Quand l'écriture s'érige en vecteur d'existence dans *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djébar

Boussad Saïm

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/407>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.407

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 juillet 2010

Pagination : 65-75

ISBN : 978-2-84310-174-8

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Boussad Saïm, « Quand l'écriture s'érige en vecteur d'existence dans *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djébar », *Recherches & Travaux* [En ligne], 76 | 2010, mis en ligne le 30 janvier 2012, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/407> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.407>

Quand l'écriture s'érige en vecteur d'existence dans *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djébar

« [...] quand nous avons à défier l'absence
d'un être, le temps qui nous a dupé, le gouffre
qui se creuse au cœur même de la présence,
ou de l'entente [...] c'est à la parole que nous
venons comme n lieu préservé. »

Yves Bonnefoy

« Mots, tournez à votre gré, tournez.
Que notre pays baigne dans la lumière.
Lance le mot dans le ventre de l'ombre
Pour que Selma conçoive et enfante la
Lumière. »

Le Cheikh Imam

« Il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes¹. » Ainsi s'exprimait, pour manifester au grand jour son indignation et son désarroi Adorno, après les horribles massacres commis lors de la Deuxième Guerre mondiale. Cette célèbre formule, qui fera date dans les annales littéraires, donnera lieu à des commentaires aussi divers que controversés. Assia Djébar semble, quant à elle, trancher cette question en s'inscrivant en faux contre le propos d'Adorno. La conviction de la romancière algérienne est que l'écriture et au sens large, – l'expression artistique –, constitue une nécessité vitale qui permet de lutter contre le péril de l'oubli et de la mort. C'est du moins l'impression forte qui

1. Th. W. Adorno, *Prismes, Critique de la culture et de la société*, trad. par G. et R. Rochlitz, Payot, 1986, p. 22-23.

se dégage de son récit, *Le Blanc de l'Algérie*² : sur un fond de tumulte, où se mêlent à la fois le rôle des morts et le fol espoir des survivants, s'élèvent des voix antagoniques, rivales, qui semblent l'une et l'autre se disputer l'espace de l'écriture.

Le premier chapitre intitulé « La langue des morts » se veut une réflexion – elle sera reprise et prolongée dans le chapitre qui clôt le récit – sur le rôle qui incombe à l'écrivain en temps de détresse. Sollicité par l'urgence des événements d'un côté et tenu de répondre aux exigences de son œuvre de l'autre, l'auteur se retrouve parfois devant des dilemmes insolubles. Entre ces deux chapitres, il en intercale deux autres, consacrés à la relation d'événements poignants, qu'il a reconstitués à partir de témoignages recueillis auprès d'amis et de personnes ayant vécu l'horreur en direct. Ces deux chapitres, découpés selon le schéma des trois unités propre à la tragédie, donnent par la gravité et la solennité du ton la mesure du mal. Le tout est jalonné d'épigraphes empruntées à des écrivains connus sur la scène littéraire comme Kateb, Berque, Camus, Dante et Genet, lesquels, pour la plupart, ne sont pas étrangers à la réalité algérienne. Que l'auteur ait voulu s'imprégner de leur esprit n'est donc pas étonnant. Mieux, dans le sillage de cette parole inquiète dont la densité donne matière à méditation, Assia Djebar cherche à saisir la réalité sous une approche analytique – le récit prend parfois la dimension de l'essai – pour mieux cerner les éléments de la tragédie.

Aussi ces épigraphes s'apparentent-elles à des haltes à travers lesquelles l'auteur tente d'interroger la réalité dans toute sa laideur, avec la volonté de s'appesantir sur le mal, de le prospecter en profondeur, jusqu'aux racines, pour comprendre le pourquoi de l'absurdité des choses, de la déraison rampante, quand, bien entendu – car cela n'est pas toujours évident – il est encore possible de comprendre. Telles des lanternes brandies et exhibées dans les ténèbres d'une « forêt obscure » (Dante), le narrateur, pris dans le déferlement d'une violence brute qu'il n'arrive pas à comprendre, convoque ces voix, éteintes certes, mais restées encore vives dans l'esprit, pour explorer, au milieu d'un monde en proie plus que jamais à la folie des hommes, le signe d'une lueur, un rayon d'espoir : face à un réel qui n'en finit pas de se dérober sous ses pieds, le narrateur éprouve le besoin de le fixer, le temps d'une écriture, pour en arrêter la dérive.

D'où ce caractère foncièrement ambivalent du texte qui se donne à lire comme une mise en scène de deux êtres mythiques : Éros et Thanatos, livrés à un combat sans répit et sans merci. Au moment où tous les repères se

2. Publié aux éditions Albin Michel en 1996. Les références sont données après la citation.

brouillent et où la mort règne en maîtresse absolue, le narrateur est amené, dans le dénuement qui le frappe, à recourir à la clairvoyance et à l'*auctoritas* des aînés³ comme pour invoquer leur secours :

Ensemble, tant pis si c'est trente ans trop tard, au moins ramenons les asphyxiés, les suicidés et les assassinés dans les langes de leur histoire obscure, au creux de la tragédie. (p. 12)

Dans le sillage de cette lucidité, le narrateur se livre à son tour à un travail de fouille, prospecte une mémoire collective fortement ébranlée pour exorciser les démons. Se proposant de remuer volontiers les mots dans les plaies, Assia Djebar n'ignore pas que ces dernières sont loin d'être guéries et expurgées de leur malin génie. Elles sont cautérisées certes, mais hélas, avec le germe malin enfoui au-dedans, au plus profond de l'être. Aussi l'autopsie d'un présent qui se meurt chaque jour davantage, commande-t-elle un retour vers le passé immédiat, pour une meilleure intelligence des faits historiques. La narration des événements fait place alors à la « brûlure des interrogations »⁴ et tout au long du récit, s'opère, par intermittence, un changement brusque dans le ton du sujet ; il lui arrive d'opter délibérément pour l'italique, afin de peser de tout son poids énonciatif sur les mots et les marquer de la gravité qui sied :

Pourquoi cette embardée dans le champ meurtrier des années 56 et 57 ? Pourquoi pour finir les années 93 et 94 d'une Algérie qui sourdement se fracture ? Parce qu'aujourd'hui à nouveau, l'on pourrait retenir son souffle, suspendre un moment, le martèlement souterrain des pas de la mort qui fauche et se mettre à imaginer, inventer des solutions possibles ? (p. 121)

S'il arrive constamment au narrateur de faire un retour vers le passé, c'est justement pour faire la jonction avec la parole des aînés et prendre le relais. Il importe en effet de réactiver et de réanimer le feu vivifiant de leur parole, non seulement pour honorer leur mémoire combattante et perpétuer leur souvenir, mais également et surtout, pour s'armer, face aux défis du présent, de leurs idées et de leurs idéaux :

Parce que personne ne se présente à l'instar de l'émouvant Camus de janvier 56, il ne se trouve personne aujourd'hui pour, au centre même de l'arène, prononcer à nouveau ces mots de l'impuissance pas tout à fait impotente, ces mots de la souffrance qui une dernière fois, espèrent [...] oui qui redira au terme de ces années, déjà trop lourdes de cadavres, en ces années 93 et 94 qui fera écho à Camus ? Si j'avais le pouvoir de donner une voix à la solitude et à l'angoisse de chacun d'entre nous, c'est avec cette voix que je m'adresserais à vous. (p. 121)

3. L'auteur parle ici d'Albert Camus, Mouloud Feraoun, Jean Amrouche et Franz Fanon qui ont prédit en prophètes la tragédie future.

4. A. Laâbi, *La Brûlure des interrogations*, entretiens essais réalisés par I. Alessandra, L'Harmattan, 1985.

L'écriture djébarienne a la particularité de se développer sur un double registre temporel et de jouer ainsi sur une double scène. La première, qui lui donne son matériau brut et lui fournit sa thématique macabre, renvoie à ce que le narrateur appelle le « Théâtre funèbre qui, dans un lancinant rappel, s'inscrit à nouveau au cours des nuits de la peur » (p. 125). La seconde est celle par laquelle se rétablit le rapport avec le temps passé qui permet de renouer le dialogue interrompu avec des amis écrivains, des intellectuels. Mais c'est aussi une occasion de régler les comptes avec les pères, de remettre en question le passé de ceux qui se sont toujours considérés comme échappant à tout soupçon et par conséquent dispensés de tout examen de conscience. Et la révolte monte d'un cran, enfle, s'amplifie à n'en plus finir. Les questions fusent dans l'espace du texte, se multiplient en redoublant à chaque fois d'intensité :

Comment dès lors porter le deuil de nos amis, de nos confrères, sans auparavant avoir cherché à comprendre le pourquoi des funérailles d'hier, celle de l'utopie algérienne ? (p. 2)

Par sa nature subversive, exprimée avec force dans le « pourquoi », la question porte la sédition au cœur même du symbolique, sa vocation étant ici d'ébranler les fondements de vérité du discours monologique et de le prendre d'assaut de l'intérieur. Les funérailles d'aujourd'hui ne sont pas sans précédent. Il y a eu celles d'hier qu'on a sciemment passées sous silence au nom d'on ne sait quelle raison, croyant sans doute que pour conjurer le mal et sauver la Révolution, il suffisait de le rejeter dans les recoins de la mémoire, voire dans les poubelles de l'Histoire, au lieu de l'attaquer déjà à sa racine pour l'empêcher de se gangrener.

Ces méthodes fort appauvrissantes sont l'indice d'un manque de maturité. Symptomatiques de l'avortement de l'utopie et des rêves suscités par l'indépendance, elles incarnent l'échec. D'où l'allusion métaphorique du narrateur au « Blanc de [l']aube [...] souillée. » Cette phrase de la fin du récit, qui sonne comme le constat implacable et cinglant d'un échec consommé, nous amène à faire une lecture à rebours. C'est la démarche qui est adoptée également par l'auteur qui, en alternant présent et passé, nous fait remonter le cours du temps perdu pour nommer les choses à l'endroit, par leur nom, et montrer en fait que la violence ne date pas d'aujourd'hui, mais qu'elle est bel et bien inscrite et, depuis la guerre de libération, dans une continuité historique tragique. Cela explique cet étonnement qui en dit long sur le désabusement du narrateur :

Voici qu'arrive le temps des égorgeurs ! Arrive ? Non, hélas, ce temps sanglant était déjà là, s'était glissé entre nous, au cours de la guerre d'hier et nous ne le savions pas, nous l'avions su qu'après 1962. (p. 207)

Remarquons que l'auteur n'insiste pas sur la cause : pourquoi ne savions-nous pas ? Il recourt ici à l'ellipse qui figure la castration de la parole. Le même procédé reparait dans d'autres phrases, mais cette fois grâce à l'utilisation d'adjectifs et d'adverbes qui suggèrent le manque, l'oubli, symbole de la loi du silence : « Nous l'avions su par des bribes vagues de confidences à demi suggérées [...] » (p. 207)

Et à propos de Jean Senac : « Il fut assassiné probablement par un amant de rencontre, un voyou croisé au hasard ou peut-être par un indicateur de la police. »

Quant à la mort suspecte d'Anna Greki, l'idée de mutilation de la vérité s'incarne dans les points de suspension et l'interrogation qui ponctuent le mot « accident » :

Anna meurt, un accident... Jean, en s'occupant des obsèques, range le dernier manuscrit de poème... Un accident ? Se répète-il à Alger. (p. 178)

Tous ces signes typographiques témoignent de la violence qui va jusqu'à se répercuter à même le corps de la langue pour se faire l'écho de cette logique implacable de décomposition. Ces diverses marques discursives, focalisées sur l'acte de castration, dénotent l'impuissance à accéder à la vérité historique qui relève pourtant de la mémoire collective commune. Impuissance qui se conjugue avec un sentiment de frustration chez le sujet de l'énonciation, qui, à l'instar de la majorité silencieuse, se sent dépossédé, exproprié d'une partie de soi. Le caractère lacunaire du récit peut être interprété comme l'expression d'un symptôme qui trahit l'état d'âme du narrateur, en proie au délire. Les nombreuses interruptions dans le discours sont le signe d'un essoufflement de la narration. Gagné par la désillusion, devenu à la limite incapable de se soutenir devant un réel qui a dépassé les lois de l'entendement humain, le sujet est par moments tenté par la compromission, sur le point de renoncer à l'écriture. D'où ce souci constant de se ressourcer dans le souvenir pour retrouver la maîtrise des choses et éviter de sombrer dans les dérives et la morbidité du quotidien.

Pour comprendre le mal qui mine en profondeur les structures de la société contemporaine, le narrateur éprouve le besoin de remonter le fil du temps et de « dérouler la bobine » de l'histoire à rebours ; il interroge sans répit et sans complaisance le passé, crie haro sur les serments trahis, les promesses non tenues parce que tous ces ratages en série ne sont pas étrangers à la tragédie qui secoue la patrie. La stérilité de la perversion des structures mentales et patriarcales a grandement contribué à installer le chaos dans la durée. Dans un discours qui frise la paranoïa, le narrateur tente de recréer, en lui, un espace d'interlocution sous la forme d'un tribunal intérieur où

il engage un dialogue avec les pères. Dans un jeu de questions-réponses, il instruit à sa façon le procès contre ceux qui ont mené le pays à la ruine. Les négations sonnent comme des verdicts sans appel :

Rien autour de nous ; vous avez dit l'Algérie ? Celle de la souffrance d'hier, celle de la nuit coloniale, celle des matins de fièvre et de transe ? Vous avez dit cette terre, ce pays : non, un rêve de sable, non une caravane populeuse mais évanouie, non un Sahara trahi. (p. 146)

Autant de questionnements où s'inscrit toute la désillusion des rêves avortés par la faute des pères. Et parce que ces derniers ont failli à leur devoir, ils n'ont pas droit au nom, encore moins à l'amour. Ainsi, toujours avec beaucoup d'amertume, le narrateur se demande :

Mais qui dans l'Algérie de ce dernier siècle a connu vraiment un père ? L'a nommé ? L'a aimé ? (p. 137)

Visiblement outré et désarçonné par tant de gâchis, le narrateur n'en finit pas de s'interroger sur les aberrations de la Révolution qui a pâti d'une caste politique peu encline à enseigner l'histoire à ses enfants, peu soucieuse de l'avenir de la nation, accaparée seulement par des préoccupations basement matérielles et un égoïsme prédateur :

Que dire surtout de ceux qui continuèrent à officier dans la confusion de ce théâtre politique si creux : dans leurs discours ils convoqueront à tout propos les mots – à force de répéter « un million de morts » ils ne prêtent attention qu'au quantitatif, eux les survivants, les bien portants, s'installant année après année, prenant du ventre, de la suffisance, de l'espace, augmentant leur compte en banque, versant pour certains dans une religiosité bien pensante, ostentatoire et confortable et pour d'autres dans une déliquescence morale qui ne deviendra forcément que plus hypocrite. Ainsi s'amplifie la caricature d'un passé où indistinctement se mêlaient héros sublimés et meurtres fratricides. (p. 135-136)

L'intertextualité est ici manifeste avec l'œuvre de Franz Fanon, à qui l'auteur emprunte l'image de la bourgeoisie infantile et irresponsable opposée à toute émancipation sociale⁵. à cause de son égoïsme, et plutôt que de sceller son destin avec celui du peuple, la bourgeoisie a été à l'origine des déviations qui ont eu des répercussions désastreuses sur le pays. La bâtardise des

5. « Il semble que la vocation historique d'une bourgeoisie nationale authentique dans un pays développé soit de se nier en tant que bourgeoisie, de se nier en tant qu'instrument de capital que constitue le peuple [...] Nous verrons malheureusement que, assez souvent, la bourgeoisie nationale se détourne de cette voie héroïque et positive, féconde et juste, pour s'enfoncer, âme en paix, dans la voie horrible, parce qu'anti-nationale d'une bourgeoisie [...] platement, bêtement, cyniquement bourgeoise. » (Fr. Fanon, *Les Damnés de la terre*, Maspero, 1959.) Ces paroles de l'auteur étaient des signes prémonitoires qui résonnaient déjà comme un avertissement. Théoricien de grande envergure de la révolution algérienne, Franz Fanon parlait en connaissance de cause et l'histoire lui donnera, hélas, raison.

indépendances⁶ va prendre tellement d'ampleur que le narrateur ne peut s'empêcher de franchir le pas et d'établir un parallèle avec l'ennemi d'hier : le colonialisme, comme si, ironie du sort, entre les uns et les autres, il y avait seulement une passation de pouvoir. Même si elle en nuance quelque peu le propos, le rapprochement que fait la narratrice dans le texte est en soi très significatif :

Peut-être d'ailleurs, me vois-je plongée, enfoncée dans un passé de presque quarante ans, parce que dans la ville d'Alger, qui va aborder l'année 57, la mécanique de la violence et du carnage s'exerce sensiblement selon le même schéma qu'aujourd'hui. (p. 122)

Les dérapages et les abus de toutes sortes qui ont entaché la Révolution amènent le narrateur à assimiler encore clairement le pouvoir actuel au colon d'hier. Les comparaisons sont nombreuses, mais elles peuvent se résumer dans cette interrogation à propos de la torture qui revient tel un leitmotiv :

Bachir Hadj Ali a été dit-on terriblement torturé avant d'être éloigné dans le Sud ; ainsi la sale bête revient, les tortionnaires sont-ils les torturés d'hier, d'autres... Comment s'est fait le relais ; sur une scène cauchemardesque la place encore chaude, les fers toujours rouges, simplement la face de ceux qui sont à l'œuvre intervertissant les masques !... (p. 177)

Devant une situation politique qui a atteint le summum de la bêtise, le narrateur se surprend à expliquer parfois l'inexplicable et à justifier l'injustifiable :

Comment s'étonner que la révolte, que la colère même déviée même dévoyée des fous de Dieu d'aujourd'hui se soit attaquée dès le début aux tombes des chahids, les sacrifiés d'hier. (p. 135)

Le retour au passé signifie retour à l'histoire majuscule, aux pères fondateurs de la Révolution dont les actes furent sublimés jusque dans le mal. Le narrateur revient sur un passé, qui par-delà sa gloire, a été aussi une source de douleurs. À travers les interrogations qui scandent le récit, se profile en fait le meurtre déguisé du père monolithique auquel il importe de demander des comptes. Sauf que cela n'est pas chose aisée, ainsi que le souligne dûment la forme passive « l'idéal de novembre a été usurpé » : la formule fait sciemment l'impasse sur le sujet pour dire la difficulté qu'il y a à nommer une nébuleuse bourgeoise qui œuvre dans l'ombre, faisant main basse sur les symboles de la Révolution qu'elle manipule à son gré en vue de s'approprier la rente. Il reste alors une société vouée au chaos comme en témoigne dans le texte la violence des éléments :

Trois journées blanches [...] blanches de poussière [...] poussière lente qui rend la journée peu à peu lointaine blancheur qui insidieusement efface, éloigne, fait chaque heure presque irréelle [...]

6. Selon l'expression de Kourouma (voir *Les Soleils des indépendances*, roman phare de la réflexion critique africaine, paru en 1970).

Journées blanches de cette poussière [...] Poussière de l'oubli qui cautérise et affaiblit et adoucit, et ... Poussière.

Trois journées blanches de ce brouillard mortel. (p. 35)

Le blanc, chargé initialement d'une valeur positive (pureté, clarté), se transmue et acquiert du coup une valeur péjorative en se trouvant associé à l'oubli et à la mort. Idée qui va se confirmer dans le texte par les nombreuses références au bestiaire et plus particulièrement aux animaux nécrophages comme les « oiseaux de proie » (p. 158) ou encore le « temps des chacals » (p. 111), pour évoquer l'aspect vorace d'une bourgeoisie qui se confine dans le rôle de prédateur.

Dès lors, le destin tragique de la patrie prise dans le cercle infernal de la violence s'avère problématique pour l'écriture et la création qui en subissent littéralement le contrecoup. Le narrateur donne l'exemple édifiant de Kateb Yacine :

Elle [la patrie] a frémi, elle est entrée à nouveau en transes, les séismes reviennent, il le sait, il le sent, lui le poète [...] les années noires, les années violentes reviennent, le Cercle n'a-t-il pas constamment ululé à propos de ce Cercle maudit ; il le sent, le poète. (p. 157-158)

Le symbolisme du « cadavre encerclé » encore une fois par les charognards se greffe comme un souvenir pesant dans le texte, figure de la limite et de la castration de la parole. À présent, le narrateur éprouve à son tour le même besoin que Kateb, la même angoisse qui l'assaille, la même sensation d'étouffement :

Le désir me prend au milieu de cette galerie funèbre de déposer ma plume ou mon pinceau et de les rejoindre eux.

Les rejoindre, c'est la tentation. Autant arrêter net le récit s'il me devient corde pour futur garrot. (p. 146)

L'absence insoutenable des êtres chers, le cours absurde des choses, font qu'à un moment donné les mots deviennent inutiles, se cabrent, se refusent, et le sujet frappé tout à coup d'aphasie, se retrouve sans voix et sur le point d'abandonner la partie.

Mais si forte que soit cette tentation, elle ne peut et ne doit triompher de l'écriture qui, dans un ultime soubresaut, retrouve son souffle et inverse la tendance du désespoir. S'instaure alors une autre direction dans le récit et s'enclenche la dynamique d'un temps paradoxal qui va servir de tremplin et de fondement à la parole poétique. Ainsi, survient l'ailleurs, convoqué par le « je » qui, envers et contre tous les prophètes de malheur, continue, porté par la force tenace du désir, à quêter sa survie :

Simplement je réhabilite l'ailleurs, je m'entoure d'ailleurs et je palpite encore. Et j'ai des désirs de danse. Je ris déjà, je pleure aussi, aussitôt après troublée de constater que le rire revient. Mais quoi, je guéris à ma manière, j'oublie. (p. 147)

Envahi soudain par une humeur dionysiaque, le sujet de l'écriture se surprend de nouveau à espérer et décide après coup de se ressaisir et de reprendre le dessus sur les événements macabres. Dans une réalité gagnée par la tyrannie de la mort, il tente, au cœur même du désespoir, de dissiper ses craintes et ses peurs, de faire taire la voix funeste qui sourd du réel, de redonner un sens aux choses, de ressusciter l'espoir et de l'entretenir en dépit de tout par le biais de la métaphore. L'écriture acquiert des vertus thérapeutiques et agit tel un remède contre le mal qui le ronge. Il n'y a pas jusqu'à la mort elle-même qui ne soit alors sublimée dans cette euphorie généralisée, pour être transformée en vie. La mort n'est plus vaine. Elle acquiert désormais un sens philosophique. Ainsi sont imaginés les derniers mots de Youcef Sebti :

Je suis l'immolé, je suis le nécessaire et le fatal sacrifice, je ne m'appelle plus Youcef mais Ismaïl. (p. 218)

... et aussi de Tahar Djaout :

– C'est toi Tahar Djaout ? répète l'homme.

Et Tahar a commencé sa phrase :

– Oui, que me veux-tu ?

(Ainsi, Il a dit « oui », avec bonne foi, avec calme, et encore ce sourire ! ...)

– Il a dit « oui » comme il aurait pu dire :

« Oui tire ! »

« Oui tue-moi ! »

« Oui, me voici pour le sacrifice ! »

« Oui, je me présente à cause de mon écriture ! »

Il a dit : « Oui. »)

En se revendiquant tous les deux comme des immolés de (et pour) l'écriture, les écrivains se présentent comme les victimes expiatoires de leur temps pour que vive l'Algérie de demain. Comme dans la tragédie grecque, Assia Djebar veut, à travers l'attitude brave et volontaire de ses personnages honorer la liberté humaine⁷.

La mort devient sacrifice, immolation sociale pour construire l'avenir, redonnant prise sur le temps afin d'en conjurer le pouvoir de destruction. Force est de constater, à présent, que le ton n'est plus à la fatalité. Le sujet semble reprendre l'initiative de l'action et les choses prennent ainsi une tout autre tournure. La mort est assumée pleinement dans une affirmation qui ne

7. C'est en laissant son héros lutter contre la puissance supérieure du destin que la tragédie grecque honorait la liberté humaine. Voir Schelling, cité par P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Minuit, 1975, p. 9.

souffre aucune ambiguïté. En effet, celle-ci n'est plus envisagée comme une fin qui jetterait inexorablement dans le néant. Dès lors que le sujet entreprend de la rejouer dans l'ordre symbolique, il se l'approprie et, en la représentant, il l'enrichit d'un sens et lui invente un avenir.

Et voilà que le vide et le blanc de l'Algérie se transforment en métaphore de l'écriture ; sur le fond du silence et de l'absence, va s'improviser la parole qui s'élève pour célébrer le chant de l'utopie nouvelle. Dans un monde désaxé, enivré par le sang, l'écriture reste l'ultime épave à laquelle le sujet peut encore s'accrocher, celle à partir de laquelle il tente tant bien que mal de se reconstruire :

Adieu que je reçois peu après, ou longtemps après, au creux à présent de ce récit de morts, de leur procession que j'ordonne tandis que j'espère déceler, chez elles, une irrésistible échappée. (p. 188)

Le ton déterminé a la faculté de décider de la vie et de forcer le destin. Tel Éros, le sujet érige l'écriture en agent de « liaison », par laquelle il s'emploie à rétablir les ponts coupés avec l'existence.

Dans une Algérie en passe de devenir la « capitale de la douleur », la parole devient l'unique lieu de salut où le narrateur peut encore se donner une raison de vivre. Il n'ignore pas que lui incombe, à lui peut-être plus qu'à tous les autres, la responsabilité de reprendre l'œuvre laissée en suspens, interrompue brutalement par la mort car

Le dernier jour certains écrivaient encore : des poèmes, un article, une page en cours d'un roman destiné à rester inachevé. (p. 233)

C'est la raison pour laquelle la parole des disparus ne cessera de le hanter : il la ressent comme un poids sur sa conscience et une dette qu'il lui tient à cœur d'honorer. Aussi se doit-il de relever à tout prix le défi pour perpétuer leur idéal et rouvrir le champ des possibles. En convoquant leur parole et en la faisant émerger de nouveau sur la scène de l'écriture, il la ressuscite pour la maintenir, malgré tout, en vie. Ce qui explique la structure fortement analeptique de l'œuvre qui permet au sujet, par le pouvoir de l'écriture, de prendre une revanche sur le sort. Le blanc de l'oubli auquel le narrateur oppose un non catégorique, ne serait-ce pas alors le blanc aussi de la page, hantée par la parole des absents en attente de la fable à poursuivre ? Il s'agit en fait de repenser, par le biais de l'écriture, le monde, voire de le recréer comme aux temps des commencements, en rééditant le geste primordial, comme si Assia Djebar voulait dire, en somme, que désormais il appartient de regarder l'histoire non plus avec les yeux embués du passé mais avec ceux du futur. Ce qui explique cette obsession et ce désir de tout recommencer à zéro :

Écrire, en Algérie pour la disparition ? En dépit d'elle, certes, et à la fois à côté d'elle ? À côté pour célébrer des noces, des rires, un éblouissement – autant dire, un soleil fixe. Peut-être tout autant (je perçois la métaphore parce que je suis femme) écrire au début, écrire le début [...] écrire le départ amorcé, le seuil entrouvert la route éclairée soudain jusqu'au ciel, le voyage étiré à l'infini [...]. Écrire en Algérie, serait-ce cette mort inachevée qui devient carrefour houleux [...] ? (p. 234)

Il reste cependant que ce monde, dont le sujet rêve et dont il veut éperdument et désespérément hâter l'avènement, est pour l'instant à l'état de balbutiement et ne peut paraître, faute de mieux, que sur le mode virtuel. De là, les résistances que rencontre le sujet. Contraint parfois au mutisme, il éprouve toutes les peines du monde à trouver les mots et à avancer. Et nous comprenons alors pourquoi la perception de la métaphore (signalée en incidente), dans ces moments où la mort semble occuper la scène sans partage, est placée sous le signe de l'événement. En prônant implicitement le retour à la métaphore, le sujet entend préciser l'enjeu capital de son temps, qui consiste essentiellement dans la nécessité de repenser le rapport au monde à partir d'un autre lieu et selon une métaphorique neuve. C'est comme si le narrateur voulait dire que seule la pensée poétique est à même de réaliser le saut décisif et de réinventer le rêve. Se créent dès lors des espaces interlocutifs avec leur lot de souvenirs qui renaissent partout dans le texte : Alger, Oran, l'Amérique, grâce auxquels s'engage à nouveau le dialogue interrompu avec les compagnons d'armes et de mots.

Fidèle à la vocation d'historienne qu'elle s'est forgée à travers son écriture, Assia Djebar tente de remonter à partir du présent le fil du temps pour rendre intelligible le lieu d'origine du mal. Une façon de dire que tant qu'on n'osera pas regarder objectivement le passé, avec ses moments de gloire comme avec ses moments sombres, il sera impossible de comprendre le présent et partant d'envisager l'avenir avec sérénité. *Le Blanc de l'Algérie* se veut un regard critique sur le passé qui tranche avec les mythes, une parole qui, parce qu'elle ne désespère pas de la littérature, est animée d'une volonté éperdue de repenser authentiquement le monde. Une parole « si rageuse de l'absence de l'absent, qu'elle en devient créatrice d'œuvre⁸ ».

8. P. Fédida, *L'Absence*, Gallimard, 1978, p. 7.