

Katarina Melić
Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac

A LA RECHERCHE D'UNE LANGUE LITTÉRAIRE EN EXIL

Le polyglottisme est une sorte de démultiplication de la personnalité, démultiplication qui change radicalement l'appréhension du monde par l'individu concerné, autant que son comportement vis-à-vis du monde. [...] A partir du moment où l'on a adopté une autre langue que sa langue première, reportant ailleurs le centre du système, le processus devient irréversible: dorénavant on n'appartient plus à aucune communauté linguistique déterminée. Aucune langue ne paraît plus unique, irremplaçable, aucune langue n'a plus le caractère magique du rapport évident entre la parole et l'être qu'elle désigne.¹

Selon le point de vue exposé par Vera Linhartova, un écrivain ayant une activité créatrice en "dans une langue étrangère" n'a rien d'inhabituel. En changeant de langue, on ne change pas uniquement de style, mais on change le contenu de l'œuvre. Linhartova distingue ainsi deux types de réaction de l'écrivain face à la condition polyglotte: celle de Beckett qui recrée sa langue, à partir de la langue étrangère qu'il renouvelle – et celle de Joyce qui forme un amalgame de plusieurs langues étrangères dont la base reste sa langue maternelle. Dans le cas d'un écrivain tchèque, polonais, roumain, la situation est un peu plus compliquée car il existe des codes sémantiques contradictoires qui s'excluent souvent l'un l'autre et dont l'existence dépend du courant politique du pays. Par exemple, un mot comme "progrès" peut être compris comme "sous-développement", etc. Le polyglottisme est une manière de surmonter l'incompréhension réciproque et l'impénétrabilité de deux systèmes linguistiques. Si cette situation est plutôt difficile sur le plan pratique, elle est paradoxalement très favorable du point de vue de la création littéraire. Le polyglottisme est devenu, pour de nombreux auteurs obligés de quitter leur terre natale, le point de départ d'une nouvelle conception de leur propre création, et le passage à un milieu linguistique différent n'a signifié pour eux ni une adaptation passive ni un dépérissement dû au déracinement. Le

1 Vera Linhartova, "La place de Roman Jakobson dans la vie littéraire et artistique tchécoslovaque" dans *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship*, New York, The Peter de Ridder Press, 1977, 220-221.

bannissement de l'écrivain est ainsi perçu comme un départ libérateur vers de nouveaux horizons, ouverts à maintes possibilités. Ce serait un moyen de comprendre pourquoi parmi les grands émigrés de l'Europe de l'Est – Milosz, Forman, Kolakowski, Kundera, aucun ne soit retourné dans son pays. Linhartova elle-même a quitté la Tchécoslovaquie en 1968 et écrit et publie depuis en français. "J'ai donc choisi le lieu où je voulais vivre mais j'ai aussi choisi la langue que je voulais parler."² dit-elle. Pour elle, l'écrivain est un être libre, soucieux de préserver son indépendance contre toute contrainte et ne peut être en aucun cas prisonnier d'une seule langue.

J'ai essayé d'établir une typologie élémentaire des moyens par lesquels les auteurs que je prends en considération ont affronté ou affrontent le problème de l'exil et du déplacement dans un nouveau milieu linguistique, et je voudrais l'illustrer à partir de deux exemples.

Dans le premier cas, le choix des moyens expressifs est opéré de sorte à pouvoir être traduit dans n'importe quelle langue sans changement notable.

Dans le deuxième cas, le changement du milieu linguistique avec les phénomènes qui lui sont liés, devient le lieu/le thème de la recherche littéraire.

Le premier serait représenté par Milan Kundera. Kundera a porté une grande attention aux problèmes de la langue, de la communication; il a toujours considéré la langue non pas comme un moyen neutre, mais comme la base de toute production littéraire. Son écriture a évolué dans ce nouveau milieu d'une manière à la fois prévisible et imprévue; il a pratiqué avec succès une ouverture maximale en vue de la plus grande audience.

Le second serait représenté par Assia Djebar, romancière venant d'Algérie où coexistent plusieurs langues: l'arabe, le berbère et le français, et qui a choisi de s'exprimer en français non sans avoir dû affronter quelques difficultés.

1.

Milan Kundera fait du problème de la communication un des thèmes centraux de son œuvre. La polysémie, le pouvoir du contexte qui étouffe tout discours individuel, l'incompréhension et la "mort" sémantique dus à l'impossibilité pratique de communiquer dans le cadre de la société, le conflit de codes sémantiques opposés et incompatibles, la recherche d'un

2 Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 253.

contexte dans lequel le discours de l'homme aurait un sens, la volonté d'exprimer son moi, le pouvoir de l'expression poétique – tous ces éléments sont des aspects qui préoccupent Kundera, et non seulement au niveau de la langue, de la constitution de la langue. Il les projette au plan des thèmes et des motifs de ses livres et il les exprime au moyen d'une construction romanesque particulière.

Ainsi, dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, une partie est intitulée "Les mots incompris". C'est l'abécédaire d'une histoire d'amour, celle de Franz et de Sabina, où deux vocabulaires sont confrontés, et de là, deux visions, deux mondes hétérogènes. La langue cesse d'être un moyen de communication: elle devient témoin, porte-empreinte de l'étrangeté et de l'incompréhension. Le mot est le lieu de l'entente et du conflit, le point de rapprochement et de distanciation – les deux amants attribuent au même mot des significations différentes, même contradictoires, qui au lieu de les rapprocher les éloignent l'un de l'autre, et finissent par les séparer. Cet abécédaire s'enchaîne et participe directement à l'action du roman. C'est le lieu, pour Kundera, de l'analyse de toute une série de paradoxes sémantiques de la communication. Le rapport de Franz avec Sabina repose sur une polyvalence sémantique – les mots qu'il emploie revêtent pour Sabina une autre signification que pour lui. Ainsi, le mot "amour" signifie pour Franz sympathie, fidélité, respect. Pour Sabina, "l'amour" est un échappatoire hors du monde des devoirs, où les individus se voient imposer leurs goûts, leurs joies, leurs bonheurs. Ce mot désigne pour elle à la fois la liberté et la trahison. Franz aspire à une seule voix, une transparence de la langue, où l'ambivalence/l'ambiguïté sémantique n'existerait pas et qui représente pour lui des valeurs comme la fidélité et la pureté. Sabina, au contraire, porte marque d'une série de trahisons, de feintes conscientes, de jeux basés sur un double langage – c'est pour elle un moyen de sortir de la fausseté d'une univocité, de la transparence, imposés par la force d'un univers concentrationnaire (la fidélité et la pureté sont devenues là des critères de valeur et montrent en somme l'utopie ou le risque totalitaire d'une telle idéologie):

Tant que les gens sont encore plus ou moins jeunes et que la partition musicale de leur vie n'en est qu'à ses premières mesures, ils peuvent la composer ensemble et échanger des motifs (comme Tomas et Sabina ont échangé le motif du chapeau melon), mais, quand ils se rencontrent à un âge plus mûr, leur partition musicale est plus ou moins achevée, et chaque mot, chaque objet signifie quelque chose d'autre dans la partition de chacun.³

3 Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1979, 132.

Ainsi, les nombreuses strates sémantiques associées à un même thème⁴ sont très souvent, contradictoires de sorte que le thème, tout en restant univoque, a aussi une autre diversité, une complexité qui échappe à toute définition.

Tel le chapeau melon de Sabina. Tout en restant le chapeau melon de Sabina, il devient le symbole de tout autre chose que l'on ne peut jamais définir une fois pour toute. Il a, chaque fois, pour les deux protagonistes qui jouent le même jeu ensemble, une signification tout à fait différente. Pour Tomas, c'est un accessoire érotique; pour Sabina, elle qui est toujours en fuite, il lui rappelle son grand-père, ses racines:

D'abord, c'était [le chapeau] une trace laissée par un aïeul oublié qui avait été maire d'une petite ville de Bohême au siècle dernier.

Deuxièmement, c'était un souvenir du père de Sabina. [...]

Troisièmement, c'était l'accessoire des jeux érotiques avec Tomas.

Quatrièmement, c'était là le symbole de son originalité, qu'elle cultivait délibérément.

Cinquièmement: à l'étranger c'était devenu un objet sentimental. [...] Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre fleuve sémantique: le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, comme un cortège d'échos) toutes les significations antérieures.⁵

Comme le note S. Richterova, "le schisme sémantique de la société se reflète à tous les niveaux des rapports humains, des relations intimes jusqu'aux antinomies internes du microcosme individuel."⁶ Cette aliénation de la personnalité s'exprimerait différemment de ce que l'on entend habituellement par langue naturelle. C'est le leitmotiv de tout le roman de Kundera, et c'est probablement un des éléments clés de l'architecture générale de son œuvre.

La principale situation de conflit du personnage de Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* repose sur le même principe: Tomas interprète la tragédie d'Œdipe et son interprétation devient ensuite le thème d'une nouvelle interprétation qui provoque sa propre tragédie. Sous la pression de la normalisation de l'époque, Tomas quitte son poste de neurochirurgien, devient laveur de vitres. La cause de sa dégradation sociale est son refus de renier publiquement le texte qu'il a écrit. Il aurait

4 Par "thème", Milan Kundera sous-entend une interrogation existentielle.

5 Milan Kundera, *Op.cit.*, 130-131.

6 Sylvie Richterova, "Les romans de Milan Kundera et les problèmes de communication", *L'Infini*, hiver 84/5, 55.

pu échapper aux persécutions dont il a été l'objet s'il avait rejeté son propre code sémantique au profit du code imposé par le pouvoir, ou bien celui opposé à ce pouvoir (c'est-à-dire le code du dissident qui demande à Tomas de signer une pétition), code lui aussi imposé et univoque. Il ne fait ni l'un ni l'autre, parce que la perte de l'intégrité personnelle, l'éclatement de la personnalité qu signifierait cette acceptation est pour lui beaucoup plus inacceptable que la persécution. Cette "fidélité" à la langue est une exigence éthique car elle représente non pas une "fidélité" "à soi" mais à une "liberté de pensée." La tragédie de Tomas serait donc une tragédie de fidélité à la langue comme système de valeurs et de règles dotés d'un sens; fidélité à laquelle appartient aussi bien la fascination pour les mots allemands du quatuor de Bethoven "Muss es sein ? Es muss sein !" que la nécessité de lier sa vie à celle de Tereza. C'est une nécessité imposée par l'impression inexplicable que "c'était un enfant qu'on avait déposé dans une corbeille enduite de poix et lâché sur les eaux d'un fleuve..."⁷ Elle exprime le fait que la langue donne la conscience d'un devoir et d'une responsabilité qui ne sont pas forcément d'ordre moral ou utilitaire. Cette conscience serait plutôt d'ordre poétique, et c'est cela, la valeur poétique de la langue étant profondément polysémique, qui devient pour Tomas l'objet de son destin:

Tomas comprit que les métaphores sont une chose dangereuse. On ne badine pas avec les métaphores. L'amour peut naître d'une seule métaphore.⁸

Tout cela est exprimé par Kundera dans une langue épurée, allant à l'essentiel, débarrassée de tout ce qui ne pourrait être exprimé dans la langue originelle. "La langue de Kundera, son style narratif personnel, son écriture intellectuelle suivent le courant de la prose moderne qui rend le sens *transparent*, sans pour autant renoncer à la tension entre polysémie et monosémie du texte littéraire."⁹

2.

"L'entre-deux langues, j'y suis comme écrivain depuis trente ans, dans un tangage-langage (pour reprendre le titre de Michel Leiris) qui détermine jusqu'à mes résidences géographiques. Un aller-retour entre France et Algérie et vice-versa, sans savoir finalement où est l'aller, vers où aller, vers quelle langue, vers quelle

7 Milan Kundera, Op.cit., 17. Cette métaphore évoque le prophète Moïse sauvé des eaux.

8 Ibid, 18.

9 Kvetoslav Chvatik, Op.cit., 166.

source, vers quels arrières, sans non plus savoir où se situerait le retour [...]”¹⁰

Assia Djébar, romancière algérienne d’origine française, femme-écrivain et cinéaste s’est trouvée à un moment donné dans la nécessité de s’exiler, même si cet exil est marqué par des retours périodiques en Algérie.¹¹ C’est une romancière partagée entre deux langues et faisant face à la question suivante: comment trouver/retrouver sa voix dans un monde déraciné, sans abandonner ses origines, mais sans s’y laisser enfermer non plus? Comment se construire/reconstruire une identité ou plutôt, comme le suggère Jacques Derrida, aborder un processus d’”identification”¹² qui ferait entendre des singularités et diverses assemblées sous la signature Assia Djébar? Un ”tangage” entre deux langues qui fait partie constitutive de sa vie et qui a eu pour conséquence l’écriture d’un livre ouvertement autobiographique – *L’Amour, la fantasia*.

L’Amour, la fantasia exprime la condition de la femme algérienne et arabe, le rapport de la femme avec l’homme, mais aussi le rapport de la femme avec d’autres femmes dans l’Islam; ce roman dévoile les causes de l’aliénation de la femme dans la société algérienne qui est déterminée par un système patriarcal et par l’idéologie religieuse. Ce livre ne peut que mettre au cœur des interrogations diverses le problème du rapport de la femme à l’écriture.

Dans la société islamique algérienne, écrire pour une femme, c’est intervenir contre quelque chose, contre le monopole des hommes. Un écrivain-femme commet une transgression fondamentale qui est le fait d’écrire, de prendre la parole. Prendre la parole devient un geste audacieux. ”Oser la parole, c’était déjà exister, devenir une personne.”¹³, remarque Tahar Ben Jelloun.

Dès le premier jour où une fillette ”sort” pour apprendre l’alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s’apitoient, dix ou quinze ans à l’avance; sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra immanquablement sur eux.”¹⁴

10 Assia Djébar, ”La langue dans l’espace ou l’espace dans la langue”, *Mises en scènes d’écrivains*, ed. Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Québec, PUG/Le Griffon d’Argile, 1994, 15.

11 Assia Djébar s’est installée en France en 1980.

12 ”Une identité n’est jamais donnée, vécue ou atteinte, non, seul s’endure le processus interminable, indéfiniment phantasmique de l’identification” in Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l’autre*, Paris, Galilée, 1996, 53.

13 Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1974, 71.

14 Assia Djébar, *L’Amour, la fantasia*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985, 11. Pour toutes les citations ultérieures, je renvoie à l’édition citée et ne mentionne que la page.

L'accès à l'école et à l'écrit permet à la jeune fille d'échapper à la tradition, c'est-à-dire à l'enfermement, au voile (autre enfermement), à l'analphabétisme (encore un autre enfermement) au gynécée, au matriarcat, et de transgresser la Loi en s'affirmant. L'écriture représente la découverte du monde, d'une vie différente, car elle peut devenir arme de révolte et de contestation, le moyen de refus d'une autorité aveugle de la tradition. Mais la question est plus complexe car si la narratrice n'est pas voilée, c'est grâce à la langue du père.

La quête de soi – un des thèmes du roman – se fait par le biais d'une écriture en langue étrangère, en l'occurrence la langue française qui est la langue de l'oppressé, la langue coloniale. Le français sert la libération de la narratrice, lui rend possible la parole. Pour Assia Djébar, la langue française joue sur deux registres contradictoires: elle est vécue et pensée comme la langue de la libération et de l'aliénation, de la transgression d'un espace culturel et social car elle permet aux filles d'accéder à une éducation que la religion musulmane leur refuse. La langue française constitue une échappée dans un espace "éperdu de cris sans voix" (p.13); elle permet à la jeune fille d'éviter le harem – "elle sort parce qu'elle lit." L'acquisition de la langue française inquiète les hommes car elle exige la disparition d'une fermeture spatiale pour la femme qui peut avoir pour conséquence l'ébranlement de l'autorité de l'homme. Tahar Ben Jelloun remarque: "Il fallait dire la parole à une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre (...). La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme."¹⁵ Il s'agit donc de la conquête de l'espace masculin, de la reconnaissance et de la libération du corps de la femme:

[...] Comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées [...] (p.204)
 [...] mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère. (p.204)

C'est aussi la langue de l'aliénation car Assia Djébar s'adresse principalement aux femmes dont la culture et la tradition sont essentiellement orales. C'est une langue qui est doublement étrangère comme l'a remarqué Hafid Gafaiti, car ce n'est pas la langue maternelle et c'est une langue acquise par l'intermédiaire du père. Cette langue étrangère et imposée devient la langue maternelle. Jacques Derrida écrit à ce propos: "La langue de la Métropole était la langue maternelle, en

15 Tahar Ben Jelloun, Op.cit., 184.

vérité le substitut d'une langue maternelle (y-a-t-il jamais autre chose ?) comme langue de l'autre.¹⁶ La narratrice, elle, l'appelle langue paternelle car le père était instituteur dans une école française.

La langue utilisée par la romancière dessine une démarcation dans son appartenance sociale et culturelle, et quant à ses racines, car elle ne lui donne pas la possibilité d'exprimer ses sentiments, son intimité, son désir. Lorsqu'elle veut exprimer tout amour, le français devient désert ("ses mots ne se chargent pas de réalité charnelle"¹⁷). Dans un entretien avec Lise Gauvin, Assia Djébar précise:

Je me suis rendu compte, à partir d'un certain moment, que le français était ma langue pour penser, pour avoir des amis, pour communiquer avec des amis, mais que, dès que l'affectivité et le désir étaient là, cette langue me devenait aphasique. Ce désert est investi des scènes de violence et de la guerre des ancêtres, de la chute des cavaliers qui sont tombés dans le combat.¹⁸

C'est comme si ses pensées manquaient alors, de "pesée" pour reprendre

l'expression de Jean-Luc Nancy.

Anodine scène d'enfance: une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. [...] la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé [...] (p.38)

L'Amour, la fantasia met donc en relief les étapes qui mènent la narratrice jusqu'à l'accession à la parole et à l'écriture, met en mouvement la quête du langage:

Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. (p.229)

La narratrice prend conscience que sa propre parole souffre d'avoir perdu le contact avec la langue maternelle; sa relation avec le français, langue du colonisateur reste ambiguë:

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charivés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant me "parcourir", je ne fais que choisir un autre "voile". (p.243)

16 Jacques Derrida, Op.cit., 74-75.

17 Lise Gauvin, "Assia Djébar. Territoire des langues: entretien", *Littératures*, no.101, février 1996, 79.

18 Ibid., 79.

La langue française est la langue qui libère et qui fait souffrir:

La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien ... (p.243)

La tunique de Nessus, offerte à Héraclès par sa femme qui l'a reçue du centaure Nessus, brûle la peau de la personne qui la met. Lorsqu'elle entend sa propre voix prononcer des mots français, la narratrice souffre car elle entend en même temps, les cris, les râles, les gémissements de ses ancêtres opprimés par le colonisateur:

Langue installée dans l'opacité d'hier, dépouille prise à celui avec lequel ne s'échangeait aucune parole d'amour... Le verbe français qui hier était clamé, ne l'était trop souvent qu'en prétoire, par des juges et des condamnés. Mots de revendication, de procédure, de violence, voici la source orale de ce français des colonisés. [...]

Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. [...] (p.243)

Elle entreprend de surmonter cet exil dans la langue par le biais de la littérature qui aide à faire le deuil de la langue, sinon à dépasser cet exil, du moins à le prendre avec soi, à l'imprimer en/sur soi. A l'instant où il se montre impossible de se dire dans la langue étrangère, la narratrice se tourne vers l'oralité. Dans les montagnes de l'Algérie, Assia Djebar rencontre de vieilles femmes, et dans leurs voix d'analphabètes, recueille une mémoire analphabète, vécue dans le corps, imprimée; cette rencontre détermine la dernière étape de la quête de soi. La narratrice se fait écho de ces aïeules¹⁹ qui ne connaissent pas l'écrit. C'est alors un compte à rebours qui se fait. Si l'écriture était auparavant expression du corps, ("la parole identitaire s'écrit toujours sur la peau"²⁰, écrit Mireille Calle-Gruber), et était devenue ainsi corps, maintenant c'est la voix qui devient une autre expression du corps/de la mémoire. La dernière partie du livre *L'Amour, la fantasia* est d'ailleurs consacrée aux récits de femmes que l'écrivain recueille et réécrit, renouant ainsi avec sa tradition et ses racines – la transmission du conte et du raconter, du scribe.

19 Jean Dejeux a remarqué que les aïeules sont celles qui gardent la mémoire de l'histoire ancienne; elles sont les permanentes de l'oralité. Le regard porté sur les aïeules est toujours un regard de sympathie.

20 *Le renouveau de la parole identitaire*, ed. Mireille Calle-Gruber, Jeanne-Marie Clerc, Centre d'Etudes littéraires françaises du XIX siècle, Montpellier, Kingston, Université Paul Valéry, Queen's University, cahier no2, 1993, 21.

Ecouter, entendre, transcrire et écrire. Lire. La saisie de l'oralité est une tentative de retrouver ce qui a été perdu:

Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville -, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. (p.229)

La narratrice entreprend de réhabiliter le parler maternel, le berbère qui est lui-même un parler minoritaire par rapport à l'arabe, de faire entendre les voix que l'hégémonie masculine a condamnées au silence pendant des siècles, et par suite, à la disparition. Naima Bennani-Smires écrit à ce sujet que le texte de Djébar balance entre deux pôles: oralité et écriture, et deux langues, l'arabe et le français. L'une innée, "corporelle, phonique"²¹; une autre "apprise, graphique"²². Une femme-écrivain d'une société où la langue des femmes est une langue orale, "passe du 'Kalaam' à 'qalam', de la parole à la plume."²³

A la question comment combiner l'écriture en langue française avec le récit arabo-berbère, Assia Djébar répond que le premier volet de *L'Amour, la fantasia* devait ramener le passé à travers l'écriture en français, et que le second était d'écouter les femmes qui évoquaient le passé par la voix, langue maternelle, et par la suite, ramener cette évocation à travers la langue maternelle vers la langue paternelle. "Car le français est aussi la langue du père du fait que le père était instituteur dans une école française; or, dans cette langue, il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène. Mais il y a aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. Toutefois, lorsque le corps est redevenu immobile, la langue maternelle, elle, est mémoire, chant du passé."²⁴

Assia Djébar fait et refait le trajet des langues. Le français étant devenu sa seule langue d'écriture à la croisée de parcours qui se situent entre plusieurs langues, elle essaie de l'arabiser en passant par la poésie. Elle essaie de retravailler la langue française "comme une sorte de double de tout ce qu'[elle] a pu dire dans [sa] langue du désir." Son désir est de retrouver une fluidité, une intimité profonde ce qui s'avère être une entreprise difficile. Sur le plan poétique, Assia Djébar dit nécrire

21 Naima Bennani-Smires, "Assia Djébar ou l'identité tatouée", *Multi-culture, multi-écritures. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, ed. Lucie Lequin, Maïr Verthuy, Paris, L'Harmattan, 1996, 119.

22 Ibid, 119.

23 Ibid, 119.

24 Mildred Mortimer, "Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien", *Research in Africa Literature*, vol.19, no 2, Summer 1988, 201.

en français que les vers qui ont immédiatement un équivalent en vers arabes. "Je persiste à croire qu'il y a un pont secret à établir, que du français conceptuel à l'arabe luxuriant il y a quelque écho commun, mais si fragile, si secret ... une fluidité, une coulée qui est à la fois française et arabe."²⁵ Quand elle se sert du français pour écrire un roman, elle trouve que la langue se plie au rythme du récit, mais que pour écrire de la poésie, l'inspiration est liée aux sentiments et que la langue maternelle émerge d'elle-même:

Et si je dis "tesson de soupirs", si je dis "circe ou ciseaux de cette tessiture", ce n'est pas pour écrire de la poésie savante. C'est parce que je tente de retrouver de possibles vers de la poésie arabe, où la langue fonctionne par allitérations.²⁶

Pour Assia Djebar, l'inversion du sujet, de l'adjectif, du complément a un rapport évident avec une sensibilité qu'elle qualifie de "maghrébine et qui appréhende les choses par fulgurations soudaines."²⁷ Il serait alors question d'une tentative d'écriture maghrébine en français. Djebar précise: "Moi-même, je saute souvent d'une langue à l'autre. Mes images, mes souvenirs et les choses concrètes réclament l'emploi de l'arabe, mais je raisonne en français."²⁸ Prétendre arabiser le français pour exprimer la fluidité, la sensibilité maghrébine, c'est prendre des libertés avec la langue française pour se sentir libre en l'écrivant. Sa langue serait donc celle de la poésie, une langue qu'il faut se forger et toujours et sans fin recommencer à inventer.

Il m'a semblé intéressant de comparer sur le thème de l'exil et de la recherche de la langue d'expression dans l'optique de Linhartova, deux auteurs provenant de milieux culturels et intellectuels tout à fait différents, et, surtout, de sensibilités différentes, qui se sont tous les deux retrouvés à un moment donné en situation d'exil et choisi de s'exprimer en français. Cet exil, perçu différemment par eux, leur a néanmoins permis de travailler et d'approfondir leurs idées sur la langue qui n'est jamais pour eux seulement un instrument.

Pour Milan Kundera, l'exil a été non seulement une échappée physique du système totalitaire dans lequel il avait vécu, mais aussi une ouverture sur un nouvel univers d'expression. L'exil en France lui a permis de jouir pleinement de sa liberté d'écrivain, de se débarrasser finalement

25 Lise Gauvin, Op.cit., 79.

26 Ibid., 79.

27 Assia Djebar, "Le romancier dans la cité arabe", Europe, octobre 1968, 120.

28 Jean Dejeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Khartala, 1994, 198.

de la censure à laquelle il avait été soumis jusque-là. Jusqu'à la parution du roman La Lenteur, écrit directement en français, Kundera a écrit ses romans en tchèque et ceux-ci étaient censurés en Tchécoslovaquie; la version originale n'était donc lue que par son traducteur. En même temps, s'étant aperçu que la plupart des traductions en langue anglaise était pour la plupart des réécritures ou des remaniements de ses textes, il a mené une longue bataille et effectué un long travail de révision des traductions françaises de tous ses romans de sorte que la version française puisse être considérée avec la même valeur de signature que la version tchèque. La version française porte, depuis, la mention "même valeur d'authenticité" que le texte tchèque; Milan Kundera a même dit, lors d'une interview, qu'il avait une légère préférence pour le texte français ! Avec l'écriture en français de La lenteur, et de ses romans et essais suivant, cette "insoutenable" situation a cessé d'être telle.

Si Milan Kundera a choisi de sa propre volonté d'écrire en français, cela n'a pas été le cas pour Assia Djebar à qui le français a été imposé comme unique langue d'éducation. Le parler maternel d'Assia Djebar est le berbère qui est lui-même un parler minoritaire par rapport à l'arabe, langue elle-même écartée en faveur du français. Le français, tout en étant la langue de la libération car elle lui a permis d'accéder à la parole et à l'écriture, a été aussi la langue de l'aliénation.

En conclusion, le véritable exil se trouverait-il dans l'écriture? Si Assia Djebar écrit "[...] cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, se place sous un signe double, contradictoire" (p.12), cette langue est devenue son "pays d'écriture". Cette langue qu'elle n'utilise ni pour le désir ni pour l'amour lui a donné l'espace. Elle a pu en écrivant sur sa propre vie prendre la distance nécessaire. L'écriture lui a permis de retraverser l'exil pour s'y reconnaître et s'y connaître – exilée toujours et le sachant... Le "tangage" entre les deux langues lui a permis de trouver sa propre langue d'écrivain. "La quête de la parole identitaire rejoint, fondamental, le souci de toute recherche d'art: *inventer une langue*",²⁹ écrit Mireille Calle-Gruber. Lise Gauvin considère cette proximité des langues, l'assimilation et la relation aux langues comme le fondement même de l'écriture:

[...] la littérature, pour Assia Djebar, est, constitue le lieu d'attache tant désiré – celui où l'on fait racines, où l'on met pousses [...] La littérature est *lieu de l'être*: point de quête d'identité qui n'en passe par

29 Mireille Calle-Gruber, "Et la voix s'écri(e)ra", *Le renouveau de la parole identitaire*, ed. Mireille Calle-Gruber et Jeanne-Marie Clerc, Centre d'Etudes littéraires et françaises du XX siècle, Montpellier/Kingston, Université Paul Valéry/Queen's University, cahier no2, 1993, 279.

ses fabulations, qui n'a d'œuvre, immanquablement, dans l'écriture. C'est-à-dire *dans les langues*.³⁰

Ce qui démontrerait que le véritable exil pour un écrivain est celui de l'écriture – exil d'un langage qui sait aussi, quand même, marquer des limites – appréhension/exil de ne pas pouvoir dire la juste expression, les mots justes. C'est en cela que la fuite et l'exil sont constitutifs de l'œuvre littéraire perpétuellement en quête d'écriture:

[...] je prends conscience de ma station permanente de fugitive – j'ajouterais même: d'enracinée dans la fuite – justement parce que j'écris et pour que j'écrive.³¹

Exil pour Assia Djebar dans le contexte de l'Algérie d'aujourd'hui où nombreux sont ceux – journalistes, écrivains, femmes-journalistes, femmes-écrivaines – qui sont réduits au silence ou condamnés à mort pour le même et seul "délit": s' être saisi de la plume... Dans son livre, *Oran, langue morte*, ce sont les femmes qui se racontent. Si la parole leur fait peur – un des personnages écrit d'ailleurs à son amie qu'elle ne veut plus rien dire, seulement écrire –, si elles doivent se déguiser pour ne pas se faire tuer, devenir invisibles, il leur reste l'écriture pour s'exprimer, se souvenir.

Exil de l'écriture que Milan Kundera tente de surmonter en faisant de ses romans une épure au point de les rendre "transparents" ou, encore, en changeant de langue d'écriture et en écrivant ses romans ultérieurs en français. "L'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue", écrit-il à propos de Vera Linhartova insistant sur le fait que la langue n'est pas seulement un instrument d'écriture pour un écrivain. Avec une nouvelle langue, c'est un nouvel espace de jeu et de pensée qui s'ouvre, c'est une nouvelle liberté que l'on acquiert, un nouvel imaginaire que l'on apprivoise. On entre dans un nouvel univers.

Bibliographie:

- Naïma Bennani-Smires, "Assia Djebar ou l'identité tatouée", *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996, 117-121.
- Mireille Calle-Gruber, "Et la voix s'écri(e)ra – Assia Djebar ou le cri architecte", *Le renouveau de la parole identitaire*, Centre des Etudes littéraires du XX siècle,

30 Ibid.,279.

31 Assia Djebar, "Fugitive, et ne le sachant pas", *Mises en scènes d'écrivains*, ed. Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Québec, PUG/Le Griffon d'Argile, 1994, 24.

- Montpellier/Kingston, Université Paul Valéry/Queen's University, 1993, 275-291.
- Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1995.
 - Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Khartala, 1994.
 - Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.
 - Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985.
 - Assia Djebar, "La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue", *Mises en scènes d'écrivains*, ed. Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Québec, PUG/Le Griffon d'Argile, 1994, 15-17.
 - Assia Djebar, "Fugitive, et ne le sachant pas", *Mises en scènes d'écrivains*, ed. Mireille Calle-Gruber, Grenoble/Québec, PUG/Le Griffon d'Argile, 1994, 15-17.
 - Lise Gauvin, "Assia Djebar. Territoire des langues: entretien", *Littératures*, no 101, février 1996, 73-87.
 - Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1979.
 - Vera Linhartova, "La place de Roman Jakobson dans la vie littéraire et artistique tchécoslovaque", *Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship*, New York, The Peter de Ridder Press, 1977, 219-235.
 - Sylvie Richterova, "Les romans de Milan Kundera et les problèmes de communication", *L'Infini*, hiver 1984/5, 32-35.