Je vais montrer que c'est précisément le rapport entre la pensée patriarcale et l'élaboration du langage chez les filles après le meurtre de la mère, après le matricide réel ou culturel, qu'Assia Djebar problématise dans *Vaste est la prison*.

Bien qu'ils soient intimement imbriqués dans le vécu des personnages, comme dans celui de la narratrice, de *Vaste est la prison*, j'entends distinguer trois domaines de relations mères-filles. En premier lieu, sur le plan des relations intergénérationnelles, je montrerai comment Isma reprise les déchirures qui ont isolé mères et filles les unes des autres. Sur le second plan, personnel et sexuel, la réévaluation du rapport à la mère et à la société nous permettra de voir la façon dont Isma regagne son identité de femme et s'accepte comme fille de sa mère, et non plus comme fille "sortante" de son père ou comme être androgyne. Le troisième domaine, identitaire, est celui de la réinsertion symbolique d'Isma dans la tribu berbère des Ben Menacer. Ce retour non à la langue maternelle, à la langue "lybique" "rebelle et fauve" de Jugurtha (*Ces voix* 13), mais au savoir des mères, à leur langue de femmes et à l'expression poétique berbère, découle des deux transformations précédentes mais ce sont véritablement les premières années de la guerre civile (1992-99) et le deuil des amis et parents assassinés qui en précipitent la réalisation. Le roman positionne ce mouvement de Djebar en faisant glisser l'emploi autobiographique du "je" d'Isma à la voix de l'écrivain elle-même. Ainsi, à travers le parcours d'Isma-Djebar qui est à la fois celui d'un désengagement et d'un réengagement avec le legs maternel dans une Algérie marquée par la colonisation française, *Vaste est la prison* devient l'autobiographie d'une femme en train de se décoloniser, pendant féminin algérien du premier roman maghrébin de la décolonisation, *La mémoire tatouée: Autobiographie d'un décolonisé* d'Abdelkebir Khatibi.

"LA NUIT DE LA LANGUE PERDUE" ET LE DÉSIR DE "LA LANGUE DES AUTRES"

Vaste est la prison commence par le récit d'un deuil singulier et déterminant pour la narratrice: le deuil de l'espérance qui fondait son retour à la langue arabo-berbère de la mère, à la langue d'avant l'exil dans l'univers symbolique français du père. L'incident qui lui a brutalement signifié sa perte est l'usage du mot l'"e'dou", c'est-à-dire "l'ennemi", pour parler du mari, dans le hammam, entre femmes—dans ce cas les amies "opulentes" et sophistiquées de sa belle-mère (13-14). Pour la narratrice, entendre ce mot est à la fois découvrir l'inscription de la guerre des sexes dans la langue des femmes (et du coup constater l'irréductibilité de l'*ethos* féminin à celui des hommes) et voir éclater le fantasme nourricier dont elle avait jusqu'alors auréolé son retour à

“la tendresse noire et chaude” (15), utérine, de l’arabe maternel. L’effet en est profond: “cette parole non de la haine, non, plutôt de la *désespérance* depuis longtemps gelée entre les sexes, ce mot donc installa en moi, dans son sillage, *une pulsion dangereuse d’effacement...*” (14-15, je souligne). Dépossédée de l’espoir de rentrer dans la matrice maternelle de la langue, la narratrice se retrouve “sans voix, et durant les quelques années qui s’écoulèrent ensuite, dépouillée, noyée dans un deuil de l’inconnu et de l’espoir” (14-15). La métaphore par laquelle elle désigne “le don de l’inconnue” qui a prononcé le mot “*e’dou*”, “l’écorchure dans l’oreille et le cœur”, souligne les effets physiques (auditifs) et affectifs immédiats de l’agression que les femmes ont inscrite dans leur langue. Mais la blessure va plus loin: elle déstabilise l’univers symbolique entier de la narratrice. Au lieu d’un retour par la langue à l’amour régénérateur de la mère, ce mot “acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment”, écrit-elle, “le fond de mon âme.” Les métaphores que la narratrice emploie traduisent l’amertume de la spoliation qu’elle ressent ainsi que la violence de la disparition de la langue maternelle comme lieu d’hospitalité, comme chez soi:

248

[L]a langue maternelle m’ exhibait *ses crocs*, inscrivait en moi une fatale amertume...
 Dès lors, où trouver mes halliers, comment frayer un étroit corridor dans la tendresse
 noire et chaude, dont les secrets luisent, et les mots rutilants s’amoncellent?
 Ne me faudrait-il pas mendier, plongée *dans la nuit de la langue perdue et de son cœur
 durci*, comme en ce jour de hammam? (15, je souligne).

C’est à cette dépossession, à ce deuil de la langue maternelle qui a trahi sa confiance et se tourbe contre elle, qui date de presque “quinze ans” avant le moment où elle en rend compte (ce qui permet de dater ce texte liminaire sur lequel s’ouvre *Vaste est la prison* de l’année 1988) que la narratrice fait remonter son rejet de l’écriture: “je me mis à me défier d’une écriture sans ombre. Elle séchait si vite! Je la jetai” (15).

Comment expliquer la méfiance de la narratrice envers l’écriture et son besoin de la rejeter? C’est que l’écriture tout à coup lui révèle ce qu’elle a perdu et qu’elle ne connaîtra jamais. Le fantasme de la chaleur matricielle des origines surgit sous la douleur amère de la trahison. L’écriture, croyant couler en français les palpitations de la vie, commet une deuxième trahison du legs ancestral et devient “mort”, “silence”, “linceul de sable ou de soie sur ce que l’on a connu piaffant, palpitant” (11). Don du père, l’écriture est deux fois coupée de la vie: de la “chair arabe” de la langue maternelle, mais aussi des savoirs secrets auxquels les femmes accrochent les lambeaux de leur endurance. Ici, Djébar rejoint la pensée théorique de Luce Irigaray. Dans “Le corps-à-corps avec la mère”, conférence présentée en 1980 lors du 5^e congrès québécois sur la santé mentale et reprise dans *Sexes et parentés*—Luce Irigaray théorise l’immolation de la mère comme structure fondatrice des sociétés patriarcales. Elle définit le moment où est immolée la mère comme une prise de pouvoir par le père qui “surimpose” sur l’enfant “un univers de langue” paternelle:

Le problème est que, refusant à la mère son pouvoir d’engendrement, voulant être le seul créateur, le Père, selon notre culture, surimpose au monde charnel archaïque un

univers de langue et de symboles qui ne s'y enracine plus, sinon comme ce qui fait trou dans le ventre des femmes et au lieu de leur identité. Un pieu, un axe, est ainsi enfoncé dans la terre pour délimiter l'espace sacré dans beaucoup de traditions patriarcales. Il définit un lieu de rassemblement entre hommes fondé sur une immolation. Les femmes y sont éventuellement tolérées à titre d'assistantes non actives.

De la fertilité de la terre, il est fait sacrifice pour délimiter l'horizon culturel de la langue paternelle, appelée, à tort, maternelle. Mais cela n'est pas dit. A l'oubli de la cicatrice du nombril, correspond un trou dans la texture de la langue. (26)

Don du père certes, la langue du père, c'est-à-dire "la langue des autres", le français, est déjà, bien avant la célèbre scène par laquelle commence *L'amour, la fantasia*, ce matin d'automne où le père l'emmène pour la première fois à l'école française, l'objet du désir de la fillette. En effet, une fois "plongée dans la nuit de la langue perdue et de son cœur durci", la narratrice de *Vaste est la prison* est en mesure de réexaminer son élection du français. La remontée de la narratrice dans ses premiers souvenirs de la séduction française lui permet d'exhumer son désir, dès l'âge de trois ans, de "la langue des autres". Dans le 4^e mouvement de la troisième partie de *Vaste est la prison*, mouvement intitulé "De la narratrice dans la nuit française", Isma examine l'attrait de la langue française en relatant un souvenir qui place dans un contexte incontournable le récit qu'elle en avait donné dans le premier volume du projet de quatuor, *L'amour, la fantasia* (11). Isma y prend en effet acte de son propre et silencieux désir de "la langue des autres". Ce souvenir fait ancre (et encre, si je peux me permettre l'homonymie révélatrice). Il remonte à l'étrange trouble qu'elle a vécu, "âgée de trois ans" (*Vaste* 264), lorsqu'elle se réveille, après une nuit agitée et bruyante de bombardements allemands en 1940 ou 1941, et découvre, couchés dans le lit de ses parents, ses voisins de palier, Maurice, un garçon de douze ans, et sa mère, institutrice française. Le souvenir auquel elle accède est "vivace". L'épisode, dit-elle, "précéda mon entrée à l'école peut-être d'une année, ou de plus. Ce réveil autre. Le seul réveil de ma première enfance, qui me demeure soudain le plus vivace, mais oblique, dans une mobilité cherchant son fragile équilibre" (264). À mesure que la narratrice "réhabite" son souvenir (263), c'est son calme, son sentiment d'être "à la frontière, mais laquelle?" qu'elle reconnaît: pas "d'effroi", pas non plus "[l]'excitation d'un monde inconnu, d'une mère nouvelle" (263). La notion de "frontière" est soulignée plusieurs fois dans le chapitre. Au-delà de l'"effraction définitive, nocturne et irréparable" (261), la narratrice retient sa propre ouverture à une "transmutation" (262), à la "substitution" (263):

Or je restais là: ni effrayée ni spécialement excitée par l'aventure...

Je fermais les yeux. Je ne voulais voir personne. Je me sentais à la frontière, mais laquelle? Un moment, j'allais avoir une mère française, un "frère" et pas "un frère", son fils... Je fermai les yeux. Je dus rêver, j'en suis sûre, que j'allais à nouveau bondir dans ce grand lit, retrouver mes habitudes des dimanches, me presser contre la "dame", entre elle et son fils, contre Maurice, entre mère et fils, eux mes parents, parlant français, respirant français. Cet instant, je le vécus, âgée de trois ans. (263-64)

Dans l'analyse des sentiments de la fillette de trois ans à laquelle se livre Isma, "la nuit française devenait celle d'une transmutation: la mère et son garçon, eux, les 'Français', nos voisins de palier certes, mais aussi le représentants les plus proches de 'l'autre monde' pour moi, eux,...allongés là, à la place de mes parents!" (262). Le français s'était lové, invité improbable, dans le creux du lit des parents hospitaliers.

250 Dans les souvenirs des bombardements allemands de l'Afrique du Nord pendant la seconde guerre mondiale qu'examine la narratrice, certains détails du récit des expéditions vers les abris sont importants, notamment l'excitation et le sentiment de protection offert par ces abris mais plus encore les efforts de la mère de parler français avec les autres réfugiés et tenir "son rang" (256). Mais, le second souvenir détaillé qui éclaire le mieux cette "nuit française", en partie parce qu'il procède de ce réveil, est celui d'une journée de jeux dans le jardin de la maison. L'épisode met en scène la fillette dans toute la force de son désir de parler la langue de ce même garçon, Maurice. Avec le recul du temps et son travail d'anamnèse, Isma tente de cerner la paralysie silencieuse qui avait saisi la fillette qu'elle était alors que jouant dans le citronnier du jardin, elle voulait répondre au garçon de douze ans qui l'appelait à monter plus haut dans l'arbre:

Le plus incompréhensible dans ma mémoire est que je revois cette scène de l'arbre, *dépouillée de mots et de toute parole*. Accompagnée d'aucun bruit: nul rire, nulle exclamation, pas la moindre répartie...[C]'est sans nul doute *ce gel des voix* qui donne à l'image du garçon sa netteté, sa présence immuable.

Je ne parlais donc pas français encore. Et le regard que je levais sur le sommet de l'arbre, sur le visage du garçon aux cheveux châtain, au sourire moqueur, était celui *d'un silencieux désir informe, démuné à l'extrême car n'ayant aucune langue, même pas la plus fruste, pour s'y couler*. (265-66, je souligne).

Quelques mois plus tard,³ lorsque le père emmène sa fillette de quatre ans à l'école communale où il enseigne le français, sait-il que son enfant est déjà investie du désir de cette langue? A-t-il senti qu'elle a déjà franchi la frontière mentale de "l'autre monde" (262) et se rêve dorénavant en aval de cette privation "extrême" de "toute parole", désireuse d'apprendre la langue de Maurice et de sa mère pour ne plus connaître de silence paralysant et, comme sa mère au sortir des abris, tenir sa place?

Quoique la narratrice privilégie l'interdit du premier désir sexué ("Dans ce silence-là de l'enfance, l'image de la tentation puérile, du premier jardin, du premier interdit, se dessine. Apparaît intense, paralysante" [266]), je retiens ce désir comme véhicule et masque du désir de parler la langue symbolique paternelle, le français. Les théories psychologiques nous permettent de voir dans le désir de l'enfant non seulement le désir de l'autre enfant (Maurice) mais aussi le désir du père, instituteur arabe en poste dans une école française, qui sert de médiateur au désir du pouvoir colonial. Au début du chapitre "4^e mouvement: De la narratrice dans la nuit française", la narratrice souligne la confluence des données familiales, coloniales et historiques (la seconde guerre mondiale) qui renforce la polarisation entre l'arabe et le français: "Comme si d'appartenir irrévocablement à la communauté familiale, dans un pays colonisé, et

donc dichotomisé, cette appartenance-là allait connaître, en ma conscience de fillette tout à fait arabe, une sorte d'alarme" (253). Comme le note Adlai H. Murdoch à propos du conflit entre le français et l'arabe qui déchire la narratrice de *L'amour, la fantasia*: "The struggle between the *langue marâtre* and the *langue mère* bespeaks the cultural dilemma produced by colonial appropriation and the imposition of colonial desire" (90). Explicitement paternaliste et patriarcal, le pouvoir colonial a pour vocation d'imposer l'étude du français *pour* dégager les enfants de l'influence des mères autochtones, non francophones, autrement dit, *pour* "interdire" et "immoler" symboliquement la mère. L'entrée, en partie secrète, de la fillette, jusqu'à trois ans "tout à fait arabe" (253), à l'école française reproduit ce sacrifice de la mère et l'étend à tout ce que ces heures d'école volent au couple mère-fille en savoirs, en paroles, en silences, en touchers, en rires, en gestes de tendresse ou d'agacement, en complicité, de part et d'autre. Derrière le gain apparent, supplément à proprement parler "inouï" de savoir et de liberté (la fillette va apprendre du père le même savoir que la quarantaine de garçons de l'école française), la défaite de la mère est double. La fillette, privée du monde des femmes, se transforme en fille du père, c'est-à-dire en fille qui "sort", qui "lit", qui "va ainsi dans les villes, nue", non voilée, à côté de son père (278) et qui parle français. L'analogie avec la naissance d'Athéna, la déesse grecque de la sagesse et de la guerre, est révélatrice et présage la séduction du mythe de l'androgynie pour l'adolescente que deviendra la fillette, séduction que je développerai dans un instant. Comme Athéna que le mythe grec fait naître de la tête de Zeus, Isma est une anomalie du point de vue de l'ordre patriarcal qui sait, pour ses propres fins, se permettre d'initier certaines de ses filles à sa langue. A treize ans donc, aux yeux des autres mères, Isma est une fille "sortante", une fille de l'ordre des pères (284). La narratrice précise le danger que ce mot du dialecte maternel désigne. Alors qu'au masculin pluriel le mot *khari-djines* a des connotations positives ("amorces d'une aventure collective novatrice"), au féminin singulier, le mot "la 'sortante' [...] n'annonce que le danger pur, rabaisé quelquefois en scandale gratuit" (284-85). Sa liberté épiée, la fillette devient un sujet exotique pour les siens, une étrangère. Humiliée à six ans dans sa pudeur par les filles aînées du caïd qui tâtent ses vêtements et la touchent pour savoir, à travers elle, ce que les Françaises "portent, comment elles s'attifent, en dessous!..." (286), elle se coupe de la cadette, sa compagne de jeux, et garde de cette curiosité enfantine un "recul instinctif, [une] appréhension rétive devant le moindre contact physique des cérémonies sociales les plus ordinaires" (286).

Ces deux récits où la narratrice de *Vaste est la prison* plonge dans son désir précoce du français, désir médiatisé par le milieu familial et historique dans cette nuit que la narratrice nomme précisément "la nuit française", ne permettent pas d'anticiper son futur désaveu de la langue maternelle lorsque, femme adulte, elle en découvre le "cœur durci" dans le vocable e'dou. Mais du point de vue de l'analyse du lien premier à la mère ils donnent à voir la projection négative de la culture patriarcale que la fillette intériorise et la valorisation positive du français comme parole, comme langue de communication et de désir. Coloniale, culturelle et patriarcale, la projection néga-

tive sur l'arabe maternel va de pair avec le meurtre symbolique de la mère, représenté dans le récit d'Isma par l'ouverture de l'enfant à la substitution des mères, la mère de Maurice contre la sienne. Cette projection négative résulte, comme le souligne justement Luce Irigaray dans sa réflexion sur la scotomisation (ou déni inconscient de la réalité) de la fonction maternelle, des efforts conjugués de la société patriarcale moderne, qu'elle soit coloniale comme c'est le cas dans l'Algérie du roman ou colonisatrice comme l'est encore la France au moment où écrit Irigaray: "L'ordre social, notre culture, la psychanalyse elle-même le veulent ainsi: la mère doit rester interdite, exclue. Le père interdit le corps-à-corps avec la mère" (26).

"UNE GRÂCE": L'ANDROGYNIE

252 Avec l'affirmation de la sexualité déjà pressentie et soulignée par la narratrice dans les deux épisodes avec Maurice, qu'advient-il des liens premiers à la mère dont elle s'était déjà détournée, mimétiquement, séduite par l'ordre patriarcal, dès l'âge de trois ans? Pour l'adolescente en train de devenir adulte, la nécessité de se créer un espace sûr, non sexué et désengagé de la servitude féminine représentée par la mère dont elle fuit la langue et le mode de vie, l'amène à se comporter en garçon manqué et à s'imaginer androgyne. Placée dans un entre-deux social et culturel des sexes défiant les paramètres des rôles traditionnels réservés aux garçons et aux filles arabes, la mettant en danger de perte aux yeux des adultes et la rendant rebelle aux démonstrations d'affection des femmes (la narratrice réaffirme dans ce dégoût le rejet du maternel et du féminin), elle tente de résorber l'écart entre les valeurs communautaires traditionnelles et les conduites de sa vie par la fiction de l'androgyne. Se vêtir en pantalons, se mouvoir de façon spontanée comme les enfants avant la puberté ou comme les hommes, couper ses cheveux à la garçonne, constituent à la fois les signes et les moyens de son indépendance de mouvement, de pensée et de poursuite d'une carrière professionnelle. Ce choix stratégique, qui n'est pas dépourvu d'une fierté coquette en contradiction avec le but avoué, permet à la narratrice de s'imaginer évoluer dans la société algérienne en dehors des stéréotypes de genre et à l'abri des risques auxquels sont exposées les femmes non accompagnées. Telle que la narratrice la construit, son androgyne l'autorise à se croire invisible comme femme, dans un hors-champ de la chair sexuée et des tabous, libre de ses allées et venues. Dans la première partie de *Vaste est la prison*, lors de la partie de ping-pong avec l'Aimé, la jeune femme fantasme son invisibilité en tant que femme au point de revivre l'innocence de la pré-puberté: "désinvolte, insouciant, et l'absolu de la tranquillité, de te regarder dans cette légèreté d'être mon partenaire [...] je me crois âgée de six ans, tu es mon compagnon de jeu" (35). Elle rapporte la joie avec laquelle elle a appris, bien après son mariage, qu'une tuberculose génitale contractée en bas âge, l'avait rendue stérile: "j'appris le verdict joyeusement: je serais donc merveilleusement stérile, disponible pour des enfants de cœur, doublement de cœur, et jamais de sang!" (313). Tout se passe

comme si ce diagnostic tardif fondait son choix de se concevoir androgyne, c'est-à-dire hors cadre, hors des contraintes biologiques et sociales de vivre en femme, hors de la polarité femmes-hommes. Alors que beaucoup d'autres femmes en auraient souffert, la narratrice y trouve la réponse de ses vœux d'adolescente:

Ainsi ai-je été allégée par cette nubilité qui me permettait de me concevoir aussi longtemps androgyne. Une grâce. Celle que j'évoquais, ignorante et l'esprit embrumé de lectures mystiques (pêle-mêle Claudel et Jalal al-Din Rumi) le jour de mes quatorze ans. Tandis que fièrement, trop fièrement, j'inscrivais noir sur blanc mon projet de vie. "Jusqu'à trente ans!" (313)

A l'occasion, le désir de paraître une androgyne se teinte d'équivoque lorsque la narratrice se prend à jouer des effets de surprise que crée son allure: "A trente sept ans, j'en paraissais sous doute moins de trente: hanches minces, cheveux à la garçonne, fesses plates, si fière ce jour-là de ma silhouette androgyne. Le jeune homme avait perdu [son pari]. Je n'y pouvais rien, mais en le dépassant, je lui fis une grimace drôle. 'Désolée!' Je me savais, à cet instant, provocante" (47-48).

253

L'ivresse de liberté de l'androgynie apparaît chez d'autres auteurs du Maghreb, notamment chez Abdelkébir Khatibi. Dans l'œuvre d'Assia Djebar, elle se révèle ainsi dans le premier essai de *Ces voix qui m'assiègent...* Djebar avoue la jubilation que lui procurait, "assise sur le bord de la route, dans la poussière", son illusion d'androgynie lors de la préparation de *La nouba*:

"Assise donc sur la route", à même le sol, je crois que je vécus mon ivresse la plus rare: regarder en anonyme; même en jean, relever un genou, poser un coude sur ma jambe comme eux et oublier le temps en contemplant le défilé des passants, des fellahs, des conducteurs de mulets, et de quelques vélos...

Ainsi à quarante ans, je retrouvais le monde paysan de mon enfance. Dans un statut non pas de voyeuse, mais d'androgyne croyant (ou m'illusionnant) m'être placée par miracle sur la ligne invisible qui ici séparait les sexes, dans ce pays ségrégué [...] (Ces voix 20)

On peut se demander dans quelle mesure le rêve d'androgynie est un procédé subconscient répandu qui permet à beaucoup de femmes et même d'hommes du Maghreb de se ré-inventer comme êtres humains en dehors du déterminisme biologique et sexuel, de se donner non seulement un espace et une temporalité hors des *ethos* masculin et féminin de la société maghrébine, mais plus fondamentalement de s'auto-engendrer. On sait que les fantasmes d'androgynie transmuient l'impuissance en force positive et créatrice et subliment la reproduction issue de la parthénogenèse.

Pour comprendre le rôle compensateur du mythe de l'androgyne dans *Vaste est la prison*, examinons la manière dont la narratrice, Isma, redécouvre son héritage généalogique et sa sexualité féminine. Dans ce roman, comme dans *L'amour, la fantasia*, la grand-mère maternelle de la narratrice est représentée comme une femme dont le jugement et l'indépendance commandent le respect. Pourquoi, jeune adulte décidée à contrôler sa destinée, Isma ne voit-elle pas dans Lla Fatima un modèle d'indépendance personnelle et économique dont elle pourrait s'inspirer? Est-ce que

la distance émotionnelle avec la grand-mère s'explique comme répétition du rejet de la mère? Il est vrai que contrairement à la personnalité chaleureuse et ouverte de sa grand-mère paternelle, protectrice, "seconde mère" (287), l'ayant munie d'amulettes ("deux carrés et un triangle de soie") contre "l'envie des autres", la grand-mère maternelle ne sourit pas.⁴ Son "air sévère", son "énergie amère" (303), son apparence parfois "terrible" (214, 303), gèlent ses manifestations de tendresse à son égard. Bien qu'elle soit fascinée comme ses cousins, et qu'ensemble ils s'efforcent de compenser leur réticence en l'appelant du doux nom de "mamané" (225), la fillette ne parvient pas à déchiffrer le "corps et la voix de la matrone hautaine" (*L'amour* 165) et "virile" (*Vaste* 214, 303). Isma signalait déjà dans *L'amour, la fantasia* (163-65) que lorsqu'elle était petite elle redoutait les fréquentes séances de "fureurs et de danses magiques" d'où la grand-mère ressortait "froide, maîtresse d'elle-même ensuite, comme de toute sa maison" (*Vaste* 303). Elle redoutait aussi le "ton âcre" et l'"étonnement méfiant" et désapprouvateur avec lesquels l'aïeule scrutait son visage et détournait ses yeux d'elle

254 pour protester devant sa fille: "Eh bien quoi, vous en ferez un garçon peut-être?" (*Vaste* 304). Le rejet de la narratrice serait-il le rejet d'une féminité trop virile (rejet de la femme forte) ou la perception que sous la virilité de la grand-mère se cache sa défaite de femme (rejet de la femme vaincue)?

Souvent imperceptible, même à quelqu'un de vigilant, le matricide culturel se prolonge tard dans la vie de la narratrice. En effet, quand Isma entend sa tante Malika lui parler du père Ferhani, elle est surprise de découvrir, à l'âge de quarante ans, qu'elle a ignoré "tout un pan de sa famille", les parents de cette grand-mère insondable et en premier lieu le père de cette grand-mère:

Mon esprit s'évada... je ne réussissais nullement à imaginer mon aïeul, sortant pour moi du noir: dans mon enfance n'avait compté, à travers le père de ma mère, donc le troisième mari de la grand-mère, que la généalogie de ce dernier, que le père du père de ma mère, en arrière que les pères des pères précédents comme si une seule branche avait été comprise, valorisante, héroïque, peut-être simplement parce que seule à avoir été transcrite dans l'écriture! (206-7)

Isma est troublée par l'impasse qu'elle a faite sans y songer, naturellement. C'est alors qu'elle comprend en quoi la culture patriarcale est insidieuse, s'immiscant jusque dans les choix inconscients de la mémoire collective des familles, jusque dans sa propre conduite. En sujet aveugle et sourd aux privilèges des pères, elle a inconsciemment choisi de connaître les pères de l'héritage maternel et d'en délaisser les mères. Confrontée à sa propre discrimination mémorielle, elle, une femme cultivée qui a pris fait et cause pour l'écoute des femmes et la pratique de la solidarité féminine, se demande avec gravité et étonnement: "Pourquoi [...] la mémoire féminine en cercles concentriques, revient inlassablement aux pères, laisse dans l'ombre (et naturellement dans le silence du non-écrit) les véritables drames, les défaillances, la chute d'une femme?" (212). Pourquoi, en effet? Retrouvons-nous ici une des conséquences les plus persistantes du meurtre archaïque de la mère qu'une partie de la psychanalyse pose comme clef de voûte de nos sociétés? On sait comment Luce Irigaray en particu-

lier dénonce l'ubiquité du legs du matricide représenté dans notre mythologie par le meurtre impuni de Clytemnestre. Le matricide, parce qu'il reste impuni et pour ainsi dire évacué de notre conscience morale, est invisible, non-dit et donc impensable.

DEUIL DE LA LANGUE ET INVENTION D'UNE PAROLE À SOI: LLA FATIMA ET BAHIA

Comment Lla Fatima et la mère de la narratrice surmontent-elles le meurtre de la mère qui les a emmurées? Bien que Djébar revienne davantage au portrait de sa grand-mère en historienne dans *Ces voix qui m'assiègent...* les deux chapitres qui lui sont consacrés dans le roman *Vaste est la prison* montrent la valeur symbolique du deuil de la langue. Au fil des essais réunis dans *Ces voix qui m'assiègent...*, la romancière souligne que c'est sa grand-mère qui lui a appris l'histoire de la tribu ("elle se voudra pourtant pour moi—la fillette des veillées d'autrefois devant la braise—la transmetteuse, la parolière des hauts faits et gestes" [141]). L'aïeule raconte "avec persévérance chaque soir" les combats masculins. Soupçonnant que sa grand-mère se masquait derrière son rôle d'historienne orale, Djébar identifie sa stratégie subconsciente de survie comme une double "inversion", inversion de "rôle sexuel" et inversion de la mémoire (141).

255

Que recouvre cette double inversion? Est-ce qu'aux yeux d'Assia Djébar la virilité de la grand-mère tiendrait, en partie du moins, à ce qu'elle transmet la grande histoire des hommes au lieu de parler de la vie et de conter les légendes comme le font les grands-mères autour desquelles s'assoient les fillettes le soir sur les terrasses? Ou s'explique-t-elle, comme le souligne la narratrice de *Vaste est la prison*, par sa volonté et l'exemple de "décision [et d'] intelligence féminines" (226) qu'elle donne en se séparant du mari volage pour veiller à l'intérêt des quatre enfants avec lesquels elle s'installe à Césarée pour administrer les biens que lui a laissés son second mari? Quoi qu'il en soit, c'est dans cette mutation que l'aïeule redevient un sujet parlant et c'est "dans ce rôle, pour ce dire, pour ce fil doré" qu'Isma la voit "s'adouci[r] enfin", comme si l'aïeule s'autorisait auprès de sa petite-fille attentive à relâcher le silence qu'elle avait choisi pour survivre à l'immolation de sa mère. Tout le récit de la vie de Lla Fatima témoigne de sa capacité de résilience en tant que fille, puis comme mère de quatre enfants issus de deux époux dont elle est veuve, et enfin, avant d'avoir quarante ans, d'épouse qui demande la séparation de biens officielle, séparation "que lui permettait la loi islamique", qui tourne le dos au troisième mari et qui descend vivre seule avec ses enfants, dont la petite Bahia, à Césarée (*Vaste* 232-33).⁵ En faisant de sa petite-fille l'héritière de l'histoire orale de la tribu, la grand-mère remplit le rôle de transmetteuse du savoir du groupe.

Qu'en est-il de Bahia, la mère d'Isma? Alors que le silence de Lla Fatima, attribué à la "lucidité" précoce de l'adolescente, inspire une admiration, qui ira grandissante, pour son intelligence et sa maîtrise d'elle-même (226), la perte de voix qui rend Bahia

aphone alarme parentes et proches dès les premiers jours. Seule, pendant un an, Lla Fatima se retient d'intervenir, mais:

A l'anniversaire de la mort de Chérifa, ou peu après, Lla Fatima accepta de laisser sa dernière entre les mains d'une magicienne des environs qui, lui dit-on, savait comment libérer un vivant, une vivante, de la possession d'un aimé, d'une aimée des morts perpétuant le rapt "malgré la volonté de Dieu"...

Malaisément, elle laissa sa fillette accompagner une vieille voisine, la conseillère. (238)

Lla Fatima respecte-t-elle et protège-t-elle le deuil de sa fille parce qu'elle y reconnaît le deuil muet de sa propre mère, et qu'elle sait que c'est en elle, dans ce silence, dans cette aphonie stratégique de temporisation, que l'enfant trouvera la force de choisir entre la vie et la mort? Est-ce lucidité et "intelligence féminine" (226) de sa part? Est-ce sororité avec la fillette dans le silence ou acceptation par personne interposée du deuil autrefois refusé de sa mère? La narratrice ne s'attarde pas sur les raisons qui retiennent Lla Fatima mais elle souligne la joie de la maman qui "distribua des aumônes chaque matin de la semaine qui suivit" le retour de voix de Bahia.

256

L'épisode éclaire la pulsion de mort qui est au cœur du deuil de l'enfant: la fin de sa relation symbiotique avec Chérifa la place dans un entre-deux de la vie et de la mort, hors l'une et hors l'autre. Signifiant psycholinguistique de son désir de suivre la sœur dans la mort, l'effacement de la voix marque ce *no man's land* où la vie cède à la séduction de la mort. Pour les parentes, tout se passe comme si la morte attirait vers elle la vivante, la détenait sous son empire. La sagesse populaire qui parle du "rapt" d'amour des vivants par les morts leur fait voir dans cet enlèvement une infraction à la volonté divine que l'intercession des saints de la famille peut restaurer. Est-ce cet argument qui persuade Lla Fatima de confier sa fille à la magicienne? Ou est-ce l'espoir entrevu de ramener sa fillette à la vie, c'est-à-dire à l'ordre des pères, non seulement des ancêtres de son père mais aussi des ancêtres de son deuxième et de son troisième mari, le père de Bahia? "Tu verras," lui dit la voisine, "[la femme ermite] réussira, avec la volonté et la protection des saints de ta lignée, d'Ahmed ou d'Abdallah et des deux Berkani, père et fils!..." (238). Car rentrer dans la vie, Lla Fatima le sait par expérience, c'est couper le lien muet, ombilical, avec la mère, c'est rompre avec la sororité primaire et entrer dans l'ordre de la maîtrise de soi à travers et par le langage—ce que fait précisément Bahia: "Le lendemain matin [...] Bahia parla, doucement, comme si elle avait toujours été là, sans mélancolie: quelques mots sur la fraîcheur de l'air et sur l'éclat de la lumière" (238).

Pourtant si le retour à la vie est retour à la parole, il n'est pas retour à la langue de la morte, à la langue des ancêtres. La langue de la morte, le berbère, reste le privilège du deuil, le lieu de la perte. On dirait que cette mise au tombeau du berbère donne à Bahia, pas à pas dans les trente ans qui suivent, le désir de s'ouvrir à la langue des autres, au français qu'étudie l'ami du frère, son futur mari, et qu'elle étudiera à son tour pour aller voir son fils détenu comme prisonnier politique en France. Dans *Ces voix qui m'assiègent...*, Assia Djebar souligne le rôle régénérateur de l'aphasie de sa mère:

Ma mère elle-même—pour revenir au roman *Vaste est la prison*—ne pouvait pas savoir que ce fut en fait grâce à cette longue année d'aphasie qu'elle mena à bien ensuite, plus tard, à la fois ses fuites et ses passages. Ses traversées.

Sur cette perte vocale initiale—que l'on peut considérer comme le prix à payer à la sororité entrevue puis effacée—se greffa la force de ma mère en son début d'âge de femme: tourner le dos, enfant, au berbère, langue du père qui ne revient plus, aimer, jeune fille, le prétendant se présentant ses livres de français à la main, se hasarder ensuite à ne rien perdre de son statut de citadine choyée tout en amorçant le dialogue, en français, avec les voisines européennes... (145-46)

Est-ce la décision courageuse de Lla Fatima d'appeler le médecin français pour sauver ses enfants qui donne à Bahia la toute première curiosité pour le français? Toujours est-il qu'elle apprivoise peu à peu cette langue qui n'est ni paternelle ni maternelle, mais langue de voisinage et d'école. Le tournant décisif parce que qualitatif et quantitatif a lieu lorsque, mère à son tour, elle se retrouve menacée de ne jamais revoir son fils détenu en France pendant la guerre d'indépendance. Sa responsabilité de mère face à l'adversité de la situation politique la transforme alors en femme d'une force aussi inattendue qu'inépuisable. Dans le même essai de *Ces voix*, Djebbar rend hommage au courage de sa mère qui a su vaincre ses peurs et les tabous de la pudeur féminine maghrébine: "La mère ensuite fut voyageuse: pour son fils incarcéré dans plusieurs des prisons de la France lointaine. Elle y alla par bateau, par train, par avion, gauche, élégante, avec un français oral de convenance et un secret en langue arabe dans son maintien et sa fierté raidie" (146). Réfléchissant au parcours de sa mère et au hasard qui lui fait découvrir ce parcours, la conférencière semble voir dans la mort symbolique de sa mère à six ans un équivalent de la descente aux enfers du mythe d'Orphée:

257

Perte de la voix d'autrefois: dans cette brisure, dans cette durée sans mémoire, presque sans trace (sinon l'écho de ma quête ramenée par hasard), s'inscrit en fait la mobilité victorieuse de ma mère. Sa renaissance. Car elle désira sans doute ardemment persister à longer le royaume des ombres. Des ombres innocentes, disparues dans la lumière...
(*Ces voix* 146)

De la petite fille que la mort de la sœur-mère rend brusquement "orpheline de sœur" (235) à la mère qui obtient la permission de voir son fils dans les prisons de Metz et de Caen et refuse de se laisser décourager par les transferts et les mauvais traitements qu'on lui fait subir, il y a loin. Comme dans le mythe orphique dont la portée est si profonde en pays méditerranéens, le refus de survivre seul à la mort de l'être aimé sert de condition préalable à la renaissance. A la renaissance à la parole, non à la joie, à la renaissance à la responsabilité, non au triomphe de la vie. Bahia tire de sa victoire sur la pulsion de mort une détermination en apparence plus douce mais en réalité plus intrépide et plus radicale que ne l'a été celle de sa mère, Lla Fatima. Témoin de la mort de l'être qui lui était tout à un âge plus tendre que ne l'était sa mère au moment de l'effondrement maternel, le temps passé dans l'entre-deux de la mort l'a peut-être

mieux servie à se réinventer dans la langue et dans la vie. Plutôt que de transformation, on est tenté de parler de métamorphose.

LE LEGS D'UNE LANGUE DE SURVIE FÉMININE: LA NARRATRICE

A l'image de Bahia qu'une année d'aphasie a mystérieusement fortifiée et disposée à faire connaître, à partir du deuil de la sœur-mère, son amour de mère envers son fils ainsi que son désir d'ouverture au français, Isma s'efforce aussi de recouvrer la mère abattue et de la replacer, au-delà du deuil de son amour et de sa langue, dans la chaîne généalogique des mères et des filles. Son parcours que retrace, à bien des égards, le roman la ramène, elle aussi, à renaître d'une part comme femme et d'autre part comme héritière de l'*ethos* berbère des femmes de la zaouia des Beni Menacer.

258 Les deux axes selon lesquels Isma se découvre comme fille de sa mère sont en effet la différenciation sexuelle et l'héritage berbère. Le premier axe qui découle de la projection de la narratrice comme être androgyne est repérable dans la structure même de la première partie de *Vaste est la prison*, "L'effacement dans le cœur". Le récit de la narratrice s'organise autour de sa lente mais irrésistible assumption de son corps de femme (la narratrice parle d'"allègement") qui la ramène à l'écriture: "l'austérité de ma vie matérielle accentuait cet allègement; je me remis soudain à écrire, à la recherche de quelle ombre ou tanguant dans quel entre-deux?" (*Vaste* 113). Cette libération, qui fait place à la naissance d'un nouveau rapport à soi et à l'autre masculin, comprend plusieurs étapes: le divorce, le retour à Paris, un second mariage qui sera aussi positif que bref. L'accession au genre féminin que la narratrice localise dans sa relation imaginaire, au sens lacanien, avec la figure de l'Aimé (comme objet *a*) n'est pas sans rappeler la naissance parthogénétique. Miroirs l'un de l'autre dans et par un regard amoureux, l'Aimé d'autrefois et la narratrice accèdent à leur être autonome respectif dans une sorte de découverte jubilatoire mutuelle qui fait naître de leur couple fraternel un homme et une femme:

Et cet homme, ni étranger ni en moi, comme soudain enfanté, quoique adulte, de moi; soudain moi tremblant contre sa poitrine, moi pelotonnée entre sa chemise et sa peau, moi tout entière contre le profil de son visage tanné par le soleil, moi sa voix vibrante dans mon cou, moi ses doigts contre ma joue, moi regardée par lui et aussitôt après, allant me contempler pour me voir par ses yeux dans le miroir, tenter de surprendre le visage qu'il venait de voir, comment il le voyait, ce "moi" étranger et autre, devenant pour la première fois moi à cet instant, précisément grâce à cette translation de la vision de l'autre. Lui ni étranger ni en moi, mais si près, le plus près possible de moi, sans me frôler, voulant pourtant m'atteindre et risquant de me toucher, l'homme me devenait le plus proche parent, il s'installait dans la vacance originelle, celle que les femmes de la tribu avaient saccagée autour de moi, dès mon enfance et avant ma nubilité, tandis que s'esquissait le premier pas de ma vacillante liberté.

Lui mon plus proche; l'Aimé. (*Vaste* 116-17)

La force avec laquelle la narratrice nomme "vacance originelle" le vide du sujet, à la fois comme attente non satisfaite, manque à être, mais aussi comme disponibilité, qu'elle a ressenti pendant son enfance révèle la solitude et le désarroi identitaire de la fillette. La transgression de rôle sexuel (aller à l'école et "lire" sont associés au sexe masculin) a privé la fillette des repères traditionnels. Fille ou garçon? Aucun regard ne le lui révèle. Il faudra à l'adulte cette aventure amoureuse platonique pour la rendre à sa féminité. En réaffirmant la différence des sexes, la relation narcissique a permis de panser (et de penser) les blessures longtemps ouvertes chez la narratrice de sa dangereuse féminité de "sortante" comme de sa secrète aspiration à l'indistinction de l'androgynie. Près de la fin du roman, la narratrice confirme son retour à la chaîne généalogique des femmes en devenant mère elle-même: ainsi l'adoption met ainsi fin à son refus stratégique et symbolique de la féminité et de la maternité.

Le second niveau d'inscription dans la chaîne des femmes de la tribu maternelle est l'entrée de la narratrice dans la chaîne féminine de transmission de l'héritage berbère.⁶ C'est son avènement comme écrivain dans le flux de transmission de la "parole plurielle des femmes", en particulier de que Djebbar appelle dans *Ces voix* "sa tonalité son 'bruit' le plus tenace, le plus profond... [là] où la voix rejoint la langue, en la portant, en lui donnant naissance!" (37). Qui dit *généalogie*—recherche des origines et des filiations—fait aussi entendre *gynélogie* car le mot résonne des deux racines qui le composent: *gyné* et *logos*. La remontée en généalogie est une remontée dans le *logos* du gynécée, dans le *logos* des femmes de la montagne, de la zaouia Beni Menacer, berceau, creuset, où le berbère est tenace et vivant. Les dames qui regardent la narratrice danser à treize ans et demi dans la maison des filles de Soliman déploraient le sacrifice culturel que les parents imposaient à leur fille, la narratrice:

259

Elle danse...trop vivement, trop nerveusement, comment dire allègrement! Elle n'a pas encore compris: elle ne comprendra jamais car elle ne sera jamais de nos maisons, de nos prisons... Elle ne saura jamais que si le luth et la voix suraiguë de la pleureuse aveugle nous font lever et presque entrer en transes, c'est pour le deuil, le deuil masqué. (*Vaste* 278).

L'aliénation identifiée par les dames est celle de la joie: "Elle danse...c'est vrai...mais quoi, elle dit sa joie de vivre; comme c'est étrange, d'où vient-elle? D'où sort-elle, vraiment, elle, l'étrangère?" (279). Étrange, oui, pour la culture berbère. Étrange puisqu'une mémoire ancestrale de près de trois mille ans a enseigné aux femmes l'étendue de la prison et la vanité d'espérer en être délivrée: "*meqqwer lhebs*, Vaste est la prison qui m'écrase! / D'où me viendras-tu, délivrance?" Ainsi tout langage issu de leur corps, même le plus élémentaire mouvement de se lever au son d'une voix trop rauque ou d'un instrument trop dissonant pendant des rites funéraires, est l'expression d'un deuil plus profond, celui d'une liberté et d'une espérance de joie qui leur sont à jamais, semble-t-il, refusées. Cette privation constitue véritablement l'*ethos* des femmes de culture arabo-berbère des romans d'Assia Djebbar.

Ce qui est véritablement *unheimlich*, selon le mot de Freud, "étrangement familier", c'est que ce soit une nouvelle tragédie nationale qui fasse revenir la narratrice,

filles de la montagne, à la première des quatre langues des femmes—celle qu'elle ne possède pas, la langue de Jugurtha, la "lybique", "celle du roc, la plus ancienne", rebelle et fauve comme la décrit Djébar dans *Ces voix* (13). Ce sont en effet les premières vagues d'assassinats de 1992-95 qui re-lient Isma, mais aussi la *persona* de l'écrivain qui prend son relais dans les dernières pages de *Vaste est la prison* puisque le "je" de l'écrivain dissout l'illusion du personnage d'Isma pour parler en tant que sujet de l'écriture, avec l'*ethos* arabo-berbère. Mue par un deuil déchirant, l'écrivain reconnaît ce don étrangement familier de l'improvisation funèbre qui sourd en elle à travers les tours et les détours de l'effacement de la langue berbère du savoir de sa mère. Ce serait par l'écoute de l'entre-langue et l'accouchement, au sens socratique, de cette écoute dans sa pratique de cinéaste, dans laquelle Assia Djébar inscrit les assassinats de 1993-95 que nous pourrions montrer le retour de l'écrivain au gynécée matriciel arabo-berbère—un travail d'écoute attentive à faire.

260 L'approche de la narratrice qui laisse ainsi tomber le masque est celle d'une ethnographe qui écoute attentivement le féminin arabo-berbère. C'est au cours de son enquête et à travers l'aventure de son écriture de la généalogie familiale qu'elle confronte le besoin de trouver un point d'équilibre dans la pulsion de vie et la pulsion de mort. Mais alors que sa mère et son aïeule ont choisi de taire les "voix ensevelies", la narratrice fait de l'exhumation de ces voix la matière de son écriture. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation, citée plus haut, de Priscilla Ringrose sur la primauté du lien entre "le présent de l'écriture" et le "passé raconté par l'écriture". En travaillant la langue mais aussi en renonçant à l'illusion qu'écrire c'est se dégager de la complicité des filles au meurtre de la mère par l'ordre patriarcal et colonial—une illusion parallèle en bien des points à l'illusion de l'androgynie—Isma retourne au groupe qu'elle reconnaît comme sien, celui des femmes de sa généalogie maternelle. Ce retour scelle une prise de conscience qui peut-être conçue comme l'itinéraire d'une femme qui se décolonise, un itinéraire nécessairement très différent, en raison du heurt de l'*ethos* féminin et de l'*ethos* masculin au Maghreb, du parcours de décolonisation mentale qui organise le premier roman autobiographique d'Abdelbêbir Khatibi, *La mémoire tatouée*, mais un itinéraire parallèle dans son analyse culturelle de la séduction du français dans le monde scolaire colonial algérien entre les deux guerres mondiales et de l'aval de cette séduction pendant et après la guerre d'indépendance. Isma et, après qu'elle prend le relais de la narration, la *persona* littéraire d'Assia Djébar, découvre que le legs des femmes du Maghreb, legs dont elle s'était longtemps détournée parce qu'il reposait, croyait-elle, sur une reddition répétée et sans conditions des femmes, consiste au contraire en un effort tenace de réconcilier le mal, la violence et les trahisons de la vie quotidienne avec l'expérience du féminin et du sacré transmise par des générations et des générations de femmes d'Algérie. Cet effort tenace s'enracine dans la volonté des filles de survivre au matricide symbolique ou réel en forgeant une fidélité à soi dans et travers un langage qui commande le respect au sein de la famille comme au sein de la ville. C'est en ce sens que le rapport intime entre langage et mort résulte dans *Vaste est la prison* de

l'association que les filles font entre l'organisation sociale patriarcale et la nécessité de se construire dans et par le langage pour survivre.

CONTRE LA DÉSESPÉRANCE

En tant que retour au savoir méconnu et rejeté des femmes, savoir, langue et *ethos*, en particulier à celui de la mère, l'effort de mémoire de la narratrice de *Vaste est la prison* se porte sur l'horizon de "la première lueur" du désir de s'appartenir en tant que femme (fille, épouse ou mère) et d'entrer dans le circuit du langage. Dans son livre d'essais, *Ces voix qui m'assiègent...*, Assia Djebar insiste sur son désir d'accéder aux tréfonds de soi, avant l'inscription des premiers souvenirs: "se souvenir certes, et malgré soi: non du passé, mais de l'avant-mémoire, de l'aube avant la première aube, avant la nuit des nuits, avant" (138). Si on accepte la théorie d'Irigaray, un des moments de structuration de l'avant-mémoire est la séparation d'avec la mère. Il s'agit donc de remonter aux sensations et aux ambiguïtés qui entourent le rapport à la mère. C'est précisément ce que fait Djebar dans *Vaste est la prison* à partir de l'événement fondateur de la construction identitaire des filles: le meurtre réel ou symbolique de la mère, mort de la mère ou mort de la langue et du système de valeurs de la mère. Pour Lla Fatima et pour Bahia, la grand-mère et la mère de la narratrice, la remontée en mémoire restaure leur perception primordiale de la condamnation à mort, toujours déjà inscrite, du maternel et du féminin (fille ou épouse) et leur volonté taciturne et tenace d'engager leur survie, après le matricide, dans la conquête d'une voix propre qui leur permette de s'abriter du matricide toujours déjà inscrit dans le tissu de la société. Isma, quant à elle, fait l'anamnèse du refoulement du maternel sur lequel s'est bâtie sa vie de femme émancipée, et explore les tenants et les aboutissants de sa complicité souterraine, coloniale, au meurtre symbolique de la mère, meurtre préparé dès sa tendre enfance à partir du "désir silencieux" de la langue française qu'elle reconstruit autour de "la nuit française", et consommé, à son insu, dans certains aspects de sa vie de femme et d'écrivain. A vrai dire, c'est véritablement la recherche de la langue des femmes (*gyné-logique*) que le roman représente qui amorce l'anamnèse de la narratrice et son retour au legs maternel. L'analyse que conduit la narratrice de l'"imperceptible glissement" qui "s'opéra en [elle], âgée de trois ans" lors des bombardements allemands lui permet de comprendre, d'éclairer et de lever "la nuit française" dans laquelle elle s'était un matin éveillée, portée par le désir implicite du père et de la mère, eux-mêmes agis par les réalités de l'Algérie française avant et pendant la seconde guerre mondiale.

Mais cette réhabilitation du legs maternel s'accompagne aussi, de façon critique pour sa construction identitaire, en tant que narratrice mais aussi en tant qu'écrivain, du rejet de l'Algérie comme figure maternelle ou féminine. Le "final" du roman, "Le sang de l'écriture—Final—", révèle que la narratrice perçoit distinctement le matricide latent inscrit dans la métaphore nationaliste (à la fois commune, poétique et

littéraire) qui fait de l'Algérie la terre-mère. Mais, dans la perspective de mon analyse, sa recherche de mots nouveaux s'avère en cours d'élaboration et du coup reste en deçà de l'espoir qu'elle porte. Bien que la narratrice abjecte le pouvoir mortifère du langage qui féminise le pays et les enjeux du politique moderne, elle laisse la virulence de son émoi esquisser d'autres métaphores, en particulier animales, pour désigner l'Algérie que se disputent, au centre des combats, les vivants et les morts: "Au centre, que faire sinon être happée par le monstre Algérie—et ne l'appellez plus femme, peut être goule, ou vorace centauresse surgie de quels abysses, non, même pas 'femme sauvage'" (345). Il n'en est pas moins vrai qu'en dénonçant les désignations de l'Algérie comme mère-patrie ou comme figure féminisée, la narratrice expose au grand jour le langage patriarcal qui se justifie de son désir de matricide en nommant l'Algérie ainsi. Son désengagement par rapport au pouvoir qui nomme n'est pas un geste matricide mimétique. C'est sa sortie hors de la vision du monde patriarcal, hors de la logique du matricide qu'il impose à travers sa commande de la langue et des figures de discours.

262 Tel le silence stratégique qui permet à Fatima de survivre au matricide perpétué par le père mais entériné par l'ordre patriarcal que les femmes se sentent forcées d'accepter, l'impuissance révoltée en quête d'une langue pour écrire ("Comment écrire?... Comment inscrire traces...?" [436]) d'Isma-Djebar est le préambule d'une recherche d'un langage nouveau capable d'ouvrir à la narratrice-écrivain un terrain de parole où elle peut tenir sa place en tant que femme algérienne moderne, décolonisée et dénationalisée. Décolonisée parce qu'elle reconnaît et configure son désir du français au sein de la polarisation créée par la situation coloniale et familiale au début de la seconde guerre mondiale, et dénationalisée parce qu'elle a appris que l'avenir de l'Algérie n'exige ni solidarité ni complicité au discours nationaliste matricide, mais a besoin au contraire de distanciation et de rejet. Avec ce rejet se lève, selon ma lecture, "la nuit de la langue perdue et de son cœur durci" dans laquelle "les crocs" de l'arabe des femmes au hammam avaient précipité la narratrice. Instrument du matricide primordial, mais aussi lieu de la riposte secrète des femmes, la langue paternelle, si les femmes s'en approprient des usages servant à leur survie et au respect de leur dignité, peut être l'outil de négociation de leur autonomie.

S'il est vrai que la décision du père d'emmenager sa fillette de quatre ans à l'école française scinde à jamais l'univers de la narratrice djebarienne en deux zones de langue, de culture, d'*ethos* qui sont parallèles et quasiment imperméables, c'est aussi vrai que la furie des années de sang (1992-99) relève, au sens de Jacques Derrida, cette fracture et la surpasse, lui faisant reconnaître son héritage féminin pluriel: en tant que fille de sa mère et héritière des femmes de son lignage, en tant que femme-mère et enfin en tant que voix poétique berbère. La dimension poétique vers laquelle se tourne la narratrice en réaction au désastre politique lui permet de s'imaginer en être de parole, "hors les langues," hors "les fureurs de l'autodévoration collective" ainsi qu'Assia Djebar l'écrit à la fin de son récit *Le blanc de l'Algérie*, quelques mois après avoir fini de rédiger *Vaste est la prison*, dans et par une construction identitaire comprise comme maîtrise du "dedans de la parole" (275-76). Cette maîtrise qui est rendue

possible par le retour vers la langue symboliquement primaire de la mère permet une revendication symbolique de la mère, une revendication qui repense, surmonte et refuse le matricide.⁷

NOTES

1. Les quatre chronotopes que j'identifie sont les suivants: chronotope social et psychologique du mariage en train de se briser de la narratrice dans la "Première Partie"; chronotope historique et linguistique dans les vignettes retraçant la polyglossie antique, pré-romaine, des territoires devenus l'Algérie dans la "Deuxième Partie"; chronotope familial et en écho à l'avancée de la colonisation et de la modernisation de l'Algérie pendant le vingtième siècle dans la "Troisième Partie"; et, pour finir, le chronotope de la guerre civile des années 1990 telle qu'elle interfère sur le plan existentiel et cognitif avec le projet d'écriture de la narratrice.
2. La guerre civile a d'abord décimé les hommes mais les femmes sont rapidement devenues les victimes principales, indirectement en tant que veuves ou orphelines de père ou de frères, et directement comme victimes des viols et des massacres perpétrés en ville et dans les villages.
3. Voici les précisions exactes de la narratrice: "Je n'allais pas encore à l'école. Tous ces souvenirs se situent dans ma quatrième année, avant cet automne où mon père décide de me conduire à l'école maternelle" (266).
4. La grand-mère paternelle est la seule personne que la narratrice reconnaît avoir pleurée: "Je n'ai pleuré qu'une mort, celle de ma grand-mère paternelle, la silencieuse; je l'ai pleuré en criant, en hurlant, tout en courant dans la rue la plus ancienne de Césarée... [...] Je ne suis, en cet instant, que la fille de celle qui me tenait dans le froid et la nuit, qui m'embrassait en silence, qui n'osait parler devant les voisines françaises du village. Je suis d'abord la fille de cette tendresse muette, elle, l'aïeule que je percevais (pourquoi en souffrais-je) humble: humble et modeste..." (*Vaste* 288-89).
5. Le texte précise que "deux ou trois ans après" la séparation de biens qu'a obtenue Lla Fatima en s'adressant au juge-cadi, comme le permet le droit musulman (225), Malek el-Berkani, le mari qu'elle quitte parce qu'il fréquente des danseuses la nuit, décide de se remarier et lui "envoie la lettre de répudiation" (*Vaste* 233). Il est clair que l'initiative légale revient à Lla Fatima et que la lettre de répudiation du mari est une tentative, du moins à ses propres yeux, de sauver les apparences.
6. Voir Calle-Gruber, Clerc, Gauvin.
7. I wish to thank Irene Ivantcheva for her careful reading of this essay as well as the anonymous reviewers of the CRCL for their comments and suggestions.

OUVRAGES CITÉS

Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001.

_____. Dir. *Assia Djebar. Nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*. Paris: Maisonneuve et Larose. 2005.

- Cixous, Hélène. "De la scène de l'inconscient à la scène de l'Histoire." *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*. Ed. Françoise van Rossum-Guyon. Paris, 1990. 15-34.
- Clerc, Jeanne-Marie. "De l'expérience du désert à l'écriture fugitive." *Assia Djébar. Nomade entre les murs...Pour une poétique transfrontalière*. Mireille Calle-Gruber, ed. Paris: Maisonneuve et Larose, 2005. 161-69.
- Djébar, Assia. *L'amour, la fantasia*. Paris: J. C. Lattès, 1985. Casablanca: Eddif, 1992. Paris: Albin Michel, 1995. Prix de l'Amitié Franco-Arabe 1985.
- _____. *Fantasia: An Algerian Cavalcade (L'amour, la fantasia)*. Trans. Dorothy S. Blair. London: Quartet, 1987. Portsmouth, NH: Heinemann, 1993.
- _____. *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel, 1995. Prix Maurice-Maerterlinck (Bruxelles) 1995.
- _____. *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*. Paris: Albin Michel, 1999.
- _____. *Le blanc de l'Algérie*. Paris: Albin Michel, 1995.
- Donadey, Anne. *Recasting Postcolonialism: Women Writing Between Worlds*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2001.
- Gauvin, Lise. "Assia au pays du langage." *Assia Djébar. Nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*. Mireille Calle-Gruber, ed. Paris: Maisonneuve et Larose, 2005. 219-29.
- Irigaray, Luce. *Sexes et parentés*. Paris: Minuit, 1987.
- Khatibi, Abdelkébir. *Penser le Maghreb*. Rabat: Société des Editeurs Réunis, 1993.
- _____. *La mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*. Paris: Denoël, 1982.
- _____. *La langue de l'autre*. New York: Les mains secrètes, 1999.
- Mortimer, Mildred. "Assia Djébar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography." *Research in African Literatures* 28.2 (1997): 102-17.
- Ringrose, Priscilla. *Assia Djébar: In Dialogue with Feminisms*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2006.
- Murdoch, H. Adlai. "Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia*." *Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms, Volume 1*. Ed. Françoise Lionnet and Ronnie Scharfman. Spec. Issue of *Yale French Studies* 83 (1993): 71-92.
- Vialet, Michèle. "Filles et mères dans *Vaste est la prison*: un ethos de survie." *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*. Mireille Calle-Gruber, ed. Paris: Maisonneuve & Larose, 2001. 261-66.
- Zimra, Clarisse. "Writing Women: The Novels of Assia Djébar." *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism* 21.3 (1992): 68-84.

____. "Disorienting the Subject in Djébar's *L'amour, la fantasia*." *Yale French Studies* 87 (1995): 149-70.