

Écrire dans le vertige de la mort La littérature algérienne après 1993.

La question première : Assia Djébar

« Tout doit-il disparaître dans l'Algérie actuelle ? » me suis-je interrogée, pleine d'angoisse : c'est certes bien une formule pour un risque de prochaine liquidation. Le risque de disparition, son immanence, et presque, pour certains, sa nécessité (« tout doit... »), cela concernait, évidemment pour moi, la culture algérienne, plus précisément sa littérature.

Celle-ci, en somme son âme, est un écrit multilingue (français, arabe et berbère) qui, ici sans soute plus qu'ailleurs, flotte et s'abreuve à l'effervescence orale – parole faite d'humour et de désespoir, de gaîté rageuse trouant par éclairs des nappes lentes de mélancolie et d'un mal de vivre ancestral : ce que traduit la musique algérienne, frémissant de ses modes traditionnels, mais aussi dans ses nouvelles formes métissées, tel que l'exprime le rai, lui qui a été l'héritage d'une seule ville, Oran - avec ses adolescents désœuvrés, mais surtout ses femmes, diseuses, poétesses populaires, à la réputation souvent licencieuse, devenues le symbole même de la dissidence, sa liberté dangereuse!¹

C'est la douloureuse question qui s'impose à Assia Djébar, à partir de la lecture d'une inscription sur une vitrine, « tout doit disparaître ». On touche ici à la limite extrême de ce qui peut menacer une culture, le risque de disparition. C'est d'abord l'écrit en ses trois déclinaisons linguistiques, ses liens à l'oral en ses multiples composantes, chemins qui mènent aux figures de liberté et de dissidence, c'est tout cela qui peut disparaître dit Assia Djébar. Et c'est la littérature qui permet l'émergence de l'individu sur la scène de l'écriture, annonce de ce qui peut advenir dans la société. C'était ce qui se passait dans le roman de Kateb Yacine, *Nedjma*² : les quatre compagnons émergent sur la scène historique redessinée après les manifestations du 8 mai 1945 et leur répression. À la fin du roman, ils sont dispersés : deux sont enfermés, l'un en prison et l'autre dans la fumerie de Constantine ; les deux autres sont sur les chemins du monde... Pour Nedjma, ce n'est pas encore le moment : sous la garde du Nègre, voilée de noir, elle voyage sans cesse entre Constantine, la ville arque boutée sur la tradition et Bône, le port ouvert sur la modernité agressive et seul salut. La

¹ Assia Djébar, « Tout doit-il disparaître ? », *Ces voix qui m'assiègent...en marge de ma francophonie*, Albin Michel, 1999, p. 243, Intervention aux rencontres internationales de Laate, Finlande, juin 1995.

² Kateb Yacine, *Nedjma*, Le Seuil, 1956. Le roman avant commencé à s'écrire aux lendemains des manifestations du 8 mai 1945 à Sétif.

littérature, lieu de liberté et de déploiement de l'imaginaire est lieu de la création par excellence, lieu de dissidence également. On comprend alors que la menace de ceux qui n'admettent aucune variation par rapport au verbe religieux n'est pas faite au hasard.

Dans la suite de la réflexion d'Assia Djebar, se pose la question de l'écriture devant le vertige que donne la proximité de la mort violente, celles des autres écrivains et intellectuels, annonce de la sienne.

La disparition, c'est le vacillement qui hante la littérature algérienne en tant que participant du vertige qui traverse la littérature arabe dès les débuts. Le poète arabe est un arpenteur d'espace, un nomade toujours en mouvement, sur les traces de l'aimée qui devant lui toujours s'éloigne. Il arrive sur l'emplacement du campement levé. Son chant est un déchiffrement de traces aléatoires, des Atlals. Sur ce qui est souvenir de ce qui fut, il « lit » – il rêve, il invente – une présence évanescence, inexorablement bue par le sable qui reprend son lissé d'avant toute présence. Cette présence qui s'efface est miroir et double d'un passé qui se défait.

On peut retrouver d'autres moments de ce vertige de la disparition de la culture dans sa par littéraire. La veille de la conquête française, la littérature amazigh avait perdu sa part écrite, sauf dans l'espace désertique des confins. L'arabe s'épanouissait en oralités variant en grand nombre et préservait le graphe pour le texte religieux et les talismans qui s'écrivaient pour les malades de l'âme et de l'amour. Le signe latin semblait définitivement oublié... Avec la conquête française, le réseau des écoles coraniques est quasiment anéanti. Mais le besoin de culture fera que, près rapidement, dès la seconde génération qui vient après les résistants à la présence française, les Algériens adoptèrent, en nombre réduit, la langue française et l'enseignement qu'elle apporte.

L'historien Mostefa Lacheraf estime qu'il y eut, à ce moment où commence la « résistance-dialogue » (Abdelkader Djeghloul³), recherche d'*une culture de nécessité*⁴, à laquelle, dans le contexte de l'époque, seul l'enseignement en français permettait d'accéder.

³ Abdelkader Djeghloul distingue la période de « résistance-refus », armes à la main et celle de résistance-dialogue, dans « la gueule du loup », comme dira plus tard Kateb Yacine. La première période commence en 1830 et va jusqu'aux années 1870, après le soulèvement de 1871 qui voit la conjugaison des forces traditionnelles, Cheikh El Haddad, chef religieux, et le caïd El Mokrani, issu de la vieille féodalité. A partir des années 1880, commence la seconde, marquée notamment par les premiers textes écrits en français par les Algériens : généralement de quelques pages, articles publiés dans les journaux et repris en plaquettes ; textes de commande sinon attendus pour dire les bienfaits de la présence française ou pour fustiger tel aspect des vieilles structures, maraboutiques et surtout féodales. Mais ces textes faisaient entendre une autre voix, divergeant toujours, quelquefois de façon à peine perceptible, du discours attendu, et sont ainsi porteurs d'une autre attente.

⁴ Lacheraf, Mostefa, *Algérie : nation et société*, Paris, Maspero, 1965, Reed. 1976, p. 315.

Les Algériens feront la distinction (en une sorte de schizophrénie salutaire) entre une langue (et la culture qui l'accompagne) de l'efficacité et une langue de la spiritualité :

Chez le peuple, la langue française fut décrétée « langue d'ici-bas », par opposition à l'arabe qui devenait « langue du mérite spirituel dans l'Autre Vie(...)»⁵.

La diglossie s'inscrit ainsi dans une stratégie de survie, par la culture, d'un peuple, mais relève aussi de la volonté d'avoir accès à la modernité dont la langue française est l'une des clés.

Avec « l'acclimatation » de la langue française ce sont les débuts de la littérature dans cette langue, d'abord timidement puis, au tournant de 1945, comme un grand feu. Avec la lutte pour la libération du pays c'est encore le même vertige de mort qui revient. Il se dessine dans les augures qui annoncent la fin d'une littérature qui ne fut, dit-on, que passage furtif.

Albert Memmi, en 1957⁶, alors que la guerre de libération entrait dans sa troisième année et que sa fin, bien qu'inéluctable, semblait lointaine, annonçait, dans une analyse des forces en présence, à la fois la libération du pays et la mort de la production littéraire en français.

Dans le contexte colonial, le bilinguisme est inévitable et l'apprentissage de la langue française sauve quelques enfants de l'analphabétisme. Mais la masse des colonisés n'a pas accès à l'école. L'écrivain, en apprenant le français, a appris la mépriser sa langue première, écrasée et humiliée. Dès qu'il acquiert la langue de l'école, l'écrivain colonisé « ne peut s'en servir que pour réclamer en faveur de la sienne ». Mais pour qui écrirait-il ?

Le colonisé n'est sauvé de l'analphabétisme que pour tomber dans le dualisme linguistique (...)

Le problème ne peut se clore que de deux manières : par tarissement naturel de la littérature colonisée; les prochaines générations, nées dans la liberté, écriront spontanément dans leur langue retrouvée. Sans attendre si loin, une autre possibilité peut tenter l'écrivain: décider d'appartenir totalement à la littérature métropolitaine. Laissons de côté les problèmes éthiques soulevés par une telle attitude. C'est alors le suicide de la littérature colonisée. Dans les deux perspectives, seule l'échéance différant, « la littérature colonisée de langue européenne semble condamnée à mourir jeune »⁷.

Cette analyse est fille de son temps ; elle témoigne d'un moment et la suite de l'histoire ne lui a pas donné raison, sinon que le vertige de la disparition reprendra plus d'une fois⁸.

⁵ Ibid., p. 324.

⁶ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Buchet/Chastel, 1957. Rééd. Petite Bibliothèque Payot, 1973.

⁷ Ibid., p. 134-140.

⁸ Mais il faut toutefois retenir ce que dit Memmi de la colonisation : *Tout se passe, enfin, comme si la colonisation contemporaine était un raté de l'histoire. Par sa fatalité propre et par égoïsme, elle aura tout échoué, pollué tout ce qu'elle aura touché. Elle aura pourri le colonisateur et détruit le colonisé.*

Fanon fera une analyse comparable de la situation linguistique et décrira un écrivain qui, après la tentation de la perte dans l'autre monde et sa langue, fera retour vers son peuple et ses aspirations. Malek Haddad ira jusqu'au bout de l'annonce de Memmi et se condamnera à l'aphasie littéraire. Il n'écrivait pas la langue du peuple, il n'écrira plus, du moins il ne publiera plus.

La littérature devrait se faire dans la langue du peuple ou ne sera pas ? Oui, mais c'est que le peuple, le peuple réel et non l'entité abstraite au nom de laquelle tout se faisait (y compris ma captation du pouvoir politique), a plus d'une langue et la langue française ne prend pas les bateaux ni les avions de ce qui fut nommé « rapatriement ».

Ainsi, la scène du drame linguistique est dressée et les acteurs régulièrement convoqués. Régulièrement, un épisode est joué et la littérature relancée sous une menace, plus ou moins précise. En 1969, Rachid Boudjedra publie *La Répudiation*⁹ au titre prémonitoire. Il aurait pu écrire en arabe, mais il choisit le français pour faire passer ce qu'il a à dire. Il reviendra vers l'arabe quand la mort des écrivains et intellectuels est programmée à partir des années 1990. Il installe son écriture dans un continuel va-et-vient entre les deux langues, en un jeu de traductions constantes. *Quand j'écris en arabe, le français est là. Et quand j'écris en français, l'arabe est obsédant*¹⁰ déclare-t-il en 1995, au cœur des années où la violence contre les écrivains tous les « amis du qalam » avait atteint son paroxysme¹¹.

C'est alors que commence une autre aventure de la littérature algérienne, marquée par la mort violente, en juin 1993, de Tahar Djaout, écrivain, poète et journaliste, qui avait créé au début de la même année un hebdomadaire, *Ruptures*. Le commanditaire de son assassinat, Abdelhaq Layada, émir du GIA, aurait déclaré que le poète *était communiste, et avait une plume redoutable qui influençait les musulmans!*

Reconnaissance paradoxale et terrible de l'importance du verbe du poète. Au moment où s'affrontent deux conceptions de la pensée, celle du parti unique et celle d'un Verbe

Pour mieux triompher, elle s'est voulue au service unique d'elle-même. Mais, excluant l'homme colonisé, par lequel seul elle aurait pu marquer la colonie, elle s'est condamnée à y demeurer étrangère, donc nécessairement éphémère.

De son suicide, cependant, elle n'est comptable que d'elle-même. Plus impardonnable est son crime historique contre le colonisé : elle l'aura versé sur le bord de la route, hors du temps contemporain (p. 140-141)

⁹ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Denoël, 1969.

¹⁰ Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes*, Denoël, 1995, p. 94.

¹¹ On peut considérer que l'année 1992 voit le début de la guerre civile. En janvier de la même année, l'état d'urgence est proclamé. En mars, le FIS est dissous et ses deux leaders emprisonnés. En juin, le président Mohamed Boudiaf est assassiné. On peut rappeler que ce n'est pas la première fois que l'état d'urgence est proclamé en Algérie, le 3 avril 1955 par le gouvernement français de l'époque...

unique réinterprété en absolu sourcilleux et sanguinaire, Tahar Djaout interrogeait : *La mort fait-elle du bruit en avançant ?*¹²

C'est la question qui va hanter une littérature confrontée à la mort, confrontation non poétique ou philosophique, mais concrètement, à chaque instant de la vie.

Écrire devant la mort

L'écriture va tourner, vertige mortel et seule façon d'être, autour de la question de la mort violente – et de la vie – quand elle semble ne plus obéir à aucune règle.

La question qui se pose pourrait être celle que pose l'écrivain Y.B.

*Aujourd'hui encore depuis mon exil parisien, je reste convaincu qu'une seule question vaut d'être posée: comment le meurtre au nom de Dieu a-t-il fait du meurtre le nouveau Dieu? Pourquoi, après les objectifs militaires et policiers, la cible du terrorisme s'est-elle élargie à tout être humain vivant sur le sol algérien, hommes, femmes, vieillards, jusqu'aux fœtus qui n'échappent pas aux mutilations ? Mon propos est le suivant: l'enjeu dépasse la simple conjoncture algérienne et fait appel à des degrés de conscience supérieurs et universels qui n'ont que peu à voir avec la sphère du politique*¹³.

Y.B., d'abord journaliste avant de se mettre à la fiction¹⁴, avait proposé des narrations et des « explications », mais qui sont restées au niveau du *zâhir* (l'apparent)¹⁵. Il lui faut accéder à un autre niveau, celui du *bâtin*, (l'occulte)¹⁶, celui qui permettrait d'expliquer la guerre. La fiction devient ainsi la seule voie, *l'in vraisemblable voyage*¹⁷, vers la compréhension de ce qui se passe. Elle permettra d'approcher le sens de la mort, pas seulement en Algérie, pour tous les hommes.

Ce roman, comme plusieurs autres romans publiés à ce moment, opère une double rupture. Il refuse de s'inscrire dans le seul cadre national (qui avait en fait continué à fonctionner d'une certaine façon pour l'ensemble des textes algériens depuis les années 50). Un événement, l'assassinat d'un président, marque le début d'une autre histoire, rend nécessaire une autre narration et opère par là même une rupture avec l'ancien monde et ses récits.

¹² Tahar Djaout, *Le dernier été de la raison*, Le Seuil, 1999, p. 113. C'est le dernier texte de l'écrivain, publié après sa mort. La question est en titre du dernier chapitre d'un texte qui raconte la prise de la ville par les Frères Vigilants (ou F. V.) : comment résister simplement en survivant ? Le roman se termine sur une interrogation : « Le printemps reviendra-t-il ? », qui peut être lu en reprise intertextuelle du premier titre de Rachid Mimouni, *Le printemps n'en sera que plus beau*, Alger, ENAL, 1978, 1988, Stock, 1995.

¹³ Y.B., *Op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Journaliste puis romancier : c'est l'itinéraire de Aïssa Khelladi, de Leïla Marouane...

¹⁵ *Ibid.*, titre de la première partie, p. 7

¹⁶ *Ibid.*, titre de la seconde partie, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

Le texte s'ouvre sur l'événement fondateur de l'écriture :

*Le 29 juin 1992, le président Boudiaf était assassiné d'une longue rafale de pistolet mitrailleur*¹⁸.

Le narrateur reprend toutes les explications qui ont été avancées pour éclairer le geste du régicide par passion¹⁹. Il en montre l'insuffisance et expose alors son projet :

*Je reviendrai sur ces faits plus tard, étant entendu que le récit qui va suivre a, entre autres objectifs, celui de faire la lumière sur cette affaire – lumière bien éloignée des éléments qui ont déjà été jetés en pâture à l'opinion publique – et, à travers cette affaire de révéler une vérité bien plus vaste encore*²⁰.

L'écriture est conçue comme itinéraire et déchiffrement dans un monde conçu comme ensemble sémiotique, qui permettra de faire la lumière, et de révéler une vérité plus vaste que la contingence du zâhir. On est loin d'une conception de la littérature qui vise le seul témoignage. Témoigner ne suffit pas. Il s'agit de comprendre ce qui s'est passé, ce qui se passe.

Pour un autre écrivain, Salim Bachi, l'assassinat du 29 juin 1992 est également l'événement déclencheur du récit. Dans *Le Chien d'Ulysse*, l'histoire est celle de différents personnages : d'abord Hocine et Mourad, et les deux amis auxquels vient se joindre la silhouette fluctuante et fugitive d'une figure féminine : Nedjma, puis Amel... ; auxquels s'ajoutent Ali Khan et Hamid Kaïm et encore Amel, l'épouse d'Ali, dont l'ombre peut ressembler à la silhouette de Hayat, la sœur morte qui hante les souvenirs d'Ali, et enfin Rachid Hchicha et Poisson , auxquels on peut ajouter le recruteur des services secrets, Smard. tourne autour de l'événement traumatique : l'assassinat du président Boudiaf:

*Le jour de la mort de Boudiaf, le 29 juin 1992, je sus qu'il n'y aurait rien à attendre de ce pays affolé (...)*²¹.

Quatre années après, la situation a évolué vers le désastre :

*En ce 29 juin 1996, on pouvait penser, sans risque de se tromper, que le journaliste était un survivant*²².

Hocine, jeune étudiant est pris dans un jeu qu'il n'avait pas choisi :

*Tout ça me dépassait. Les uns égorgeaient, les autres torturaient et assassinaient. Les uns avaient tort, les autres avaient raison. J'aurais voulu ne jamais tomber entre leurs mains, aux uns comme aux autres*²³.

¹⁸ Ibid., p. 9.

¹⁹ Ibid., p. 10.

²⁰ Ibid., p. 12.

²¹ Salim Bachi, Op. cit., p. 138.

²² Ibid., p. 139.

Dans une ville de multiples façons hybride, ville du Rocher et ville de la mer, ville en cercles concentriques, comme l'enfer de Dante, vivante et menaçante, comme la ville de Dîb, quelquefois semblable à la Constantine de Kateb, Hocine est en quête sans vraiment savoir ce qu'il cherche.

Le roman affiche dès le titre une référence qui « l'enracine » de prime abord du côté de la culture occidentale, à partir de l'un de ses textes fondateurs. Le nom de la ville, est lui aussi hybride : il affiche sa ressemblance avec la toponymie homérique : Cyrtha, et non, selon l'usage Cirta.

Le lecteur est continuellement en situation de passage d'une référence à l'autre: Don Quichotte, Dante pour la structure de la ville, mais aussi Dîb, Kateb...

Le texte à lire est en tissage constant – bombardement de références venues d'horizons culturels qui habituellement se rencontrent peu et même s'opposent. Les références viennent buter sur d'autres, se combiner avec elles, les concurrencer, etc. Le texte est pris entre cohérence et chaos, d'un référent et d'un matériau d'intertextualité. La « machinerie textuelle²⁴ » fonctionne comme bombardement, feux d'artifice, jeux et jubilation.

Écrire dans la peur : Aïssa Khelladi

*Peurs et mensonges*²⁵ d'Aïssa Khelladi peut-être considéré un texte de la peur, de la fuite devant la peur. Il s'inscrit ainsi dans ce nouveau corpus qui se constitue à partir des années 90, marqué par d'autres préoccupations esthétiques, une conception des langues libérées du « complexe colonial » qu'on prétend lui faire traîner, une autre structuration de l'histoire et d'autres thèmes.

Amine Touati et Aïssa Khelladi, deux noms, le pseudonyme et le nom d'auteur, occupent successivement les deux positions d'écrivain et de personnage du récit. On sait que le pseudonyme masque (voile, cache) le nom réel, celui de l'état civil. C'est le nom qu'on se donne soi-même, celui qui fait advenir le sujet de l'écriture. Puis le roman est publié sous le nom réel, Aïssa Khelladi. Ainsi, le nom attribué par le père est à la fois masqué et exhibé. Les deux noms font bouger les deux pôles conventionnels de personne réelle et de personnage fictionnel. Cette permutation estompe les frontières entre réel et fictionnel.

²³ Ibid., p. 198-199.

²⁴ Machinerie au sens que l'on peut donner au cheval de Troie : ruse qui installe la fiction à la place du réel et montage sémiotique.

²⁵ Aïssa Khelladi, *Peurs et mensonges*, Le Seuil, 1997, première édition : *Revue Algérie-Littérature /Action*, N°1, 1996.

La permutation de la nomination – son trouble – est encore à l’œuvre dans le corps du texte. Lorsque le journaliste dit son prénom à un autre détenu, il s’entend répondre (est-ce vrai ou a-t-il eu une sorte d’hallucination auditive ?) *menteur*. Lorsqu’il assiste à l’enterrement de Tahar Djaout, il affirme : *Je m’appelle Tahar, enfin c’est une façon de parler*. Cette identification (cet emprunt d’identité) lui permet de d’élaborer le scénario de sa mort, de construire un élément ce qu’il appelle sa *fiction* :

Je n’ignore pas que trois meurtriers viendront me donner la mort. J’aurai mes lunettes sur moi, elles glisseront et se briseront contre le sol. L’un d’eux sera peut-être tôlier ou marchand de légumes. Il paraît.

On a deux positions différentes du narrateur : d’abord le projet d’identification qui lui fait prendre le masque (notamment les lunettes) du mort. Masque du mort : figement, fixation de ce moment où le mort prend un autre aspect, celui qu’il a juste avant la mise en terre et qui est censé être définitif. Mais la dernière phrase introduit le doute. Incertitude parce que l’information ne peut être vérifiée ? Doute de la véracité des faits, sur l’identité des tueurs ? Les deux sont possibles...

Le jeu d’identification se prolonge dans le projet d’écriture :

Quoi qu’il en soit, j’ai décidé qu’ils ne m’auront pas. Je continuerai à écrire des articles et à préparer mon deuxième essai sur les islamistes (...). A l’occasion, je commettrai un peu de poésie.

L’autre nom qu’adopte le journaliste est celui de Saïd ²⁶:

Ne m’appelle plus Amine. On pourrait t’entendre et croire que c’est vrai. Je suis Saïd.

Saïd, c’est ce journaliste qui a mis plusieurs portes métalliques entre lui et le tueur, non pour l’empêcher de l’atteindre, mais pour le ralentir dans sa progression et avoir le temps, peut-être, de prendre la fuite. Mettre entre le danger et soi des filtres, des barrages et des masques. Amine tentera de reprendre le dispositif, en le corrigeant et en l’adaptant à l’appartement de sa sœur Ouardia. Il s’enferme dans la pièce du fond, mais en est continuellement débusqué (déjà démasqué), par sa sœur, par ses neveux...

Permutations d’identités, emprunts des façons de gérer la peur : autant de masques, autant de barrages entre le monde (la mort et la prison) et soi. Cela n’est pas sans danger, comme s’il était périlleux de quitter le nom du père, de rompre avec la tribu :

C’est vrai que je deviens un peu fou à vouloir changer le nom comme ça.

Le fou, c’est celui qui agit contrairement à la raison, de façon insensée, en dehors de la norme admise par tous. C’est aussi l’amuseur du roi et des puissants. Il joue la folie pour tenir

²⁶ En référence au journaliste Saïd Mekbel, tué le 3 décembre 1994

le discours *normalement* intenable. Le masque du fou permet de dire une autre vérité, celle du rire et de la parodie. C'est que le fou, les fous, les bouffons sont

les baladins de la vie. Ils sont « étrangers » dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas (...) Ils peuvent utiliser n'importe quelle situation comme un masque (...). Le bouffon et le sot ne sont pas de ce monde », et donc, disposent de droits et de privilèges spéciaux.

Le fou (le bouffon) ne s'aligne pas sur les mêmes positions que tout le monde. Il n'a pas les mêmes intérêts. Mais ce fou pose des questions que personne ne veut entendre, il va dans des territoires que tous lui interdisent. Le jeu devient alors sanglant et le masque est l'image grimaçante de la violence infligée par un père Ubu (le polichinelle, le commandant, le gouverneur, etc²⁷). Cette situation est souvent mise en scène dans les littératures des pays du Sud. Elle implique l'intellectuel, le journaliste, et tous ceux qui questionnent

Ecrire tue. Si écrire permet d'échapper au père et à la tribu, elle met en mouvement la horde des tueurs et attire l'attention du juge. C'est qui se met comme un masque, ou un révélateur, sur toute chose : *Je veux que l'on me considère comme mort (...). J'entends jouir de tous les privilèges d'un mort : faire et dire ce que je veux .*

Il déclare à celui qui l'interroge : *Peut-être que j'aurais changé d'avis car, moi aussi, je n'ai que les idées de mes intérêts.* Réponse ambiguë, comme c'est souvent le cas²⁸. Le journaliste ferait ainsi l'aveu, un peu provocateur, de ce qui lui est implicitement reproché ? En même temps, il refuse d'être au-dessus de la mêlée : il est comme tout le monde. Mais l'incise *moi aussi* ouvre sur d'autres implicites, d'autres discours possibles : comme vous... L'ironie possible viendrait nier la concession faite ? L'officier ne s'y trompe pas : *On va faire en sorte que vous changiez d'avis.* Qui est ce on ? Ce sont au moins tous ceux qui vont se charger du journaliste : l'homme mystérieux, le juge, l'avocate, les autres flics, etc. Toute l'institution (police, justice, c'est-à-dire tout l'appareil répressif d'Etat) le prendra en charge pour lui faire produire un autre discours. Son article est jugé sans intérêt, car ne répondant pas à la demande. Pourquoi lui faire réécrire l'Article qui viendrait contrebalancer la centaine d'articles qu'il a déjà publiés ? Quel est ce discours de la *réalité* qu'il faut tenir ? Quel est ce *bon article* que son avocate lui conseille d'écrire ? Selon le journaliste, c'est l'article bien documenté, qui rend compte de la réalité, celle des islamistes comme celle du pouvoir ; c'est l'article-vérité. C'est pour cela qu'il va dans les mosquées pour observer ceux qui emplissent

²⁷ Il faut penser au livre d'Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique contemporaine*, Karthala, 2000. Voir notamment le chapitre intitulé « Esthétique de la vulgarité ». Mbembe pense surtout à l'Afrique sub-saharienne et à la relation d'étrange solidarité entre le dirigeant (le commandant) et ses sujets, relation sur le mode du fétiche... On peut reprendre certains aspects pour le nord de l'Afrique.

²⁸ Cf. la dédicace du roman : *A toi, à toi, à toi et à toi...* On pourrait ajouter : à moi.

les lieux de prière, qu'il se rend sur les places occupées par les Islamistes pour constater de visu ce qui se passe. L'article de commande serait sur le pôle du mentir-vrai que son mystérieux interlocuteur se plaît à évoquer... Le journaliste accepte d'écrire : toute une nuit pour user trois stylos et remplir un cahier. Il aurait dit la vérité ? Il est soulagé d'avoir écrit, d'avoir parlé, mais la vérité, c'est autre chose : *Je ne révélerai jamais rien tant que je ne sais pas exactement le fin mot de mon histoire* Y avait-il une vérité à taire ou à révéler ? N'est-ce pas une sorte d'instinct de résistance : ne pas tenir le discours demandé, ne pas parler par la voix du Guide ? Avec le juge comme avec l'homme mystérieux ou le capitaine, le journaliste a affaire à des hommes qui respectent les règles de l'échange, qui essaient de le convaincre, qui lui disent qu'il ment mais en restant polis, qui menacent sans en avoir l'air. Il en est autrement avec les policiers : en prison l'un d'eux à un regard fou et c'est un certain Mohamed qui le calme, alors que le fusil était pointé sur Amine... Au cimetière lors de l'enterrement d'un policier abattu par un terroriste, il est témoin d'exactions contre des personnes venues pour un *autre* enterrement, celui d'un prétendu islamiste. Un policier l'interroge à propos de son journal : *Quelle tendance ? – je dis « aucune » - Ah, je vois, vous n'êtes pas contre les terroristes.* L'interprétation est simple : pas contre eux, donc pas avec nous et pour eux. Prendre parti, se positionner, c'est ce qu'on lui demande. L'homme armé a un discours beaucoup plus explicite que les officiers ou le juge : *Si tu écris dans ton journal quoi que ce soit de ce que je viens de te dire, tu auras affaire à mes couilles.* Pourtant, il raconte les exactions, les vengeances. Il donne des précisions, sans crainte. Tant que ce n'est pas écrit... Comme si les faits ne devenaient réels qu'à partir du moment où ils passaient par l'écriture. L'écriture serait une sorte de naissance à la réalité.

Le roman affiche dès le titre le lieu d'où il parle. La fuite du journaliste dans une société qui accepte son élimination pose la question de la place de celui qui écrit et rend public ce qu'il écrit. Journaliste, il est celui qui écrit au jour le jour, et cela devient rapidement presque synonyme de vivre au jour le jour. Car le journaliste écrit quand il peut, comme il peut. Mais il écrit, c'est une sorte d'obligation, ou de nécessité. Il devrait se taire, mais il écrit. On le menace, mais il écrit... Il feint d'écrire comme le lui demande le juge, mais masque son discours, le tronque. Il sait que le verdict ne dépend pas de ce qu'il écrit. Dans sa situation, écrire l'expose à la violence. Mourir ou être emprisonné ? C'est autre chose qui va arriver : l'exil. C'est le troisième pôle, qui semblait absent de la fiction du journaliste (qui élabore continuellement des scénarios qui le projeteraient dans l'avenir). Il est mis hors jeu. Mais ne l'est-il pas déjà par l'écriture ? Ne s'est-il pas déjà par l'écriture tracé un territoire ?

Il avait refusé d'écrire sous la dictée. Il refuse de reprendre ce qu'on dit. Il veut sa

vérité, celle des faits qu'il aura vus... Bientôt sa vie se confond avec l'acte d'écrire. Elle en a les marques et les masques. Il louvoie, il ment, il fait semblant d'obéir pour mieux échapper... Il ne produit pas le texte attendu. D'où écrit-il alors ? Il refuse d'écrire aux ordres. Pourtant, il écrit sur commande : celle du directeur de son journal, ou d'un autre journal. Pourtant une voix est là qui dit : *Raconte*, puis *Ecris*. Qui énonce cet ordre (ou cette prière) ? Qui peut être cet autre qui demande l'écriture ? L'injonction est réitérée une autre fois : *Ecris au nom de Dieu*. Un autre énoncé est alors convoqué : c'est l'énoncé inaugural du texte coranique :

Lis au nom de ton seigneur.

Tous les autres textes sont effacés, voilés, par le Texte unique. Le journaliste serait dans cette relation, de simple répétition ? Ou serait-il tenté d'imiter le Texte ? Son attitude est double. Il admire le Coran, son premier livre :

Sa lecture me fascine et me projette tout entier dans la magie du verbe arabe .

Ce n'est plus le livre de la Loi, du vrai et du faux, ce n'est plus le Kitab, celui qui répond à toutes les questions. C'est un beau texte, ce n'est plus un livre de vie, celui qui répond aux questions. Les questions, c'est le journaliste qui les pose lui-même :

Les questions, c'est peut-être ce qui te définit le mieux .

Le questionnement instaure un autre type de relations aux vérités enseignées. Il n'est plus question de croire ou de ne pas croire. Il n'est plus question d'assertions. C'est le temps du comment. Comprendre, connaître... Et voilà que le jugement et la condamnation s'éloignent, deviennent secondaires. Son discours devient une vaste scène où toutes les voix cohabitent, même celles qui le condamnent. Espace ouvert à la polyphonie (Bakhtine). Il cite le discours des islamistes. Pas de guillemets, mais une citation libre en discours indirect libre; une accumulation de termes qui produit une impression de saturation, d'où naît l'ironie. Sa voix serait ainsi faite de toutes les voix citées ? Il n'aurait pas de discours propre ? Son attitude de méfiance, et de prudence intellectuelle, lui rend les discours dogmatiques insupportables. Ce qu'il ressent, ou comprend, ou voit, c'est-à-dire ce qui passe par sa perception est seul tangible, réel, etc. Mais il affirme aussi que le journaliste est un homme comme les autres. En se méfiant de toutes les attitudes claires, il apparaît dans la position qu'il a voulue : celle d'un individu. Cette attitude fait du journaliste l'exclu. Il n'a de place nulle part. La peur qui l'habite est la métaphore de cet exil qui annonce celui vers lequel on le mènera. En fait, en refusant d'être dans un groupe, il est déjà dans l'exil...

Assia Djebar, encore

Dans *Oran, langue morte*²⁹, l'auteur, selon un protocole d'écriture qu'elle travaille depuis les années 80, croise les voix et les genres d'écriture, en un véritable *exercice de style*, pour essayer de lutter contre le dessèchement de la langue. Elle parle de « ce temps-là » qui lui apporte des « nouvelles luisantes de suie »

*Pourquoi l'évoquer et pourquoi prendre la plume: désespoir de survivre, dégoût de parler et de dire?... Mais décrire? En catimini, en secret, dans un coin, comme un marmonnement de fou ou de solitaire? Quand tout, de ces lieux, sera détruit et que ne restera, de moi en tout cas, que ces griffonnements sur un cahier jeté, oublié, dont l'auteur à son tour sera...*³⁰

La phrase n'est pas terminée, mais le lecteur en sait la fin. Écrire pour garder trace. C'est la réaction en situation de violence extrême. Mais ce pose la question de la possibilité même de la littérature. A quoi bon écrire? Pourtant, Mina, la jeune femme dont les parents avaient été assassinés par l'OAS, avait alors décidé de partir, pour seulement écrire :

*Je pars car je ne veux plus rien voir (...) Ne plus rien dire: seulement écrire. Ecrire Oran en creux d'une langue muette, rendue enfin au silence / Ecrire Oran ma langue morte*³¹.

Ainsi, confrontée à la mort, l'écriture est au bord de sa fin, de son assèchement. Comment figurer l'impuissance et la force de la littérature ; son impuissance, non sa faillite ? Comme dans ses autres démarches d'écriture, Assia Djébar fait le détour par la force vive de la parole. Elle situe son écriture dans la lignée des conteuses, des femmes « au verbe », qui seront ses Schéhérazade d'aujourd'hui. On voit alors le passage de la nouvelle à la forme du conte. Le détour par le conte de « la femme en morceaux » lui permet d'approcher la mort de Atyka, professeur de français. L'enseignante sera tuée dans sa classe, alors qu'elle travaillait avec ses élèves sur un conte des *1001 nuits*. Et depuis, sa tête ne cesse de parler: *Atyka, tête coupée, nouvelle conteuse, Atyka parle de sa voix ferme*³².

Atyka parle, juste entre la mort et la littérature qui est prise dans le risque de l'extinction.

Cette question de la littérature devant la mort se pose encore dans un autre roman d'Assia Djébar, *La disparition de la langue française*³³

Berkane, le « noir » en berbère, revient à Alger, après une vie passée à Paris. S'agit-il de simple retour ? Ou de commencer enfin ce qui aurait pu être et qui n'a pas été ? Renouer le fil

²⁹ Assia Djébar, *Oran langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997.

³⁰ Assia Djébar, Op. cit., p. 71-72.

³¹ Ibid., p. 48.

³² Ibid., p. 211-212.

³³ Assia Djébar, *La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003.

de l'origine, de cette langue française, qui a commencé pour lui non en France, mais en Algérie? Il revient et s'installe face à la mer, selon une posture presque camusienne. Il vit là et écrit sa vie, ses rêves.

Mon alphabet latin est, tout de même, celui qui, sur cette terre, a traversé les siècles; il fut creusé sur des pierres rousses, puis oublié dans les ruines. Mais celles-ci demeurent, pour la plupart, somptueuses³⁴.

La langue d'écriture, en un mot la littérature, est librement choisie et le choix assumé devant la mort. Le texte d'Assia Djébar marque la fin de la culpabilité face la perte de la langue maternelle. Fin du drame linguistique. Le retour de Berkane au pays lui permet de retrouver l'origine de sa langue d'écriture: elle est dans ce pays, dans les ruines, que Camus rêvait sans traces. Car il s'agit s'assumer tous les héritages, toute la mémoire. On est sorti de la nostalgie de la langue perdue. C'est effectivement la fin de la langue française, comme langue de l'autre. Le français est devenu, dans le geste écrit, langue de ce pays où Berkane retourne.

On voit comment Assia Djébar dépasse la problématique de la langue étrangère. Mais elle aura vécu la mortifère fascination du dessèchement de l'écriture, en un mot de toute langue, et de toute littérature.

Conclusion :

Ce n'est pas moi qui exagère, mais c'est la réalité qui exagère ! avait écrit Rachid Mimouni. La question qui se posait (est-elle vraiment close aujourd'hui ?) à la littérature algérienne dans les années de guerre civile est celle de sa continuité. La menace de disparition était d'une grande violence et l'avait poussée jusque dans ses ultimes frontières. Le fait que les textes passent par le récit de l'Événement, la mort violente et décidée au nom de valeurs réinventées dans l'extrême, n'est pas retour vers une écriture plutôt réaliste, mais plutôt invention d'une écriture qui colle à une histoire du présent, qui résiste au sens.

³⁴ Ibid., p. 169.