

Sand et Djébar : sur la voie (voix) de Shéhérazade

Monia Kallel

Volume 42, numéro 1, 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1007177ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1007177ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Kallel, M. (2011). Sand et Djébar : sur la voie (voix) de Shéhérazade. *Études littéraires*, 42(1), 129–144. <https://doi.org/10.7202/1007177ar>

Résumé de l'article

En partant des travaux récents sur la notion fort complexe de voix (émission sonore, pensée silencieuse, mode d'existence, et « souffle » créatif), l'article se propose d'examiner deux romans, *Consuelo* de George Sand (1844) et *Loin de Médine* (1991) d'Assia Djébar. L'aventure littéraire des deux romancières prend son origine dans la tradition lyrique (qui remonte à Platon et passe par Rousseau), et s'articule sur le mode de la perte conformément à la tradition (occidentale et orientale) incarnée par de nombreuses figures féminines (Shéhérazade, Ondine, Orphée, Marsyas, Mélusine). Les deux femmes croient au pouvoir de la parole, libératrice, unificatrice et re-fondatrice du monde plein des origines. Cette foi commune se traduit par l'omniprésence de la voix (organe, schème et métaphore de l'écriture) et l'attention portée aux vibrations du corps. Les deux fictions contreviennent aux lois traditionnelles de la *mimesis* proposant ainsi une autre voie (voix) de l'engagement (éthique et esthétique).



Sand et Djébar : sur la voie (voix) de Shéhérazade

MONIA KALLEL

Comme « de longs échos qui de loin se confondent », les voix de Sand et de Djébar jaillissent des entrailles du corps (social, individuel ou sémiotique). Un corps drapé, assiégé, voire enserré, et qui finit par sécréter sa substance : coulée rapide et fluide chez Sand que Flaubert compare à « un grand fleuve d'Amérique : Énormité et Douceur¹ », douloureuse et déchirante chez Djébar dont le « lent scalpel » perce les veines et provoque la saignée². Mais les deux univers se nourrissent du thème de la mort et s'articulent sur le mode de la perte, conformément à l'imaginaire (occidental ou oriental) de la voix vive (parole ou chant) incarné par de nombreuses figures féminines : Shéhérazade, Ondine, Orphée, Marsyas — et Mélusine ajoute Claude Jamain. Plus que les autres figures, Mélusine illustre la tension, portée à son paroxysme dans la littérature romantique, entre le risque d'engloutissement dans la beauté du chant et le désir de cette perte. Le cri de plaisir que pousse celui qui se gratte la peau, ou qui remue le couteau dans la plaie en « jou[ant] de ses propres désastres » (Sand)³ retentit d'un bout à l'autre de l'œuvre des deux femmes. Et cela malgré les reproches de la critique à propos de leur indifférence envers la vraisemblance, le manque d'épaisseur de leurs personnages et leur transgression abusive des normes génériques mêlant le réel et l'imaginaire, le factuel et le fictionnel, l'autobiographique et l'universel. Derrière la belle métaphore flaubertienne se cache déjà une réelle critique, qui se dégage du parallélisme entre le « grand fleuve » et le « mince filet d'eau » par lequel l'épistolier-romancier se représente : exubérance, facilité, écriture à effet d'un côté, « grands travaux d'art » et souci du « vrai » de l'autre⁴.

Ce qui, au XIX^e siècle, était jugé comme une négligence « naturelle » (propre au langage du cœur de « l'écriture-femme »), et comme une faiblesse par des critiques moins indulgents, apparaît, aux yeux des lecteurs modernes comme une contradiction incompatible avec l'engagement militant des deux femmes. On sait

1 Gustave Flaubert, « Lettre du 27 décembre 1866 », *Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, 1981, p. 112.

2 Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, 2001 [1985] p. 177.

3 Gustave Flaubert, « Lettre du 21 septembre 1866 », *Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, *op. cit.*, p. 76.

4 « Lettre du 27 novembre 1866 », *ibid.*, p. 100.

que dans la tradition littéraire (et philosophique), la notion de voix renvoie à la poésie lyrique et à l'écriture intimiste (qui remonte de Platon à Rousseau) et s'oppose à l'art du roman, orienté vers l'observation de la réalité et l'analyse des phénomènes sociaux dans une optique qui s'enracine chez Aristote. Mais Sand et Djébar s'engagent dans une autre voie, celle du « roman-poème » (H. Meschonnic). Le récit se focalise sur le « je » « qui est moi et autre chose⁵ » ; il est à l'écoute d'une mélodie profondément intime et interroge le monde environnant. Car, pour Sand comme pour Djébar, la parole est un acte (à effet perlocutoire) qui agit sur les êtres et transforme les choses. Le vieux mythe platonicien se cristallise, chez les deux romancières, autour d'un support privilégié : la voix. Multiple et une (le mot s'écrit de la même manière au singulier et au pluriel, renvoie au langage et à la musique, désigne l'organe sonore et l'intellect), la voix constitue le trait d'union entre Sand et Djébar. Certes, l'institution littéraire (contexte socio-culturel, idéologie dominante, supports et espaces de parole) imprime à chaque voix des formes et des orientations particulières. Chez Sand (qui a évolué dans un milieu où l'écriture est un geste essentiellement masculin), elle passe par des voies indirectes et implicites (récits encadrés, travestissement des femmes, langage codé, usage des tropes). En revanche, dans l'univers de Djébar, irrigué par sa culture franco-algérienne, les circuits de parole comportent moins de détours. Mais les deux femmes vivent la même tension. Et leur aventure littéraire repose sur le même axiome : dire le monde en se disant, renouer avec le monde plein des origines en libérant les vibrations de la voix intérieure. Véritable cheval de Troie, la voix se love dans tous les objets signifiants (regards, larmes, gestes, postures), investit différents domaines (romans, théâtre, critique d'art, peinture) dans l'espoir de gagner la bataille de l'incommunicabilité entre les êtres. Claude Jamain note :

On entend par ce mot [voix], plutôt que l'émission sonore donnant une forme sensible à la pensée, le retentissement dans un espace qui est ouvert sur le dehors, et tout ce qui semble donner des signes d'un « être-là », qui reçoit généralement le nom de présence. [Le terme] désigne tout à la fois l'émission sonore, le chant et la voix qui circulent silencieusement dans la pensée. Et plus encore [...] le mode de l'existence humaine — ou bien le mot très imprécis de « souffle », dès lors qu'il peut devenir chant, son indifférencié et silence⁶.

Deux romans seront interrogés : *Consuelo*, de George Sand (1844) et, *Loin de Médine* (1991) d'Assia Djébar.

Loin, ces deux fictions le sont l'une de l'autre par leur ancrage spatio-temporel, leur matériau thématique et la distribution de l'énonciation. Et pourtant si ressemblantes. Ces deux romans de la voix sont construits à partir de faits réels qui se sont déroulés à une période charnière : l'Europe des Lumières, entre la fin de l'Ancien Régime et le début de la Révolution française, chez l'une, et le passage du paganisme à l'Islam dans la péninsule arabe, chez l'autre. Les deux textes correspondent à un moment particulier du parcours esthétique des deux femmes. Outre qu'ils

5 Selon l'expression de Claude Millet (*Le romantisme*, 2007, p. 125).

6 Claude Jamain, *Idée de la voix*, 2004, p. 12.

interviennent après un ensemble d'écrits à caractère autobiographique, *Consuelo* et *Loïn de Médine* marquent la naissance des deux romancières et comportent l'exigence de lectures, de documentation et de scrupuleuses recherches que Sand (qui ne pensait écrire qu'un conte vénitien) trouvait incompatibles avec son imagination vagabonde et que Djébar juge difficiles à cause de sa méconnaissance de la langue arabe. Mais la plongée dans le passé historique libère le langage individuel. À ces deux voix portées d'abord par la quête identitaire, elle donne la légitimité et insuffle la force qui les propulse dans la sphère de l'universel.

La « structure du sérail » : mutisme et invisibilité

Selon Béatrice Didier, la transgression, qui définit toute écriture, est double ou triple chez la femme. Il s'agit, pour elle, d'enfreindre l'interdit « par rapport à l'homme et à la société phallogratique » et « par rapport à une sorte de vocation de la voix, du chant, la tradition orale qui a été assumée par les femmes⁷ ». Cette idée, fondamentale dans « l'écriture-femme » de Thérèse d'Avila, Marguerite Duras ou George Sand et Virginia Woolf, est parfaitement transposable à Assia Djébar qui se présente comme l'héritière de Shéhérazade⁸, la conteuse de la nuit dont le langage tire sa légitimité de la « structure du sérail » avec sa double loi de l'« invisibilité » et du « silence⁹ ». Femmes cachées, femmes muettes qui trouvent dans le lyrisme du chant mélancolique, essentiellement tourné vers le passé, un moyen de se libérer. À la question « pourquoi écrivez-vous ? », Djébar répond « J'écris à force de me taire » (CVQ, 25). Mais il est une autre interrogation qui sous-tend l'œuvre fictionnelle de Sand et de Djébar : comment retrouver la substance et la chair de cette voix des origines ? Au commencement de l'aventure scripturale, précise Djébar, était la déambulation dans les petites rues de Venise qu'elle surnomme la « Médina retrouvée », « Lieu d'Occident et d'Orient » (CVQ, 191). Venise est aussi la ville où le personnage sandien, Consuelo, a vécu une enfance heureuse, appris le chant à l'église Mendicanti dirigée par le maestro Porpora, et modulé son tempo et ses gestes sur le clapotement de l'eau : « Elle [Consuelo] était aussi calme que l'eau des lagunes, et en même temps aussi active que les gondoles qui en sillonnent incessamment la face¹⁰ ». Son goût de l'errance et sa méfiance à l'égard de tout système (politique, social et linguistique) qu'elle partage avec les personnages de Djébar, renvoient à leurs origines communes. « Formée de la côte d'Ismaël » (C, 38), la Consuelo se serait bien intégrée dans le *barem* féminin de *Loïn de Médine*, sous-titré *Filles d'Ismaël* ; « svelte et flexible comme un palmier », elle est la descendante de « Hajjar l'insolée ». Hajjar¹¹, la servante « expulsée », la mère abandonnée avec son enfant dans le « désert de la vie » et qui fait le « va-et-vient entre Safa et Merwa » à la recherche de l'eau salvatrice¹².

7 Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, 3^e édition, 1999, p. 17.

8 Voir Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, 1999, p. 75-77 (désormais CVQ).

9 Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980, p. 189.

10 George Sand, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt*, 2004, p. 38 (désormais C).

11 Hagar dans l'Ancien Testament ; Djébar transcrit la prononciation du nom en arabe.

12 Assia Djébar, *Loïn de Médine*, 1991, p. 305 (désormais LM).

De Venise à Vienne, de Berlin à Prague, Consuelo, la bohémienne « sans nom, sans famille et sans patrie » (*C*, 968) est guidée par le souvenir de sa mère, chanteuse de rues, à qui elle doit son surnom, et son besoin d'évasion. Consuelo aurait trouvé une compagne de route dans le personnage de Djébar, Oum Hakim : « Elle court, elle court, Oum Hakim » (*LM*, 133), la « combattante » lancée dans un désert torride à la recherche de son époux. Adulée et surveillée, la cantatrice sandienne ne rêve que fuite et chemin : « Ô ma pauvre mère ! pensa-t-elle, me voici ramenée, par d'incompréhensibles destinées, aux lieux que tu traversas ». Puis de conclure : « Qu'y a-t-il de plus beau qu'un chemin ? » (*C*, 329).

La fuite et « le chemin, [...] terre de liberté » (*C*, 329) où vole l'hirondelle et chante l'oiseau, sont ceux-là mêmes qui fascinent ses consœurs orientales imaginées par Djébar. Celles-ci entrent dans l'Islam séduites moins par le contenu du Coran que par sa mélodie. Touchées par le rythme, elles répondent à l'appel « dans un élan devant la seule beauté du texte » (*LM*, 278). La conversion de Oum Hakim est due à l'harmonie produite par le déploiement de deux voix, celle du prophète, « aérienne », « claire » et lumineuse, et celle de Bilal, le premier muezzin de l'Islam, « métallique » et « fortement timbrée » (*LM*, 147). D'où ce commentaire de Oum Aymann à la mort du Messager : « Moi, je ne pleure pas le départ de l'aimé ! Non. Je pleure parce que la Parole ne descendra pas parmi nous !... » (*LM*, 231). À une époque où le nombre de lettrés est réduit et où les négociations et les transmissions sont essentiellement orales, la parole a une importance particulière. Pour un Arabe, « tout est Verbe d'abord ; si le Verbe défaille, le sang coule », note Djébar (*LM*, 103). Les « filles d'Ismaël » sont dans cette réalité. Sauf que pour elles la voix compense le corps éloigné de l'espace public.

Qu'elles narrent ou chantent, pleurent ou rient, crient ou chuchotent, ces silhouettes voilées qui suivent, en arrière-plan, leurs époux et leurs frères dans tous les gestes de la vie (deuils, noces, pourparlers, combats), semblent répéter le même refrain : leur souffrance d'être coupées du monde et leur besoin d'exister, de respirer. En témoigne le sort réservé à la poétesse (anonyme) qui a osé s'attaquer, par ses distiques et ses quatrains, aux compagnons du prophète : on lui arrache les dents « pour qu'elle ne chante plus ! » : « je chanterai avec mes mains ! » (*LM*, 124) murmure la poétesse ; on lui coupe les bras qui tombent avant que le souffle rauque et la voix sifflante ne s'éteignent. C'est alors que les spectatrices se chargent de panser le corps dévoilé et mutilé.

Dans l'univers sandien, le voile est physique et surtout mental et symbolique. Mais les mêmes causes génèrent presque les mêmes effets : regard et parole occultés, malaise, retour de l'oublié et violence. Pour l'amant, Anzoleto, comme pour le mari, Albert, pour le maître Porpora comme pour le public et les Rois (Frédéric le Grand, Marie-Thérèse), la célèbre cantatrice n'est qu'un objet sonore : « Pour la première fois, il [Anzoleto] regarda cette jeune fille avec les yeux d'un jeune homme [...] ce front, ces yeux, cette taille, et tous ces détails dont il n'avait jamais saisi qu'une sorte d'ensemble idéal comme voilé dans la pensée » (*C*, 72). Lorsque Consuelo raconte sa vie à la princesse Amélie, elle confirme le dire de la narratrice et signale, en usant de la même expression (« pour la première fois »), l'existence de ce voile mental chez le comte de Rudolstadt : « Albert ne m'adressait jamais la parole, il ne semblait même pas me voir. Je crois qu'il s'aperçut pour la première fois de ma

présence dans le château lorsqu'il m'entendit chanter » (C, 791). De cette absence de langage résulte une compression de l'air, un mal dans la poitrine et un nœud dans la gorge qui produisent soit un silence forcé mais saturé de paroles (comme le laisse entendre une expression récurrente chez Sand : « la parole expire sur les lèvres »), soit une explosion, un « orage » (dit Sand) où les mots, le rythme, les sanglots et les rires, tous aussi violents, s'entremêlent et se suivent.

C'est dans les réunions intimes et pendant les moments de confiance-confiance que le mécanisme est dévoilé comme dans cet aveu de la princesse Amélie : « Il faut que je parle, mon cœur déborde. Il y a si longtemps qu'il se dessèche dans ma poitrine ! Je veux parler, parler encore... Il faut que ma joie s'exhale ou que j'éclate » (C, 773). Les textes de Djébar décrivent l'éclatement comme dans cette plainte : « une anonyme [...] laisse fuser une déploration rauque, en volute suraiguë, qui hésite, se cherche, transperce l'air puis se déchire en blessure ouverte » (LM, 259). La lutte à laquelle se livre Consuelo sur scène porte moins sur l'arrangement de sa voix, qui semble aussi belle qu'infailible, que sur la dissimulation du mal intérieur qui la ronge. Dans le théâtre de Venise, « [d]eux ou trois fois des sanglots remplirent sa poitrine et s'exhalèrent en une gaieté forcée, affreuse à voir pour qui l'eût comprise ! En rentrant dans sa loge elle tomba en convulsions » (C, 141).

Au théâtre (de Vienne, de Berlin, de Prague), comme dans les châteaux (des géants, du roi Frédéric), ce sont les mêmes « agitations convulsives » (C, 666) qui secouent le personnage. Le refoulement de la parole semble résulter des bruits extérieurs qui blessent l'auditrice : applaudissements du public (souvent comparé à une bête féroce), sons musicaux, discours amoureux surchargés de demandes et de promesses. Le violon d'Albert produit le chant le plus violent. Littéralement — car la première scène où cet « admirable instrument vint frapper son oreille » (C, 274) est suivie d'une grave maladie — moralement, puisque la musique devient le moyen de conquérir le cœur de Consuelo, et symboliquement dans la mesure où le violon d'Albert s'oppose à la guitare de la mère dont les notes et la forme évoquent la chaleur du corps. Petite, sa mère l'attachait à son dos pour se déplacer et chanter.

Il lui semblait qu'en rêvant ce passé, elle entendait sa propre voix retentir dans l'espace, remplir la nature, et planer immense en montant vers les cieux ; au lieu que cette voix devenait creuse, sourde, et se perclait comme un râle de mort dans les abîmes de la terre (C, 382).

Le violon du comte fait écho au tambour fabriqué de la peau humaine de son ancêtre hussite, Jean Ziska, et aussi à la flûte du terrible Roi, Frédéric le Grand. Ils ont en commun le référent militaire, les corps sanguinolents et les comportements barbares dont la jeune cantatrice a été témoin. D'où sa peur et son dégoût¹³.

13 « Il me semble, affirme Consuelo, toujours entendre ce terrible violon jouant ses vieux airs bohémiens, ses cantiques et ses chants de guerre » (C, p. 897). Dans le royaume du roi Frédéric, elle ressent le même malaise : « L'ordre militaire établi jusque dans les coulisses des théâtres, la bienveillance calme et continue d'un public qui pense à ses affaires en nous écoutant, la haute protection du roi qui garantit des succès décrétés d'avance, [...] ; toute cette vie bourgeoise, froidement laborieuse, tristement glorieuse [...] m'a ôté l'espoir et jusqu'au désir de me perfectionner » (*ibid.*, p. 814).

Avec Sand et Djébar, l'expression retrouve donc son sens premier (composé de « *ex*, hors de » et de « *premere*, serrer, exercer une pression sur »)¹⁴. Elle oscille entre le silence mortel et les « transes » (Djébar¹⁵), et s'accompagne d'une attaque physique, un ravissement-évanouissement visible à travers des symptômes similaires chez les deux romancières — contorsion du corps, cheveux épars, pâleur, fièvre, yeux fixes — et débouche sur la même chute, affaiblissement ou extinction de la voix. C'est dans le théâtre impérial de Vienne que se déroule la fin irréversible de la Porpora : « Le soir, Consuelo fit sa toilette comme à l'ordinaire. Elle se posa, et ses lèvres articulèrent un mot... mais pas un son ne sortit de sa poitrine, elle avait perdu la voix » (C, 1120). Placée en résidence surveillée et contrainte d'aller à la répétition *par ordre* (l'auteur souligne), elle perçoit cette perte comme un choix, une « ruse de guerre » (C, 1120). Elle « était résignée et fière [...] remerciant Dieu de lui envoyer cette infirmité subite qui allait lui permettre de quitter le théâtre et de rejoindre Albert ». Le destin de Fatima, la fille du Prophète, « celle qui dit non à Médine » (LM, 66), obéit à la même logique. Elle conteste la décision des dignitaires qui la privent de l'héritage paternel. Sa colère est forte, sa vengeance immédiate et sa perte aussi.

Comprenant que « leur » loi sera implacable face à elle, elle ne se résigne pas, non. Elle a hâte de recourir à Dieu. Elle a hâte de mourir. Et elle meurt, de ce « non » incessant, inlassable, à la loi de Médine (LM, 87).

Fatima quitte la vie comme Consuelo la scène : promptement et volontairement.

« De l'écriture comme voile¹⁶ »

« Le signe de l'échec, note R. Barthes, est aussi le lieu du fantasme, d'où le travail va peu à peu reprendre¹⁷. » S'abstraire et se taire constituent, pour Sand et Djébar, le « lieu » du « travail ». Il s'agit de préserver son être au monde en multipliant les voiles et en diversifiant les écrans matériels, linguistiques et symboliques : pseudonymes, surnoms, travestissement, voilement, laideur, pauvreté. Consuelo qui change de nom aussi facilement qu'elle change d'endroit, d'habit et de statut social — elle est la zingara, la Porpora, Bertoni, la comtesse de Rudolstadt — n'oublie jamais d'évoquer, avec une joie désinvolte, ses origines douteuses¹⁸ : « La

14 Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 765.

15 « Transes » est intitulé d'un chapitre de *L'amour, la fantasia*, où on peut lire : « Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre, peut-être des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille. On la portait presque, tandis que, transformant en rythmique ses plaintes quasi animales, elle ne dansait plus que de la tête, la chevelure dénouée, les foulards de couleurs violentes, éparpillés sur l'épaule » (*op. cit.*, p. 164-165).

16 Selon le sous-titre de la troisième partie libellée : « Écriture de l'autobiographie » (CVQ, p. 97).

17 Roland Barthes, « Flaubert et la phrase », *Œuvres complètes*, 2002, t. 4, p. 79.

18 Chaque fois qu'elle raconte sa vie (au maître Porpora, au comte Christian, à Amélie de Rudolstadt, au camarade Joseph, à l'impératrice Marie-Thérèse, à la princesse Amélie), Consuelo insiste sur l'absence du nom du père. Et semble oublier la recommandation de

société ne m'a pas imposé l'orgueil d'un nom de famille à soutenir [...] je n'ai pas de compte à rendre au monde. J'y suis la Consuelo, rien de plus » (C, 670). Ne peut-on pas voir dans cette argumentation et dans ce jeu avec (et sur) le nom une projection d'Aurore Dupin alias George Sand ou de Fatima-Zohra Imalayène alias Assia Djebar ?

L'habit, versant concret du nom qui se veut labile, est un objet central dans cette quête de soi. Le déguisement, par exemple, est selon Consuelo-Bertoni « une innocente supercherie », une « feinte, une nécessité imposée par les circonstances » : « Nul ne sait où je suis. Ceux qui dominent ma vie me chercheraient en vain ; ils ne peuvent me découvrir dans ce milieu inconnu de tous, nouveau pour moi-même, où je me suis réfugiée » (C, 589) ; « Je m'appartiens entièrement » (C, 486). À l'image de Consuelo qui, dans sa première jeunesse, n'échappe aux sollicitations des hommes que grâce à sa laideur, le personnage djebarien, Kerama, la chrétienne, n'a pu soudoyer sa liberté qu'après avoir signalé à son ravisseur sa vieillesse et la flétrissure de ses traits : « Si j'enlevais mon voile, tu constaterais que je ne suis bonne ni pour l'amour de chair ni pour les travaux domestiques » (LM, 132). Son voile aidant, elle réussit à rejoindre les siens. A-t-elle dit vrai ? Était-ce une feinte ? Le texte ne donne pas de réponse claire. Il est signalé, toutefois, que le Bédouin « hésita » avant d'accepter la transaction.

Remplacer l'arme par la parole, jouer avec les mots, saisir les nuances constituent un trait d'union puissant entre les personnages féminins de Sand et ceux Djebar. Karama, Sirin, Fatima font ce que Consuelo, Wanda, Amélie enseignent à leur entourage : la langue n'est pas un simple code. Elle contient différents niveaux de sens qu'il s'agit d'exploiter pour déjouer les pièges ou éviter les malentendus et les ruptures. Entre Fatima et les dignitaires de Médine, le désaccord est d'ordre linguistique. S'ils décident de la déshériter, c'est parce qu'ils prennent à la lettre l'énoncé : « On n'hérite pas de ce qui est don ! » (LM, 86). La fille du Prophète lit autrement cette recommandation de son père : l'héritage porte sur la prophétie et non sur les biens terrestres. D'où ce « non » de Fatima, un « “Non” au premier calife, commente Djebar, pour son interprétation littérale du « dit » du Prophète » (LM, 85). Consuelo n'est pas moins désemparée lorsqu'elle constate que la folie du comte Albert, l'égaré de Zdenko, et la naïveté du jeune Gottlieb proviennent du même phénomène : ils « pren[nent] les choses au pied de la lettre » (C, 176)¹⁹.

son père adoptif, maître Porpora qui lui dit : « méfie-toi de ton origine bohémienne, et songe à étouffer les instincts aveugles et vagabonds » (C, p. 141). D'où son étonnement lorsqu'il apprend que le comte Albert veut épouser son élève : « Toi, petite Égyptienne ? toi, la laideron de la Scuola, la fille sans père, la comédienne sans argent et sans engagement ? Toi, qui as demandé l'aumône, pieds nus, dans les carrefours de Venise ? » (*ibid.*, p. 538).
19 Commentant le comportement de Gottlieb (l'apprenti cordonnier, le novice lecteur, et la nouvelle recrue des Invisibles), Consuelo affirme : « Je comprends maintenant comment cette lecture a troublé un esprit simple qui a pris au pied de la lettre les symboles d'un mystique un peu fou lui-même » (C, p. 910). Il revient à Wanda, la seule femme siégeant dans le conseil supérieur des Invisibles, de théoriser sur la structure de la langue comparable à celle de la religion qui a « deux faces, une extérieure et publique, une interne et secrète. L'une est l'esprit, l'autre la forme ou la lettre. Derrière le symbole matériel et grossier, le sens profond, l'idée sublime » (*ibid.*, p. 1004).

Les écrits de Sand et de Djébar montrent que les écrans sociaux, linguistiques et allégoriques qui séparent les êtres, sont ceux-là mêmes qui les libèrent. Ils leur permettent non seulement de circuler entre les espaces délimités comme entre les différentes couches de signifiante, mais aussi d'atteindre une assurance et une invulnérabilité qui les élèvent au rang de divinité et leur confèrent la forme d'une statue. Les « longs voiles noircis » (*LM*, 209) procurent aux « filles d'Ismaël », fraîchement islamisées, la même force sereine. Voici comment Atyka, la poétesse, évoque sa présence à la mosquée parmi les compagnons du Prophète : « Moi, trônant au-dessus d'eux tout emmaillotée, il me semblait être devenue une idole statuifiée, habitée d'une prescience aiguë » (*LM*, 210). Qu'elle ait l'apparence de la Vierge, d'une sibylle, ou d'un personnage tragique (Antigone, Clytemnestre, Médée, Électre) (*C*, 636), la femme-statue est omniprésente dans l'univers sandien. Ses traits essentiels se cristallisent autour de la mère Wanda : « grande taille », « draperies flottantes » « port majestueux », « tête toujours voilée » et « voix éteinte » (*C*, 1096). Mais, c'est le couple égyptien Isis-Osiris dont le fils, Harpocrate, dieu du silence, est représenté un doigt sur la bouche, qui fascine particulièrement Sand²⁰. Interpréter la symbolique du « temple d'Osiris » (*C*, 1070) est l'ultime épreuve que doit passer Consuelo pour être admise dans la société des Invisibles fondée sur le secret absolu. « Dieu [...] est le *silence éternel* » lui explique un initié (*C*, 916, l'auteur souligne). C'est aussi par son mutisme que se distingue Mohammed l'Envoyé de Dieu : il s'abstrait du monde et laisse venir la parole sacrée : « Charivari, tumulte devant le Prophète. Le silence en lui » (*LM*, 287) ; « Voix autour du Prophète. Le désert en lui » (*LM*, 286). Comme le signale Djébar, dans *Ces voix qui m'assiègent*, le mot *s'irr*, en arabe, signifie le « silence plein qui sous-entend le secret » (*CVQ*, 65).

Les corps voilés, ou repliés sur eux-mêmes, bouche close et yeux baissés affectionnent les déserts, les endroits vides, les lieux clos (chambres, boudoirs, prisons) propices à l'épanouissement de ce que Sand appelle la « vie isolée ». Il s'agit d'une « impression secrète et mystérieuse » difficile à « définir » car cet « état de l'âme [...] n'a pas été nommé dans notre langue » (*C*, 486). Le méta-discours interrompt le récit pour en assurer la lisibilité. Il justifie une attitude des personnages sandiens qui semble irrecevable pour le lecteur, leur goût, voire leur quête de la claustration et de l'emprisonnement. « Ferme les portes, demande la princesse Amélie, fais le guet, garde-moi, aie soin de moi [...] car je suis bien heureuse » (*C*, 773). Incarcérée à deux reprises, Consuelo répète à ses geôliers qu'elle est une « captive volontaire » (*C*, 952) et qu'elle n'a « aucune intention de [s']échapper » (*C*, 858). Pourquoi le ferait-elle, alors qu'en prison, elle atteint le silence, son rêve. De même qu'elle entreprend ce qu'elle n'a pas réalisé ailleurs : écrire sa vie. Les récits encadrant et encadrés foisonnent d'indications sur les motivations et les finalités de l'auto-représentation qui s'étale sur une trentaine de pages (de la page 886 à la

20 La scène finale de la *Marquise* a lieu dans une salle ayant pour seul décor « une statue de marbre blanc » qui « représentait Isis voilée avec un doigt sur les lèvres » (George Sand, *La Marquise*, 2004, p. 31). Flaubert relève ce penchant de sa correspondante pour la déesse égyptienne : « Isis, lui écrit-il, me paraît au-dessus de la Vierge, comme de Vénus » (*Gustave Flaubert — George Sand : correspondance, op. cit.*, p. 97).

page 920) et couvre une période de trois mois. Trois faits ont donné naissance au journal : l'attention de la prisonnière (qui découvre la cachette ainsi que tous les objets nécessaires à l'écriture, crayon, canif, papiers, bougie), la clairvoyance de la mère (qui lui a « fait apprendre à écrire, elle qui ne le savait pas ») et le désir de communiquer avec le monde extérieur. Le journal, écrit sous forme d'une lettre, est adressé à des amis (le Porpora, Hayden, le chanoine, le baron de Trenck), mais il se veut aussi une « trace » pour les prisonniers futurs à qui Consuelo laisse, avant de quitter sa cellule, les outils qu'elle y a trouvés.

Ainsi, loin des maîtres et des rois, de la scène et du public, Consuelo retrouve son passé tout comme Sirin, la sœur de Marya, concubine de l'Envoyé de Dieu, qui rejoint par les mots son Alexandrie natale. Et vit mentalement « loin, loin de Médine » (*LM*, 195). L'ignorance du code scriptural, n'empêche pas Sirin d'assurer la transmission de sa parole. Réprimandée par son époux pour ses chants en langue maternelle, Sirin choisit d'élever la voix en présence de ses enfants. En voyant son fils, le petit Abderahmane, entendre « les mots coptes [qui] lui remontaient à la bouche », la poétesse exilée se dit : « ce serait ces accents-là [...] qui donneraient plus tard à ses vers une sonorité étrange ; non, étrangère » (*LM*, 198).

Il y a, chez les deux romancières, un primat du son sur le sens qui fait de l'oreille l'objet fondamental de la quête. C'est « mon fil d'Ariane » note Djébar (*CVQ*, 48). Sand use de la même expression en évoquant la musique d'Albert qui guide Consuelo dans les souterrains du château des Géants (*C*, 1131)²¹. Cette sensibilité auditive se traduit dans l'univers fictionnel par l'abondance des séquences dialoguées animées par des personnages dont le langage est réduit ou décentré : les enfants, les inspirés, les fous, les étrangers, les amoureux. Ils sont dans un en-deçà (ou un au-delà) du parler social, ou dans une espèce de virginité qui leur permet de bien entendre dans tous les sens du terme, et dans toutes les circonstances, comme ce qui se passe à Venise après la deuxième apparition sur scène de Consuelo. La cantatrice s'évanouit, elle perd la maîtrise de sa volonté. Voyant qu'elle est « pâle et brisée », le comte Zustiniani lui lance des mots d'amour. Au bout d'un quart d'heure de mutisme, elle répond « je n'ai rien entendu », « j'ai mal écouté, mais je comprends. Oh ! oui, j'ai fort bien compris » (*C*, 142). La polysémie du verbe comprendre nourrit la pensée du roman *Loïn de Médine*. Le malentendu initial (ou « La grande discorde » pour reprendre le titre de l'historien, Hichem Djaiet) réside dans la nature de l'islamisation. Pour les uns, elle est basée sur la volonté de « comprendre » et pour les autres sur le plaisir de « se laisser prendre » à l'instar de Oum Hakim transportée par la voix du Prophète (*C*, 146).

Ainsi, le schéma de la communication qui, selon Jakobson, se compose de six éléments²², est mis à mal dans l'univers fictionnel de Sand et Djébar. Le canal

21 Maryline Lukacher montre que l'écriture du roman, étirement du conte que Sand a initialement prévu, imite les « lois architectoniques du labyrinthe » ; chaque nouvelle direction y est marquée « soit par un oubli, un évanouissement, un emprisonnement, ou une perte de voix » (« Une longue histoire : *Consuelo* et le fil d'Ariane, 2006, p. 327). Il nous semble que toutes ces « fins », conformément à l'imaginaire labyrinthique, reproduisent le même désir : échapper à l'emprise d'un monde sclérosé et d'un langage figé.

22 Les six éléments impliqués dans tout acte de communication, sont, dans les termes de Jakobson, l'émetteur, le récepteur, le canal, le code, le contexte, le message.

auditif y est si prégnant qu'il réduit et parfois annule le code linguistique et le référent. Sand s'arrange pour adapter les langues aux situations et aux discours de ses personnages. Ces derniers utilisent l'italien pour dire l'amour, l'allemand pour parler rationalité et pouvoir (voir *C*, 384-385), le bohémien pour célébrer la poésie populaire et l'espagnol pour exprimer l'affection maternelle... Mais leur plurilinguisme est moins dû à leur savoir qu'à un innéisme sensitif et langagier qui leur confère le don de communiquer avec autrui ou de deviner, par l'air, le vibrato, ou le phrasé, le sens d'un énoncé. Aux visiteurs étrangers venus pour comprendre et notifier le parcours du couple, Consuelo dit : « l'accent de vos voix me rassure plus que ces signes et ces paroles que nous venons d'échanger » (*C*, 1135). Le comte Albert, devenu Prophète, affirme ne pas comprendre pourquoi il « faut absolument des mots pour peindre les idées » (*C*, 1139).

Langue sans frontières

Le signe linguistique (avec son triangle signifiant / signifié / référent) constitue un écran, un nœud, qui s'interpose entre le sujet parlant et la sensation éprouvée. En révisant à la baisse sa fonction et son effet dans l'acte communicationnel, les deux romancières réduisent les clivages non seulement entre les modes d'expression²³ et les langues, mais aussi entre l'oral et l'écrit. Écrire, pour Djébar, c'est être dans « l'entre-deux-langues ». Sa francophonie est plutôt une « Franco-graphie » (*CVQ*, 30). Car son écriture se forge à partir du « souffle » de la langue maternelle qu'elle porte en elle.

Les multiples voix qui m'assiègent — celles de mes personnages dans mes textes de fiction —, je les entends, pour la plupart, en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale (*CVQ*, 29).

Ce surinvestissement du niveau rythmique va de pair avec une démythification et une banalisation de la langue représentée comme un domaine commun à tous. À la territorialisation²⁴ de l'écriture qui a nourri l'idée de la paternité de l'œuvre se

23 Notamment l'écriture et la musique. Dans l'imaginaire sandien, les deux langages ont pour origine mystérieuse une même espèce de mémoire atemporelle et sont donc interchangeables. À Balzac, elle écrit : « Vous êtes un *moi* exceptionnel, infiniment puissant, et doué de la mémoire que les autres pauvres diables de *moi* ont perdue. Grâce à votre intensité de persistance dans la vie, vous êtes dans un continuel rapport de souvenirs et de sensations avec les séries infinies de *non moi* que votre *moi* a parcourues » (George Sand, « 1^{er} de février 1842 », *Correspondance*, t. 5, p. 604 ; l'épistolière souligne). Et à Franz Liszt : « Je sens trop vivement votre musique, pour n'en avoir pas déjà entendu de pareille avec vous quelque part, avant notre naissance. Il paraît que vous vous en souvenez bien, vous, puisque vous avez conservé les mélodies des anges, moi je n'en ai qu'un vague souvenir qui me saisit et me frappe au cœur quand je vous entends. Cela me fait espérer de retourner un jour au pays d'où vient la musique. Ce doit être le paradis des hommes » (« 21 avril 1835 », *ibid.*, t. 2, p. 871).

24 Sur ce point Sand est en décalage par rapport à ses contemporains. Lancée par Sainte-Beuve, la métaphore territoire privé-écriture est largement reprise notamment par les écrivains de la deuxième génération romantique. La correspondance entre Sand et Flaubert est bien

substitue l'imagerie du corps articulée autour de « la dialectique amoureuse « sortir de soi » / entrer dans l'autre²⁵ ».

N'importe laquelle des langues, la maternelle avec son lait, celle des autres avec sa mémoire amère, ou une autre de hasard, comme une fille légère, celle dont on saisit la main avec hâte et fièvre, celle dans laquelle la voix, comme une voix d'enfant, bafouille et titube (CVQ, 31).

Cette désinvolture que Sand affiche en se réappropriant la vieille théorie de l'inspiration a pour emblème l'eau maternelle. Consuelo est une « perle sortie du fond des mers » (C, 132). Cette Venus vénitienne va subir de multiples transformations. La première a lieu dans les galeries humides du château des Géants. Consuelo y est descendue par un escalier dérobé pour aller au secours du comte Albert habité par le souvenir de sa mère dont il est le fils, le frère et l'époux. Il a pour unique compagnon, Zdenko, le poète-chanteur, lui aussi, imprégné du souvenir de la langue bohémienne. La critique a bien montré que Consuelo est à la fois Thésée et Orphée²⁶. Il y a lieu de noter que ce qui distingue son parcours, dont l'épreuve fondamentale est l'affrontement de l'eau menaçante, c'est qu'il débouche sur une victoire au profit de deux bénéficiaires : Consuelo sauve Albert en le libérant des « voix qui l'assiègent », et Albert sauve Consuelo en l'initiant au plaisir de la lecture à vive voix, et en lui faisant découvrir l'émotion et l'amour, sentiments inconnus du sévère Porpora. Façonnée, dans ses grands traits, à partir du mythe orphique (plongée dans les profondeurs, re-découverte de l'être perdu, sortie à la lumière), cette allégorie de la création artistique devient, chez Djébar, métaphore et métonymie de l'acte scriptural. « Parole et écriture : [...] C'est dans ce tangage, à la recherche de cette bouche obscure où l'écrit de quelques-uns vient tenter de boire au fleuve souterrain de la mémoire » (CVQ, 93).

Plutôt sonore et limpide dans l'univers sandien, sourde et visqueuse dans les écrits de Djébar, cette eau est dans un mouvement permanent — c'est Anzoleto qui « depuis plusieurs années qu'il s'était imprégné du génie de Consuelo, le buvant à sa source sans le comprendre, et se l'appropriant sans s'en apercevoir » (C, 69) ; c'est aussi le petit Abderahmane qui, dans le giron maternel, se laisse pénétrer par « les mots coptes [qui] remontaient à la bouche de Sirin » et que le futur poète déversera à son tour (LM, 193)²⁷.

éclairante. Flaubert explique qu'il délimite sa terre, « laboure », « pioche », « taille », Sand lui répond en termes d'inspiration : « Le vent joue de ma vieille harpe comme il lui plaît d'en jouer. Il a ses *haut* et ses *bas*, ses grosses notes et ses défaillances... » (Gustave Flaubert — *George Sand : correspondance, op. cit.*, p. 102).

25 Voir Yvan Leclerc, « *Madame Bovary* et *Les fleurs du mal* : lectures croisées », *Romantisme*, n° 62 (1988), p. 42-49.

26 Voir Isabelle Hoog Naginski, « George Sand mythographe », dans Brigitte Diaz et Isabelle Hoog Naginski (dir.), *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, 2006, p. 145-149, et l'article déjà cité de Maryline Lukacher, *loc. cit.*

27 À Flaubert qui lui parle de l'impersonnalité de l'auteur, Sand répond : « Qu'est-ce que l'art sans les cœurs et les esprits où on le verse ? », (Gustave Flaubert — *George Sand : correspondance, op. cit.*, p. 84).

« Le sang ne sèche pas dans la langue²⁸ » écrit l'auteur de *Loin de Médine*, qui choisit de désigner l'instance narrative par le mot arabe *rawya*, féminin de *rawi*. Mais si *rawi* signifie à la fois celui qui arrose (la terre, le corps et l'esprit) et celui qui réfléchit à la chose en la reconsidérant avec un œil critique, *rawya* est une forme neutre servant à nommer le conteur ou la conteuse qui affectionne les exagérations et les discours hyperboliques²⁹. S'agit-il, pour Djébar, de nettoyer le mot de sa coloration péjorative ou de le mettre en rapport avec un parler plus authentique qui, note-t-elle, tend vers la litotisation³⁰ ? Un fait est clair : à l'instar de plusieurs écrivaines maghrébines, Djébar pense qu'« il faut en finir avec Shéhérazade³¹ » en réactualisant l'espace, la finalité et les modalités de la parole³², tout en gardant l'essentiel de cette voix qui oscille entre silence et jaillissement, absence et coulée³³.

Alors que le récit de la conteuse des *Mille et une nuits* est réglé par un élément extérieur (le coucher et le lever du soleil correspondant au fantasme du sultan Schahriar), c'est le locuteur qui, chez Sand et Djébar, décide d'ouvrir ou de fermer la source verbale. Et de même qu'ouvrir ne signifie pas découvrir, fermer n'est pas finir ou épuiser. Exacerbées par la rigidité des institutions (du monde et du langage), la gorge se noue, la parole se fragmente et se perd, mais des voix continuent à circuler dans les entrailles du corps harmonique. En témoigne l'étonnant personnage de Corambé dont Sand raconte la construction dans *Histoire de ma vie*. Adorée par la petite Aurore qui, depuis l'âge de dix ans, lui voue un véritable culte avec un rituel précis, cette image poético-religieuse, sans cesser d'être la matrice de tous ses écrits, s'efface lorsque Sand publie son premier roman.

Un *continuum* permanent lie donc le dit et le non-dit, le ressenti et l'écrit, le factuel et le fictionnel. Et se donne aussi à voir dans les stratégies discursives et l'appareil énonciatif. « Raconter égale vivre³⁴ », cette équation qui, selon Todorov caractérise *Les mille et une nuits*, est transposable aux univers de Sand et Djébar qui foisonnent de personnages ravis de raconter des histoires et surtout la leur, d'où l'abondance de textes à la première personne (journaux, lettres, monologues). On a reproché à Sand la longueur et le manque de particularisme de ses dialogues : ses personnages parlent comme le narrateur et comme l'auteur³⁵. C'est que, pour elle, la circulation et la réversibilité de la voix sont plus importantes que sa vraisemblance et son exactitude. Rien n'est plus proche de cette pratique scripturale que la loi des

28 Intitulé de la postface de *Oran, langue morte* (cité dans *CVQ*, p. 31).

29 *Lisen El Arab*, Ibn Manzour (dir.), Beyrouth, Maison Lisen El Arab, 1988, vol. 2, p. 1260-1261.

30 Voir *CVQ*, p. 37-38.

31 Titre d'un essai de l'écrivaine tunisienne Faouzia Zouari (*Pour en finir avec Shéhérazade*, Tunis, Éditions Cérès, 1996).

32 « Après tout, si Shéhérazade ne contait pas à chaque aube, mais écrivait, peut-être n'aurait-elle eu besoin que d'une nuit, et pas de mille, pour se libérer ? » (*CVQ*, p. 77).

33 « J'aime [...] le mouvement des embarcations sur le fleuve. J'aime aussi le silence absolu, profond [...]. C'est de *l'idiotisme auditif*, variété nouvelle » (*Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, *op. cit.*, p. 186 ; l'épistolière soulignée).

34 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, 1971, p. 41.

35 Voir l'article d'Éric Bordas, « La contre-polyphonie sandienne de *Consuelo* », dans Michèle Hecquet et Christine Planté (dir.), *Lectures de Consuelo*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2004, p. 21-36.

« tours de parole » connue des théoriciens de la conversation. Tout ce qui est dit et consigné peut être repris et modifié par le même ou par un autre locuteur. Les préfaces, les postfaces et le discours diégétique sont toujours pris en charge par une voix (qui présente, rapporte, et ordonne la matière référentielle) et une contre-voix (qui commente le texte en signale les sources, les manques et les incohérences). De ces trous de la mémoire (de l'Histoire factuelle ou fictionnelle), les voix éteintes, refoulées ou expulsées, vont resurgir, s'épancher et s'interpénétrer.

Certes, l'écriture sandienne est fortement influencée par le roman de son époque construit autour d'une instance narratrice et rectrice qui synthétise les différentes voix (des personnages, du lecteur, de l'auteur). Mais, il y a dans la liberté que prend Sand avec les références, dans ses dialogues intertextuels et métatextuels, dans l'étalement de son propre jeu, des traits qui la différencient de ses contemporains, et la rapprochent de la narration arabe. Todorov définit le conte oriental comme « un cas-limite d'a-psychologisme littéraire ». Pour le montrer, il cite H. James, prototype de l'auteur / lecteur occidental. « S'il y a une proposition "X voit Y", l'important pour James, c'est X, pour Chahrazade, Y³⁶ », note-t-il dans « Les hommes-récits », un titre qui rappelle l'expression, « *l'homme-roman* », soulignée par Sand dans une lettre à Flaubert qui s'évertue, en vain, à lui inculquer le primat de la rationalité dans l'acte scriptural³⁷. La mise à mal de la causalité, l'autonomie de l'événement, la circulation de la parole ressentie à la fois comme un plaisir et un besoin, font de Sand et Djébar les héritières de Shéhérazade, cette autre « fille d'Ismaël ».

Loin de Médine se lit comme une rupture avec toute monopolisation du langage. Aux chapitres consacrés à l'action (faits d'arme et de parole) succèdent des poèmes écrits en italique et libellés *Voix*. Survenues de partout et de nulle part, ces voix qui répètent le même drame semblent avoir pour unique fonction la démythification du langage héroïque et exclusif. Sirin, la copte qui parle en arabe, a une voix « menue, presque anonyme, telle la voix d'une des centaines de rawiyates de Médine, ou de ses environs » (LM, 199). Le pari est donc double. Il s'agit non seulement de restaurer l'image de la *rawya*, mais de la réinventer dans une forme plurielle. Pluralité des instances énonciatrices et des fonctions. Les nouvelles *rawiyates* sont à la fois moralisatrices et divertissantes, initiatrices et révélatrices. Elles poétisent le monde, l'irriguent par diverses sources et prédisent l'avenir. La langue arabe conserve la parenté de sens entre les mots prophète et poète qui dérivent de l'hébreu : *Nabi'h*³⁸ ? Le chapitre intitulé « La prophétesse » est consacré au personnage de Sadjah. La jeune femme « possédée par son dieu lyrique » a désiré rencontrer « en égale » le prophète Mohammed. Et la narratrice commente : « ne possède-t-elle pas, elle aussi, le Verbe ? » (LM, 45).

La distinction observée par Oswald Ducrot entre le locuteur (celui qui produit l'acte locutoire), et l'énonciateur (l'origine de cet acte) fonde l'écriture de Sand et

36 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 33-34.

37 Gustave Flaubert, « 29 novembre 1866 », *Gustave Flaubert — George Sand : correspondance*, op. cit., p. 102.

38 Le mot *Nabii*, en arabe prophète, est de la famille des verbes, *Nababa*, être intelligent, *nabawa*, appeler, *nabia*, prophétiser, donner à quelqu'un le don de prophétie (d'après Reinhardt Dozy (dir.), *Suppléments aux dictionnaires arabes*, 1967, vol. 2, p. 641-645).

Djebar. Que les deux instances correspondent à deux entités physiques ou qu'un même sujet apparaisse chaque fois différent, l'énonciation déborde sur l'énoncé. À propos des nombreuses fois où Consuelo raconte l'histoire de sa vie, la critique a évoqué, à juste titre, les exigences du roman-feuilleton. S'étalant sur deux ans (de février 1842 à février 1844), ce roman-fleuve a suscité un travail de balisage et de réactivation de la mémoire, nécessaires à sa lisibilité. Mais, outre ces contraintes éditoriales, il y a le plaisir et le besoin qu'éprouve Consuelo lorsqu'elle met en discours son vécu. L'auto-représentation révèle des secrets de l'être que le locuteur découvre en les énonçant³⁹. C'est la même foi dans la créativité du langage qui est, probablement, à l'origine du double, voire du triple dénouement du roman : la fin du récit à la troisième personne est suivie d'un épilogue sous forme de lettre qui s'achève en pointillés ou plutôt ne s'achève pas. « Et nous aussi, nous sommes en route, nous marchons ! La vie est un voyage qui a la vie pour but » (C, 1160) ; cette réflexion est un miroir du récit sandien qui se veut en continuuel mouvement. Roland Barthes parle de la « scène », « au sens ménager du terme », du langage qui est « interminable, comme le langage : elle est le langage lui-même, saisi dans son infini, cette "adoration perpétuelle" qui fait que, depuis que l'homme existe, *ça ne cesse de parler*⁴⁰ ». Pour Djebar, l'« adoration » est à prendre au sens premier du mot arabe, l'*Isnad*. Il signifie la « chaîne de transmission » (de faits, de chroniques et témoignages) et a dans la tradition islamique valeur d'Institution sacrée et historique à la fois. D'où la légitimité d'user du droit à l'*Isnad* et de le pérenniser par l'écriture. C'est au nom de ce même « principe égalitaire de répartition des biens de parole⁴¹ » que Djebar réécrit l'histoire de l'islamisation au féminin.

Si, comme le note Bakhtine, l'observation de la réalité et « l'assemblage » des multiples parlars sociaux caractérisent toute l'histoire du roman⁴², il y a lieu de remarquer que les écrits fictionnels de Sand et de Djebar, par plusieurs traits, n'entrent pas dans la case définitoire du genre. Les libertés prises par rapport aux référents linguistiques et historiques, d'une part et l'omniprésence de la voix, organe, schème et métaphore de l'écriture, d'autre part montrent que *Consuelo* et *Loin de Médine* s'abreuvent à la source de la poésie lyrique. Les deux romans tirent leur cohérence de l'ancienne théorie de l'inspiration selon laquelle le langage poétique rétablit le lien perdu entre l'Idéal (platonicien, religieux, ou mystique) et la réalité organique de l'homme. Dans l'imaginaire oriental et occidental, le lyrisme qui chante l'éternelle condition humaine jaillit d'un sentiment de perte et de finitude. « L'écriture commence, note Roland Barthes, lorsque la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort⁴³ ». Chez Sand et Djebar, la naissance-perte est thématifiée et théâtralisée. « Loin de Médine », loin des maîtres et loin des structures officielles

39 Sand a probablement été influencée par l'*Essai sur l'origine des langues*. En établissant un parallélisme entre la parole et le sujet parlant, Rousseau ruine l'idée classique selon laquelle le langage sert à donner une forme à une conscience préconstruite (voir chapitres XIX-XX).

40 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977, p. 246 (l'auteur souligne).

41 *Ibid.*, p. 243.

42 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, 1978, p. 88.

43 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 1984, p. 63.

(sociales, idéologiques et linguistiques), les personnages se délectent de leurs exclusions et de leurs douleurs. « C'est l'Indien qui chante tandis qu'on le brûle » confirme leur sœur en poésie, Marceline Desbordes-Valmore⁴⁴. Le chant signifie à la fois l'émission sonore, le jaillissement de la voix dans un espace extérieur, et aussi la mélodie intérieure qui rythme la chair (de l'être et du texte). Dans leur traversée, ces voix-corps et corpus se mêlent à d'autres voix et participent à l'interminable scène de parole pour que Shéhérazade ne se taise plus à l'aube.

44 Marceline Desbordes-Valmore, « Lettre à Pauline Duchambge » (15 janvier 1856), *Correspondance intime*, 1896, t. 2, p. 22.

Références

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1978 (trad. Daria Olivier).
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- , *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Édition du Seuil, 5 vol., 2002.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Correspondance intime*, Paris, Éditions A. Lemerre, 2 vol., 1896 (éd. Benjamin Rivière).
- DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, 3^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- DJEBAR, Assia, *L'amour, la fantasia*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 2001 [Jean-Claude Lattès, 1985].
- , *Ces voix qui m'assiègent (CVQ)*, Paris, Albin Michel, 1999.
- , *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 1980.
- , *Loin de Médine (LM)*, Paris, Albin Michel, 1991.
- DOZY, Reinhardt, *Supplément aux dictionnaires arabes*, Paris / Leyde, Maisonneuve / Larose, 2 vol., 1967.
- FLAUBERT, Gustave, *Gustave Flaubert – George Sand : correspondance*, texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981.
- JAMAIN, Claude, *Idée de la voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2004.
- LUKACHER, Maryline, « Une longue histoire : *Consuelo* et le fil d'Ariane », dans Brigitte DIAZ et Isabelle HOOG NAGINSKI (dir.), *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 325-334.
- MILLET, Claude, *Le romantisme*, Paris, Librairie générale française (Livre de poche), 2007.
- SAND, George, *Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt (C)*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- , *Correspondance*, Paris, Garnier-Frères, 25 vol., 1964 (éd. Georges Lubin).
- , *La Marquise*, Paris, Éditions Omnibus, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.