

- Valdman, A., ed. *Le français hors de France*. Paris: Editions Champion, 1979.
- Reclus, Onésime. *France, Algérie et colonies*. Paris: 1880.
- _____. *La France et ses colonies*. Paris: 1887.
- Sala-Molins, Louis. *Les misères des Lumières: sous la raison, l'outrage*. Paris: Lafont, 1992.
- Woods, David R. "Language Use and Language Attitudes in Rural vs. Urban Congo: A Comparison of Brazzaville, Towns and Villages." Paper presented at ACAL 28. Ithaca, N.Y.: Cornell University, 1997.
- Yaari, Monique. "Cultural Studies: A French Perspective." *Transculture* 1, 1 (1996): 21-60.
- Zabus, Chantal. *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 1991.

Aux soeurs de Messaouda: une lecture d'Assia Djébar

Kathryn Kinczewski

University of Alabama-Birmingham

Comment se fait-il que la littérature maghrébine d'expression française se trouve au carrefour de la crise contemporaine en sciences humaines? Crise d'Histoire, grâce au renouvellement de la thèse sur la fin de l'Histoire (Fukuyama, Kojève, Hegel); crise d'études françaises, voire remise en question du rôle de la littérature au sein de l'Université; incertitudes interdisciplinaires. Entre Assia Djébar. Nouveau sphinx, nouvelle criminelle à la mode? L'oeuvre hybride d'Assia Djébar nous gêne. Toujours intempestive selon certains, elle ne cesse de remettre en question le rôle de l'Histoire, celui de la femme sinon celui de la civilisation humaine au sein même des sciences humaines, les sciences dites de l'Homme. Au lieu de considérer le Sphinx comme question et l'Homme comme réponse, il y va de tout autre chose chez Djébar. Tout au long de son oeuvre il nous faut repenser la possibilité inouïe d'un tel chavirement épistémologique: pourrait-on évoquer un instant la réponse "Homme" comme question et le Sphinx comme instantiation d'une réponse éthique [i.e. la responsabilité de toute réponse] et comme question la plus profonde? La question la plus profonde, selon Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, ce serait (mais Blanchot lui-même ne fait que cerner de loin les alentours d'un tel questionnement) s'affronter de nouveau devant pour ainsi dire nous-mêmes. "Tout le travail de la question," écrit Blanchot, "est de conduire l'homme à la reconnaissance que, devant le Sphinx, le non-homme, il est déjà devant lui-même." Et Blanchot conclut ainsi,

La question, ainsi posée, avec son caractère de jeu et d'énigme, compensé par son caractère menaçant, question sans sérieux appuyée par le sérieux de l'enjeu, est-ce la question la plus profonde? La question profonde, c'est l'homme comme Sphinx, la part dangereuse, inhumaine et sacrée, qui arrête et tient arrêté devant elle, dans le face à face d'un instant, l'homme qui avec simplicité et avec suffisance se dit simplement homme. La réponse d'Oedipe n'est pas seulement une réponse. C'est la question même, mais qui a changé de sens. Quand le Sphinx parle, dans

le langage de légèreté et de danger qui lui appartient, c'est pour donner voix à la question la plus profonde, et quand Oedipe répond, disant avec assurance le mot unique qui convient, c'est pour lui opposer l'homme comme "question de tout". Méorable confrontation de la question profonde et de la question d'ensemble. (*L'Entretien infini* 21-22)

Or, lorsque Assia Djébar écrit, c'est pour donner voix à ses aïeules, celles qui avaient lutté à côté de leurs "Frères" pendant toutes les guerres depuis le temps immémorial pour n'être que doublement cloîtrées, séquestrées, "prisonnières" à l'heure actuelle et par ces "Frères" et par le code civil. L'écriture filmique, littéraire et historiographique d'Assia Djébar inaugure une recherche textuelle passionnante qui interroge les strates de la mémoire personnelle et collective pour faire dialoguer la narratrice d'aujourd'hui et les voix de ses aïeules. Les écrits de Djébar se meuvent actuellement entre plusieurs disciplines et ils attirent notre attention sur ce point. Au carrefour de l'histoire, de la littérature, et du cinématographique ses écrits se font remarquer par ce qu'ils recèlent d'indiciblement beau: leur part de danger et de scandale. Nouvelle rencontre entre Oedipe et le Sphinx mais cette fois-ci où c'est justement "l'Homme" comme réponse qui nous sert de point de départ critique. Rencontre mythologique certes entre tout savoir totalisant et tout questionnement qui essaie de sourdre de la terre. Rencontre historique entre la notion de l'Histoire à la Fukuyama [i.e., l'Histoire étant un processus simple, cohérent et évolutionnaire] et celle des histoires [i.e., celles-ci étant de simples occurrences non-cohérentes sinon non-intelligentes]. Et en troisième lieu, une rencontre littéraire entre ce qui se veut littéraire en Algérie contemporaine et ce qui se peut être donné la situation actuelle en Algérie. Il se peut que de telles rencontres [i.e., la question de tout/la question la plus profonde; l'Histoire à la Fukuyama/les histoires d'Assia Djébar; la littérature officielle algérienne/la Chose littéraire, etc.] ne se résolvent pas facilement. C'est d'une telle série d'empiètements que Djébar tâche de se dépêtrer justement de par l'écriture. Une écriture blanche qui s'exprime dans *Vaste est la prison* (Albin Michel 1995) ainsi,

Je ne veux pas.

Je ne peux pas.

Je veux fuir.

Je veux m'effacer. Effacer mon écriture. Me bander les yeux, me bâillonner la bouche. Ou alors que le sang des autres, des nôtres, m'engloutisse toute nue! Me dilue. Me fige, statue vermillon, l'une des statues de Césarée pour plus tard, bien plus

tard, être fracassée et tomber en ruine... (*Vaste est la prison* 331)

Mon propos portera sur cette écriture d'effacement si chère à Djébar, celle qui ne manque pas pour autant de laisser sourdre de la terre un silencieux désir et le sang de l'écriture.

Vaste est la prison est le troisième volet de son "Quatuor algérien", précédé ainsi par *L'amour, la fantasia* [1985] et *Ombre sultane* [1987]. Celui-là relate sa venue à l'écriture à la fois historique et autobiographique. Ce "roman-quête des origines" est structuré par le double mouvement d'effacement et d'inscription. Divisé en quatre parties [1ère partie: L'effacement dans le coeur; 2e partie: L'effacement sur la pierre; 3e partie: Un silencieux désir; 4e partie: Le sang de l'écriture], le roman s'ouvre sur une espèce de prologue qui s'intitule "Le silence de l'écriture". D'une part, on peut lire *Vaste est la prison* comme le suggère la jaquette de couverture, c'est à dire comme un "roman-quête des origines" là où se trouve privilégié le primat de l'origine historicisante. D'autre part, ce "roman-quête des origines" se trouve ponctué en maints endroits par des "entorses à la méthode" (Blanchot, *La folie du jour*). Il est question de bien distinguer entre une certaine notion de l'Histoire [celle de Fukuyama certes] et l'inscription des histoires. Par l'histoire (sans majuscule) Fukuyama entend "de simples occurrences" même, écrit-il, "the occurrence of events, even large and grave events". L'Histoire, par contre, c'est l'Histoire comme Tout: retour à la question d'ensemble. L'Histoire, selon Fukuyama dans *La Fin de l'Histoire et le Dernier Homme*, se réfère à un processus unique et évolutionnaire. Autrement dit, l'Histoire ainsi définie se veut cohérente et intelligible. L'Histoire est donc censée se composer de parties liées et harmonieuses entre elles. Fukuyama, lui, ne s'adresse qu'à l'Histoire. Parmi de nombreux éloges du livre de Fukuyama, on y trouve cette question pertinente, "As the tumultuous twentieth century shudders toward its close - with the collapse of communism leading to a transformation of world politics - Francis Fukuyama asks us to return with him to a question that has been asked by the great philosophers of centuries past: is there a *direction* to the history of mankind? And if it is directional, to what end is it moving? And where are we now in relation to that 'end of history'?" (*The End of History and the Last Man*, cover jacket) Or, tout est là. Où en sommes-nous par rapport à cette "fin de l'Histoire"? Existe-t-il une certaine tension entre l'Histoire comme Tout (d'un savoir cognitif qui présuppose les notions du moi, de l'Un, de Dieu, de vérité et ainsi de suite) et les histoires qui ont été refoulées par l'Histoire ou qui cherchent toujours à s'articuler? Tout le travail (et le désir, la passion, et la volonté) d'Assia Djébar est là:

comment répondre à cette double direction vectorielle de l'Histoire, voire des histoires?

La tunique de Nessos

Myth. Gr. Centaure qui, ayant voulu enlever Déjanire, femme d'Héraclès, fut atteint par le héros d'une flèche trempée dans le sang de l'hydre de Lerne. En mourant, Nessos donna sa tunique à Déjanire comme un talisman qui devait lui ramener son époux, s'il devenait infidèle. Héraclès, lorsqu'il l'eut revêtue, en éprouva de telles douleurs qu'il alla se brûler sur le mont Oeta. (*Larousse*)

Le cinquième mouvement de la Troisième (i.e., la dernière) Partie de *L'amour, la fantasia* s'intitule "La tunique de Nessos". Il n'est suivi que par un "Soliloque" et la "Finale": un *Tzarl-rit*, un speech act des femmes musulmanes qui improvisent ainsi leurs chants de deuil, de joie, de lutte ou d'espoir. Le titre de ce mouvement pénultième n'est pas pour rien. On pourrait constater que toute l'oeuvre d'Assia Djebar s'efforce de donner voix à ses aïeules: à sa grand-mère maternelle qui à l'âge de quatorze ans épouse un riche septuagénaire; à sa mère qui quitte le voile pour rendre visite en France à son fils prisonnier politique; à la narratrice qui partage la nature passionnée de Djebar elle-même; et à de nombreuses tantes et soeurs et femmes contemporaines qui se faufilent à travers son oeuvre à titre de témoins "de simples occurrences" de l'Histoire. L'oeuvre d'Assia Djebar tâche de donner voix à ces aïeules, mais elle remonte bien plus loin aussi. Elle fait appel aux figures féminines légendaires: à la royale Tin Hinan, l'ancêtre des Touaregs, qui dans sa fuite jusqu'au coeur du désert des déserts "emporta l'alphabet archaïque," écrit Djebar, "puis en confia les caractères à ses amies, juste avant de mourir"; à la Kahina, le nom de guerre de la légendaire reine berbère qui organisa une fière résistance à la conquête arabe; à Messaouda, une jeune fille d'une tribu nomade au temps de l'Emir Abdelkader qui sut rallier ses frères et ses amants pour remporter la victoire "là même où pointe l'ultime désespoir"; et à tant d'autres parmi lesquelles l'indéchiffrable stèle de Dougga, celle qui sert de fil d'Ariane à toute lecture de *Vaste est la prison*. Nous devons nous limiter à deux de ces récits: le dernier [i.e., la stèle de Dougga] et la figure de Messaouda.

Notre sujet porte sur l'acte de donner voix. Assia Djebar prête pour ainsi dire le sentiment et la parole à des êtres inanimés, à des morts ou à des absents. L'écrivain se sert donc de la figure de rhétorique qui s'appelle "prosopopée" [du grec *prosopôn*, "personne", et *poieîn*, "faire"]. Djebar s'adresse à la stèle de Dougga. En créant la fiction d'une prosopopée de la stèle de Dougga, Djebar lui prête la possibilité de répondre à son question-

nement. La prosopopée, selon Paul de Man, est le trope de l'autobiographie par excellence. Mais celui-ci nous rappelle qu'il s'agit toujours du fait de donner et d'enlever la voix [ou la figure] et que nous avons toujours à faire "with the giving and the taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration" (Paul de Man, "Autobiography as De-Facement" 76). L'histoire de la stèle de Dougga redonne une espèce de vie fictive à "l'inconnue au visage érodé par les siècles" (*Vaste est la prison* 139). "[A] linguistic predicament," écrit Paul de Man, "and the restoration of mortality by autobiography (the prosopopeia of the voice and the name) deprives and disfigures to the precise extent that it restores" (Paul de Man 81). L'écriture autobiographique d'Assia Djebar porte la tunique de Nessos, mais en sens inverse.

Le mystère à la fois fascinant et effrayant qui entoure la stèle de Dougga ne cesse d'obséder Assia Djebar dans *Vaste est la prison*. "[L]e tronc d'une statue de femme ailée (mais sans tête, sans bras et sans jambes.)" écrit Djebar. "Sur un bloc subsistant, on peut voir un char traîné par quatre chevaux; le conducteur, lui, est mutilé, ainsi qu'une deuxième statue de femme ailée" (*Vaste est la prison* 142). Assia Djebar, un écrivain comme on dit "phare" de la littérature française, se sert de la stèle de Dougga pour lui montrer le chemin vers les sources des méandres et des voix polymorphes de sa généalogie. Elle préfère avancer, les yeux baissés, pour suivre son chemin "sur le sol mystérieusement tracé". Serait-il possible, se demande-t-elle, si à l'aide de la *sakina* [c'est-à-dire, "la *sakina* de qui sait ne pas perdre la route, de l'aveugle qui voit le mieux dans la nuit"; la *Sakina* à qui Djebar s'adresse dans *Vaste est la prison*] une nouvelle *Sakina*/Tirésias androgyne intervenait vers la fin de l'histoire afin de résoudre l'énigme? Assia Djebar s'adresse ainsi à la mutilation (la défiguration) de la stèle de Dougga non pas pour la "restaurer" au sens archéologique mais pour enfin entamer un discours sur une scène primitive qui l'obsède depuis toujours ou, comme elle le dit, depuis la nuit immémoriale: le temps soi-disant qui précède l'histoire écrite. Elle se demande "si ce parler 'barbare', avant d'être reconnu 'berbère', s'écrivait, s'était écrit, ne faisait qu'un avec le libyque dont les ombres se profilent durant les sept siècles de la puissance carthaginoise, oui, si cet alphabet archaïque avait précédé la culture phénicienne et s'était maintenu longtemps après elle?" (*Vaste est la prison* 145)

Mais Assia Djebar tient à ce questionnement tenace. Elle refuse de lâcher prise. Elle continue ainsi de par une longue série de "Si",

Si cette écriture étrange s'animait, se chargeait d'une voix au présent, s'épelait à voix haute, se chantait? Si ce supposé "dialecte" d'hommes qui parlèrent tour à tour punique avec

Carthage, latin avec les Romains et les romanisés jusqu'à Augustin, et grec puis arabe treize siècles durant, et qu'ils continuèrent, génération après génération, à garder vivace pour un usage endogamique (avec leurs mères, leurs épouses et leurs filles essentiellement), si ce parler remontait jusqu'à plus loin encore? Cette langue, celle de Jugurtha, exprimant son énergie indomptable, à combattre et à courir, celle-là même de Masinissa tout au long de ses soixante ans de règne! Si, plus en arrière encore, les Barbares/Berbères, hôtes et quelquefois amis ou rivaux des grands Pharaons - eux qu'évoque Hérodote d'Halicarnasse -, si ces ancêtres-là, ayant paru tantôt se soumettre aux peuples d'Orient ou du Nord, tantôt se dresser et lutter jusqu'à l'asphyxie - oui, si ces premiers, ces premières avaient inscrit sur des peaux, sur des tessons, sur des pierres, sur les flancs de leurs chevaux ou de leurs chameaux, mêmes signes et mêmes symboles, cet alphabet devenu ensuite indéchiffrable jusqu'au milieu du XIXe siècle, en somme jusqu'à ce qu'une stèle de sept lignes ait été transportée au British Museum, laissant dans son sillage un champ de statues brisées et de colonnes abattues? (*Vaste est la prison* 145)

Or, ce qu'il nous faudrait si, à la suite de Djébar qui se met à l'écoute de ce parler "endogamique", nous voudrions nous-mêmes rechercher cette "nouvelle parole", ce serait dès l'emblée une nouvelle structure d'adresse. Non pas celle des savants qui "dans leurs cabinets, [ne cessent] de chercher, d'étudier, d'ausculter, de supposer, croyant toujours aller à la quête d'un sens perdu, d'échos souterrains" (*Vaste est la prison* 145). Dans ses films et dans certains de ses écrits Djébar ne fait qu'enregistrer le quotidien des femmes. Des femmes qui "ne sont plus ici objet d'enquête, mais sujets amorçant leur quête d'elles-mêmes, cherchant, autant dans une condition de réclusion que dans la solidarité présente, une 'nouvelle parole'" (*Les Femmes d'Alger dans leur appartement*, page de couverture).

Aux soeurs de Messaouda

Celle-ci qu'on appelle en arabe la *sakina*: non pas la soudaine transparence de l'être qui, dit-on, précède de peu l'arrivée de la mort, non! Mais la sérénité des passages qui semblent ne devoir jamais finir: dans leur défilé, la "*sakina-sérénité*" vous emplit le coeur et l'âme, vous arme de liquidité, vous rassasie alors qu'autour de vous, tout penche, et chavire, et transmute. (*Vaste est la prison* 331)

Qu'en est-il donc avec l'histoire de Messaouda? Qu'en est-il avec

l'Histoire? Selon Francis Fukuyama dans *La Fin de l'Histoire et le Dernier Homme*, il faut bel et bien distinguer entre l'Histoire et l'histoire; celle-ci étant une simple occurrence [un événement], celle-là se référant à tout un processus ["a single, coherent, evolutionary process" et non pas "the occurrence of events, even large and grave events"]. L'Histoire ainsi définie, c'est un processus unique, évolutionnaire et cohérent. Autrement dit, l'Histoire est un processus intelligible et cohérent. L'Histoire se compose de parties liées et harmonieuses entre elles. Fukuyama ne s'adresse qu'à l'Histoire tandis qu'Assia Djébar (notre chroniqueur, historiographe, mémorialiste) ne cesse de remettre en question le sens de l'Histoire au nom des histoires (histoire en minuscule, histoires dites dérisoires, histoires de femmes). Toujours intempestive selon certains, Assia Djébar ne cesse de remettre en question le rôle de la femme, voire de la civilisation (occidentale, contemporaine, postcoloniale, posthistorique), au sein des sciences humaines, les sciences dites de l'Homme. L'écriture historiographique d'Assia Djébar inaugure une recherche textuelle passionnante qui interroge les strates de la mémoire personnelle et collective pour faire dialoguer la narratrice d'aujourd'hui et les voix de ses aïeules.

N'oublions pas que, d'après la tradition berbère, c'est la lignée maternelle qui importe. Retour donc à la question la plus profonde qui décentre le questionnement de cette rencontre entre Oedipe/le Sphinx (ou bien entre la question d'ensemble/la question la plus profonde; entre Créon/Antigone; entre Narcisse/Echo et ainsi de suite). Le "répondre" de ce questionnement radical nous révèle tout ce qu'il y a de fascinant et d'effrayant dans la réponse, dans la capacité de répondre, dans la "responsabilité" de la réponse: l'éthique de la littérature. Ce qui nous passionne, ce n'est plus la réponse d'Oedipe ["l'Homme"], mais le questionnement de cet être incongru: la part d'ombre de l'Histoire - le Sphinx (celui qui questionne, qui remet tout en question); les aïeules d'Assia Djébar, celles (ces femmes effacées, oubliées, reléguées à l'oubli à titre de femmes) qui, selon le dire d'Assia Djébar elle-même, "ne peuvent apparaître que comme furies impuissantes" (*Les Femmes d'Alger dans leur appartement* 183).

L'histoire de Messaouda, dite l'heureuse, remonte au début de l'époque coloniale franco-algérienne. La conquête d'Alger date de 1830. La visite de Delacroix de 1832. Le récit de Messaouda de 1839. "Au temps de l'Emir Abdelkader", écrit Assia Djébar, deux tribus qui lui restent fidèles ["les Arbaa et les Harazélias"] se trouvent assiégées au fort Ksar el Hayran. "Le quatrième jour du siège", lit-on, "les assaillants escaladent déjà les murs,

quand une jeune fille des Harazélias, nommée Messaouda (l'heureuse), voyant les siens s'apprêter à tourner le dos, s'écrie... " (*Les Femmes d'Alger dans leur appartement* 179). Ce simple événement - loin d'être le processus unique, évolutionnaire et cohérent de l'Histoire proprement dite - va encadrer toute l'histoire de l'Algérie à l'époque moderne.

Au quatrième jour du siège la jeune fille nommée Messaouda "voyant les siens s'apprêter à tourner le dos", c'est-à-dire de prendre la fuite, s'écrie:

Où sont les hommes de ma tribu?
Où sont mes frères?
Où sont ceux qui chantaient pour moi des chants d'amour?
(*Les Femmes d'Alger dans leur appartement* 179)

Or, la situation est désespérée. Tout le monde prend la fuite. A l'exception d'une simple jeune fille qui ne supporte pas qu'on lui tourne le dos: c'est-à-dire qu'on tourne le dos à son propre pays, à sa langue, à sa culture. L'expression "tourner le dos" n'y est pas pour des prunes. Dans son dernier roman *Vaste est la prison*, Djébar raconte l'histoire du dernier mot de sa grand-mère sur son lit de mort. Le dernier mot de cette aïeule commence par le questionnement suivant: "Qu'est-ce qu'un homme?", s'exclamait sa voix rude, un peu caverneuse vers la fin et qu'enrouaient, par intermittence, des quintes de toux. 'Qu'est-ce qu'un homme?', répétait-elle, puis, après un souffle rauque qui la déchirait plus que ses toux spasmodiques, elle déclarait: 'Quelqu'un dont on ne voit pas le dos!'" (*Vaste est la prison* 104) Or, c'est précisément au moment où Messaouda "[voit] les siens s'apprêter à tourner le dos" qu'elle sort de son rôle traditionnel de spectatrice. "Nombre d'épisodes," ajoute Djébar, "dans l'histoire des résistances algériennes du siècle, montrent en effet des femmes guerrières, sorties de ce rôle traditionnel de spectatrices. Leur regard redoutable aiguillonnait le courage, mais soudain, là même où pointe l'ultime désespoir, leur présence même dans le mouvement bouillonnant du combat fait la décision (*Les Femmes d'Alger dans leur appartement* 180)

C'est ainsi que la voix de Messaouda ["une voix qui appelle, défie et écorche" (*Les Femmes d'Alger dans leur appartement* 180)] intervient dans le cours de l'histoire, change radicalement la direction de l'Histoire [Fukuyama], et ouvre de nouveau la fameuse thèse sur "la Fin de l'Histoire". La voix de Messaouda fait acte; elle fait acte de langage qui transforme ainsi la direction de l'Histoire. "D'autres relations sur l'héroïsme féminin illustrent la tradition de la reine-mère féodale (intelligence, sens de l'organisation et courage 'viril'), à l'exemple de la lointaine Kahina berbère"

(*Les Femmes d'Alger dans leur appartement* 180). C'est la voix de ses aïeules maternelles qui sourd de ses entrailles lorsque la terre maternelle ou la langue maternelle paraît en danger imminent. Il s'agit d'une voix narrative (au sens énigmatique de Maurice Blanchot) qui resurgit lorsqu'on refuse de "tourner le dos" à l'imminence de la crise, du danger, d'une décision. "C'est sa sagesse, c'est sa folie," écrit Blanchot dans un essai intitulé "La Voix narrative (le 'il', le neutre)" dans *L'Entretien infini*: une voix narrative que Blanchot appelle aussi le "il", voire le "neutre". Une voix narrative qui n'est ni tout à fait au féminin [pour aller vite: ni "odalisque", ni rôle traditionnellement attribué à la femme et a fortiori aux femmes algériennes: cloîtrées, séquestrées, prisonnières après avoir lutté à côté de leurs frères pendant les plus chauds épisodes de la bataille d'Alger et à maintes reprises pendant les luttes sanguines sinon consanguines], ni tout à fait au masculin. Le "il" de la voix narrative chez Blanchot désigne expressément un "il" impersonnel "qui se réfère à la place traditionnellement occupée par un sujet mais ce 'il' modifie ce qu'on entend par place: lieu fixe, unique ou déterminé par son emplacement" (*L'Entretien infini* 563). Non. Ici le "il" se disperse d'après Blanchot "à la façon d'un manque dans la pluralité simultanée - la répétition - d'une place mouvante et diversement inoccupée.... [il] désigne 'sa' place à la fois comme celle à laquelle il ferait toujours défaut et qui resterait ainsi vide, mais aussi comme un surplus de place, une place toujours de trop: hypertopie" (*L'Entretien infini* 563-564). Ni tout à fait "féminin", ni tout à fait "masculin", mais "neutre": incongru. Quelque chose composé donc de parties incongrues, le congru étant quelque chose composé de parties harmonieuses. Ce qui est congru est harmonieux avec son ensemble; ça fait partie d'un ensemble de façon harmonieuse. Telle la notion de l'Histoire à la Fukuyama qui signifie un sens cohérent de l'Histoire gouverné par deux forces puissantes dans l'Histoire humaine: (1) la logique des sciences modernes; (2) la lutte à mort ["the struggle for recognition"].

La voix narrative d'Assia Djébar est neutre, impersonnelle, incongrue. Tout comme la voix de Messaouda dite "l'heureuse", elle nous appelle. C'est une voix qui "appelle, défie et écorche". Ni tout à fait "féminin", ni tout à fait "masculin", c'est la voix androgyne de la *sakina*, celle qui "sait ne pas perdre la route, de l'aveugle qui voit le mieux dans la nuit." Et Assia Djébar conclut ainsi, "Mais le reste, le vivant et le mort, le masculin (c'est-à-dire l'orgueil irrédentiste) et le féminin (la lucidité qui durcit ou rend folle) de ce que je crois l'âme de cette terre, le reste donc s'est drapé dans les voiles de poussière, dans des mots français masquant la voix informe - gargouillis, sons berbères et barbares reniés, mélodies et plaintes arabisées et modulées - oui, la voix polyforme de ma généalogie. Comme je m'en dépêtre mal! (*Vaste est la prison* 331-332)

Conclusion

Si j'avais le pouvoir de donner une voix à la solitude et à l'angoisse de chacun d'entre nous, c'est avec cette voix que je m'adresserais à vous.

Albert Camus, Alger (Conférence, le 22.1.1956)

La tunique de Nessos, celle qui a amené la mort violente d'Héraclès dans la *Trachiniae* de Sophocle, a été offerte à sa femme Déjanire dans l'espoir de regagner l'amour dont celle-ci serait bientôt privé. Ce don devait lui fournir son amour perdu, mais la restauration lui a coûté la vie de son amant: une perte de vie et de sens. Le don (*das Gift*: le don? le poison?), la tunique de Nessos dans la version francophone d'Assia Djebar, c'est ce qu'elle appelle énigmatiquement "le reste" dans *Vaste est la prison*: "...le vivant et le mort, le masculin... et le féminin... de ce que je crois l'âme de cette terre..." (*Vaste est la prison* 331) Ce "reste" - ni tout à fait masculin, ni tout à fait féminin, mais neutre - c'est selon Djebar ce qui "s'est drapé dans les voiles de poussière, dans des mots français masquant la voix informe - gargouillis, sons berbères et barbares reniés, mélodies et plaintes arabisées et modulées - oui, la voix polyforme de ma généalogie."

D'une part l'écriture hybride d'Assia Djebar nous paraît une autobiographie de sortes: incongrue, sans doute, mais autobiographique dans le sens où elle s'efforce de donner voix et visage à de nombreuses statues de Césarée, à "l'inconnue au visage érodé par les siècles". D'autre part, le processus enraciné d'effacement: celui qui continue à éroder les statues de Césarée mais, plus difficile à cerner encore, celui qui érode l'écriture même d'Assia Djebar. Dans *Vaste est la prison* on lit, "Je ne veux pas. Je ne peux pas. Je veux fuir. Effacer mon écriture (331)." La tension entre le jeu autobiographique et l'écriture d'effacement ne résoud point le problème. Les écrits littéraires, historiographiques et filmiques d'Assia Djebar témoignent de cette tension féconde. Lire Assia Djebar aujourd'hui ou assister à ses films, c'est faire partie d'une interrogation intellectuelle sur notre temps. "Longtemps, j'ai cru", écrit-elle au début de *Vaste est la prison*, "qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu de piaffant, palpitant. L'éclat de rire - gelé. Le début de sanglot - pétrifié (*Vaste est la prison* 11)." Le don d'Assia Djebar, c'est de savoir renverser la tunique de Nessos et, ce faisant, nous retracer un chemin vers sa terre maternelle.

- Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *La Folie du jour*. Paris: Fata Morgana, 1973.
- de Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, 1984.
- Djebar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Paris: J.-C. Lattès, 1985.
- _____. *Les Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Ed. des Femmes, 1980.
- _____. *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel, 1995.
- _____. *Le blanc d'Algérie*. Paris: Albin Michel, 1995.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992.