

L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar

Jeanne-Marie Clerc



Pour citer cet article

Jeanne-Marie Clerc, « L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar », dans *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », dir. Jean-Louis Jeannelle et Margaret Flinn, Décembre 2006, URL : <https://fabula.org/lht/2/clerc.html>, article mis en ligne le 01 Décembre 2006, consulté le 09 Mai 2025, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.748>

L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar

Jeanne-Marie Clerc

C'est devenu un lieu commun de dire que nous vivons dans une civilisation de l'image et que cette image retentit profondément sur notre façon de voir le monde et, partant, de l'écrire. J'ai publié cinq livres sur ce sujet, je ne reviendrai pas sur la généralité de ces propos.

Mais au sein de cette problématique des rapports entre image et texte, une écrivaine de premier plan s'impose : Assia Djébar. Elle vient, comme on sait, d'être couronnée par l'Académie française qui s'est grandement honorée en accueillant pour la première fois en son sein une auteure de double culture dont l'œuvre est issue de ce métissage. Celle-ci enrichit le patrimoine français et francophone d'un apport spécifiquement contemporain en étant le point de rencontre de multiples influences et en témoignant de ces écritures nouvelles qui surgissent aujourd'hui du fait des expatriations multiples qui déchirent le monde et que, à l'exemple des Québécois, on peut appeler « écritures migrantes ».

Or, dans cette migration qui fut celle d'Assia Djébar, de Cherchell à New York en passant par Blidah, l'ENS de Sèvres, Paris, et enfin Bâton Rouge, le cinéma a joué un rôle fondateur pour la constitution d'une écriture. C'est ce rôle qu'on voudrait retracer brièvement en analysant les retentissements scripturaux des deux films de l'auteure : *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* et *La Zerda et les chants de l'oubli*.

Le film *La Noubia des femmes du mont Chenoua*¹, est né d'interviews menées auprès des femmes de la tribu de sa mère qui avaient participé à la lutte de la guerre d'Indépendance. Assia Djébar était alors déjà connue comme auteure de quatre romans, *La Soif*, *Les Impatients*, *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*². L'écrivaine raconte que, dans ce dernier roman, elle s'était laissée aller à insérer une faible part autobiographique qui, « une fois écrite noir sur blanc (l'avait) complètement perturbée » et avait entraîné dix années de silence³. Ces premiers romans étaient en effet pour elle « une sorte de parenthèse joyeuse » qui l'occupait quelques mois mais où rien ne se disait de ce qui la faisait vivre profondément. Le

¹ Film réalisé pour la télévision algérienne en 1977.

² Successivement parus aux éditions Julliard en 1957, 1958, 1962 et 1967

³ Conférence donnée à l'Université Paul-Valéry à Montpellier le 3 mai 1995.

pseudonyme d'Assia Djébar, adopté afin de dissimuler à son père son expérience littéraire, confirme qu'il ne s'agissait pour elle que d'une expérience accessoire qui n'était pas destinée à trahir la « pudeur » propre à la femme de la tribu, confinée dans la réserve ancestrale – réserve intériorisée que n'avait pas entamé son statut de femme dévoilée, élevée à l'européenne par un père instituteur à l'école française, transplantée ensuite à Paris comme élève à l'École normale supérieure.

La commande, par la télévision algérienne, d'un film sur le Mont Chenoua et la région de Cherchell qui l'avait vue naître, est pour elle l'occasion d'une triple rencontre : avec les femmes de son pays, avec leur langue, avec l'histoire. Après avoir été élevée au contact des mots et de la culture de l'Autre, le Français, le colonisateur, mais aussi, d'une certaine façon, le libérateur à l'égard du voile et de la claustration qui la menaçaient et auxquels elle a échappé grâce à ses études, voici que s'opère pour elle un retour à l'univers maternel : racines dont elle se sent doublement coupée, par le mode de vie et par la langue. À travers l'écoute des voix féminines, c'est le passé, proche et lointain, qui fait retour et vient réconcilier en elle cette dichotomie culturelle qui l'écartelait : « le film, déclarait-elle, m'a fait accepter mon bilinguisme culturel avec sérénité ». La version initiale du film joue, en effet, sur les deux registres de langue que constituent les interviews restituées dans leur dialecte original, et leur commentaire par une voix-off en français, qui apparaît comme une sorte d'intériorisation subjective à la première personne. Ainsi s'opère un mélange sonore où voix, langue étrangère, langue autochtone, musique, accomplissent une sorte de parcours vers l'approfondissement, qui enrachine l'image documentaire dans l'épaisseur vécue.

C'est en effet une nouvelle forme d'écriture que découvre Assia Djébar devenue cinéaste et qu'elle appelle « l'image-son ». Ce qui compte, c'est moins ce qui est vu que le départ donné à une parole : « peupler l'écran d'un regard flou, dit-elle, mais porté par une voix pleine ». Ce premier film de femme algérienne repose sur une tentative pour « regarder » celles qui, enfermées dans les patios ou derrière le voile, ne pouvaient jusqu'alors regarder que furtivement, en voyeuses clandestines, et qui, après l'Indépendance, « pour la première fois regardent ». C'est pour elles la découverte d'un monde où les femmes, *la* femme incarnée par l'héroïne Lila, peut circuler librement loin de l'emprise jalouse du mari : « nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons⁴ ». Cette solidarité avec les femmes de sa culture d'origine lui permet d'écouter les voix qui se découvrent en même temps que le regard, et qui ont été pareillement réprimées par les traditions ancestrales. Les mots de sa race, les mots de ses sœurs, les mots de l'identité profonde, recueillis par l'« image-son », ne

⁴ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 175.

peuvent être restitués dans leur authenticité que parce que l'image est, elle-même, le contraire d'un spectacle :

Je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là-bas, chez moi : je quête ce rythme dans ma tête. Seulement après tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière⁵.

La « nouba », ce chant andalou qui conte « l'histoire quotidienne des femmes » sous forme de symphonie « aux mouvements rythmiques déterminés⁶ », sert d'intertexte essentiel au film et lui confère sa structure musicale : « Istikhbar, prélude, Mercedes, adagio, Btahihi, Nesraf... ». Au début, celle-ci évoque, sur le luth, la séparation des êtres qui s'aiment : « Les montagnes sont entre toi et moi ». Elle confère, en même temps, son rythme à la quête initiée par Lila pour vaincre cette séparation – quête qui constitue l'argument du film. L'originalité tient ici au fait que la quête n'est pas celle de l'homme aimé mais celle des sœurs perdues. Et c'est bien en laissant son mari et sa petite fille pour partir dans les montagnes que l'héroïne les retrouvera. Rien, pourtant, ne nous est montré de ce voyage, qui est en même temps un rite initiatique, sinon de longs panoramiques incessamment repris sur les champs où travaillent les ouvrières agricoles, sur les maisons où l'on aperçoit fugitivement des silhouettes de femmes se profilant dans l'entrebâillement d'une porte, sur les paysages de montagne et de mer où se perçoit parfois la quête picturale de l'auteur, traduisant son émerveillement devant cette terre natale redécouverte.

Car le regard est en effet tout « intérieur » : « la camera doit enregistrer le silence de mes prunelles », raconte-t-elle, dix-huit ans plus tard, en évoquant l'expérience qui fut pour elle fondatrice⁷. Cette belle formule met l'accent sur l'esthétique « négative », pourrait-on dire, qui est celle d'Assia Djébar cinéaste. L'image-son est enregistrement du silence et captation du non visible. Le cinéma a permis une recherche de cet au-delà des évidences sensibles, que la parole masquait jusqu'alors, dans une sorte de divertissement gratuit, mais qu'elle risquait à tout moment de dévoiler en une impudeur taboue. Grâce à la caméra, a pu se dire ce qui n'était qu'obscurément pressenti des racines enfouies d'une expérience à la fois unique et étroitement collective, où l'être puise son identité profonde : « Telle fut aussi ma manière d'aborder l'image-son : les yeux fermés pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés, remonter ensuite à la surface et enfin, regard lavé, tout percevoir dans une lumière d'aurore⁸ ».

⁵ *Ibid.*, p. 20-22.

⁶ Extrait du texte servant de prologue au film.

⁷ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 251.

⁸ *Ibid.*, p. 273.

Il y a comme une sorte de mouvement dialectique dans cette négativité, qui permet le dépassement de la contradiction et l'avancée progressive dans un parcours à la fois biographique et esthétique. L'image est utilisée aux antipodes de ses capacités à donner à voir pour révéler ce qui, précisément, ne se voit ni ne s'entend. Mais elle relance aussi la quête en un processus dynamique apte à explorer à la fois le présent et le passé. Le regard intérieur s'approfondit : « Je m'essaie à vivre, c'est-à-dire à regarder, un œil grand ouvert vers le ciel [...], l'autre œil tourné en moi, de plus en plus en arrière jusqu'à retrouver les processions funèbres d'hier, d'avant-hier⁹ ».

Ainsi l'Histoire investit-elle le film par le biais du regard de Lila posé sur les héroïnes de la guerre d'Indépendance et confondu avec l'écoute : « ouvrir une porte, saluer, ne rien dire, laisser parler [...]. Voici que je commence à vous entendre vous les dames du Mont Chenoua. » Car regarder les autres pour leur permettre de s'exprimer, les écouter pour susciter en elles une parole enfouie, c'est les rendre aptes à se voir sans voile, à se montrer dans leur authenticité de femmes combattantes, restituées à la liberté de résister et de lutter, nourrissant les moudjahidins, « pétrissant, lavant » pour eux, au mépris des représailles sanglantes, affrontant la captivité dans les cuves à vin de Blidah « remplies des sanglots et des cris des victimes », racontant l'histoire héroïque de Zoulikha qui abandonna ses deux enfants pour partir au maquis, et, capturée, proclama son honneur de femme devant les hordes de soldats mobilisés : « Tout cela pour une femme ! ». C'est encore l'histoire de Cherifa qui a vu son frère tué à ses pieds, et s'est réfugiée dans un arbre pour ne pas être dévorée par les chacals, et tant d'autres récits qui se succèdent, dans l'horreur amortie par les voix monocordes de celles qui n'ont rien oublié, mais ont tout renfermé dans leur cœur, expression minimale d'une mémoire encore déchirée que la caméra traque dans ses défaillances, ces « détails où la voix casse¹⁰ ».

Au sein de cette évocation du passé, les luttes contre le colonisateur se confondent, et les grands-mères entremêlent aux récits de l'Indépendance ceux des dernières luttes de la résistance contre l'envahisseur, celles des Beni Menacer, ancêtres de l'auteure, en 1871, « l'année des sept chevauchées ». Loin de la reconstitution historique, l'image nous montre des éclats de cette « nouba de la révolte » qui anima les femmes de la tribu, femmes d'hier que rien ne permet de distinguer des femmes d'aujourd'hui, dansant dans les grottes où elles attendent les hommes partis au combat : « Ainsi, dans l'Algérie muette, toutes les vieilles chaque nuit chuchotent, et l'histoire contée, merveille dans le songe d'enfance attentive se répète, à côté de la braise, avec des mots brisés et des voix qui se cherchent. » Des

⁹ *Ibid.*, p. 313.

¹⁰ Conférence à l'Université Paul-Valéry, *op. cit.*

sabots de chevaux, des étriers vides, un corps entrevu, évoquent la défaite finale, qui vient rejoindre la voiture de la narratrice sillonnant une fois de plus les paysages à la recherche de témoignages. L'histoire proche et l'histoire plus lointaine se mêlent sur l'écran et dans la bouche de ces femmes, qui se la transmettent de génération en génération et font vivre le passé dans l'épaisseur du souvenir et de la souffrance toujours vivants.

Dans ce parcours du passé vers le présent, dans cette quête d'un aujourd'hui nourri d'hier, c'est sa propre identité que l'héroïne enfin découvre, elle, fugitive, quittant sa maison et sa famille à la recherche des montagnes de son enfance incendiées par la guerre. Devant la mère et sa petite fille fuyant le village mis à sac et réfugiées dans l'oued, elle s'exclame à la fin du film : « C'est moi l'enfant à qui l'on a donné une fois à boire dans des mains ruisselantes ». Ainsi est-elle parvenue au terme de sa recherche, rejoignant ces femmes enfin rendues visibles par leurs paroles issues de cette histoire qu'elles ont contribué à bâtir avec leurs mains et leur sang. Lila, en allumant « le vif du passé » a fait que « les femmes ne retourneront plus à l'ombre ».

Parti de l'aventure individuelle, le film aboutit à la découverte d'un sujet collectif, « sujet culturel¹¹ » enraciné dans la « sororité » de ces femmes, unies par la même histoire et la même émergence hors de l'enfouissement imposé par la tradition. On peut penser que cette identification à un sujet collectif a permis à l'auteure de se délivrer partiellement du tabou de l'expression individuelle qui pesait jusqu'alors sur son écriture. Parlant des réunions féminines dans *L'Amour, la fantasia*, elle évoque cette interdiction de s'exprimer à la première personne, inscrite dans la langue même : « Jamais le "je" de la première personne ne sera utilisé (...). Comment dire "je" puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ?¹² ». L'intérêt de la découverte cinématographique est que le « nous » dans lequel l'auteure s'intègre désormais n'est plus celui de la résignation mais celui de l'émancipation. Il est proclamation de ce qui unit, par-delà les diversités, ces femmes soudées dans un même itinéraire vers la libération. Et l'étape du film, en l'aidant à refaire ce parcours du « je » au « nous » dont elle avait été coupée par son éducation européenne, lui a permis d'avancer vers cette autobiographie qu'elle redoutait comme une impudeur fondamentale et dont, en même temps, elle ressentait la nécessité. En se cherchant, en se disant, c'est toutes les femmes qu'elle exprimera.

Mais le passage de l'image à l'écriture soulève un problème-clé : celui de la langue. Écrire en français, se dire dans la langue de l'autre, c'est risquer l'arrachement de la terre natale et la séparation d'avec les sœurs enfin retrouvées : « Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler, certes, mais pas seulement

¹¹ Edmond Cros, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 105 sq.

¹² Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.-C. Lattès, 1987, p. 176-177.

pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement ». La quête qui s'exprime dans les trois livres qui suivront le film pour constituer une trilogie qualifiée par l'auteure d'« autobiographique » retrace les difficultés rencontrées dans l'affirmation de ce « je », toujours plus étroitement solidaire de ses sœurs, au risque des mots étrangers. Mots français, mais aussi mots arabes réfutés par l'aspiration chaque fois plus profonde à les dépasser vers une langue des origines, plus authentique et plus sincère qui, dans le dernier roman, s'avérera être le berbère. Mais dans un premier temps, et continuant sur la lancée de l'image-son, la quête autobiographique, après le film, se confond avec un prolongement de la réflexion sur la condition des femmes entrelacée au rythme de l'Histoire, et sur la spécificité de leur parole.

Assia Djébar raconte que l'expérience cinématographique a contribué à la relancer sur les voies de l'écriture. C'est alors qu'elle conçoit un projet où elle entend se livrer « au même type de quête visuelle et sonore auprès des femmes d'Alger » que celle entreprise auprès des paysannes du Chenoua. L'auteure avait à l'esprit un film « semi-documentaire, semi-fiction pour saisir les femmes à Alger sur les terrasses et les balcons » – film qui ne sera jamais tourné mais dont le projet sera joint, sous forme de nouvelle, à des récits composés antérieurement et qui, suivi d'une postface, sera publié sous le titre, emprunté à Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*¹³. L'auteure y prolonge donc la réflexion amorcée par le film, réflexion qui sera complétée, un an après, par la rédaction d'un nouveau roman dont elle compose la première partie sur la lancée des nouvelles, et qui paraîtra six ans plus tard sous le titre *Ombre Sultane*¹⁴. Ce roman est né, à en croire Assia Djébar, d'une méditation sur le mot arabe désignant la coépouse, dans le régime polygame de l'Islam, mot signifiant littéralement « celle qui me blesse ». Au départ du livre, selon la romancière, une « machine stratégique » mettant face à face une femme traditionnelle, cloîtrée à l'origine, et son « alter ego libre ». Comment se fait l'apprentissage du dehors par la première, comment s'élabore entre les deux femmes un dialogue fictif enraciné dans la sororité qui unit les épouses lorsqu'elles se liguent contre le mari et qu'elles évoquent, en particulier, leurs souvenirs d'enfance communs. Cette première partie du livre se termine, en effet, sur des souvenirs autobiographiques qui sont comme la première tentative affirmée et assumée par l'auteure de renouer avec son propre passé. Mais on voit que, contrairement à l'irruption par surprise de l'autobiographie dans *Les Alouettes naïves*, *Ombre sultane* apparaît comme une sorte de premier aboutissement d'un parcours initialement collectif, entamé par le film, complété par la réflexion théorique de la postface aux *Femmes d'Alger*, et approfondi par l'expérience binaire

¹³ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions des femmes, 1980.

¹⁴ Assia Djébar, *Ombre sultane*, Paris, J-C.Lattès, 1987.

d'*Ombre sultane*. On est passé de toutes les femmes, toutes les sœurs, à *la* sœur en polygamie, autre soi-même, accomplissant le parcours inverse mais postulant l'expression du « je ».

Ombre sultane décrit longuement l'ivresse purement physique des corps libérés dans l'espace reconquis. Corps d'Isma, la première épouse émancipée, qui évoque les souvenirs émerveillés de ce « corps qui navigue », de ce « corps à la dérive », de ce « corps (qui) virevolte », celui que découvrira peu à peu Hajila, la seconde épouse, au fur et à mesure que, quittant clandestinement son voile, elle explorera l'espace de la ville : « Dehors, tu ne te lasses pas de marcher (...). Te voici étrangère et mobile avec des yeux ouverts ». On retrouve là l'expérience visuelle traduite par l'image-son qui montrait sans relâche l'héroïne du film sillonnant les paysages. Cette conquête de son corps dans l'espace par la femme émancipée, Assia Djébar en retrace les étapes progressives dans son roman, refaisant pas à pas le parcours que son éducation européenne lui a évité, cette Europe où les femmes sont libres car « là-bas, personne ne regarde, personne n'a vraiment d'yeux ». Inversement s'inscrit dans le texte la claustration d'abord mentale, dont la réclusion matérielle n'est que la traduction, dans laquelle l'agression visuelle des hommes contribue à enfermer les femmes. Ces « pères terribles », ces « frères taciturnes » ne font que projeter sur tous les hommes le désir de conquête et de viol qu'ils portent en eux, et qui les rend jaloux d'un soi-disant « honneur » féminin inhérent au corps seul, dont la possession exclusive est comparable à celle d'un pur objet. Dans cette possession qui peut à tout moment échapper, le regard encore est premier, comme l'a enseigné le film : regarder, c'est pouvoir sortir, c'est être regardée, c'est risquer le viol, même s'il n'est qu'intention : « les hommes vont-ils tous percer de leurs regards pointus ton image¹⁵ ? ». Ainsi le mari jaloux, ayant découvert les escapades de sa femme, la menace avec un tesson de bouteille : « Je t'aveuglerai pour que tu ne voies pas, pour qu'on ne te voie pas¹⁶ ». Peut-être y a-t-il là un souvenir autobiographique puisque le dernier roman, *Vaste est la prison*, le reprend inchangé, à la première personne cette fois¹⁷.

Seules les mères et les grands-mères ont le statut privilégié de celles que le désir n'atteint plus, et que le respect masculin entoure d'une vénération qui les rend à la liberté d'être enfin elles-mêmes, loin des regards concupiscent, hors de l'enfermement imposé. C'est elles qui, comme l'avait déjà montré le film, « de leurs voix chuchotées ont tressé notre sens de l'Histoire ». Telle est la condition habituelle de la femme algérienne qui, malgré les vicissitudes de l'Histoire dont le film avait

¹⁵ Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷ « Protéger mes yeux. Car sa folie se révélait étrange : il prétendait m'aveugler. "Femme adultère", gronda-t-il, la bouteille de whisky cassée à la main... » (Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 85).

montré les capacités d'héroïsme féminin, reste inchangée, et que la fiction permet à Assia Djébar de transgresser à l'image de son propre destin.

Reste la langue propre aux femmes, inscrite dans l'idiome arabe, et dont la narratrice doit savoir restituer les échos à travers la langue du colonisateur. Langue étouffée de ces recluses qui ne font que chuchoter au creux des patios fermés et à qui la tradition interdit l'affirmation personnelle, remplacée par les expressions détournées, les litotes, les proverbes, l'« arabe souterrain ». L'ouverture de *Femmes d'Alger* présente le texte en expliquant : « Je pourrais dire : "nouvelles traduites de..." ». J'aurais pu écouter ces voix dans n'importe quelle langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par chaînes d'échos et de soupirs... »

Ces « quelques repères sur un trajet d'écoute » sont le fait de « lèvres proférant sous le masque », de « langues desquamées de n'avoir jamais paru au soleil ». Dans l'arabe dialectal imagé qui est leur langue, s'inscrit l'affrontement éternel des sexes, à travers la « blessure » de la polygamie, à travers « l'ennemi » que représente le mari. Assia Djébar s'interroge sur « cette société où la langue elle-même garde la preuve de la guerre, du non-amour entre les sexes ». « Comment écrire si chaque fois je dois redécouvrir cette haine séculaire ? ». L'héroïne de l'une des nouvelles de *Femmes d'Alger* intitulée « Aujourd'hui » est chercheuse en musicologie : à travers les chants des jeunes filles d'autrefois, elle tente de « cerner la langue qu'exhalait les femmes arabes », « paroles lacérées », « cri guttural » : « toutes les voix du passé me suivent, écrit-elle, en une généalogie de mots perdus ». Se rétablit alors la sororité découverte dans *La Nouba*, à l'écoute de ces voix retraçant le passé et qu'il s'agit non de traduire mais d'accompagner. Pour la première fois apparaît ce souci d'« écrire vrai » qui va hanter l'auteure tout au long des livres suivants et que les possibilités de complexité sonore de la bande-son filmique ne lui avaient laissé qu'entrevoir : « ne pas prétendre parler pour, parler sur, mais parler près de », dira-t-elle des femmes, « la première des solidarités avec elles ».

Après avoir rédigé la première partie d'*Ombre sultane*, Assia Djébar interrompt l'expérience romanesque pour le montage d'un second film intitulé *La Zerda et les chants de l'oubli*, né d'un projet de série documentaire sur le Maghreb pour lequel elle dit avoir visionné à peu près l'intégralité des documentaires tournés en particulier par les Français. Le film repose sur l'écart entre ces images exotiques à l'usage des colons-touristes et la réalité vécue par les peuples autochtones évoquée dans la bande-son. Le film fut présenté à Alger en juillet 1982 et au premier festival de cinéma arabe à Paris en 1983. Cet approfondissement historique, revisitant les grandes étapes de la colonisation, lui aurait donné l'idée de son roman suivant paru en 1985, intitulé *L'amour, la fantasia*, et conçu comme une sorte de suite à la quête autobiographique initiée dans *Ombre sultane*.

Le livre est fondé sur une structure de montage alterné où se succèdent en se répondant des chapitres portant sur le passé personnel de la narratrice – dont on peut penser qu'elle se confond souvent avec l'auteure puisque le problème de l'autobiographie est explicitement abordé – et des chapitres relatant d'abord la conquête de 1830 puis, dans la dernière partie du livre, reprenant les interviews du film *La Nouba*. Ainsi se nouent les différentes étapes d'une œuvre que ses origines cinématographiques continuent à imprégner, et où circule d'un bout à l'autre le souci de trouver une parole apte à cerner ce que déjà le film avait pressenti comme au-delà ou en-deçà du montrable et du dicible.

Le film, *La Nouba*, s'ouvrait, paradoxalement, sur le refus de tout dialogue amoureux dans le couple Lila et Ali : « Je parle, je parle, monologuait Lila, je ne veux pas que l'on me voie. Je ne veux pas que tu me voies. Tu ne me toucheras pas de longtemps. La fièvre dans le corps, je ne veux plus [...]. Si tu parlais, mais tu ne veux pas parler... » Impossibilité à communiquer qui se traduit par un étrange renversement des rôles habituels : c'est l'homme qui, à la suite d'une chute de cheval, se trouve immobilisé sur une chaise roulante et cloîtré à l'intérieur de la maison où on le voit épier à travers les fenêtres grillagées. C'est la femme qui, habillée à l'Européenne, signe d'émancipation, va et vient dans l'espace extérieur, traversant les paysages avec sa voiture, à la recherche de témoignages sur la guerre. Comme si l'enfermement du mari permettait la libération de la femme et son cheminement à la rencontre des autres femmes, elles-mêmes prisonnières, mais que les retrouvailles, le dialogue, le réveil du passé vont libérer elles aussi. La langue française, utilisée par Lila pour s'adresser à Ali qui ne lui répond jamais, est déjà le signe de cette impossibilité à communiquer dans l'amour que le roman suivant, *L'Amour, la fantasia*, détaillera longuement, en évoquant l'aphasie amoureuse suscitée chez la narratrice par la langue du colonisateur. Par contre, cette même langue permet une liberté de mouvements et une redécouverte à la fois de la terre natale et des sœurs après l'exil : même si le dialogue avec celles-ci se fait en dialecte, son intériorisation et sa compréhension profonde par l'héroïne ont lieu en français, comme si c'était la véritable langue de son univers mental. Mais en même temps, en écoutant la langue retrouvée de sa mère, c'est elle-même qu'elle retrouve, comme elle l'explicitera dans *Femmes d'Alger* : « Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde [...]. Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même¹⁸... »

C'est donc au sein de ce partage entre deux langues que s'accomplissent les retrouvailles avec une identité perdue qui s'avère pourtant ambivalente et paradoxale. D'où la difficile expérience d'écrire. Voulant évoquer Cherifa, réfugiée

¹⁸ Assia Djébar, *Femmes d'Alger*, op. cit., p. 64.

dans l'arbre après avoir vu son frère tué sous ses yeux, et dont la silhouette fragile ponctue les étapes du film, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* se lamente devant l'impossibilité d'écrire ce que l'image a montré :

Cherifa ! Je désirais recréer ta course. [...] Ta voix s'est prise au piège ; ma parole française la déguise sans l'habiller. À peine si je frôle l'ombre de ton pas [...]. Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie¹⁹.

Il semble que les mots français, en même temps qu'ils découvrent et permettent de comprendre, coupent toute communication et condamnent à l'exil hors du sol natal. Le même thème sert d'ouverture à *Vaste est la prison* : « Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir [...]. Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir... »

S'expatrier, s'enfuir, telle est l'expérience de l'écriture qui vient compléter, en la contrebalançant, celle du film. Comme si le fait de mettre en mots un processus vécu rompait les amarres avec cette identité que la quête filmique avait permis de retrouver. C'est alors que s'impose comme essentielle à cette identité sa qualité de transfuge. D'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, la narratrice, l'héroïne, mais aussi l'auteure semble-t-il, se perçoit comme prise dans ce mouvement de fuite : « C'est dans la langue dite "étrangère" que je deviens de plus en plus transfuge [...]. Ayant perdu [...] ma richesse de départ [...] celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté²⁰ ».

Cette acceptation de la fuite et de l'exil, non seulement de l'écriture mais aussi de la personne tout entière, se fait progressivement, d'un livre à l'autre, à travers l'expérience douloureuse du « silence de l'écriture » au sein duquel, pourtant, émerge peu à peu l'espoir d'une écriture du silence où les mots deviennent aptes à laisser présager ce qui est aux limites du dicible. Ainsi prend tout son sens l'aspiration à une « écriture de transhumance », « écriture voyageuse », « écriture fugitive ». L'exil imposé par le destin personnel, la double acculturation, puis l'impossible retour au pays natal déchiré se sont transmués en vocation d'écrivain assumant volontairement l'enracinement impossible, qui se traduit dans l'écriture par une négativité volontaire : « Je veux fuir. Je veux m'effacer. Effacer mon écriture ».

Venue d'un passé ancien transmis par le chuchotement englouti des aïeules, l'écriture est aspirée vers le silence, c'est-à-dire, peut-on croire, vers cette zone secrète où les mots ne valent plus que par l'empreinte muette qu'ils laissent derrière eux.

¹⁹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 161.

²⁰ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 172.

Or, il n'est pas indifférent que, dans ce dernier livre, le souvenir du premier film, *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, réapparaisse sous forme de sept chapitres retraçant quelques grandes étapes du tournage, et réintroduisant, au sein de cette réflexion sur l'écriture silencieuse, le thème de l'image aveugle : « J'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à l'œil intérieur, immobile sur l'histoire jusque là cachée, un regard nimbé de sons vagues, de mots inaudibles²¹ »

Ainsi se confirme la découverte suscitée par l'image-son, prolongée par l'écriture, que l'artiste n'est pas celui qui montre, parle, explique, mais celui qui rend perceptible ce qui est au-delà de l'évidence sensible et de l'explication, et qui forme la trame inexprimée de nos existences profondes. En quête du « murmure sous l'image », la cinéaste a donné naissance à une romancière enracinée dans un ailleurs de la parole, où les mots suggèrent les traces incertaines de ce qui n'est plus, de ceux qui ne sont plus qui. Ainsi arrachés au concret de l'espace et du temps, ils entrent dans l'éternité.

Paradoxal itinéraire, donc, que ce parcours du film au roman autobiographique, à travers lequel Assia Djébar semble avoir découvert progressivement son identité, grâce à la « sororité » ressentie à l'égard des femmes filmées au Mont Chenoua. C'est, apparemment, dans son effort pour approfondir cette sororité, par-delà les différences culturelles imposées par son éducation européenne, qu'elle en vient, à travers l'expérience de la coépouse d'*Ombre sultane* à s'identifier au destin sacrifié de la femme algérienne. De même qu'une complicité s'établit entre les deux femmes, de même, la cinéaste-romancière s'exprime désormais dans cette double appartenance identitaire qui est la sienne et qui fait que, en disant « je », c'est toujours un « nous » qu'elle énonce.

Mais comment dire cette double identité quand on n'écrit qu'une seule langue ? Alors s'approfondit la spécificité d'une réflexion sur le métissage de l'écriture que la complexité de la bande-son filmique avait rendu possible, mais que le texte littéraire acheminera vers un dépouillement essentiel, rejoignant l'expérience paradoxale d'une image qui donnait à voir en creux par l'absence même de ce qu'elle désignait. Ainsi s'élabore peu à peu un « silence de l'écriture » où ce qui compte tient moins à ce qui est dit qu'aux échos secrets éveillés en chaque lecteur par ces traces fugitives qui appellent ailleurs.

²¹ *Ibid.*, p. 298.

PLAN

AUTEUR

Jeanne-Marie Clerc

[Voir ses autres contributions](#)