

„Un cri dans le bleu immergé“

Binswanger, Foucault et l'imagination de la chute

dans *Les nuits de Strasbourg*

Ernstpeter Ruhe (Würzburg)¹

Tout écrivain est Schéhérazade, tout écrivain
a en lui une menace de mort.

Michel Butor²

La première publication de Michel Foucault, parue en 1954, avait un aspect modeste, elle se présentait sous forme d'introduction à une traduction. Mais ce que l'éclatante disproportion entre l'essai *Le rêve et l'existence* du psychiatre suisse Ludwig Binswanger et le commentaire presque deux fois plus long de l'éditeur laisse déjà présumer, est confirmé par la lecture: c'est aussi et surtout une introduction aux questionnements qui marqueront l'oeuvre à venir de Michel Foucault.

L'intérêt commun aux deux textes qui composent le livre est de dépasser Freud et de redonner au rêve la dimension épistémologique que le romantisme lui attribuait encore. A partir de la philosophie de Husserl et surtout de Heidegger, Binswanger avait élaboré une psychologie existentielle et ontologique: *Traum und Existenz*, qui date de 1930, illustre les conséquences de cette approche pour l'analyse des rêves à partir du thème de l'ascension et de la chute, thème dans lequel s'exprimerait une „structure ontologique essentielle“.³

Foucault qui veut „écrire seulement en marge“ du texte de Binswanger,⁴ finira par faire émerger dans ses 'gloses' des horizons insoupçonnés. Il suit „la voie royale“ anthropologique que la „Daseinsanalyse“ a ouverte et en renforce les assises en critiquant la méthode freudienne et celle de la phénoménologie, l'une ayant réduit le rêve au statut de parole, l'autre ayant réussi „à faire parler les images“ sans „en comprendre le langage“.⁵ Si Binswanger a pu aller au-delà,

¹Une première version de ce travail a paru dans *Chroniques allemandes* 8 (2000): 105-121 sous le titre „Fantasia en Alsace. *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar“.

²Cf. Charbonnier, 41

³Binswanger, 137.

⁴Foucault (dans Binswanger), 14.

⁵Foucault (dans Binswanger), 21 et 39.



c'est qu'il renoue avec la „tradition oubliée“ de la théorie de la connaissance dont Foucault retrace l'évolution depuis l'antiquité; elle nous apprend que dans le rêve, qui est „émergence de ce qu'il y a de plus individuel dans l'individu“, l'homme retrouve „le mouvement originnaire de son existence“ et „découvre à cette lumière le destin de sa mort [...] qui] est le sens absolu du rêve“.⁶

Foucault renverse les vues habituelles et passe „d'une analyse anthropologique du rêve à une analytique ontologique de l'imagination“⁷:

Le rêve n'est pas une modalité de l'imagination; il en est la condition première de possibilité. [...] Et tout comme les rêves de mort nous ont paru manifester le sens ultime du rêve, de même il y a sans doute certaines formes d'imagination qui, liées à la mort, montrent avec le plus de clarté ce qu'est, au fond, imaginer. (106; 112)

L'interprétation du thème de l'ascension et de la chute que Foucault propose sur cette base nous aidera à mieux comprendre le dernier livre d'Assia Djebar, *Les nuits de Strasbourg*.

Le roman fait tout pour se cacher comme derrière un voile: il déplace l'action loin de l'Algérie, dans une ville française à la frontière entre la France et l'Allemagne; et il se termine sur une énigme. Mais si le lecteur ne se laisse pas tromper et lève le voile, il découvrira que ce qui de prime abord ressemble à un dépaysement et à un refus d'intelligibilité facile, n'est qu'une approche de plus du noyau de l'oeuvre, dans ce mouvement en spirale qu'elle n'a cessé de décrire depuis le début jusque dans les dernières lignes publiées.⁸ Ce qu'annonce un personnage secondaire au milieu du texte résume parfaitement le livre dans son ensemble: „J'aime raconter une histoire vraie, à la fois de l'Alsace et de l'Algérie.“ (252) Toutes les histoires qui nous seront contées par des femmes et des hommes dont les chemins et les destins se croisent à Strasbourg, vont se révéler „vraies“ dans un sens qui donne aux destins multiples son unité profonde. Et la scène finale trouvera sa „vérité“ lorsqu'on la lit comme le point culminant d'une problématique qui traverse toute l'oeuvre de l'auteur, celle de l'ascension et de la chute.

L'analyse qui suit et qui essaiera de vérifier ces thèses prend son point de départ dans la lecture du prologue et du titre.

⁶Foucault (dans Binswanger), 70, 69 et 74.

⁷Foucault (dans Binswanger), 124.

⁸Cf. à la fin des *Nuits de Strasbourg*: „j'entrerai dans les spirales de la tour [...] et parvenue aux derniers degrés de l'escalier en escargot [...]“ (404-405).



I

Exorde en exode. – Le roman s'ouvre sur une longue description de la ville de Strasbourg en septembre 1939: tous les habitants sont évacués pour être mis à l'abri de l'armée allemande qui menace de l'autre côté du Rhin, mais n'attaquera pas tout de suite. La ville vidée attendra neuf mois avant d'être envahie „sans combat“ (35) en juin 1940.

Cette grande scène qui, avec son décor simultané et son jeu de séquences alternées, n'est pas sans rappeler l'ouverture de *L'état de siège* de Camus, révèle son sens lorsqu'on la lit à la lumière de ce que nous croyons être son modèle: c'est-à-dire la première partie de *L'amour, la fantasia*, intitulée „La prise de la ville“: la flotte française qui danse sur les flots devant Alger, la ville aux mille yeux qui regardent l'envahisseur qui regarde, les escarmouches, les combats, Alger qui se rend au bout de quelques jours.⁹

Le scénario est complètement renversé dans *Les nuits de Strasbourg*, les vainqueurs de jadis sont un siècle plus tard les vaincus. Leur défaite est d'autant plus cuisante qu'ils n'ont même pas esquissé un mouvement de résistance, mais pour éviter toute confrontation, ils ont fait le vide devant un agresseur qui s'est plu à faire durer l'attente angoissée. Lorsque le thème du prologue est repris par la voix de l'homme avec lequel Thelja passe ses nuits (121-133; 198-200; 229-231; 394-395), celui-ci se souvient „en écorché“ de ce qu'il a vécu enfant et parle de „peur“, de „honte“ et d'„humiliation“ (199-200).

Alger en 1830 confronté à Strasbourg en 1939, avec en filigrane la prise de la ville alsacienne par l'armée prussienne en 1870, évoquée plus tard dans le texte (102-104): la lecture intratextuelle qui débute ainsi va beaucoup plus loin qu'une leçon donnée à l'ancien colonisateur, qu'une correction historique en ce sens que „Les Algériens n'ont pas à rougir de leur défaite puisqu'ils ont été beaucoup plus courageux que leurs vainqueurs“. C'est dans le récit du présent, situé en 1989, cinquante ans après l'évacuation de Strasbourg, que le sens de la relecture apparaît.

Thelja vient à Strasbourg pour passer neuf nuits avec François, Alsacien, de 25 ans son aîné. Les conditions de leur rencontre confirment le renversement des perspectives historiques. C'est l'Algérienne qui les impose au Français et qui porte la fantasia sur les bords du Rhin. Les nuits communes sont autant d'attaques-surprises d'une chevalière qui déplace constamment le champ de l'action – elle aime changer d'hôtel –; c'est elle qui va et vient librement, qui fixe les rendez-vous, attaque, se retire et finalement disparaît.

⁹Une comparaison détaillée des deux textes pourrait faire naître des échos intéressants dans *Les nuits de Strasbourg*, qui rappellent des éléments du pré-texte (L'action commence „à la première aube“, 13; la ville-femme qui attend d'être prise: „Strasbourg, blanche et fardée“, 34) ou, au contraire, soulignent le renversement opéré dans le nouveau texte: Cf. „la ville vidée“, 13. – „Les statues [...] regardent“, 16 sq.; „nul spectateur“, 34).



L'amour, la fantasia – se demander si ce titre ne conviendrait pas aussi au dernier livre d'Assia Djebar puisque l'amour y est vécu comme une fantasia, sur fond de souvenirs d'une enfance passée en temps de guerre, reviendrait à réduire *Les nuits de Strasbourg* à une variante romanesque de l'oeuvre autobiographique. Le renversement et le déplacement inscrits dans le prologue doivent mettre en garde: ils permettent de deviner l'importance des changements intervenus dans l'oeuvre, grâce au nouveau texte.

Nocturne en neuf mouvements. – L'analyse du titre du roman confirme cette hypothèse. *Les nuits de Strasbourg* sont comptées, Thelja les limite d'avance – et ceci à l'insu de son partenaire – au nombre de neuf. Avec ce choix, elle prend le contre-pied d'une figure emblématique qui avait déjà fait son apparition dans *Ombre sultane*: Shéhérazade.¹⁰ A l'enchaînement interminable des *1001 nuits* dont a besoin la narratrice légendaire pour faire enfin fléchir le sultan et échapper à la mort, Thelja oppose sa liberté d'action, fixe le temps que durera la rencontre avec l'homme et prononce ainsi dès le départ l'arrêt de mort de leur amour. C'est elle qui incarne maintenant à elle seule les fonctions de la triade ancienne, du sultan, de Shéhérazade et de sa soeur Dinarzade: sultane, elle fait agir l'homme à sa guise et décide de le rencontrer pour quelques nuits d'amour. Sa soeur est son double, non pas son ombre comme Hajila pour Isma dans *Ombre sultane*, mais sa propre face diurne: c'est avec Eve, son amie juive depuis Tébessa où elles ont passée toutes les deux leur enfance, qu'elle passe les dix journées strasbourgeoises, chiffre deux fois inscrit dans 1001 par un jeu de miroir.

La concentration des différentes fonctions sur la narratrice se réfléchit dans ce qu'elle a à dire. Elle ne raconte pas 1001 histoires pour tenir en haleine un sultan et pour retarder la mort dont il la menace, mais elle parle de ce qui la tient en haleine: son propre moi et l'idée de la mort qui la hante. C'est l'amour qui lui permet cette ouverture, et il n'est donc que logique que les scènes d'union charnelle prennent une place importante. Thelja commence à parler d'elle et provoque la même réaction chez l'homme qui se met à avouer ses hantises. Puisque raconter est devenu une nécessité intérieure pour survivre, le texte s'équilibre entre les partenaires, Shéhérazade ne monologue plus: le corps à corps du couple s'accompagne d'autant de récits de souvenirs douloureux que de dialogues.¹¹

A l'autre bout du Moi.¹² – Le comportement de Thelja est défini par la fantasia, avons-nous dit. Le texte s'approche une seule fois de ce terme lorsque, dans le contexte d'une scène d'amour, il parle de „course éclair“ (158).

¹⁰Cf. l'analyse de Doris Ruhe, en particulier 59 sqq.

¹¹Cf. 116: „j'aime ce dialogue à la fois de nos corps, et la façon dont je peux délier enfin ma parole...“

¹²Allusion au titre du roman de Marie-Thérèse Humbert: *A l'autre bout de moi*.



L'expression est heureuse, car elle permet de relier les deux premiers niveaux de sens du roman dont nous avons parlé jusqu'ici.

Course éclair, course qui éclaire: le signe qui étonne dans le roman par sa récurrence est le point d'interrogation. Le verbe „chercher“ rythme le livre: „Qu'est-ce qu'il cherche? Est-ce vraiment qu'il cherche? Qu'il se cherche?“ (76).¹³ „Où suis-je?... Mais où suis-je donc?“ (226).¹⁴ Questionnement existentiel qui trouve son écho chez des personnages secondaires comme Djamilia: „Où suis-je? Qui suis-je?“ (361)

Le roman s'engage dès le début dans une voie analytique.¹⁵ Thelja cherche „la vérité qui, en moi se dérobe“ et espère la voir surgir „quand je vous ferai face“, espère „devenir ainsi plus éclairée à moi-même à chaque fois face à vous“ (50). L'autre sert de miroir, miroir dont a besoin le Moi pour se réfléchir et mieux se connaître. D'où l'organisation des personnages par couples auxquels l'amour vient en aide pour qu'ils puissent avancer ensemble (Thelja – François; Eve – Hans; Irma – Karl)¹⁶.

L'arrivée de Thelja dans la ville ébranle tout un monde. Sa recherche en initie d'autres. Ce qui est dû ainsi à son incursion sera toujours comme un reflet d'elle-même, réfracté dans les différents couples. Tous les personnages finissent par se mettre à parler d'eux à un moment ou à un autre du texte, à imiter ainsi Thelja dans son rôle de Shéhérazade du Royaume du Dedans.¹⁷

Thelja circule et fait circuler les hommes et les femmes de même que la parole. Sa mobilité et le mouvement tournoyant dans lequel elle se sent entraînée et entraîne les autres met concrètement en scène le thème de la quête et sa seule issue possible: l'infini, 'l'infinissable' course en avant. Le nombre 1001, signe extérieur de l'ouverture totale sur un avenir incertain, est ainsi déchiffré conformément à une réécriture qui est tout orientée vers l'intériorisation.

C'est ici que l'on pourrait reprendre et prolonger les interprétations proposées par des critiques (Anette Düll; Doris Ruhe) basées sur les thèses de Lacan et la critique de Julia Kristeva de l'approche lacanienne. Mais au lieu de revenir sur ces observations qui ont été faites pour l'oeuvre autobiographique

¹³Cf. 117; 344-345; 356. – Cf. aussi 395: „je quête“.

¹⁴Cf. aussi 202: „Où suis-je?“

¹⁵La narratrice elle-même s'en rend compte à un moment donné: „ Mais j'analyse, j'analyse seulement dans ma tête, [...]“ (51).

¹⁶Le cas de Jacqueline est plus complexe, parce qu'elle appartient à deux couples, un premier qui n'est plus (elle a rompu sa liaison avec Ali, ce qui causera sa mort violente), et un autre qui ne sera jamais: Djamilia, la jeune actrice qui joue le rôle d'Antigone dans la pièce de Sophocle, tombe amoureuse de Jacqueline; elle sait que son amour est „sans espoir“ (330), mais elle projette de s'en ouvrir à l'aimée à l'occasion d'un prochain voyage (329-330).

¹⁷J'emprunte l'idée du Royaume du Dedans au livre d' Albert Memmi: *Le scorpion ou la confession imaginaire*, dont l'avant-dernière partie est intitulée „Chronique du royaume du dedans“ (259-292).



et qui restent valables pour le nouveau texte, preuve de la continuité de la recherche djebarienne, nous nous concentrerons sur le problème traité par Julia Kristeva dans son livre *Etrangers à nous-mêmes* et qui est posé dans *Les nuits de Strasbourg* avec une acuité sans précédent dans l'oeuvre d'Assia Djebar: c'est la confrontation avec l'étranger et l'étrangeté.

Pour préparer le terrain de cette analyse, il faut partir du lieu de l'action et de ses implications.

II

Guerre et paix. – Avec le thème de la fantasia et avec la figure de Shéhérazade, nous avons évoqué deux des multiples relations intratextuelles qu'établit le dernier roman avec les avant-textes de l'auteur (en particulier avec *L'amour, la fantasia* et *Ombre sultane*). Le dénominateur commun des relectures est la guerre, sujet qui traverse l'oeuvre d'Assia Djebar en subissant des changements intéressants.

A la fin des *Alouettes naïves*, le narrateur intervenait pour présager: „[...] je sais à l'avance... que la guerre qui finit entre les peuples renaît entre les couples...“ (423) Dans le dernier paragraphe de *L'amour, la fantasia*, après avoir entrelacé récits de guerre et récits de scènes de couples, la narratrice n'est pas moins pessimiste: „[...] j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre... j'entends le cri de la mort dans la fantasia.“ (256)¹⁸ La femme est perdante dans la guerre des peuples et dans celle des couples. Avec *Ombre sultane*, texte qui se concentre sur la guerre des couples, s'esquisse un premier pas vers le changement grâce à un redoublement de la figure féminine. Tandis que Hajila reste dans l'ombre, victime d'une vie traditionnelle dominée par l'homme, Isma s'est libérée et aide Hajila à oser les premiers gestes de révolte.

Les nuits de Strasbourg ne reprennent pas seulement le thème complet des deux guerres, elles changent aussi totalement la relation entre elles. Le couple n'est plus formé d'Algériens comme dans tous les textes précédents, mais d'anciens ennemis: Thelja l'Algérienne passe ses nuits avec un Français, dont le prénom François (forme ancienne de l'adjectif „français“) souligne bien la fonction symbolique du personnage en tant que représentant d'un peuple. Le double de Thelja, Eve, l'Algérienne juive, aime Hans, l'Allemand.

Déplacement thématique important qui implique un déplacement local, loin de l'Algérie: Thelja et François, Eve et Hans se rencontrent à Strasbourg. Le choix de cette ville peut paraître fortuit, mais à la lumière de la théorie de la culture du sémioticien Jurij Lotman, elle s'avère pleinement significative.

¹⁸ *Ombre sultane* se termine sur le même ton (171-172): „J'ai peur que [...] nous nous retrouvions entravées là, dans 'cet occident de l'Orient', [...] où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner.“



D'une périphérie l'autre. – Lotman qui dans son livre *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*¹⁹ essaie de définir une typologie des cultures, avec leurs constantes et leurs variantes historiques, conçoit les cultures comme des „sémiosphères“, des ensembles caractérisés par une multiplicité de codes qui s'interpénètrent et provoquent des „créolisations“. Pour structurer ces sphères et les délimiter, Lotman introduit les notions de centre, de périphérie et de frontière („boundary“) dont l'analyse est particulièrement enrichissante pour notre sujet.

Chaque culture pose au centre ce qui est important pour elle, monuments („the most important cultic and administrative buildings“, 140), personnes et valeurs, et renvoie à la périphérie ce qu'elle apprécie peu ou pas du tout, des groupes sociaux moins estimés par exemple. L'asymétrie qui est créée ainsi est celle qu'il y a entre les normes édictées par le centre, qui est le lieu du normal, de l'unifié, du manque de couleurs et d'odeurs, et la périphérie où dominent les couleurs vives et les mouvements dynamiques d'échanges de langues („The boundary is bilingual and polylingual“, 136) et d'invasions sémiotiques de toutes sortes: „The extreme edge of the semiosphere is a place of incessant dialogue“ (142).

La ville de Strasbourg telle qu'elle est évoquée par Assia Djebar correspond presque point par point à ce modèle. Dans ce lieu périphérique de la France est venue s'installer une autre périphérie plus lointaine dans l'espace et dans le temps, celle de l'empire colonial français: des travailleurs immigrés arrivés peu après la Seconde Guerre mondiale et dont Thelja retrouve les fichiers, puis des pieds noirs rapatriés après la guerre d'Algérie, enfin des maghrébins qui s'exilent pour des raisons personnelles. La ville-frontière elle-même se structure de la même façon:²⁰ c'est dans sa banlieue, loin du centre-ville qu'est relégué ce monde d'intrus et sa descendance, la génération dite beure.

Mémoires blessées. – Venus de l'autre rive de la mer Méditerranée, les étrangers se sont installés de nouveau au bord d'une eau-frontière, le Rhin. C'est là, loin du centre et de son pouvoir égalisateur, unificateur, que leur culture peut développer sa dynamique au contact de la culture du lieu. L'invasion provoque l'innovation. Une brèche s'ouvre dans la culture en place. C'est la mémoire des arrivants qui met en branle, ravive et approfondit celle des tenants du lieu (François, Karl, Irma). Elle peut le faire parce qu'elle est une mémoire marquée de multiples blessures, celles du colonialisme – les récits de guerre de Touma (142-144) et d'Isma (173-177; 219-222)²¹ en sont les exemples

¹⁹Je remercie ma fille Cornelia de m'avoir fait connaître ce livre.

²⁰L'expression „ville-frontière“ se trouve dans le texte à la page 278.

²¹L'histoire „vraie“ que raconte Jacqueline de l'Algérie en pleine guerre est d'un tout autre caractère: C'est une anecdote amusante qui raconte comment son amie Anne s'est risquée chez sa soeur dans le Constantinois et y a fait la connaissance de son mari (252-254).



les plus explicites – et celles des femmes, doublement colonisées dans la société islamique dominée par l'homme: le viol et l'assassinat de Jacqueline par Ali, son „ancien amant éconduit“ (357) en sont un écho dramatique.

Cette mémoire blessée sensibilise à des problèmes que la société fermement et tranquillement installée préfère refouler: les défaites sur le champ de bataille (Prologue) et la place de la femme dans la société (Thelja prépare sa thèse d'histoire de l'art sur Herrad de Landsberg dont le magnifique manuscrit du XII^e siècle a été anéanti par une bombe. La guerre des hommes est aussi une guerre contre les femmes et le *hortus deliciarum* qu'elles savent créer). Le désir de connaître l'autre dans ce qu'il est, à travers ce qu'il a été, explique l'insistant intérêt de Thelja pour l'histoire de Strasbourg dont elle révèle maint secret au fils de la ville; il finit par constater admirativement: „Vous voilà avec une mémoire alsacienne!“ (81).

La mémoire collective est intimement liée à la mémoire individuelle; raviver la première déclenche la seconde. François commence à se souvenir de ce qu'il a soigneusement refoulé. Après „cinquante ans de mutisme“ (129), il se met à parler de sa „hantise première“ (130), de la guerre, de la ville enneigée où il errait avec sa mère; et c'est Thelja dont le nom signifie „neige“²² qui, en le tenant dans ses bras, fait fondre les neiges d'antan qui avaient glacé une âme meurtrie.

Irma s'engage dans la même voie mais celle-ci autrement douloureuse, car elle la laisse à la fin doublement orpheline, orpheline d'une mère qui prétendait avoir adopté un bébé juif qu'elle aurait sauvé ainsi des chambres à gaz, et orpheline d'un mythe national, la marâtre s'avérant être une fille-mère qui a su transformer sa faute en titre de gloire et se poser en héroïne de la Résistance. C'est sur l'arrière-fond de cette évocation que la figure d'Eve prend tout son sens. Si la juive Algérienne est venue s'installer à Strasbourg, à la frontière qui réunit Français et Allemands, c'est pour marquer l'espoir en la possibilité d'un nouveau départ dans l'histoire si brutalement interrompue des juifs au sein des deux peuples. Si elle reste du côté français et ne franchit pas la frontière de l'Allemagne, c'est que les crimes commis des deux côtés du Rhin contre son peuple sont incommensurables. Si elle accepte l'amour de Hans – signe qu'on peut faire confiance à une nouvelle génération qui ne cesse de se pencher sur les crimes commis par leurs pères? –, c'est à condition qu'il vienne sur son territoire et délaisse sa terre si compromise.

Entgrenzung. – La périphérie est un lieu d'innovation, grâce au dialogue des cultures qui entrent en contact. Les deux parties engagées ne sont pas sur un pied d'égalité dans ce dialogue. Si la culture qui vient du dehors est présentée dans *Les nuits de Strasbourg* comme celle qui éveille et pousse en avant, c'est qu'elle a été ouverte de force à l'autre culture par la colonisation. Mais ce qui

²²La narratrice donne cette explication sur la demande de François: „Thelja, mon chéri, signifie Neigel...“ (58).



dut être subi par les vaincus a été finalement une chance pour une partie de la population, au moins pour les femmes. Elles ont pu se libérer grâce à l'autre culture. Le réseau intertextuel que tissent les femmes algériennes à travers *Les nuits de Strasbourg* est révélateur dans ce contexte. Thelja cite des grands noms de la littérature française (Louise Labé, 274; Camille Claudel, 390; Victor Hugo, 370; Gérard de Nerval, 370; René Char, 167-168), mais son ouverture sur l'autre culture ne se borne pas à la seule culture imposée et finalement acceptée. Elle s'est ouverte sur le monde et fait entrer dans sa culture tout ce qui peut la toucher, de l'antiquité gréco-latine (Homère, 234; Pindare, 255; Marc Aurel, 252) aux temps modernes (le juif Elias Canetti, 370), en passant par des auteurs allemands du moyen-âge au XIX^e siècle (Herrad von Landsberg, 99-101; Goethe, 195, 369; Büchner, 366, 398). Aux textes littéraires il faut ajouter les nombreux documents ou événements historiques qui sont cités, à commencer par Eve qui introduit les *Serments de Strasbourg* (234-238) en passant par Thelja qui sait rappeler tant de faits et tant de personnages historiques jusqu'à Djamila qui connaît dans le détail la cérémonie d'inauguration de la cathédrale (359-361).

Les nombreux intertextes confrontent le centre à un nouveau modèle culturel. Les textes sont les points fixes de la mémoire. Quand on introduit dans cet espace d'autres textes, il commence à bouger et se déstabilise, le sens de l'ensemble vacille. Tout doit être réorganisé, rien ne sera plus comme avant. L'intertextualité interculturelle, syncrétiste, fait fi des frontières et déconstruit l'unité d'une culture. Elle est une exigence d'ouverture continue sur les autres.

On s'attend à ce que ce modèle soit rejeté par la culture en place. Ceci d'autant plus qu'elle paraît pâle, passive et fermée face à la vitalité et à la mobilité de la culture qui fait incursion et qui rend celle-ci riche „en couleurs gaies et en odeurs“, pour reprendre l'expression imagée de Lotman. Mais les apparences sont trompeuses, le monde strasbourgeois du „centre-ville“ se montre plein de nuances dès que le dialogue s'établit, et il s'ouvre de plus en plus à l'autre. Si cela est possible, c'est que cette société ressemble profondément à celle qui arrive chez elle: les deux ont été colonisées à plusieurs reprises et en restent fortement marquées; elles se ressemblent par la pluralité de leurs cultures et de leurs langues (berbère, arabe et française pour l'Algérie; alsacienne, allemande et française pour Strasbourg).²³

L'ancêtre de Karl avait fui sa patrie en 1870 pour ne pas subir la colonisation des Allemands, et était ainsi devenu en Algérie colonisateur malgré lui. Lorsque l'Alsace est revenue plus tard à la France, certains Alsaciens ont continué à se sentir colonisés et ont lutté pour l'autonomie: c'est l'histoire du père

²³ Les Alsaciens sont donc aussi des étrangers, installés à la périphérie: Le terme d'„écorché“ employé pour François (200) le confirme, car d'après l'analyse de Julia Kristeva, c'est un des termes qui définit l'étranger: „L'étranger est un écorché sous sa carapace d'activiste [...]“ (16; cf. aussi 25 où elle parle du „cosmopolitisme des écorchés“).



de François, poursuivi par les Français à cause de son activité subversive, „mort en déportation“, sans que le fils ait jamais réussi à établir les circonstances exactes de sa disparition (126-130; 344). Les hommes n'arrivent pas à se faire au passé familial douloureux qu'ils refoulent; ils se sentent comme paralysés et marginalisés jusqu'au moment où l'amour d'une femme – algérienne dans le cas de François – leur permet de s'ouvrir. Ce n'est qu'un premier pas vers une nouvelle forme d'existence, typique de la périphérie, celle de l'ouverture et de la mobilité permanentes. Il n'y aura donc pas, au bout du chemin, de nouvelle stabilité, ce qui est le propre du centre; il n'y aura pas de „bout du chemin“ du tout.

La périphérie peut aider le centre. L'inverse est moins évident. Le sort de Jacqueline est là pour nous le faire deviner. Elle ne veut pas refaire la vie de son père allemand: soldat de l'armée d'occupation, il avait déserté pour l'amour d'une Française et était resté en Alsace après la Libération, où il mena la triste vie d'un marginal que la mort vint arrêter à temps. Jacqueline se sent également „toujours d'ailleurs“. Pour réagir, elle quitte son foyer solidement ancré au coeur de la culture du centre, pour vivre et travailler avec des marginaux dans la banlieue strasbourgeoise (169).²⁴ Mais n'est pas périphérique qui veut. La fin catastrophique est-elle une simple fatalité, comme le pense Thelja (350-351)? Jacqueline ne semble pas bien préparée à la vie périphérique. Elle ne tient pas compte de certaines spécificités culturelles, ce qu'elle paye de sa vie: un amant algérien ne se laisse pas prendre et rejeter au gré de la femme qui agit librement. Elle ne tient pas compte non plus de la créativité des jeunes acteurs qui ont déjà monté une courte pièce de leur invention (217-218). Elle les entraîne dans une mise en scène de l'*Antigone* de Sophocle, pièce dont elle leur livre l'analyse. Animatrice culturelle, attirerait-elle trop brusquement les jeunes maghrébins vers sa culture? La plus sensible des actrices montre combien est grand le danger de l'identification avec la culture du centre. Après la mort de Jacqueline, Djamilia qui était tombée amoureuse d'elle et est emportée par la douleur pendant la cérémonie d'adieu, devient visionnaire: „je ne me tiens plus à la périphérie! [...] je me place désormais au coeur de votre Strasbourg!“ (359) Elle continue de formuler avec une étonnante perspicacité – proche des réflexions de Lotman – les conséquences d'une telle occupation du centre: „[...] je m'immobilise désormais sur le seuil de la porte de l'auguste cathédrale...“ Dans son délire croissant, elle veut intégrer rétrospectivement „les enfants des banlieues“ dans la cérémonie d'inauguration de la cathédrale du XIII^e siècle, en interprétant les lettres alpha et oméga comme un double alphabet. A force de vouloir faire du sens dans un contexte traditionnel, figé, l'„Antigone de banlieue“²⁵ se fige, et en perdant ainsi tout ce qui était le propre de sa culture, elle perd la raison.

²⁴Le texte précise qu'elle continue pourtant d'habiter „au centre-ville“ (363).

²⁵Titre du chapitre VIII, 321-351.



III

L'étranger en moi. – „Etrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité.“ C'est cette vérité formulée par Julia Kristeva (9) que découvre la culture du centre au contact des Autres dans *Les nuits de Strasbourg*. Elle se rend compte jusqu'à quel point l'autre culture lui est proche, combien son sort ressemble au sien et combien sa propre situation est également périphérique.

Ce qui est vrai pour les peuples est vrai aussi pour les couples. La guerre entre les sexes perd sa raison d'être dès lors que chaque partenaire découvre sur les traces de Freud „sa troublante altérité“ – à commencer par l'autre sexe qu'il laisse affleurer en lui, François se découvrant féminin et maternel („Tu es un homme, et pourtant je te trouve... maternel!“ (223), Thelja dans sa fantasia laissant parler le masculin en elle. La paix devient possible si chaque partenaire ose avoir „le courage de se dire désintégré pour ne pas intégrer“ l'autre „et encore moins le poursuivre, mais pour l'accueillir dans cette inquiétante étrangeté qui est autant celle de l'autre que la sienne“ (284).²⁶ Thelja et François, Eve et Hans et Irma et Karl ont ce courage à deux. Tout au long du livre ils arrivent à des stades différents de confiance et de solidarité.

Le serment qu'Eve et Hans se font est le symbole parfait d'une relation pleinement réussie, puisqu'en reprenant les formules des serments de Strasbourg, ils s'unissent dans la „fraternité“ (238), qui est une réinvention de celle qu'ont vécue jadis les frères Charles le Chauve et Louis le Germanique. Eve conclut solennellement: „[...] toute guerre, entre nous, est finie“ et ajoute, en reprenant le thème des deux guerres: „[...] pour le salut de Dieu, pour celui du peuple, et pour le nôtre [...]“ (238)

Si Eve est „enfin enracinée“, comme le constate Thelja (350), l'expression imagée ne doit pas tromper. L'héritage culturel qu'elle apporte prévaut et redéfinit les bases du couple: Eve est contre „la famille-cocon“ qui, telle l'huître, „se fermera tôt ou tard sur elle-même“ (148). Etablie à la frontière, elle s'enracine dans une terre mobile par définition et y crée avec Hans, ce voyageur interculturel,²⁷ un foyer marqué d'ouverture et de nomadisme.²⁸

²⁶Phrase légèrement changée, cf. „le courage de nous dire [...] pour ne pas intégrer les étrangers et encore moins les poursuivre, mais pour les accueillir [...] la leur...“

²⁷Hans travaille en Allemagne en tant que guide „[...] dans des croisières pour touristes, sur le Rhin...“ (154).

²⁸Eve s'est établie „le plus près possible“ (69) du pays de l'holocauste, „au coeur même de 'ma' zone interdite“ (68): Elle ne vit pas avec Hans qui vient régulièrement la voir.



Toccata et fugue.²⁹ – Thelja, son amie, voire son double,³⁰ fait également et à sa propre surprise des pas importants vers une réconciliation avec l'homme. Elle s'est interdit dès le départ de croire à la possibilité de la réussite d'une telle relation. L'homme est sans nom: ce thème que nous connaissons pour l'avoir rencontré dans les textes précédents de l'auteur est poussé cette fois à l'extrême: Thelja recherche en lui l'im-personnalité pure, „l'étranger absolu“ (112),³¹ parce que surchargé du problème de la langue française qu'il représente pour l'Algérienne. Mais dans les murs de défense si solidement dressés s'ouvre une brèche qui s'élargit avec chaque nouvelle nuit commune: le Français devient François (114), et les contours de sa personnalité ne cessent de se préciser et de s'approfondir. Si ce miracle peut avoir lieu, c'est que l'amour dénoue Thelja et l'ouvre à la découverte de l'homme qu'elle trouve fragile et féminin.³² Entendre les récits de la souffrance de l'autre dans le passé et le découvrir ainsi étranger à lui-même, permet à l'Algérienne d'avouer son „interdit d'un amour français“ (222) qu'elle est en train de lever. Elle retrouve dans la suite d'abord sa langue de tendresse, celle de sa culture, de son enfance („ta... inta“, 270),³³ et, une fois la digue rompue de ce que Julia Kristeva appelle „la mémoire nocturne“,³⁴ elle peut devenir inventive dans la langue de l'autre.³⁵ La réconciliation entre l'Algérienne et le Français se scelle dans leur dernière nuit qu'ils passent dans un lieu hautement symbolique, périphérique et central à la fois, „dans la chambre de la mère, dans la maison de la mère, un village entre Strasbourg et le Rhin“ (375); c'est là qu'ils trouvent la formule qui réunit les deux langues et „résume“ ainsi les deux amants: „Alsace, Algérie... Non, plutôt Alsagérie!“ (372)

Le néologisme crée un tiers espace linguistique, symbole de synthèse dans la mobilité et l'innovation. Le jeu avec les syllabes du néologisme l'enrichit de

²⁹ Julia Kristeva a intitulé l'introduction de son livre *Etrangers à nous-mêmes*: „Toccata et fugue pour l'étranger“ (9).

³⁰ Le texte insiste à plusieurs reprises sur cet aspect, cf. „Eve, mon amie, ma soeur, [...]“ (47); „serions-nous [...] un peu jumelles?“ (78); „grâce à leur amitié, autant dire à leur gemellité“ (100); „Nous sommes pareilles, [...]“ (110); „[...] Eve et [...] moi presque jumelles, [...]“ (350). Cf. aussi, dit par Eve: „Thelja ma soeur [...]“ (137).

³¹ Cf. 80 „totalement étranger“.

³² Cf. 44: „efféminé presque“; „maternel“.

³³ Cf. la traduction du mot à la page suivante: „inta“, c'est un autre, c'est un 'toi'“ (271). Pour la problématique de la redécouverte de la langue d'enfance („hannouni“) dans *L'amour, la fantasia*, cf. notre analyse *Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djebar*.

³⁴ Kristeva 26-27: „Ne pas parler sa langue maternelle. Habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire nocturne du corps, du sommeil aigre-doux de l'enfance. Porter en soi comme un caveau secret [...] ce langage d'autrefois qui se fane sans jamais vous quitter.“

³⁵ „Sur ce, un autre mot d'amour tout neuf, un vocable apparemment français cette fois, mais au sens peu clair, un mot inventé inopinément, créé de toutes pièces, [...]“ (271-272)



multiples échos, échos de bonheurs d'enfance, mais aussi de douleurs du présent („algie“). Ambivalence fondamentale qui fait que l'aveu final „J'aimerais tant t'aimer!“ (375) ne peut se faire que sur le mode du conditionnel, de l'optatif et dans une perspective d'adieu.³⁶ L'odalisque est déjà en fuite, elle disparaîtra au matin.

A un passant. – Pourquoi fuit-elle? Une première réponse peut venir des réflexions de Julia Kristeva qui conviennent tellement bien au texte du roman qu'elles se passent de tout commentaire:

La rencontre équilibre l'errance. Croisement de deux altérités, elle accueille l'étranger sans le fixer. [...] Reconnaissance réciproque, la rencontre doit son bonheur au provisoire, et les conflits la déchiraient si elle devait se prolonger. (21-22)

Une autre réponse à la disparition de Thelja est assez clairement inscrite dans le texte. La narratrice qui se présente tant de fois dans le roman comme fugueuse, vagabonde et passagère³⁷ et dont le nom est le symbole même de l'éphémère (Thelja = neige),³⁸ reprend à la fin sa vie de nomade. „Moi, je devance toujours!“ est sa devise (97).³⁹ Si cette passante⁴⁰ retrouve au dernier moment l'accent douloureux masculin avec lequel se termine le sonnet baudelairien: „O toi que j'eusse aimée! ô toi qui le savais!“⁴¹ c'est qu'à son passage, elle veut transformer aussi l'homme, l'attirer dans la vie d'errance qui est la sienne. Changer d'hôtel chaque nuit est un premier exercice symbolique, pour „lui faire sentir [...] qu'il doit devenir nomade!“ Elle ajoute: „Sans attaches, comme moi, mais dans sa propre ville, [...]“ (109) Grâce au dialogue interculturel initié par la femme, la culture sédentaire doit profiter de l'apport de la culture périphérique et devenir mobile, et ceci jusque dans les relations entre les sexes pour lesquelles nomadisme se dit liberté.

L'étrange moi. – Arriver en coup de vent, réveiller l'homme et repartir comme elle était venue, en laissant l'homme „dans le désarroi et la bascule“

³⁶Cf. la dernière interprétation du mot „Alsagérie“ que donne Thelja: „[...] il semble pour moi s'éteindre en une fuite qui découvre lentement quel horizon?“ (374)

³⁷Cf. „fugueuse“ (43); „passagère“ (51); „de passage“, 46); „vagabonde“ (62); cf. également le thème de l'errance (p. ex. 51), l'emploi fréquent des verbes fuir, courir, partir (p. ex. 80, 203), les descriptions de „l'ivresse de déambuler“ de Thelja (51).

³⁸Thelja se caractérise elle-même ainsi: „Je me sens une éphémère...“ (292).

³⁹Cf. également dans le thrène d'Eve: „[...] tu cours devant, tu te précipites [...]“ (402). Le thème apparaît très tôt dans l'oeuvre d'Assia Djebar (cf. le passage programmatique à la fin de *Les alouettes naïves* 422: „elle [Nfissa] ne désirait que la course en avant, [...]“). Il est resté depuis une constante de son écriture.

⁴⁰Cf. 114: „elle parut soudain une passante“.

⁴¹Baudelaire, *A une passante*.



pour qu'il ne se sente „plus jamais installé“ (296): Irma définit ainsi parfaitement la „fonction“ de Thelja.

Alors est-ce qu'en fuyant, „cette nomade brune“ (297) ne ferait que remplir jusqu'au bout un rôle explicitement inscrit dans le texte? Le livre est bien plus complexe. Sa fin énigmatique en est une preuve: Thelja s'imagine qu'elle monterait „au sommet de la flèche de lumière“ de la cathédrale:

Je ne redescendrai pas: après la nuit et juste avant le jour, le vide
règne là-bas, debout, un cri dans le bleu immergé...

Le cri reste suspendu dans le vide des trois points qui suivent et laissent la dernière phrase incomplète. Cette fin suggère qu'au-delà de l'explicite se cache un autre sens de la fuite, implicite celui-là qui ouvre le texte sur un abîme.

Initier l'autre à la découverte de lui-même n'est pas une action unilatérale. Thelja en fait l'expérience. En aidant l'autre à affronter ce qu'il a refoulé d'étrange, elle s'ouvre et découvre en elle-même ce que Julia Kristeva a nommé

[l']inquiétante étrangeté [...] qui renoue avec nos désirs et nos peurs
infantiles de l'autre – l'autre de la mort, l'autre de la femme, l'autre
de la pulsion immaîtrisable. (283)

Définition heureuse qui nous permet de faire un premier pas vers le déchiffrement de la fin énigmatique des *Nuits de Strasbourg*.

Dans les nuits d'amour, Thelja avance à tâtons vers le monde de ses ombres. C'est par la voie royale du rêve que son inconscient commence à se frayer un chemin vers son conscient. Au cours de la troisième nuit, lui apparaît son premier amoureux; le cauchemar mêle dans une action étrange les thèmes de l'escalade dangereuse „vers l'azur“ (189), de l'angoisse de la chute et de la menace de mort. Thelja se réveille en pleurs et se calme en analysant son rêve pour en réduire l'étrangeté.⁴²

C'est dans la septième nuit qu'elle est enfin prête à aller plus loin. Elle commence à parler de ce qu'elle nomme „la première scène qui la hantait“ depuis l'âge de 18 ans: provoquée par son amoureux qui avait joué le faux jaloux, elle avait fait une tentative de suicide en se jetant devant un tramway, après avoir dévalé „un très long escalier, face au port.“ (316) Crissement de la machine freinée à temps: elle est sauvée, mais ce souvenir reste le plus marquant de sa vie, „mon premier souvenir“, comme elle le dit elle-même (313).

Vouloir mourir ainsi traduisait dans l'esprit de la jeune fille le désir de s'envoler et de plonger (316), paroxysme de sa „recherche d'une joie pure“. A la question du pourquoi, elle n'avait „qu'une seule explication: j'avais désiré

⁴²Un autre rêve très bref avait précédé celui-ci et esquissé la vision du père mort (52-53). La figure du père que Thelja appelle plus tard „Mon père, cet inconnu, ce fantôme qui m'assaille [...]“ (228) et qui transparait aussi dans le personnage de François (Thelja constate qu'il a „l'âge de mon père inconnu“, 224) devrait être analysé dans le contexte de l'oeuvre d'Assia Djebar.



m'envoler, là, sur-le-champ, pour me dissoudre dans le vide!... Le vide bleu.“ (318).

L'Azur! l'Azur!. – Vide et bleu. L'identité avec les termes centraux des dernières lignes du livre est évidente et le devient encore plus lorsqu'on met „immergé“ en relation avec la vue sur la mer qui attirait la jeune fille lorsqu'elle dévalait le grand escalier qui descend au port. Thelja renoue-t-elle à la fin avec cette „irrésistible pulsion vers l'espace“ (315) qui serait la pulsion de la mort?

Le contexte du roman permet d'aller plus loin. Les mots de „vide“ et de „bleu“ sont introduits aussi à deux autres endroits structurellement importants du livre; dans les épigraphes du prologue et de l'épilogue:

Tu devins vide de l'écho de la céramique bleue. Forough Farroukhzad (39)

La beauté fait le vide – elle le crée [...] Au lieu du néant, un vide qualitatif, pur et marqué à la fois, l'ombre du visage de la beauté lorsqu'elle se retire. Maria Zambrano *Les clairières du bois*, 1977 (379)⁴³

Ces citations sont posées là comme des bornes qui circonscrivent l'espace de l'esthétique dans le corps du texte.

Si l'on revient dans cette perspective au récit de la „première scène“, on peut retrouver cet espace non pas à travers une citation directe, mais à travers l'allusion à un texte poétique important: le poème *L'Azur* de Mallarmé dans lequel le poète évoque le vide dont il vient de faire l'expérience et qui se termine – comme il l'a expliqué dans un de ses très rares auto-commentaires – par „le cri sincère et bizarre... l'azur“, quatre fois répété: „Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!“⁴⁴

Les connotations esthétiques deviennent encore plus évidentes lorsque l'on replace la première scène dans l'ensemble de l'oeuvre d'Assia Djebar qu'elle traverse d'un bout à l'autre, à commencer par son deuxième roman *Les impatients* (1958, 94-95), pour réapparaître au milieu de *L'amour, la fantasia* (129-130) et à la fin de *Ombre sultane* (168). Quand on superpose ces passages dans la tradition méthodologique de la psychocritique, des constantes et des variantes très intéressantes apparaissent qui mériteraient une analyse à part.⁴⁵

⁴³Le mot „vide“ sous-tend le roman entier comme un basso ostinato, cf. en dehors de ce qui est discuté en haut p. ex. 13, 18, 19, 26, 34, 81, 96, 122, 172, 187, 198, 222, 231, 304, 305, 316, 366.

⁴⁴Lettre à Cazalis de janvier 1864, éd. Marchal 162.

⁴⁵Pour cette analyse, il faudrait tenir compte de l'analyse de Freud d'un cas de tentative de suicide: *Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität* (1920), dans *Studienausgabe* VII, 255-281; il faudrait aussi développer le thème de la désobéissance au père, familier à l'oeuvre autobiographique d'Assia Djebar, tel qu'il est inscrit dans le mythe d'Icare, brièvement évoqué („[...] ce désir d'Icare au féminin [...]“, 315): Dédale avait pré-

Ce qui doit nous intéresser ici, c'est que dans les reprises les connotations esthétiques se confirment nettement. Décor maritime, envol et chute, commentaires de l'assistance, „la mort dont l'aile traîne, un instant, sur le sol“:⁴⁶ en filigrane se dessine l'albatros baudelairien, symbole du poète face à un monde qui ne le comprend pas et se moque de lui.

Nous pouvons mieux comprendre maintenant l'étrangeté à laquelle Thelja s'expose lorsqu'elle revient à sa hantise de la première scène. Elle renoue avec ses désirs et ses peurs anciennes de l'autre, et dans cet autre si inquiétant qui revient se combinent les trois pulsions dont avait parlé Julia Kristeva: la pulsion de l'amour, celle de la mort et cette autre pulsion immaîtrisable, qu'est „le délire d'absolu“⁴⁷ exaspéré par l'amour, c'est-à-dire l'art, l'écriture.⁴⁸

Si l'on passe de cette lecture de la „première scène“ à la dernière du livre, son sens devient moins énigmatique. Ce que le récit de la „première scène“ présentait dans un but d'auto-analyse revient ici sous forme de mise en scène, suspendue à peine commencée. Dans les passages précédents, imprimés en italiques donc „nocturnes“ suivant la structure du livre,⁴⁹ le lecteur avait appris que Thelja plusieurs mois après sa fuite était revenue clandestinement à Strasbourg où elle se promène seule la nuit. Des souvenirs de François font fantasmer Thelja qui, en quête de „vide vierge“ (395) – formule on ne peut plus mallarméenne – s'imagine „immobilisée en plein ciel, au sommet de la flèche de lumière, immense doigt dressé sur le plus haut toit de l'Europe“. Elle a repris, dans un décor bien plus dramatique et plein de symbolisme, la position de départ pour s'envoler comme jadis vers le vide qui l'aspire.⁵⁰ Un „là-bas“ suffit pour introduire l'idée de la mort, „là-bas“ désignant l'Algérie dans le roman.

Les pulsions se mêlent, comme glissent les uns sur les autres les mots au dernier instant: le cri et l'écrit s'immergent dans le même bleu (de l'azur, de

venu son fils qu'il ne devait pas s'approcher de trop près du soleil pour ne pas faire fondre ses ailes.

⁴⁶ *L'amour, la fantasia* 130.

⁴⁷ *L'amour, la fantasia* 129.

⁴⁸ Les pulsions de l'écriture et de la mort se rejoignent dans l'obsession de la main coupée dont parle l'auteur dans ses textes autobiographiques, cf. l'analyse de ce thème dans Ernstpeter Ruhe. L'évocation du manuscrit de Herrad de Landsberg qui a été brûlé par une bombe en 1870 est à interpréter dans le même contexte de l'écriture féminine menacée de mort par les hommes.

⁴⁹ La partie centrale du livre, intitulée „Neufs nuits“, se compose de 9 chapitres; chacun comporte une première partie qui décrit les activités du jour (imprimées en écriture normale) et une deuxième partie avec les récits des nuits, imprimés en italiques.

⁵⁰ L'idée de s'envoler de la flèche qui justifie jusque dans le terme central le rapprochement entre la finale et la „première scène“ que nous proposons avait déjà frôlé Thelja bien avant la fin du roman: „L'envie de monter, d'escalader – de 's'envoler', pensait-elle [...]“ (251)



l'encre) comme ils se trouvaient réunis dans la plainte adressée à la mère Algérie à la fin de *Vaste est la prison*:

Je ne te nomme pas mère, Algérie amère
que j'écris
que je crie [...] (347)⁵¹

Le cri de Thelja fait écho à l'écrit d'Assia Djebar et s'en enrichit. Le début de *Vaste est la prison* le confirme: „Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. [...] Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir, ou tout au moins se précipiter sous ce ciel immense, [...] Longtemps.“ (11-12)⁵²

La manière ultime d'imaginer. – A travers les rêves et les visions de Thelja qui rythment *Les nuits de Strasbourg* et qui s'annoncent dans les romans antérieurs, nous avons pu deviner comme une 'course éclair' thérapeutique. Cette orientation devient plus évidente lorsqu'on compare le thème de la chute tel qu'il apparaît de façon insistante chez Assia Djebar à l'analyse de Ludwig Binswanger. Il part dans ses réflexions „de notre patrie spirituelle à tous: le langage“:

Lorsqu'une déception brutale nous fait „tomber des nues“, c'est réellement que nous tombons mais ce n'est ni une chute purement physique, ni rien de tel qui en soit (analogiquement ou métaphoriquement) l'imitation ou la subséquence; plus exactement dira-t-on que l'essence de cette déception brutale et de cet effroi n'est autre chose que l'harmonie avec le monde extérieur et le monde d'autrui devant un choc tel qu'il la fait vaciller – cette harmonie qui, jusque-là, était notre soutien. (132-133)

Quand on compare cette description au thème djebarien, une différence saute aux yeux: le thème de la chute s'accompagne toujours chez la romancière de l'idée contraire qui est l'envol.⁵³ Cet aspect s'accroît dans *Les nuits de Strasbourg* à tel point que c'est par une „ascension [...] en plein ciel“ (404-405) que culmine le roman.

⁵¹Le thème de „la mère amère“ revient dans *Les nuits de Strasbourg* comme titre du chapitre VII (273-319).

⁵²Les liens qui unissent *Les nuits de Strasbourg* et *Vaste est la prison* sont étroits: La première partie du texte autobiographique se termine par une réflexion sur la notion d'étranger qui sera reprise et développée sur le mode narratif dans la très riche mise en scène du dernier roman: „ni étranger ni en moi... ce 'moi' étranger et autre, devenant pour la première fois moi à cet instant même, précisément grâce à cette translation de la vision de l'autre.“ (*Vaste est la prison* 116) Cf. aussi l'idée d'avoir „enfanté“ l'aimé (*Vaste est la prison* 116) qui se retrouve dans *Les nuits de Strasbourg* (317).

⁵³Dans *Ombre sultane*, le verbe „envoler“ ou le substantif „envol“ n'apparaissent qu'indirectement, à travers la formule de „l'aile de la mort“ (168), qui renvoie à l'albatros baudelairien évoqué dans *L'amour, la fantasia* („[...] la mort dont l'aile traîne, un instant, sur le sol.“ 130), cf. aussi supra p. 187.

Ce sont les approfondissements dont Foucault a enrichi le texte de Binswanger qui nous permettent de comprendre le sens de ce qui paradoxalement s'interpénètre chez Assia Djebar au point que chute et envol sont souvent identiques⁵⁴ et visent une fin commune, le désir de suicide:

L'imagination tend non vers l'arrêt, mais vers la totalisation du mouvement de l'existence: on imagine toujours le décisif, le définitif, le désormais clos; ce qu'on imagine est de l'ordre de la solution, non de l'ordre de la tâche; [...] C'est pourquoi les formes majeures de l'imagination s'apparentent au suicide. [...] Se suicider, c'est la manière ultime d'imaginer; [...] (112-113)

On ne peut guère mieux définir l'imagination du suicide telle qu'elle apparaît chez Assia Djebar: s'il y a une image qui peut résumer le mouvement de l'existence, c'est bien celle du lien paradoxal entre la chute et l'envol.

Il paraît difficilement concevable que ce paradoxe puisse être „de l'ordre de la solution“. Pourtant, à lire l'explication qui suit chez Foucault – „Le suicide n'est pas une manière de supprimer le monde ou moi, ou les deux ensemble; mais de retrouver le moment originaire où je me fais monde [...]“ (113) –, on constate qu'Assia Djebar le comprend de la même manière. La tension entre les deux forces antagonistes mène à une solution contradictoire qui sera à la fois avortement⁵⁵ et naissance. Elle fait avorter l'acte visé, le suicide, et c'est la suspension „[d]ans le vide délavé“ de cet avortement qui est vécue comme une délivrance⁵⁶, voire comme une „nouvelle naissance“.⁵⁷ Le moi doit mourir – „Quelqu'un est mort, me disais-je, quelqu'un qui avait mon visage“⁵⁸ – pour qu'il puisse naître autre après la chute presque mortelle, comme le phénix suicidaire renaît de ses cendres.

Si „l'aile de la mort traîne, un instant, sur le sol“,⁵⁹ c'est pour mieux se déployer ensuite dans le mouvement ascendant qui était depuis toujours im-

⁵⁴ Cf. dans *L'amour, la fantasia* 129: „Quand je m'anéantis dans cet envol vers la mer, cette plongée dans l'oubli, [...]“, et dans *Les nuits de Strasbourg* 317-318: „J'ai plongé [...] j'avais désiré m'envoler [...] pour me dissoudre dans le vide!“

⁵⁵ Que ce terme soit plus qu'une métaphore, c'est ce qui devient évident avec la scène d'*Ombre sultane*: la chute de Hajila provoque, comme le prévoit Isma, „que le foetus tombera puisqu'il est déjà mort en ton coeur; [...]“ (168) Cf. aussi dans un des rêves des *Nuits de Strasbourg* (188-191) l'apparition du bébé qui est assis dans le ventre transparent de la „Dame“ et qui proteste que la mort du jeune garçon montant au ciel entraînerait la sienne: „s'il meurt, je meurs aussi!“ (190)

⁵⁶ Cf. la scène de la chute dans *Les impatients* (94: „délivrée“) et dans *Ombre sultane* (168: „que tu vivras, légère, l'entrave déliée“).

⁵⁷ *L'amour, la fantasia* 130. La métaphore libère plus tard le sens premier, lorsque dans *Ombre sultane* et de nouveau dans le rêve du jeune amant qui monte au ciel le thème de l'avortement intervient de façon directe

⁵⁸ *Les impatients* 95.

⁵⁹ *L'amour, la fantasia* 130.



pliqué dans la chute djebarienne: l'envol. La direction que prendra cette ascension est exactement celle que Michel Foucault indique à la fin de ses réflexions: „de l'autre côté du rêve, le mouvement de l'imagination se poursuit: il est alors repris dans le labeur de l'expression [...] [qui] est langage, oeuvre d'art, éthique“ (125; 126). Le cri que Thelja pousse „dans le bleu immergé“ incarne le besoin d'expression, tout comme la position de la jeune femme „au sommet de la flèche de lumière“ évoque l'instrument qui permet de transposer le cri en écriture, le kalam. Si ce mot cher à l'auteur⁶⁰ se rapproche par sa sonorité de calamité, c'est que l'„envolée dans l'imaginaire“⁶¹ situe la visionnaire exactement au „point décisif du partage entre les images où [l'existence] s'aliène dans une subjectivité pathologique, et l'expression où elle s'accomplit dans une histoire objective. L'imaginaire, c'est le milieu [...] de ce choix“ (Foucault 127).

Assia Djebar a choisi le „bonheur de l'expression“.⁶² Les trois points de suspension à la fin du roman disent en pointillé le prix à payer.

⁶⁰ *L'amour, la fantasia* 255: „le 'qalam'“; *Vaste est la prison* 344: „le kalam“. Cf. aussi à ce sujet Ernstpeter Ruhe 170-171.

⁶¹ Cette formule heureuse se trouve à la fin d'*Ombre sultane* (181).

⁶² Ce sont les derniers mots de l'essai de Foucault (128): „On peut donc en rejoignant au coeur de l'imagination la signification du rêve, restituer les formes fondamentales de l'existence, en manifester la liberté, en désigner le bonheur et le malheur, puisque le malheur de l'existence s'inscrit toujours dans l'aliénation, et que le bonheur, dans l'ordre empirique ne peut être que bonheur d'expression.“ (127-128)



BIBLIOGRAPHIE

- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes I* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1975).
- Binswanger, Ludwig. *Le rêve et l'existence*. Traduit de l'allemand par Jacqueline Verdeaux, Introduction et notes de Michel Foucault (Paris: Desclée de Brouwer, 1954).
- Charbonnier, George. *Entretiens avec Michel Butor* (Paris: Gallimard, 1967).
- Djebar, Assia. *Les alouettes naïves* (Paris: Julliard, 1967).
- . *L'amour, la fantasia* (Paris: J.-C. Lattès, 1985).
- . *Ombre sultane* (Paris: J.-C. Lattès, 1987).
- . *Vaste est la prison* (Paris: Albin Michel, 1995).
- . *Les nuits de Strasbourg* (Arles: Actes Sud, 1997).
- Düll, Anette: „Die Macht des Anderen. Assia Djebars autobiographisches Schreiben als psychoanalytischer Prozeß“. *Europas islamische Nachbarn. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*. Ed. Ernstpeter Ruhe (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995): 71-81.
- Freud, Sigmund. *Studienausgabe*, t. VII (Frankfurt: S. Fischer, 1973).
- Humbert, Marie-Thérèse. *A l'autre bout de moi* (Paris: Stock, 1979).
- Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes* (Paris: Gallimard 1988).
- Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Introduction by Umberto Eco (London: I. B. Tauris & Co Ltd., 1990).
- Marchal, Bertrand. *Stéphane Mallarmé, Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898* (Paris: Gallimard, 1995).
- Memmi, Albert. *Le scorpion ou la confession imaginaire* (Paris: Gallimard, 1969).
- Ruhe, Doris. „Scheherazades Botschaft. Sinnfülle und Sinnentzug in Assia Djebars *Ombre Sultane*“. *Europas islamische Nachbarn. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*, t. 2. Ed. Ernstpeter Ruhe (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995): 45-70.
- Ruhe, Ernstpeter. „Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djebar“. *Postcolonialisme & Autobiographie: Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Edd. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (Amsterdam: Rodopi, 1998): 161-178.

