

L'Herméneutique de la voix dans l'écriture d'Assia Djébar

Otilia Baraboi

University of Washington

Dans *Ces voix qui m'assiègent* (1999), Assia Djébar médite sur la condition de l'écrivain "francophone" en général, en accordant un intérêt particulier aux multiples façons dont elle-même perçoit la mission de la lettre écrite. Silencieuse, insinuante, sa "parole plurielle" (74) tient d'une pratique oppositionnelle subtile qui se propose de déstabiliser le pouvoir patriarcal jusque dans ses fondements phono-centriques et phallogocentriques,¹ afin de réarranger les paramètres de notre vision de la langue. Prenant comme point de départ ce recueil d'essais, ainsi que l'un de ses romans les moins étudiés, *La Disparition de la langue française* (2003),² cet article analyse le caractère polyphonique de l'écriture de Djébar en accord avec une phénoménologie de la voix où se dessine ce que la critique postcoloniale a identifié comme le "troisième espace" d'une conscience de soi révolutionnaire.

Dans *Methodologies of the Oppressed* (2000),³ Chela Sandoval plaide notamment pour la consolidation d'un nouvel espace de la dissidence intellectuelle, un

¹ Il s'agit ici d'une référence à la critique de la métaphysique développée par Derrida dans *La Voix et le Phénomène* (1967) ou dans *La Dissémination* (1972).

² *La Disparition de la langue française* a surtout fait l'objet des études centrées sur la mémoire traumatique de la torture, dans la lignée du livre de Michael O'Riley, *Postcolonial Haunting and Victimization: Assia Djébar's New Novels* (2007), ou de quelques articles sur l'exil comme "Exil, Errance et Nomadisme dans *La Disparition de la langue française* d'Assia Djébar." par Nicole Aas-Rouxpari et Krista Sarin ou "The Language of Exile: Haunting Desires in Djébar's *La Disparition de la langue française*." par Ana de Medeiros, paru dans le volume collectif *Exile Cultures, Misplaced Identities* (2008). En hiver 2008, *L'Esprit Créateur* dédie un numéro exclusif à Assia Djébar, sous la direction d'Anne Donadey. Alors que les critiques réunis traitent de l'importance de la voix dans des textes comme *L'Amour, la Fantasia, Ces voix qui m'assiègent* ou *Vaste est la prison*, le roman dont on vous propose l'analyse n'est pas abordé sous cet angle.

³ Prenant comme point de départ la perspective de Fredric Jameson sur la spécificité postmoderne d'une conscience de soi "colonisée" par la logique consumériste du capitalisme tardif, Chela Sandoval ne s'emploie pas moins à lui opposer des stratégies discursives d'émancipation ou de décolonisation, articulées par des penseurs poststructuralistes et anticolonialistes comme Roland Barthes, Franz Fanon, Jacques Derrida ou Michel Foucault, ayant inspiré la naissance des études postcoloniales dans le monde anglo-américain dans les années 90.

“cyberspace”,⁴ où les relations interhumaines puissent se reconfigurer en dehors des visions manichéistes du monde du type colonisé / colonisateur, homme / femme, le même / l’autre. La logique interne qui gouverne cette topographie transformative est conforme à une valorisation de l’*eros* en tant qu’énergie créatrice, désir de langage et de discours, ainsi que de mise en relation de plusieurs récits de la différence. Afin de mieux saisir le caractère heuristique de cette force discursive, Sandoval parle d’une “herméneutique de l’amour”⁵ par laquelle elle entend l’art d’interpréter, de comprendre et de changer les mécanismes internes de la conscience de soi, dans l’esprit de l’empathie et de la souveraineté intellectuelle. Dans cet article, il s’agira en l’occurrence d’explorer les textes susmentionnés d’Assia Djebar afin de montrer comment le topos de la voix met à l’œuvre une double herméneutique. Premièrement, lorsqu’elle est associée à un univers de discours spécifiquement féminin, la voix constitue une stratégie herméneutique de l’amour qui abolit la pensée dichotomique et instaure au cœur de l’ordre patriarcal un dispositif sémiotique de la pluralité et de l’entente. Deuxièmement, le travail de la voix peut se nouer à une herméneutique de la haine qui cherche à se faire l’instrument du monolinguisme et de l’intolérance institutionnalisés. Dans les deux cas, l’herméneutique de la voix expose la structure ambivalente de la langue, avec son potentiel créateur d’un côté, lorsqu’il s’agit de reconstruire la mémoire brisée du protagoniste principal de *La Disparition de la langue française*, ou de l’autre, avec sa force destructive, mise au service du fondamentalisme religieux, dans le même roman.

Les racines de l’herméneutique de l’amour initiée par le dispositif de la voix chez Djebar sont à trouver dans *Ces voix qui m’assiègent*. La forme plurielle du nom “voix” et la signification militaire du verbe “assiéger” tracent les contours d’un autoportrait de l’écrivaine en tant qu’agent catalyseur de diverses énergies discursives plus ou moins hostiles, plus ou moins difficiles à maîtriser et à amadouer par le mot juste. Plusieurs imaginaires d’une seule langue se conjuguent à l’intérieur de l’écriture djebarienne: le français comme “voile” sur les multiples identités des femmes arabes et berbères dont elle est l’héritière et le porte parole, le français comme voix publique donnée aux femmes soumises à l’ordre patriarcal, mais aussi le français comme trace du pouvoir colonial. Lorsqu’elle se demande “Ne suis-je pas écrivain tout court ?” (27) par rapport à

⁴ “The differential maneuvering required here is a sleight of consciousness that activates a new space: a *cyberspace*, where the transcultural, transgendered, transsexual, transnational leaps necessary to the play of effective stratagems of oppositional praxis can begin” (62).

⁵ Ainsi que le montre la définition ci-dessous, le terme est inspiré par l’œuvre de Roland Barthes, notamment *Le Plaisir du texte* (1973) et *Fragments d’un discours amoureux* (1977): “The act of falling in love can thus function as a ‘punctum’, that which breaks through social narratives to permit a bleeding, meanings unanchored and moving away from their traditional moorings - in what, Barthes writes, brings about a gentle ‘hemorrhage of being’ (12). This is why, for Barthes, this form of romantic love, combined with risk and courage, can make anything possible. In *A Lover’s Discourse* Barthes extends his definition of the ‘third’, ‘zero’ (19), and ‘obtuse’ (222) meanings - all terms that reach toward the same differential place of possibility without which no other meaning can find its own life. It is love that can access and guide our theoretical and political ‘*movidas*’- revolutionary maneuvers toward decolonized being” (140).

son statut dans la Francophonie, Djébar remet en cause, à juste titre, le brouillage entre *être* et *paraître* qui advient avec l'usage des catégorisations identitaires ou critiques. A ses yeux, la littérature entière repose sur un dépaysement fondamentalement politique, car tout écrivain marque la langue d'expression, qu'elle soit maternelle ou d'adoption, d'un "irrésistible déplacement" (27). Cette remarque n'est pas sans rappeler la célèbre définition du style chez Proust, reprise par Gilles Deleuze dans *Critique et clinique* (1993):⁶ se forger un style signifie écrire dans sa langue maternelle comme si c'était dans une langue étrangère. Tout au rebours, chez Djébar, il s'agit d'écrire en français, la langue "adverse" qu'elle associe à l'éducation coloniale, mais aussi au père,⁷ comme si c'était le champ d'entrecroisement de plusieurs langues maternelles.

La spectralité des autres langues et parlers qui assiègent l'écriture djébarienne font "délirer" (Deleuze 9) le français standard, tout en consolidant un art poétique centré sur l'idée de dynamisme structurel et de musicalité propres à l'herméneutique de la voix. La fluidité formelle qui constitue la marque distinctive de l'écriture djébarienne, avec sa prédilection pour la phrase entrecoupée, la fragmentation, la ponctuation aérée et le hiatus, a inspiré Muriel Walker à invoquer "une tornade qui aspire tout" (49) pour décrire l'effet étourdissant de sa prose. Ainsi que Deleuze l'avait remarqué pour Proust, penser le style dans les paramètres de la voix signifie reconnaître au fond de la langue cette pulsion énergétique déstabilisante qui fait vibrer l'écriture et hypnotise le lecteur avec sa sonorité inquiétante.

Dans son article "Ces voix au fil de soi(e) : le détour du poétique" sur la genèse de *Ces voix qui m'assiègent*, Françoise Lionnet met aussi en lumière le caractère envoûtant autoréférentiel de la poétique djébarienne. Ce recueil d'essais représente à la base la thèse de doctorat d'Assia Djébar, soutenue en 1999 à l'Université Paul Valéry-Montpellier III, sous un titre bien exhaustif: "Le Roman maghrébin francophone : Entre les langues et les cultures : quarante ans d'un parcours : Assia Djébar 1957-1997". Djébar avait en effet placé le poème "Entre corps et voix" qui ouvre *Ces voix*, à la fin de sa thèse, en guise de conclusion. L'interchangeabilité de l'introduction et de la conclusion met en abyme la dynamique circulaire de l'écriture djébarienne, avec son tourbillon de juxtapositions linguistiques, thématiques et stylistiques. Lionnet nous fait remarquer à juste titre que si dans *Ces voix* Djébar s'emploie à fournir une introduction à

⁶ "Le problème d'écrire : l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*. Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de voir et d'entendre : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite 'asyntaxique', 'agrammaticale', ou qui communique avec son propre dehors. La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles" (9).

⁷ Pour une discussion plus approfondie de l'opposition entre la langue "du père" instituteur et la langue "de la mère", associée à l'oralité, aux rythmes arabo-berbères, il faudrait consulter l'article de Muriel Walker, "Femme d'écriture française : la francographie djébarienne." *L'Esprit Créateur*, Winter 2008: 47-55.

son recueil, cela n'est pas sans miner les exigences de précision et de rigidité structurelle généralement requises par les codes du discours académique. A travers une forme poétique mise en page de façon décentrée et ponctuée d'espaces blancs irréguliers, le paysage scripturaire de Djébar illustre le souffle de l'apnée musicale, la valse saccadée des deux directions opposées – de gauche à droite et de droite à gauche – dans lesquelles s'écrivent les langues de sa double culture. L'aspect visuel du poème témoigne du frisson de transe qui traverse en filigrane son ossature thématique centrée autour de l'idée de quête de la voie/voix d'écrivain. Djébar explore les plis de la matière pour en extraire le principe créateur, le secret de la première mouvance sonore du mot vers l'ordre visible. A la fois ombre, vent, chuchotement, cri, hurlement, et finalement silence, la voix sevrée du langage annonce le texte à venir. C'est ainsi que le corps de l'écrivaine se trouve sublimé et mis en relation avec la glossolalie des voix de toutes ses ancêtres femmes:

Ce corps s'en va sur le chemin / par les sentiers de hasard / et c'est alors
la voix / la voix / de ce corps naviguant / muet jusque-là, yeux élargis /
la voix des ombres sororales aussi/ feuilles au vent / cette voix double
qui chuchote / qui murmure / qui roucoule / et coule / liquide,
languide, ne tarit pas / la voix sans force / ou à corps et à cris / la voix
hurlante / ou à peine véhémence / infatigable certes / inaltérable / un
flux sans nulle source / de moi des autres / des femmes mortes / de ma
cadette tout près / voix de ma fille vacillante / ou si forte / ma voix
multiple / qui soulève ce corps / le porte haut / l'envahit, le bouscule, le
tire, l'emplit / entre corps et voix / ainsi va, cernée, encerclée, mais elle
va/ mon écriture (12-13).

Le topos du désert (11) qui ouvre le poème devient graduellement peuplé d'une série d'images évoquant un autre espace initiatique, la forêt. Le motif du vent qui anime le feuillage, et balaye "les sentiers du hasard", fait écho au mouvement en spirale du sable et renforce la thématique de la déambulation, du corps à la dérive, réduit à la substance fuyante de la voix. Le corps de l'écrivaine constitue une sorte de boîte acoustique où résonnent les sons indiscernables de la nature, ainsi que le silence vibrant des mères, des sœurs et des filles mortes ou pas encore nées. Ce qui résulte de cette solidarité transgénérationnelle est une synchronicité sonore qui s'installe entre la vie et la mort pour tracer les contours d'une conscience de soi souveraine, libérée des *a priori*. D'abord "double" et ensuite "multiple", le crescendo en intensité de la voix crée un tempo ascensionnel, "un flux sans nulle source" (13) qui transcende non seulement les lois gravitationnelles, mais aussi le culte des origines dans le monde patriarcal.

Métaphore de l'imagination créative, la voix représente ici l'essor d'une transformation sociale spécifiquement féminine. A la différence d'une riche tradition critique et philosophique ayant placé la voix exclusivement du côté du Père, de Dieu ou

du Logos, et donc par extension, du pouvoir institutionnalisé en général, la vision de Djebar nous rappelle la consubstantialité inquiétante de la voix avec d'autres types de discours sous le signe de l'irrationnel et du mystère féminin : l'oracle, la prophétesse, la sirène, la sainte, l'hystérique, la vieille du village, la sorcière, la pleureuse, etc. Ces figures mettent en évidence la force subversive avec laquelle la voix féminine est à même de renverser les lois de la Cité.

Dans *A Voice and Nothing More* (2006), Mladen Dolar retrace notamment l'évolution historique de la pensée sur la voix, à partir de l'antiquité jusqu'à notre époque, en accordant un intérêt particulier à son potentiel performatif⁸ et aux formes d'autorité qu'elle incarne.⁹ Il arrive à la conclusion que le dénominateur commun des divers discours métaphysiques sur la voix est à chercher dans sa force anarchique et négative – dans la mesure où la négativité se pose en termes de force de changement et de mouvance – ou pour le dire autrement, selon le modèle hégélien de l'*Aufhebung*, lorsqu'il est question de nier pour affirmer ou de nier et d'affirmer simultanément. Néanmoins, ce qui importe dans l'économie d'ensemble de notre analyse, c'est moins la négativité générique associée à la voix que son imaginaire profondément marqué par un univers de discours féminin. Il suffit à cet égard de rappeler toute une pensée qui met en évidence la consubstantialité de la musique avec l'aspect féminin de la création.¹⁰ Au

⁸ "The voice seems to possess the power to turn words into acts; the mere vocalization endows words with a ritual efficacy, the passage from articulation to vocalization is like a *passage à l'acte*, a passage to action and an exertion of authority; it is as if the mere addition of the voice could represent the originary form of performativity" (55).

⁹ Dolar a raison de nous rappeler que selon la critique du phonocentrisme développée par Derrida, la voix se trouve représentée surtout en termes de présence de soi et de transparence, et non pas en termes de négativité, de deuil ou d'absence. La voix chez Derrida est déstabilisée par l'écriture, voire par un Logos dépositaire de la trace ou du résidu d'une compactibilité sonore idéalisée. Tout au rebours, chez Lacan, la voix s'impose comme une figure de l'irréductible et corollairement, comme obstacle même à la présence de soi. Cette vision du phonocentrisme est plus complexe que celle de Derrida où l'altérité est uniquement localisée du côté du discours écrit : "So, if for Derrida, the essence of the voice lies in auto-affection and self-transparency, as opposed to the trace, the rest, the alterity, and so on, for Lacan this is where the problem starts. The deconstructive turn tends to deprive the voice of its ineradicable ambiguity by reducing it to the ground of (self)-presence, while the Lacanian account tries to disentangle from its core the object as an interior obstacle to (self)-presence. This object embodies the very impossibility of attaining auto-affection; it introduces a scission, a rupture in the middle of the full presence, and refers to a void – but a void which is not simply a lack, an empty space; it is a void in which the voice comes to resonate" (Dolar 42).

¹⁰ Dolar traite brièvement de cet aspect : "[...] music, and in particular, the voice, should not stray away from words which endow it with sense; as soon as it departs from its textual anchorage, the voice becomes senseless and threatening – all the more so because of its seductive and intoxicating powers. Furthermore, the voice beyond sense is self-evidently equated with femininity, whereas the text, the instance of signification, is in its simple paradigmatic opposition on the side of masculinity. (Some four thousand years later Wagner will write in a famous letter to Liszt: '*Die Musik ist ein Weib*', music is a woman.) The voice beyond words is a senseless attractive force, although in itself it is empty and frivolous. The dichotomy of voice and *logos* is already in place" (43).

premier abord, ce que la musique et la femme ont en commun, c'est leur existence gouvernée par le flou et l'insaisissable, contrairement à l'illusion de la stabilité formelle ayant édifié le Logos. Ensuite, selon l'analyse de l'imaginaire de l'eau chez Gaston Bachelard,¹¹ ces deux hypostases féminines de la création s'entrecroisent en raison de leur appartenance à un symbolisme aquatique, pour désigner le principe de fluidification au fond du désir de communication et de transcendance, plutôt que la communication proprement dite.

Conforme à ce principe de fluidification, l'herméneutique de la voix chez Djébar sert à sublimer les limites de sa langue d'expression dite "cartésienne", réputée pour son attachement aux dogmes de la grammaire, ainsi que pour son culte de la clarté.¹² Pour ce faire, elle ne fait pas taire en français la glossolalie de ses autres parlers hérités d'un univers féminin privé, sinon caché. Loin d'être un bâillon aux voix qui se laissent entendre à travers sa "parole plurielle" (74), le français de Djébar réactualise l'idée d'une langue ancestrale commune, ancrée dans le plaisir corporel de la communication et du mouvement sonore vers l'Autre, délivrée du corset de la civilisation, de la nation et de la culture. Centré sur la voix et conforme à "l'herméneutique de l'amour" théorisée par Chela Sandoval, l'art poétique de Djébar se propose de transformer le monde en reconfigurant nos visions restrictives de la langue. Lorsqu'elles sont rattachées à la nation ou à la religion, les langues perdent leur enracinement dans le corps, et donc dans le principe fondateur de la condition humaine, s'ouvrant ainsi aux idéologies de toutes sortes où l'Autre devient une simple abstraction, ou pire encore, un objet de haine. Au contraire, lorsque la langue est vue d'abord en termes de sons et d'affect, elle est plus difficilement convertible en instrument d'exclusion ou en arme politique.

C'est au niveau de la voix que s'affirme l'étroite correspondance entre la langue et le pouvoir sur laquelle reposent les théories de la performativité sociale, dans la lignée de la méthodologie développée par Pierre Bourdieu.¹³ Dans *Ces voix*, Djébar examine les enjeux politiques de sa visibilité sur la scène littéraire mondiale en tant que "francophone voice".¹⁴ Recourir à l'anglais pour définir son activité publique n'est pas

¹¹ "[...] la liquidité est, d'après nous, le désir même de langage. Le langage veut couler. Il coule naturellement" (210).

¹² Pour une lecture démystifiante des mythes fondateurs de la langue française, il faudrait consulter l'excellente étude d'Henri Meschonnic, *De la langue française, Essai sur une clarté obscure* (1997).

¹³ Dans une interview avec Terry Eagleton, parue dans *Mapping Ideology* (1994), ce dernier revisite sa définition du "pouvoir symbolique" de la langue (*Langage et pouvoir symbolique*, 2001) en termes d'idéologie intériorisée, assimilée à notre insu, cependant manifeste, et donc dépisable, au niveau d'un corps déstabilisé par des symptômes comme la voix tremblante ou le bégaiement.

¹⁴ "[...] je ne suis pas vraiment une *francophone voice*, si je le suis, dans mon activité publique, c'est comme universitaire, ce serait quelques fois comme commentatrice de mon travail, de mes textes. [...] Je suis, sans nul doute, une femme d'éducation française, en langue française, du temps de l'Algérie colonisée, et si j'ajoute aussitôt 'd'éducation française' et de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, ou même musulmane, lorsque l'islam est vécu comme une culture, plus encore que comme une foi et une pratique, alors je suis bien une 'femme francophone' dans mon activité intellectuelle et critique" (26).

sans opérer comme un clin d’œil à la réception et à sa carrière universitaire aux États-Unis où ont pris naissance les “Francophone Studies”. Tout en se montrant consciente de la place centrale que son œuvre occupe au sein de cette discipline, l’écrivaine revendique néanmoins une position en marge de la grille d’interprétation postcoloniale. L’étiquette de “francophone”, bien que nécessaire à la fonction sociale de l’auteur femme maghrébine, serait susceptible de simplifier les enjeux de son appartenance à la communauté mondiale de la langue française, ainsi que sa vision pluridimensionnelle de la langue en général.¹⁵

Dans *La Disparition de la langue française*, sous l’arrière-fond de la montée au pouvoir des fondamentalistes en Algérie, Djébar continue à explorer l’ambivalence de la langue en tant qu’agent d’un pouvoir oppressif ou bien, en tant que voie vers l’émancipation. À l’arabe des femmes encourageant l’amour, le double sens et le sous-entendu, Djébar oppose l’arabe des fondamentalistes qui dévie le potentiel poétique propre à l’expression féminine en faveur d’un monolinguisme de la haine et du refus de la cohabitation avec les autres langues, parlers et discours. Il n’est pas dépourvu d’importance que ce soit à travers l’un de ses personnages féminins, Nadjia, que Djébar nous met en garde contre les dangers de l’éventuelle “islamisation” de la parole publique. Dans l’extrait suivant Nadjia s’adresse à son interlocuteur Berkane, le héros principal du roman, rentré en Algérie après vingt ans d’exil en France:

Mais les autres, de l’autre côté, les fanatiques, as-tu senti leur fureur verbale, la haine dans leurs vociférations ? Leur langue arabe, moi qui ai étudié l’arabe littéraire, celui de la poésie, celui de la *Nabda* et des romans contemporains, moi qui parle plusieurs dialectes des pays du Moyen Orient où j’ai séjourné, je ne reconnais pas cet arabe d’ici. C’est une langue convulsive, dérangée, et qui me semble déviée ! Ce parler n’a rien à voir avec la langue de ma grand-mère, avec ses mots tendres. [...] La langue de nos femmes est une langue d’amour et de vivacité quand elles soupirent, et même quand elles prient : c’est une langue pour les chants, avec des mots à double sens, dans l’ironie et la demi-amertume (157).

Nadjia condamne le monolinguisme institutionnalisé dans un pays traditionnellement multilingue. À la voix publique et patriarcale, devenue “convulsive”, “dérangée”, “déviée”, gouvernée par une herméneutique de la haine, elle oppose la

¹⁵ À l’égard de *Ces voix*, Clarisse Zimra montre avec un certain aplomb comment Djébar, malgré sa décision initiale de répondre à la demande de ses lecteurs et collègues de l’Amérique du Nord, surtout du Québec, de définir sa place au sein de la Francophonie, dénonce néanmoins la perspective postcoloniale associée à ce terme. Omniprésent sur le continent américain, cet usage est bien trop étroit pour rendre justice aux affinités profondes que Djébar ressent avec des auteurs d’expression française d’origines diverses, à l’instar de Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Beckett, Ionesco, etc. (“Hearing Voices, or, Who You Calling Postcolonial? The Evolution.” *Research in African Studies*, 149-159)

langue de sa grand-mère, “avec ses mots tendres”, tenant de la sphère privée, et la langue des femmes en général, dépositaire d’une politique souterraine de l’affect, de l’amour, de l’ironie, du plaisir de communiquer tout simplement, d’être en relation et non pas en opposition avec le monde. C’est dans ce paragraphe que se dessine le court-circuitage entre amour et haine qui alimente l’herméneutique ambivalente de la voix dans ce roman.

Nadjia est confrontée à la “fureur verbale” des fondamentalistes religieux à la radio, dans un taxi qu’elle s’empresse de quitter afin de montrer sa désapprobation. Le pouvoir performatif de la voix acousmatique, c’est-à-dire dépourvue de visage, que Nadjia entend à la radio, constitue l’arme parfaite de consolidation et de dissémination du discours islamiste. Selon Mladen Dolar, lorsqu’elle s’emploie dans la sphère publique, la voix acousmatique représente un organe de surveillance extrêmement efficace (*A Voice and Nothing More*, 59-71). Œil et bouche hypnotique de la nouvelle Loi, Logos monolingue du pouvoir totalitaire, il s’agit d’un instrument idéal pour la manipulation des masses.

Affolé par la demande de Nadjia d’éteindre la radio, le chauffeur de taxi lui demande de descendre et lui fait remarquer avec dépit que le jour où ses leaders spirituels prendront le pouvoir, les femmes devront s’habiller “décentement” (160). C’est vraisemblablement l’habit de Nadjia qui le pousse à faire cette remarque, “trop décolleté” à ses yeux, car découvrant la base du cou. Nadjia perçoit ce commentaire comme un acte d’agression contre sa liberté, un signe avant-coureur d’une série d’autres mesures contre les droits des femmes. En outre, la juxtaposition entre la voix des leaders fondamentalistes et celle du chauffeur en proie à ses désirs sexuels aguichés par la soi-disant nudité honteuse de Nadjia, expose la violence verbale comme une expérience symbolique, similaire à un viol, car le corps de la femme en ressort terni et coupable en même temps.

Après vingt ans d’exil, Berkane découvre en rentrant un arabe insaisissable, scindé entre le souvenir de la douceur du parler maternel et les discours véhéments du nationalisme religieux. Le voyage de retour dans son pays natal est initié non seulement pour retrouver une terre familière, mais surtout par le désir d’y chercher une langue d’écriture. Cette langue devrait rendre sonore et intelligible la voix silencieuse de l’œuvre à venir, ressentie par tous les écrivains. Cependant, Berkane a tort de croire que le retour chez lui pourrait l’aider à mieux entendre la voix qui l’habite, à l’exorciser et à l’isoler dans un livre. Il choisit de rester sourd aux discours haineux proférés par certains de ses compatriotes et préfère entendre uniquement l’arabe rassurant de sa famille proche ou l’arabe d’Oran de son amante Nadjia. Le fait que Nadjia attire son attention sur ce qui est en train de se passer sur la scène politique du pays met en lumière le topos de la femme prophétesse, la voyante, la Cassandre. Cependant, Berkane affiche une insouciance déconcertante devant le “bruit” d’une langue sortie de ses gonds par la “fureur verbale” (157) des islamistes. Il se bouche les oreilles pour faire taire non seulement la voix de la nouvelle Loi annoncée par les hauts parleurs de la propagande

religieuse, mais aussi la voix clairvoyante de son amante. Sourd à la crise du sens au niveau de la collectivité, il n'entend pas non plus, au fond de l'intuition de son œuvre à venir, la voix inquiétante de sa propre mort, de la disparition future de son corps, probablement enlevé par les fondamentalistes. Instrument de la création et de la mise à mort en même temps, l'herméneutique de la voix met en scène le leurre ancien du chant des sirènes.

A la fin du livre on retrouve la voiture de Berkane vide dans la campagne algérienne. Son corps disparu inspire le titre du roman, tout en dénonçant par extension la suppression de l'intelligentsia francophone en Algérie. En même temps, Berkane laisse derrière lui un roman autobiographique, "L'Adolescent", qui constitue le témoignage de ses expériences de la torture pendant la guerre d'indépendance au début des années 60. A l'être corporel, et donc mortel, se substitue l'être immortalisé par l'écriture. La chair est ainsi sublimée par le signe. Ce qui est ici souligné, c'est l'entrecroisement souterrain entre le désir d'écrire et le désir d'imaginer ou de vivre sa propre mort. Dans *Ces voix*, Djébar a également articulé l'étroite liaison entre le désir de langage et le désir de mort, discernable dans l'accouplement du phonème "écrit" ou "cri" avec la terminaison "vain" ou "vaine" :

Bien sûr, un écrit de femme / écrit-vaine... Désir soudain d'une écriture pour laquelle le pianiste n'a pas besoin d'appuyer sur la pédale, juste un frôlement du doigt – chez Bartok ou chez Ravel : le son disparaît et demeure. [...] La *vanité* d'écri-vaine donc, d' "écrivain" au féminin, ce serait cela, cette curiosité de la limite, de l'effacement, de la mort, bien sûr ? (62).

Centrée autour de l'image de la vanité, représentée exhaustivement au cours des siècles dans la culture occidentale par une série de personnages ayant sombré dans la mélancolie devant le crâne jaunâtre de quelque anonyme semblable, la méditation de Djébar porte sur la vacuité de la condition humaine en général. Le sort de son personnage Berkane est donc le sien, en dépit de toute différence charnelle qui les sépare et que le mutisme blanc du squelette ne connaît pas. Si dans ses premiers romans Djébar avait assumé un certain militantisme en donnant la parole de préférence à des personnages de femmes, dans ce roman plus récent, le choix d'un protagoniste mâle n'est vraisemblablement pas sans indiquer une évolution de la mission de sa lettre écrite. Tout comme dans *Le Blanc d'Algérie* (1995), où elle avait fait le deuil de nombreux de ses amis écrivains, certains disparus par une mort naturelle, quoique tragique, et d'autres pour avoir été victimes d'assassinats politiques, Djébar dénonce la vulnérabilité de l'être humain confronté au potentiel meurtrier des discours de la haine, sans égard pour les différences de race, de sexe, de religion, d'appartenances nationales ou autres.

C'est ainsi que dans *La Disparition*, elle revisite l'histoire pour nous rappeler l'interchangeabilité diachronique des catégories comme celles de victime / bourreau, colonisé / colonisateur, "celui qu'on frappe / celui qui frappe" (241). L'exode et les assassinats politiques des intellectuels francophones dans l'Algérie moderne réactualisent le drame vécu par la communauté musulmane au Moyen-Âge en Espagne, lorsque l'arabe était la cause de la haine interethnique initiée par des chrétiens que l'on pourrait voir comme "fondamentalistes", si l'on utilise le lexique de nos jours : "Ainsi, comme l'arabe avait ensuite disparu dans l'Espagne des Rois très Catholiques – ceux-ci aidés vigoureusement par l'Inquisition –, est-ce que soudain c'était la langue française qui allait disparaître 'là-bas'?" (271) – c'est-à-dire, en Algérie. La mise en abyme de la persécution des francophones en terre algérienne avec la persécution d'antan des arabophones en terre européenne invite à une interprétation plus nuancée du potentiel fondamentaliste de toutes les religions.

Ce qui importe, c'est le seul fait de ne jamais obscurcir l'ancrage de la langue dans le corps et dans la voix, au profit d'une prolongation abstraite dans la religion, la nation ou la race. Dans des circonstances historiques exceptionnelles, même le rattachement organique que l'on pense ressentir par rapport à notre langue maternelle peut nourrir le germe d'un fondamentalisme quelconque. Dans *Le Monolinguisme de l'Autre*, Derrida démystifie notamment le fondement idéologique d'une telle construction identitaire. A ses yeux, toute langue maternelle est à même de devenir "folle" (103), lorsqu'elle devient l'instrument du pouvoir. Tel est le cas de l'arabe "convulsif" et "dévié" des fondamentalistes dans le roman de Djébar. Qui plus est, l'auteur semble vouloir suggérer qu'il faudrait se restreindre d'avoir une confiance démesurée dans le pouvoir de signification de la langue maternelle, surtout lorsqu'il s'agit de reconstituer la mémoire d'un traumatisme. Vraisemblablement faisant écho au propre choix de Djébar d'écrire dans la langue "adverse", le protagoniste du roman retrouve sa mémoire et sa voix d'écriture en français, et non pas dans l'arabe de sa mère. Suivant un mouvement homéopathique judicieux, Berkane rédige le récit qui le hante dans la langue de ses anciens tortionnaires.

Pendant les vingt ans d'exil en France et tout au long de son histoire d'amour avec son amante française, Marise, il n'avait pas réussi à parler des séances d'interrogatoire et de torture qu'il avait subies dans sa jeunesse. Dans "L'Adolescent", cet épisode fondateur est structuré autour d'une scène clé qui met en abyme son sombrement dans le mutisme. Imminente, la torture est annoncée par une musique classique – "du Beethoven ou du Wagner" (218) –, que le jeune Berkane n'arrive pas à identifier. "Inculte" et sans aucune expérience de vie, il n'aurait été à même de reconnaître que "le luth de sa mère et un peu la guitare" (219). Ce qui nous frappe d'emblée, c'est la confrontation de deux types de musique, de deux types de voix, en l'occurrence. Le luth ou la guitare tiennent de l'univers privé de la mère, officiant entre les murs de la maison une musique douce, poussant à la contemplation. En revanche, la musique retentissante et monumentale diffusée par les hauts parleurs du centre de

détention, appelle l'individu à se joindre à la collectivité. L'ignorance en matière de musique classique chez le jeune Berkane symbolise tout compte fait son immaturité politique. En écho à son "analphabétisme" politique¹⁶ d'antan, Berkane se déclare, vingt ans plus tard, "analphabète" du corps de son amante Nadjia. Lors d'une scène d'amour, Berkane établit la correspondance entre son ignorance du corps de l'amante – "[...] je suis un analphabète de ton corps" (143) – et l'anéantissement que cette connaissance pourrait ramener.¹⁷ Ainsi, le désir de transcendance de l'être s'accomplit à la fois dans l'apprentissage de la langue politique du corps abstrait de la mère-nation, ainsi que dans l'apprentissage de l'idiolecte affectif de la personne aimée.

Berkane se souvient de la torture à la fois comme d'une expérience négative de la transcendance du corps et comme d'un moment d'extase. Afin d'éradiquer tout indice sonore d'une humanité bafouée, au moment où Berkane veut crier sa douleur les tortionnaires lui versent du sable dans la bouche. On a affaire ici à un enterrement symbolique de sa voix, à un étouffement de l'organe qui réclame le droit fondamental à la vie. Il importe que cette mise au silence soit accomplie avec la substance même qui fait le désert, le sable, et par extension, le cadre mythique de l'ascèse. C'est dans le désert qu'on cherchait autrefois à oublier la tonalité de sa propre voix, désormais désengagée de la volonté de communication avec les autres et devenue le champ de résonance des voix d'une conscience assiégée par le silence assourdissant des dunes. Souvenons-nous que dans "Entre corps et voix", Djébar invoque le motif initiatique du "sable ancestral" (11) qu'elle a dû traverser à son tour pendant ses dix années d'éloignement de la littérature. Il n'est pas dépourvu d'intérêt que pour Berkane aussi, "l'offrande du sable fin" lors de l'expérience fondatrice de la torture, ait instauré une longue période d'égarement dans un espace de vacuité existentielle : "Au cours des décennies suivantes, ce fut cette seule image, je dirais, de 'l'offrande du sable fin', qui remontait et qui flottait dans ma mémoire, comme une composition, presque irréaliste, de chorégraphie" (223). Selon Françoise Lionnet le motif du sable est étroitement lié à celui de la voix en raison de leur correspondance commune avec le désert, et par extension, avec tout espace de la prise de conscience ("Ces voix au fil de soi(e) : le détour du poétique", 114). Animés par la même "chorégraphie" "irréaliste" du désir de transcendance, le sable et la voix mettent en scène une dialectique du vouloir-dire, du vouloir-devenir propre à l'herméneutique de l'amour.

¹⁶ Il s'agit ici d'une formule que Berkane avait utilisée pour décrire un débat avec ses camarades de prison sur l'impossibilité de traduire l'adjectif "laïc" en arabe : "Mais la laïcité ? Un vide, un non-concept, chez chacun de nous, dans ce champ et, je dois l'avouer, un vide aussi dans ma tête d'alors ! A seize ans, en entrant dans ce camp du Maréchal, j'étais un analphabète politiquement" (164).

¹⁷ "Te connaître jusque dans la fatigue, il me faut tous les souvenirs puisque je t'ai trouvée, non retrouvée, petite sœur, je t'ai rencontrée alors que tu vas partir, tu es la passante, tu deviendras mon fantôme, où allons-nous, quand allons-nous..." (143).

Une fois Berkane rentré au pays natal, la mise au silence qui avait initié son ascèse intérieure commence à se dissiper et à donner naissance au désir de raconter le traumatisme fondateur de la torture. Pour ce faire, le protagoniste a dû d'abord ancrer, dans le présent du texte, une mémoire "irréelle" flottant dans une histoire aliénée. Le désir de mémoire, de cohérence discursive face à la crise du sens, se conjugue avec le désir de l'Autre féminin, toujours absent, toujours insaisissable, fuyant. Suite à ses nuits d'amour avec Nadjia, qu'il appelle de manière suggestive "la visiteuse", Berkane retrouve sa voix d'écriture. Contrairement aux discours de la haine basés sur l'idée d'une mère-nation unique, cruelle, exigeant la vie de ses fils, au nom de laquelle il a été torturé, la voix de la femme aimée est à même de guérir et d'arrêter le mouvement centrifuge de la mémoire brisée du traumatisme. Plus encore, la poursuite de la voix intime qui fait le souffle de l'écriture chez Berkane opère en parallèle avec le désir de rassembler le triptyque des présences féminines les plus importantes dans sa vie : sa mère décédée, l'amante française restée dans la métropole et l'amante algérienne rentrée en Europe. Cependant, la quête de ce corps féminin tripartite : mère, amante et "sœur" (comme il avait pris l'habitude d'appeler Nadjia), reste manifestement nouée au travail de deuil, de fragmentation. Intimement structurés en accord avec une négativité ou une force de transformation que nous avons retracée à une certaine pensée philosophique sur la voix, le discours amoureux et le désir de discours ou de mémoire se nourrissent, de toute évidence, du fantasme commun de redevenir entiers, d'abolir les distances qui nous séparent de l'objet du désir.

D'une consistance fantomatique, à la fois présence et absence de l'être aimé dans le discours amoureux, la voix est un personnage en soi dans ce roman. Les sonorités du français, de l'arabe et du parler de la mère de Berkane se côtoient et se confrontent selon une dynamique tantôt guerrière, tantôt complémentaire. Ce tangage linguistique est amplifié à l'extérieur par le bruit des vagues d'une mer dont Berkane avait gardé le souvenir pendant l'exil :

De retour, soupiré-je dans la langue de la mère (au lieu du berbère, le dialecte arabe d'el Djazira), je suis de retour et la Méditerranée me fait face, j'entends le clapotis des vagues au-dessus de ma terrasse, oui, je suis à demeure, "que le Prophète et ses épouses, comme s'exclamaient les femmes de ma famille, me contemplant, et me pardonnent mes péchés !" Tout bruissant des éclats de voix de ma mère disparue, mais vivante en moi (15).

La voix est le résidu de l'être aimé, le concentré du souvenir de sa présence. Inscrite dans la chair de Berkane, la voix de *la mère* se superpose au bruit des vagues de *la mer*. L'homophonie qui s'accomplit au niveau de la voix s'installe dans l'intervalle de la différence orthographique des deux mots pour mieux assurer leur fusion sonore et sémantique. Ce faisant, ce qui est mis en lumière – c'est le rattachement commun à un

univers aquatique et rythmique associé à l'idée de renaissance. Chez Berkane, le désir de la mer-mère est surdéterminé par le désir du corps de ses amantes, un corps où la résonnance de leurs langues maternelles respectives – le français de Marise et l'arabe oranien de Nadja – tisse le discours érotique de l'absence de l'être aimé :

Evoquer mon amour qui subsiste, qui renaît, face à la mer qui, chaque nuit, murmure en vagues lentes et répétées, comme si elle allait se glisser au-dessous de ma couche. [...] Marise-Marylse, te dire que mon amour se gonfle à présent par la séparation même et dans l'étirement de ce retour. En même temps, mon désir de toi devient marée haute dans cette absence voulue et pourtant si lourde... (25).

Berkane ressent le désir de l'être aimé à l'instar d'un courant vibrant aux rythmes montants et descendants de la vaste étendue d'eau. L'appel des profondeurs de la mer – le tangage des vagues et le tangage du langage – sont autant d'images qui font penser à l'hypnose de l'abîme dans le discours amoureux chez Barthes.¹⁸ Pour ce dernier, l'être qui aime "s'abîme" (15), se met à mort symboliquement dans la quête d'un objet de désir insaisissable. Suivant ce même mouvement de chute vers l'Autre absent, Berkane découvre la "zone zéro" de la table rase au soubassement de tout acte créateur.¹⁹ Plus qu'une extase ou qu'un abandon à la dérive sur la surface liquide des contenus sans formes, il s'agit d'une expérience sonore atemporelle où les échos du discours à venir se laissent entendre sans médiation. Ainsi, avant d'entamer son roman autobiographique, Berkane se sensibilise-t-il graduellement à la voix qui nourrit à la fois son désir de discours et son désir de l'Autre féminin: "Une voix perdue ressurgit, elle crie, elle me tire hors de moi, et si j'écris pour te la dire, cette voix dérangement et obscure, c'est pour comprendre le pourquoi de cet effroi rallumé dans le noir" (27). Il s'agit somme toute d'une sonorité transcendante qui invite soit à l'incursion dans son propre enfer, et dans sa propre mémoire, soit à la découverte d'une topographie familière dans l'inquiétante étrangeté qu'est l'être aimé.

¹⁸ "L'abîme est un moment d'hypnose. Une suggestion qui agit, qui me commande de m'évanouir sans me tuer. De là, peut-être, la douceur de l'abîme : je n'y ai aucune responsabilité, l'acte (de mourir) ne m'incombe pas : je me confie, je me transfère (à qui ? à Dieu, à la Nature, à tout, sauf à l'autre)" (16).

¹⁹ Chela Sandoval y voit la matérialisation d'un espace régénérateur du langage, délivré des dispositifs discursifs de la différence et de la distanciation de l'Autre en raison de sa supposée opacité culturelle, raciale, de sexe, de religion, etc : "Differential consciousness is described as the zero degree of meaning, counternarrative, utopia/no-place, the abyss, *amor en Aztlán*, soul. It is accessed through varying passages that can include the differential form of social movement, the methodology of the oppressed, poetry, the transitive proverb, oppositional pastiche, *coallicue*, the middle voice. These puncta release consciousness from its grounding in dominant language and narrative to experience the meanings that lie in the zero degree of power - of differential consciousness" (146).

Méditant sur le travail de la mémoire dans sa propre œuvre, Djébar l'associe aussi à la voix d'une femme, ainsi qu'elle l'avait entendue dans le chant d'une comédienne : “*La mémoire est une voix de femme, / nuit après nuit / nous l'étranglons / sous le lit / d'un sommeil de plomb !*” (*Ces voix*, 47). La complicité sémantique établie entre la mémoire et la voix de femme nous pousse à interpréter l'action métaphorique du verbe “étrangler” comme le passage sous silence, nocturne et répété, d'une instance discursive qui titille l'imagination dans le régime diurne. Il en va de même pour *La Disparition* où la voix occupe au sein de l'art poétique djebarien la place d'un personnage en soi, agent d'une force d'exploration des territoires vierges de la connaissance de soi. Ainsi Djébar aligne-t-elle le désir de discours avec un “travail d'exhumation, de déterrement de l'autre de la langue”.²⁰ Pour déconcertante qu'elle soit, la formule de “l'autre de la langue” ne renvoie pas moins, de nouveau, à ce troisième espace de l'altérité qu'est la voix où les contours nationaux et culturels de l'être se liquéfient pour engendrer une pratique révolutionnaire de la communication en profondeur, en dehors des configurations sociopolitiques et linguistiques de la subjectivité. Ce mouvement est celui d'une perpétuelle traduction, car la langue de l'autre aimé, au lieu de nous tenir à l'écart avec son timbre étranger, nous devient familière, semblable à un chez soi rassurant, quoique inattendu.

Dans *La Disparition*, c'est sans doute en accord avec cette poétique de la fluidification translinguistique qu'après avoir parcouru le roman de Berkane, son amante Marise ressent à son tour le poids du deuil, mélangé au plaisir de prononcer l'arabe maternel de son amant disparu : “Ma *houma*, comme il disait. C'est le seul mot arabe que Marise sache prononcer: *houma!* Elle a appris à rendre le ‘h’ aspiré; elle peut même s'exclamer: ‘*Ya ouled el houma!*’ exactement comme Berkane le disait! Comme il le dira quand il reviendra: ‘O enfants de mon quartier!’” (278). De la même façon que Berkane l'avait rencontrée en français, Marise retrouve Berkane *post mortem* dans sa langue maternelle, dans les inflexions orales d'un arabe de l'amour, radicalement opposé à l'arabe de la haine des fondamentalistes, fait de “bruits” et de “fureur” (157).

En conclusion, dans ce roman de Djébar, tout comme dans les essais de l'écrivaine, l'herméneutique ambivalente de la voix met à l'œuvre l'enchevêtrement fondateur entre le désir de langage ou de discours, l'amour et la mort. La langue est ainsi repensée en dehors des catégories restrictives nationales, autour d'un noyau organique spécifiquement féminin où l'écriture et la prise de parole sont des actes performatifs de transformation sociale, de naissance et de destruction, de mise à mort et de ressuscitation créateur en même temps.

²⁰ “Ai-je pu faire sentir ce que fut pour moi ce travail d'exhumation, de déterrement de l'autre de la langue? Peut-être qu'un écrivain fait d'abord cela : ramener toujours ce qui est enterré, ce qui est enfermé, l'ombre si longtemps engloutie dans les mots de la langue... Ramener l'obscur à la lumière” (“Ecrire dans la Langue de l'Autre.” *Ces voix*, 48- 49).

WORKS CITED

- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1942. Imprimé.
- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. Print.
- . *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973. Imprimé.
- Bourdieu, Pierre, Terry Eagleton. "Doxa and Common Life: An Interview." in *Mapping Ideology*. Ed. Žižek, Slavoj. London; New York: Verso, 1994. 265-277. Imprimé.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993. Imprimé.
- Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Imprimé.
- . *La Voix et le Phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967. Imprimé.
- . *Le Monolinguisme de l'Autre, ou, La prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996. Imprimé.
- Djebar, Assia. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin-Michel, 1999. Imprimé.
- . *La Disparition de la langue française*. Paris: Albin Michel, 2003. Imprimé.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press, 2006. Imprimé.
- Lionnet, Françoise. "Ces voix au fil de soi(e): le détour du poétique." *L'Esprit Créateur*. 48.4 (Winter 2008): 104-116. Imprimé.
- Meschonnic, Henri. *De la langue française : Essai sur une clarté obscure*. Paris: Hachette, 1997. Imprimé.
- Sandoval, Chela. *Methodologies of the Oppressed*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000. Imprimé.
- Walker, Muriel. "Femme d'écriture française : la francographie djebarienne." *L'Esprit Créateur*. Volume 48.4 (Winter 2008): 47-55. Imprimé.
- Zimra, Clarisse. "Hearing Voices, or, Who You Calling Postcolonial? The Evolution." *Research in African Literature*. 35.4 (2004): 149-159. Imprimé.