

La dissimulation : une métaphore de l'écriture féminine

Résumé :

L'écrit de femmes Maghrébines relève d'une pratique transgressive qui vient « en bout ou en continuation des silences » hérités de bâillonnements ancestraux. Pour « nidifier cette parole » de femme, comme dit feu Assia Djebar, l'écrivaine maghrébine use de subterfuges, de stratégies discursives et scripturales. Ainsi, le propos ou l'écrit, pour être percutant, n'est jamais frontal. Il emprunte le détour et l'oblique. Il use de la dissimulation et de la simulation. Il pratique la dissémination. Il cultive les silences et les blancs. En somme, il suggère plus qu'il ne dit clairement les choses. Cette écriture de la dissimulation est en lien direct avec le statut de femme : statut de subalterne dans une société patriarcale qui lui dénie le droit à la parole vive. Les ramifications de la voix et les chemins qu'emprunte l'écriture féminine convergent vers un même but : l'impression d'une parole et l'affirmation de soi en tant que sujet féminin.

Abstract:

The literary work of the women of the Maghreb is a transgressive act, "the culmination or continuation of a heritage of silence belonging to an ancestral tradition of silencing the voice of women". According to the late Assia Djebar in order for a woman to find "a place where she can express herself", the female Maghrebi writer will need to use subterfuge, strategies both discursive and written. Thus, the approach to an idea or a written work, though striking, will never be direct; it will twist and turn, it will hide, pretend to be something else and then disperse itself. It cultivates silence and pauses. In fine, it suggests more than it clearly enunciates a proposition. This "disassembling" style of writing is directly linked to woman's subordinate position in a patriarchal society which denies it the power of speech. And so, the ramifications of that voice and the paths which feminine writing takes all converge towards one goal: having a voice and affirming one's self, as a female as subject woman.

L'écriture permet l'élaboration de la pensée. Elle n'est pas une simple traduction graphique de la parole mais représente un langage différent qui de ce fait, répond à d'autres exigences. Quant à la réalité formelle de l'écriture, c'est celle de la traduction de l'identité de l'écrivain. Ce travail personnel est porté par le ton, la syntaxe, l'engagement humain de l'écrivain qui atteste de sa présence au monde et de son rapport au texte qui défie les lois normatives de la langue. C'est ce qu'Assia Djébar désigne par « influx de tension, ou de passion secrète que l'auteur introduit au cours de la genèse de son texte » (1999, p. 105). Les différents modes d'expression, dont les langues sont porteuses et qui se matérialisent par une multiplicité d'écritures où plusieurs paramètres, entrent en ligne de compte et permettent ainsi à l'écrivain d'inscrire sa langue dans la langue. Notre intérêt se porte sur la pratique de l'écriture féminine qui, dans une certaine mesure, rime avec « dissimulation » au point d'en devenir sa métaphore privilégiée. C'est le comment de cette écriture de femmes qui mobilise notre attention ainsi que les raisons qui motivent sa pratique. Elle est en liens étroits avec la société et les schémas culturels qui guident son tracé et orientent sa trajectoire. L'être femme est soumis à un rapport violent à la domination patriarcale et sociale. C'est un être bâillonné qui vit dans la solitude, qui connaît l'exil intérieur et qui tente sa (re)construction identitaire par le biais de la parole écrite.

Il serait intéressant de voir, à travers des exemples pris dans les textes d'auteurs maghrébines, principalement Assia Djébar, la manière dont se déploie cette écriture de la dissimulation ainsi que les stratégies scripturales, pour lesquelles optent nos écrivaines afin d'imprimer paroles et pensées. Pour saisir le sens de cette pratique scripturale, nous nous interrogeons, dans un premier temps, sur la relation entre la dissimulation et la culture. Puis nous verrons comment la dissimulation relaye le cri et s'impose comme contrepoint au silence, enfin, nous concluons cette étude par les stratégies scripturales de la dissimulation.

Dissimulation et culture

L'écriture de la dissimulation rend compte des stratégies de survie que les femmes opprimées mettent en œuvre. Toutes n'ont pas accès à l'écriture mais toutes usent de langages parallèles pour se libérer et s'opposer à la

parole masculine, cette parole oppressante qu'elles tentent de mettre en échec. Les expressions non verbales bruissent de paroles et délivrent des messages aussi parlants que les mots. Ainsi, les femmes recourent au langage du corps, se livrent aux danses extatiques : la *hadra* ou la *djedba*. Dans le premier élément du quatuor, Assia Djebar évoque les quatre langues féminines :

Nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahner : Le français pour la langue secrète, l'arabe pour nos soupirs étouffés vers Dieu, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps [...] le corps qui dans les tranes, les danses ou les vociférations par excès d'espoir ou de désespoir s'insurge. (1985, p. 254-255)

En somme, la Maghrébine « pratique une polygamie en langues. Elle règne avec dextérité et sans partage sur un harem de quatre langues qui laisse l'homme en creux » comme le montre K. Benammar dans son travail de thèse. Ces langues ne sont pas en compétition entre elles. Elles se font la courte échelle. Chacune d'entre elles a un usage particulier et joue un rôle précis. La femme actionne l'une ou l'autre pour parer aux vicissitudes de la vie. La dissimulation est constante et, à travers ces différents langages, la femme tente de « nidifier une parole » tout en préservant son intégrité physique. Assia Djebar se remémore les métamorphoses de son aïeule en transe. Une femme discrète qui puise son énergie et son courage dans la danse extatique, son unique moyen d'expression :

Je sentais le mystère : l'aïeule habituellement, était la seule des femmes à ne jamais se plaindre ; elle ne prononçait les formules de soumission que du bout des lèvres, avec un dédain condescendant ; or, par cette liturgie somptueuse ou dérisoire [...] semblait protester à sa manière [...] Quand elle dansait, elle redevenait reine de la ville. Dans cet antre de musiques et de sauvagerie, elle puisait sous les yeux de nous tous rassemblés, sa force quotidienne. (1985, p. 208)

Malika Mokkedem présente la *hadra* et le *yoyou* en temps de guerre, comme une communication de l'espoir qui œuvre pour la libération. Ces manifestations physiques sont une langue commune qui rassemble les membres d'une communauté autour d'un même idéal : la libération contre le bâillonnement et les humiliations.

L'écriture féminine n'est-elle pas un prolongement logique de l'expression étouffée ? N'est-elle pas une conséquence du statut de mineure à vie à qui on dénie le droit au verbe ?

Dès le jeune âge, une femme est exhortée à se taire, à fermer les yeux et à se boucher les oreilles. Ne dire ni sa joie, ni sa tristesse mais rester impassible. Généralement, les mères et grands-mères deviennent les alliées du patriarcat dans cette éducation castratrice. Elles ressassent inlassablement ces consignes comme le rappelle à juste titre Assia Djébar dans *L'amour, la fantasia* :

Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge ? Comment dire « je », puisque ce serait dédaigner les formules-ouvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ? [...] ne parler que de la conformité, pourrait me tancer ma grand-mère : le malheur intervient, inventif, avec une variabilité dangereuse. Ne dire de lui que sa banalité, par prudence plutôt que par pudeur, et pour le conjurer... quant au bonheur, [...], concentrer ses forces à en jouir, yeux fermés, voix en dedans. (1985, p. 223)

L'écriture féminine s'élabore sur les bases de stratégies de survie héritées de mère en fille. En effet, les expressions non verbales sont expressives et multiples pour se dire et échapper à tout contrôle et pour s'aménager des espaces de vies. Ne peut-on pas inclure l'écriture dans le « harem des langues féminines » dont parle Assia Djébar ? Mais cette dernière ne sera partagée que par quelques initiées.

L'écrit de femme se pérennise dans le silence de la dissimulation et du non-dit. C'est une façon d'être au monde. Au-delà du dit, il y a l'implicite, le présupposé, le sous-entendu. Faut-il être initié pour comprendre cette parole ? Assurément, il s'agit là d'une koinè de gynécée. Une koinè mise en place par des générations de femmes et qui reflète le climat de tension permanent auquel elles sont soumises. La femme lutte par le silence, travaille en sous-terrain et saisit toutes les opportunités pour se libérer, « dire et se dire ». Elle va jusqu'à se voiler dans un pseudonyme pour se dévoiler : Assia Djébar, Maïssa Bey en sont des exemples. « Écrire c'est s'exposer. Si la femme, malgré tout écrit, elle a le statut de danseuse, c'est-à-dire de femmes légères. Une femme qui écrit risque d'abord l'exclusion » disait A. Djébar dans une interview accordée à Tahar Benjelloun, Dans Le journal *Le Monde*, le 29 mai 1987.

L'écrit féminin dévalorise son auteure, l'expose à la vindicte clanique. Une femme qui écrit empiète sur le terrain masculin. Son acte est vécu par les mâles de la tribu comme une rivalité à leur puissance. Pour éviter leur courroux, l'humiliation et l'exclusion, l'écrivaine joue la carte de la prudence. Pour cela, la langue de l'autre se révèle être une alliée de taille, indéfectible. Le voile de la langue étrangère guide le tracé du « calame ».

L'indicible dans la langue maternelle, trouve corps dans la langue de l'autre. Mais ce subterfuge ne dissipe pas l'angoisse et la peur des représailles car « toute parole trop éclairée devient voix de forfanterie, et l'aphonie, résistance inentamée » (1989, p. 201). En tant qu'écrivaine, elle se disait farouchement : « pas de trompette ni tambour [...] pas la voix haute et bruyante, mais le murmure, la *sotto voce* » (1999, p. 67).

La femme use des moyens qui sont à sa portée pour exister. Ces moyens sont un legs ancestral, une acquisition par transmission qui s'opère dans la discrétion et la dissimulation, de femme à femme. C'est une culture de femme qui coexiste avec la culture dominante dans un déséquilibre évident, mais dès qu'elle peut, elle s'extériorise, s'exprime et s'impose là où on ne l'attend pas. Elle est à l'affût d'espace d'émergence, d'existence et de survivance, dont l'écriture. La dissimulation serait comme une seconde nature qui colle à la peau de toute femme en quête d'espace de liberté à l'instar d'Assia Djébar :

Depuis ce temps-là j'écris avec plus d'interrogations. J'ai pris conscience que mon rapport à la littérature est un rapport de dissimulation, que je concevais la langue française et le fait d'écrire comme un voile. (Djébar, 1984)

La dissimulation : Une alternative au cri, un contrepoint au silence

Du cri à l'écrit

Le cri est l'homonyme de l'écrit. Dans le processus diachronique, l'écrit relaye le cri originel, fondateur de la vie. Si le cri, par la voix, préside toute naissance et insuffle la vie par son double mouvement respiratoire, l'écrit, lui, garantit l'existence et la pérennité. La voix déploie ses volutes pour se fixer dans le silence de l'écrit. Dans *L'amour, la fantasia*, Assia Djébar dévoile le but de son écriture :

Écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. (1999, p. 285)

Quand la voix se tait, l'écrit surgit. L'écriture est donc une autre manifestation de la voix. Une sorte de relais s'établit entre le cri et l'écrit. Le silence de la voix n'induit pas la mort puisque l'écrit la prend en charge et maintient son souffle.

Fadéla Mrabet, en femme de radio, fait de la communication verbale son instrument de lutte quotidien et sa venue en écriture n'est qu'un changement contraint de support médiatique. En effet, exclue de son antenne de radio, elle prend la plume pour continuer son combat. Nous pouvons dire aussi qu'Assia Djébar est revenue à l'écriture quand on a aveuglé sa caméra : ce troisième œil qui « restitue l'image-son ». Dans *Oran, langue morte*, l'auteure s'interroge sur les motifs de l'écriture des « nouvelles luisantes de suie » qui lui viennent du pays. On comprend qu'au comble de la douleur, elle refuse d'elle-même la parole vive et la remplace par l'écriture : « Pourquoi prendre la plume : désespoir de survivre, dégoût de parler et de dire ?... Mais décrire ? » (cité par Mireille Calle Gruber, 2010, p. 60). Donc, elle ne renoncerait en aucun cas à la graphie, surtout celle « de l'horreur » car, poursuit-elle : « quand tout de ces lieux, sera détruit... ne restera que ces griffonnements ».

Il ne s'agit pas d'une véritable écriture suivie, cohérente et esthétique. L'auteure parle de « griffonnements », comme si l'heure n'est pas à l'élaboration « des architectures verbales » qu'elle affectionne particulièrement. Comme si la beauté des mots, leur agencement chatoyant, serait une indécence face au drame qui se joue. Les mots eux-mêmes sont désactivés, dépouillés de leurs fioritures sous la plume de l'auteure. L'heure est à la sauvegarde de la mémoire présente, au témoignage et à la dénonciation de la barbarie. L'écrit de la douleur se traduit en bribes de mots. L'écrit de la peur est consigné à la hâte. C'est une sorte de notes prises sur le vif et sauvées des griffes du temps qui passe. Ces instants volés écrivent la trace et sauve la mémoire dans le secret du silence.

Toutefois, cette diachronie, qui va du cri à l'écrit, emprunte elle-même un trajet accidenté. Elle ne se fraye pas un chemin en ligne droite car c'est une parole de l'ombre, non autorisée, non admise et de surcroît, elle nécessite un savoir-faire, un savoir-dire et un savoir-écrire surtout. Les activités au sein du gynécée, les tâches qui incombent à la femme cloîtrée, ne constituent-elles pas des espaces de construction et d'affirmation pour qu'un jour cette parole écrite voie le jour ? Ne sont-elles pas des haltes où l'expression de soi gagne du terrain de jour en jour et qui, le moment venu, se traduira en alphabet ? En effet, les supports scripturaux se multiplient, se relayent et se répondent. Les « Pénélopes Maghrébines » disséminent discrètement leurs traces dans l'ouvrage de l'aiguille, le tissage et le tatouage, comme le souligne avec justesse Assia Djébar au micro de Tahar Benjelloun : « Les femmes (Maghrébines) n'écrivent pas. Elles

brodent, se tatouent, tissent des tapis et se marquent. » (*Le Monde*, 29 mai 1987, p. 15)

Le passage du cri à l'écrit passe immanquablement aussi par les cercles de paroles : *Halqa*, un espace où se déroule le conte que les voix féminines se transmettent jalousement de mère en fille. Un fil de soie tisse sa trame à l'ombre du harem. Ainsi, la mémoire est sauvegardée et le dedans d'une parole plurielle est préservé. En somme, même interdites de paroles, les maghrébines contournent habilement l'interdit, ainsi que le formule l'auteure :

L'espace féminin était une grotte fertile où les aïeules de la tribu nourrissaient les mémoires. Rappeler ce dedans où s'entretenait l'histoire orale, c'est pour moi m'adresser à tous ceux de mon pays, hommes et femmes. (Djaout, 1990)

Par ce « rappel du dedans de la parole », la narratrice ne s'institue-t-elle pas en conteuse, la digne héritière des aïeules-conteuses ? N'est-elle pas l'écrivaine-traductrice de cette oralité ? Ne confirme-t-elle pas cette tâche dans *Ombre sultane*, par le rappel du rôle de Schéhérazade dans la narration des mille et une nuits, où la parole opère dans l'ombre ? L'écrivaine et Schéhérazade ne se confondent-elles pas ? Ne sont-elles pas le symbole du dire féminin avec tout ce qu'il charrie de prudence, de subterfuge, d'astuce et de savoir ? Toutes deux cumulent les traditions : écrite et orale. N'oublions pas que Schéhérazade est une excellente conteuse, certes, mais détentrice d'une grande bibliothèque des savoirs.

Le silence de l'écrit/ l'écrit du silence :

L'écriture de la dissimulation, aussi paradoxale qu'elle puisse paraître, peut être celle de l'exhumation des silences de femme. C'est la révélation des idées au grand jour. Elle est un passage à l'action libératrice qui balaye les hésitations personnelles, annihile les peurs, brise le tabou et la loi du silence. Pour Assia Djébar, elle est une réponse à son silence de femme : « J'écris à force de me taire ; j'écris au bout ou en continuation de mon silence. » (1999, p. 198)

La tension continue entre la prise de parole confisquée et le silence imposé hâte la venue en écriture de Maïssa Bey, qui la formule en ces termes :

C'est ainsi, dans cet précaire entre le désir de dire et la tentation du silence que je peux me sentir exister. Prendre les chemins de l'écriture, aller à contre-silence, accepter de naître au verbe, c'est accepter la souffrance et le bonheur qui accompagne toute naissance au monde. (*Algérie littérature/action*, 1996, p. 221-222)

Malika Mokkadem révèle dans *Mes hommes* que l'incommunicabilité au sein de la famille l'a conduite à la stratégie de l'écrit pour combler les blancs d'une vie, les analyser et en comprendre la teneur : « J'écris tout contre ce silence, mon père. J'écris pour mettre des mots dans ce gouffre entre nous. Lancer des lettres comme des étoiles filantes dans cette insondable opacité. » (2005, p. 12)

Donc, le passage à l'écriture est l'expression d'un « ras le bol » du silence pesant et étouffant. Le silence dans lequel est murée l'auteure trouve dans l'acte d'écrire un exutoire dans lequel elle engage sa personne physique, son identité de femme et sa pensée de citoyenne. Le passage à l'acte d'écrire s'élabore sur les vestiges du silence.

Il y a un affrontement entre le mutisme imposé et la parole naissante. C'est dans cet entre-deux que la parole se tisse. Dans une société verrouillée où la dichotomie des espaces régit les relations sociales : le dedans avec son silence pour la femme et le dehors avec son bruit pour l'homme ; « une femme qui écrit vaut son pesant de poudre », dit Kateb Yacine mais « elle avance dans un terrain miné » semble lui rétorquer Assia Djebar. Les femmes bravent les interdits, apprivoisent les mots et inscrivent leur parole. C'est une parole dissidente, insolente et solitaire. L'espace intérieur devient trop exigü. Il ne peut contenir tant de non-dit alors forcément, il y a une déflagration des voix et une explosion de l'espace interne :

J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cri sans voix, figé depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés –ceux-là même que le corps dévoilé couvre - j'ai coupé les amarres. (1985, p. 13)

Dans sa boulimie d'écriture et dans l'acte libérateur que cette activité lui procure, la narratrice de *L'amour, la fantasia* se compare aux jeunes filles cloîtrées qui trompent la vigilance paternelle et correspondent avec des hommes :

Une telle démangeaison de l'écriture me rappelle la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées [...] écrire : [...] une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue provisoire à leur claustration. (1985, p. 67)

Le père devient le censeur qu'il faut contourner pour exister. La liberté d'expression s'acquiert en cachette du père et tout courrier intercepté, c'est un nœud de plus dans l'entrave :

Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le diktat paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposait l'œil constant du père, avant de parvenir. Mon écriture en

entretenait ce dialogue sous influence, devenait en moi tentative- ou tentation- de délimiter mon silence... mais le souvenir des exécuteurs de harem ressuscite ; il me rappelle que tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions. (1985, p. 91)

Assia Djebar appelle la période de la gestation d'un écrit, un enfermement dans une « tombe-écriture ». Elle ajoute que « l'acte d'écrire se fait contre le dessèchement de la langue [...], en catimini, en secret, dans un coin, comme un marmonnement de fou ou de solitaire ? » (1997, p. 71-72). C'est donc une parole secrète et souterraine qui prend forme et s'éveille dans l'isolement et la solitude, la discrétion et la dissimulation, avant d'éclater au grand jour et devenir une parole agentive, libérée de toute entrave. Il fallait la « nidifier », lui offrir les chances d'être viable afin de lui faire jouer son rôle de parole émancipatrice, tendue vers les autres : « Écrire [...] dans la fugue solitaire qui, à son terme extrême, se transmue solidaire pour ne pas geler. » (1999, p. 264) L'acte d'écrire est une initiative personnelle mais sa fortune ne peut-être que collective.

Par ailleurs, par le biais de l'écrit, la parole privée sort de son mutisme et rivalise avec la parole collective pour construire sa propre cohérence et imposer son individualité. Il s'agit de tracer son sillon qui pour Djebar est « un chemin à creuser, à inventer à travers les risques collectifs [...] pour dire autrement... » (1999, p. 40). La narratrice est consciente de la difficulté de sa tâche. C'est le travail de toute une vie qu'elle lance en chantier et qui ne donne ses fruits qu'à l'âge canonique de la parole permise et tolérée. Jeune, elle se disait farouchement :

Ma vie toute entière serait une lente circonférence, je bougerais lentement mais constamment, dans ma tête et dans mon corps, et à la fin, quand je serais vieille, heureuse de vivre, je pourrais une seule fois oser dire ou écrire : *je vais faire ma révolution, mon cercle, ma volute, ma figure de danse, ma mutation.* (1999, p. 67)

L'écrit de femme s'élabore dans la solitude et la dissimulation. Mais sa visée est l'éclatement au grand jour, sans conséquence fâcheuse, pour son auteure.

Stratégies scripturales de la dissimulation :

La dissimulation est l'expression à mots couverts. Le message n'est jamais délivré de façon frontale, franche et péremptoire. Les propos sont masqués, maquillés sous des apparences « neutres ». Pour cela, l'écrivaine fait un choix judicieux du vocabulaire qui sous-tend sa narration. Elle suit la

stratégie du détour, prend les choses de biais et pose un regard oblique sur les Hommes et les choses. Différents procédés lui permettent d'avancer dans l'espace textuel en s'abritant derrière un paravent tissé par les mots. L'étude du roman *Loin de Médine* rend compte de cette stratégie du détour. Cet ouvrage conjoncturel vient perturber l'écriture du quatuor algérien. Il est une réponse à la fureur islamiste qui sévit dans le pays. Pourtant, il y a une déterritorialisation de la fiction. Le théâtre des exactions : L'Algérie n'est point cité. Les islamistes ne sont point apostrophés et pourtant, ils sont présents, par effet de miroir. Le « loin de » : expression laconique du titre rapproche les deux espaces et suggèrent la similitude des temps troubles qui les agitent. K. Benammar, dans sa thèse doctorat, forge le toponyme-valise « Algédine », un lieu, à mi-chemin entre Alger(ie) et Médine, qui réunit les deux espaces et rassemble les deux sociétés. La création de ce troisième espace brouille les pistes, atténue la fureur des propos et achève de situer le discours dans un espace fictif. Dans Médine, la parole libre s'institue. À la mort du prophète, les femmes veulent aller « loin de Médine » puisque les hommes violent les lois divines, entre autre, le droit de la femme en matière d'héritage.

Le « loin de » désigne également, de façon ironique le comportement des islamistes d'aujourd'hui qui persistent dans l'erreur de l'interprétation religieuse et s'éloignent des préceptes prophétiques édictés à Médine. C'est une contestation sans appel de leur pseudo-savoir religieux.

Les Algériennes, cibles premières des islamistes, ne sont pas citées non plus. Et pourtant elles sont bien présentes. La procession de femmes musulmanes (à leur tête, Fatéma : la fille aimée du prophète, celle qui dit non à Médine, celle qui conteste le pouvoir temporel, suivie de Aïcha : son épouse préférée qui fait la guerre à Ali, conteste le savoir religieux de Omar et fonde sa propre école de jurisprudence. Les païennes trouvent leur place dans cette chaîne des aïeules. Ainsi défilent Sajah : la prophétesse auto-proclamée, Shirin : la poétesse qui affuble le prophète de ses quolibets ; relayées par la Kahina, reine des Djraoua qui ose défier les conquérants musulmans ; s'en suit Tin Hinan la princesse berbère qui sauve le tiffinagh et enfin Zoraïda l'amante du captif des barbaresques. Toutes ces femmes sont érigées en exemple pour les Algériennes qui subissent la fureur terroriste de plein fouet.

La lutte féminine s'enracine dans la tradition. Par le biais de l'histoire des aïeules, la situation contemporaine est visée. Les travers de la société contemporaine sont mis en lumière de façon détournée. La convocation d'un autre espace, d'un autre temps et d'autres personnages éclairent

parfaitement les problèmes et les affres dont souffre la société algérienne de la décennie noire. Par un subtil jeu fictif, l'allusion parle d'elle-même. Le détournement établit un relais entre la parole de la transmission et celle de la contestation, comme le précise l'auteure : « Deux pôles de la présence féminine ; [...] parole plurielle, parole duelle. [...] parole donc de la contestation et, à l'autre extrême, parole de la transmission. » (1991, p. 229)

Le silence est un artifice de la narration au féminin. Sa présence dans le texte se manifeste, par exemple par le recours à une typographie différente, par des pauses et des hésitations, par des blancs et des points de suspension, par des ruptures brutales, des chutes ironiques, des périphrases et des répétitions obsédantes : « Ma voix s'en va ! [...] je sens cette voix étouffée [...] je me tais, je ne sais que me taire », disait la Rawiyya Habiba (1991, p. 92). Par ailleurs, l'écriture en fragments juxtapose deux récits de nature différente. D'un côté, il y a l'histoire factuelle et de l'autre, l'histoire fictionnelle. Pour les tableaux qui relatent l'Histoire factuelle, comme par exemple « l'emmurement et l'enfumade de la tribu rebelle des Ouled Riah, l'auteure reprend les propos du maréchal Bugeaud au détachement incendiaire de Pelissier : « Si ces gredins se retirent dans leur caverne, enfumez-les à outrance, comme des renards ! » Dans le rappel historique de la déportation des Aït Menacer sur l'Île Sainte-Marguerite, la narratrice s'adresse à son aïeule déportée, en ces termes :

Tu vas voyager avec les autres, jusqu'à l'Île Sainte-Marguerite, dans les geôles rendues célèbres par « l'homme de fer ». Ton masque à toi, ô aïeule d'aïeule, la première expatriée, est plus lourd encore que cet acier romanesque. (1985, p. 267)

Ces récits historiques sont entrelardés de scènes intimes « fictionnalisées ». La typographie différente, l'italique, pour la petite histoire, instaure une proximité avec le lecteur. Par ailleurs, elle est une stratégie d'effacement et de dissimulation. L'atrocité de la grande Histoire et la barbarie des assaillants recouvrent de leur gravité la petite histoire de « fillette arabe allant pour la première fois à l'école, main dans la main du père » (1985, p. 11). L'autobiographie non contrôlée s'immisce dans le récit, s'impose sans y être invitée et, par ce procédé, la narratrice tente de la cacher.

Maïssa Bey explore le cri qui précède la parole et se lamente du verbiage qui emprisonne l'indicible. L'écrivaine « tourne autour du pot » et le propos devient récurrent et lancinant. L'écriture tourne en rond, « ronronne » et se constitue en cercles qui emprisonnent le dire et le piègent : « M'impregnant de ces instants, avant cette chose terrible

autour de laquelle je tourne depuis le début et que je n'arrive pas à dire encore » (2011, p. 132), dit-elle.

Le traumatisme emprisonne la parole qui, paradoxalement, se dissémine dans différents endroits du texte. A chaque réapparition, cette parole bâillonnée s'étoffe et livre un peu de son secret. L'auteure veut rendre compte de ce traumatisme et ce qu'elle n'arrive pas à dire en une fois, elle le fragmente, le fractionne et le « distille » de façon éparse et timide. C'est l'écriture du ressassement, de l'insistance et de la récurrence qui demeure, d'une part, une bonne stratégie dissimulatrice des intentions de l'auteure et, d'autre part, fragmente le trauma, l'exorcise et, de la sorte, permet le dépassement.

Dans *L'amour, la fantasia* la narratrice se veut uniquement « scripteuse ». Selon le principe de la *Nouba*, les femmes égrainent à tour de rôle leurs passés de résistantes. La pudeur, le manque d'habitude d'une parole publique se transcrivent dans le texte par des blancs, des silences et des soupirs qui sont aussi, voire plus parlants que les mots eux-mêmes. Ces éléments constitutifs du discours traduisent, certes, la difficulté de la prise de parole qui se répercute dans le piège de l'écriture, mais ces manifestations textuelles peuvent aussi relever d'une stratégie du non-dit pour précisément dire l'indicible et inciter le lecteur à y lire l'illisible et à y débusquer l'éloquence du silence. Dans ces conditions, le silence n'est-il pas une feintise ? Ne relève-t-il pas d'une rouerie pour justement pointer du doigt et mettre sous les projecteurs le cœur du message à délivrer ? Le silence devient une donnée universelle, commune à toutes les langues, et capable de traduire tous les langages en se passant allègrement de vocable et en délivrant pléthores de sens. Il est parfois des messages que les mots peinent à porter. Les mots se révèlent aphasiques comme le souligne Rachid Boudjedra qui s'empresse toutefois de condamner le silence :

Parfois, écrire les mots sur la page blanche fait prendre conscience de leur incapacité à dire la cruauté des choses. Ils en deviennent indécents, obscènes, odieux, inutiles. Juste un fatras de gribouillages venimeux, vipérins, [...] Mais non ! Il n'est pas question de laisser sa main inerte devant ce cataclysme, ce fatalisme qui mènent tout droit à l'abattoir. [...] parce que seul le silence est haïssable. (Mertz-baumgartner, 2003, p. 9)

Au terme de cette réflexion, nous pouvons conclure qu'une femme qui écrit, obéit à la loi de l'irréductible. Elle se dresse libre contre toute forme d'oppression, viole les lois scélérates et brave l'interdit. C'est la confrontation courageuse et risquée à l'intranquillité du dire. Une fatwa tacite plane au-dessus de la tête de toute femme qui écrit, ce qui motive

la dissimulation et ses avatars : le biais et l'oblique, le détour et le dédale, le zigzag et l'arabesque. Ainsi, la femme qui écrit limite les risques de violence contre elle. Tout en attestant de sa présence au monde, elle mesure le danger réel qu'elle encoure et semble même attendre la sentence qui, immanquablement, tombera malgré les précautions prises. La liberté est un combat qui laisse des stigmates, qui fait des victimes à l'instar de Haoua d'*Une année dans le sahel* d'Eugène Fromentin, qui reçoit un coup de sabot mortel par un amoureux éconduit lors d'une fantasia. Elle est toute femme qui veut vivre libre : « Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant inmanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser ! » (1985, p. 314)

Le dire féminin s'enchevêtre dans des combinaisons inextricables et les chemins de traverses qu'emprunte le discours oral ou écrit, les détours par lesquels transite la narration au féminin, sont autant de voies indirectes, autant de ramifications qui canalisent le flot de paroles et le mènent à bon port, c'est-à-dire au direct de la parole. Les petites manifestations de la prise de paroles, même les plus timides contribuent à l'impression de cette parole « franche » qui est une finalité, un but à atteindre. Un dire hybride à dire absolument, à écrire coûte que coûte, au risque de ne plus pouvoir le dire un jour. Ainsi parlait feue Assia Djebar :

L'écrit des femmes en littérature
Maghrébine :
une naissance, une fuite ou une échappée souvent,
un défi parfois,
une mémoire sauvée qui brûle et pousse
En avant...
L'écrit des femmes qui soudain affleure ?
-cris étouffés enfin fixés.
parole et silence ensemble
fécondés ! (1999, p. 88)

Références bibliographiques

BENAMMAR Kh., 2014, *La fiction réhabilitée par l'histoire : le quatuor d'Assia Djebar*, thèse de doctorat en science des textes, université de Mostaganem.

DJAOUT T., 1990, « De la fiction du roman aux images de la réalité », *Algérie-Actualité*, n° 1276, semaine du 29 mars au 04 avril.

DJEBAR A., 1984, entretien avec Samia BARRADA-SMAOUI, dans *Jeune Afrique*, n° 1225.

DJEBAR A., 1985, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel.

DJEBAR A., 1991, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel.

DJEBAR A., 1997, *Les nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud.

DJEBAR A., 1999, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel.

MERTZ-BAUMGARTNER B., 2003, « Algérie sang écriture », *Francoфонia*, n° 12, Primavera, p. 93-108.