

## Voix écrites dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar

### **Introduction**

Ce travail concerne le roman intitulé *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, femme-écrivain maghrébine de langue française. Je suis attachée personnellement aux termes qui définissent cet auteur. En effet, ce travail est un témoignage de reconnaissance à un pays et à une langue. À l'Algérie que j'ai connue jeune fille et à la langue française que j'y ai rencontrée pour la première fois.

Hommage aussi à la littérature algérienne de langue française, une littérature relativement jeune (elle n'existe que depuis les années quarante), et peu connue en dehors du monde francophone. La découverte d'une femme parmi ses écrivains m'a inspiré ce travail. Comme ses romans, ses recherches en Histoire et sur sa propre histoire, mon écriture veut aussi combler une lacune, un manque d'interprétation critique qui est peut-être dû au caractère trop récent de l'œuvre.

Par voix nous entendons les effets acoustiques différents qui déterminent dans un certain sens la thématique de l'auteur et qui servent de matières de base pour la création. La voie nous signifie la façon par laquelle Assia Djébar arrive à la reconstruction de l'histoire collective et individuelle: une méthode de création romanesque fondée sur l'écriture intertextuelle historique à l'aide de la mémoire – écrite, orale, «intérieure» et de la fiction.

L'auteur est en quête de réponses au questionnement surgissant au cours de la création même: Quel est l'objectif de cette reconstruction romanesque de l'histoire de l'individu et de celle de la collectivité? Pourquoi sont-elles liées? De quelle façon l'auteur traite-t-il les différentes sources de l'histoire collective et individuelle? Existe-t-il une approche féminine de l'histoire?

Une certaine unité est percevable non seulement au niveau de la création, mais aussi au niveau thématique. En effet, la vision du monde transmise par Assia Djébar est excessivement bipolarisée. Une division fondamentale est marquée par l'opposition des sexes – avec une résonance spécifique dans le milieu socio-culturel de l'auteur arabo-musulman. Par conséquent, une dichotomie se forge dans l'espace: rupture en espaces féminin et masculin. La réalité quotidienne les sépare très visiblement: le premier est celui de l'intérieur, le second est celui de l'extérieur.

Dans l'imaginaire d'Assia Djébar, le monde masculin – celui du dehors donc – est étroitement lié à la figure du père; en effet, c'est lui qui sauve Assia Djébar de la claustration. Justement, par le personnage du père, instituteur de français, ce monde devient aussi rattaché à la langue française. Pour l'historienne formée en français, l'écriture en français, la guerre, et, en plus, l'écriture sur la guerre, deviennent inévitablement liées les unes aux autres.

Pendant, l'univers des femmes veut dire traditionnellement le harem, l'enfermement donc. De l'extérieur la seule réalité féminine est la voix – nous verrons le rôle particulier et prépondérant qu'elle joue chez la femme-écrivain. Une voix qui s'entend en langue maternelle, soit l'arabe populaire, soit le lybico-berbère. Cette langue est avant tout liée au personnage de la

mère et aussi à l'amour. En même temps, les femmes sont les transmetteuses de la tradition orale, autre présence acoustique.

Comment Assia Djébar parvient-elle à cette distinction claire et nette? Quel est le rôle qu'elle s'attribue dans ce système? L'analyse des éléments constitutifs de ces deux mondes et de leurs relations nous offrira une réponse potentielle aux questions précédentes.

### **Les voies de l'écriture**

La structure détermine en grande partie le sujet dans le roman d'Assia Djébar – car, effectivement il s'agit de la question fondamentale *comment écrire?* ou, pour mieux dire, *comment ré-écrire?* Assia Djébar exprima déjà très tôt dans sa carrière l'importance qu'elle attribue à l'*architecture* des textes: «... *ce qui conditionne pour moi le point de départ d'un livre, c'est de plus en plus, soit un désir d'architecture (comme pour Les Alouettes naïves), soit comme actuellement, le besoin de mettre au jour une toute petite musique dont je pressens le rythme et les arabesques, ce qui m'a fait démarrer.*»<sup>1</sup> *L'Amour, la fantasia* est le premier volet du quatuor romanesque intitulé *Arabian Quartet*. Le roman reflète plusieurs sortes d'expériences intellectuelles: relecture des récits de guerre écrits par les Français dans la plupart des cas, tentative de se plonger dans le passé individuel et écoute de ses compatriotes, des femmes algériennes. L'ingéniosité du roman, ce n'est pas seulement de juxtaposer ces sujets apparemment trop divers pour le cadre d'un seul roman, mais de les transformer dans une unité.

Le roman est constitué de trois parties principales, dont la première s'intitule *La prise de la ville ou L'Amour s'écrit*. Cela nous suggère déjà l'alternance qui s'ensuit: il s'agit effectivement d'une partie concernant l'Histoire et d'une autre, plus personnelle, plus intime. En fait, Assia Djébar choisit<sup>2</sup> quatre épisodes concernant le début de la colonisation française d'Algérie, c'est-à-dire la prise d'Alger en 1830: l'apparition de la flotte française devant la ville, le combat de Staouéli dans les environs d'Alger, l'explosion du Fort l'Empereur, et la prise ou plutôt l'ouverture de la ville. Pour faire revivre ces temps anciens Assia Djébar utilise, d'une part des sources authentiques (les récits de guerre des Français) et, d'autre part, la fiction.

Pour les chapitres à résonance autobiographique de la première partie, la narratrice choisit un thème qui est unificateur: celui de l'écriture. D'abord c'est la narratrice elle-même qui reçoit une lettre d'amour, ce qui cause un énorme scandale aux yeux du père, puis ce sont les cousines de la narratrice qui, en cachette, écrivent des lettres intimes à des amis lointains. Le troisième épisode n'est lié à l'écriture qu'indirectement: c'est la première rencontre avec la culture française (plutôt négative, certes) à travers la connaissance d'une famille française vivant dans le voisinage. Rencontre qui sera significative par la suite, car la langue et la culture françaises seront décisives dans la vie de la narratrice.

Cependant, la juxtaposition de ces deux sortes de récits n'est pas arbitraire du tout. L'auteur assure le passage entre les deux univers, le va-et-vient spatial et temporel est facilité par son souci; en effet c'est elle qui veut, comme elle dit, «*habituer le lecteur à une certaine difficulté et*

---

<sup>1</sup> A. Djébar, «Le romancier dans la cité arabe», (1968), in J. Déjeux, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke (Québec), 1984, p. 104.

<sup>2</sup> Nous développerons dans la suite l'importance particulière qu'Assia Djébar attribue au choix des textes.

*passer successivement d'un siècle à l'autre.*»<sup>3</sup> Cela justifie la raison d'être de ces mots de passe entre les chapitres: le dernier mot du chapitre autobiographique déclenche le chapitre historique.

La méthode qui consistait à numéroter des chapitres historiques et à intituler les chapitres autobiographiques, s'inverse dans la deuxième partie principale dont le titre est *Les cris de la fantasia*. L'écriture sur L'Histoire continue à l'aide des lettres du capitaine Joseph Bosquet et du capitaine Montagnac complétées par les mémoires d'autres colonisateurs, celles d'un soldat, d'un médecin et d'un libraire. Ces récits révèlent le début et le développement de la résistance algérienne dans les années 1840 et la cruauté de la guerre des deux côtés. Parallèlement l'histoire de la jeune fille progresse. On la voit comme étudiante à Paris et puis comme jeune épouse. Il est intéressant d'observer que l'auteur ne trouve plus nécessaire de continuer le jeu avec des mots de passe, elle considère que le lecteur est prêt à circuler sans effort entre les siècles. Il existe, cependant, un lien thématique qui justifie un certain ordre: la correspondance guerrière – «*Cette correspondance au jour le jour, qui part des bivouacs, offre une analogie avec des lettres d'amour...*» (*L'Amour, la fantasia*, p. 69.) qui rime avec l'épisode de la lettre d'amour destinée à la narratrice; l'histoire tragique des membres de la tribu des Ouled Riah dont la voix étouffée ressemble étrangement à une autre voix, celle des femmes: «*Un éclair où j'entrevois, par-dessus l'épaule fraternelle, des profils de femmes penchées, des lèvres qui murmurent, une autre voix ou ma voix qui appelle.*» (*L'Amour, la fantasia*, p. 96.) Dans la troisième partie le thème de la noce est commun aux deux chapitres parallèles: la noce de la «mariée nue de Mazouna» correspond à celle de la narratrice.

La composition se modifie davantage dans la troisième partie principale qui s'intitule *Les voix ensevelies*. Si on reprend l'objectif didactique de l'auteur, c'est une partie qui, à l'aide de la succession régulière de trois sortes de récits mène le lecteur à l'acceptation d'un niveau d'écriture de plus en plus difficile. Les récits autobiographiques subsistent, mais la source des textes historiques et l'époque qu'ils représentent deviennent totalement différentes. L'auteur utilise des transcriptions et des traductions d'interviews préparées avec les maquisardes algériennes de la guerre de libération qui sont complétées par la méditation de l'auteur sur ce qu'elle vient d'entendre/d'écrire.

Cette troisième partie reflète aussi le penchant de l'auteur pour la musicalité, au niveau de la construction que nous avons mentionnée au début de ce chapitre – car cette partie suit la structure d'une *nouba*, qui est un genre musical familier à l'auteur depuis son film intitulé *Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978). Jean Déjeux donne la définition suivante de la *nouba*: «*Le terme **nouba** désignait au temps des Abassides une troupe de musiciens qui se présentait 'tour à tour' dans les réceptions officielles. Plus tard, en Andalousie, le terme signifiait une suite de morceaux musicaux jouée par un ensemble instrumental et vocal dans un ordre précis avec prélude, ouverture, divers mouvements et une finale. [...] Cependant ici [dans le film], c'est, d'une part, le montage des séquences du film qui est structuré en cinq mouvements comme une nouba et, d'autre part, l'histoire quotidienne des femmes (dans le sens de nouba) c'est le tour des femmes de prendre la parole.*»<sup>4</sup> L'analogie structurale est évidente,

---

<sup>3</sup> «Interview avec Assia Djebar à Cologne», in *Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin»*, n° 2, mai 1990, Cologne, p. 81.

<sup>4</sup> J. Déjeux, *Assia Djebar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke (Québec),

et même la ressemblance thématique deviendra significative dans la suite de notre travail. Car il s'agit effectivement de cinq mouvements suivis d'un *Tzal'rit* (final), chaque mouvement respectant un ordre bien défini des parties constituantes.

### Retour par la mémoire et l'imaginaire

L'idée du *retour* est un des thèmes primordiaux de *L'Amour, la fantasia*. D'une part retour à l'aide de la *mémoire*, profitant des sources intérieures – c'est-à-dire ses propres souvenirs, et des sources extérieures, soit écrites soit orales; et, d'autre part, retour à l'aide de l'*imaginaire*, là où combler les lacunes semble nécessaire. Assia Djébar nous exprime cette exigence sans contraintes dans l'*Avant-propos* de *Loin de Médine* (*Loin de Médine*, p. 5.): «*Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter...*»

*Loin de Médine* est justement le roman remontant le plus loin dans le temps, ses divers épisodes se déroulent à l'époque de la mort du Prophète à Médine. Retour donc dans l'imaginaire islamique aux origines<sup>5</sup> de la religion qui est celle d'Assia Djébar aussi.

Ce plongeon dans les temps anciens n'est pas unique de nos jours dans la littérature maghrébine de langue française. Nous pouvons citer plusieurs exemples, entre autres deux traités par Nadine Le Duff qui dans son article *Un héros, deux récits, quelle histoire?*<sup>6</sup> compare deux romans historiques: *La prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra (Denoël, Paris, 1987) et *Naissance à l'Aube* de Driss Chraïbi (Seuil, Paris, 1986). Ils manifestent une ressemblance thématique indéniable: chacun traite la création du royaume d'Al-Andalous au huitième siècle. Ce qui peut être un point commun avec le roman d'Assia Djébar c'est une certaine méthode de création, car la base de ces deux derniers romans est aussi une relecture/ré-écriture de l'histoire. De surcroît, ces auteurs sollicitent aussi la dualité de la mémoire et de l'imaginaire: «*...une fois l'écart posé par rapport à la vérité historique, un repli est possible de la fiction sur sa source événementielle: 'une heureuse rencontre' de l'imagination et de l'histoire, voire de la fiction historique.*»<sup>7</sup>

*L'Amour, la fantasia* est aussi un roman de retour par excellence, mais différent dans sa réalisation et ses objectifs. Il représente un double retour dans l'histoire collective – parce que retour à l'époque de la colonisation et retour à la guerre de libération; parallèlement un retour dans l'histoire individuelle. Pour une reconstruction de l'histoire par l'écriture, Assia Djébar choisit consciemment des points d'origine: le début de la colonisation française en Algérie, et les premières années de la conquête du pays, marquées par une nouvelle situation linguistique: le commencement de l'histoire de la langue française sur le territoire algérien.

---

1984, p. 23.

<sup>5</sup> Assia Djébar écrit explicitement dans *Loin de Médine*, p. 27: «*Ce n'est pas encore le moment, dans l'imaginaire arabe, pour faire lever de tels êtres, ou pour en inventer! Pas encore, du moins en ces récits des temps anciens. En cette origine.*» (italique par nous).

<sup>6</sup> In *Poétiques croisées du Maghreb*, coll. Itinéraires et contacts de cultures, vol. 14, 2<sup>e</sup> sem., 1991, Université d'Alger-Université Paris-Nord, L'Harmattan, Paris, pp. 83-89.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 84.

Elle retrace aussi certains épisodes de la guerre d'Indépendance qui est à l'origine de la liberté de son pays. Un événement qui crée une nouvelle situation historique et linguistique. Un début qui pourrait changer les conditions de la femme dans le pays.

En ressuscitant des moments de l'Histoire marqués par les guerres, la femme-écrivain, émancipée et féministe, certes, (parce qu'elle ne peut agir autrement), a l'occasion de donner un exemple à ses compatriotes, car «*c'est globalement pour les femmes, un moment d'émancipation et de participation accrue, exceptionnelle à la vie collective.*»<sup>8</sup>

C'est pourquoi peut-être l'écrivain, historienne de formation d'ailleurs, s'inspire-t-elle de l'Histoire en dépit de la déclaration suivante, prononcée en 1968 : «*Et pourtant, je n'ai nulle envie d'écrire un roman historique.*»<sup>9</sup>

D'autre part, le retour en arrière dans l'identité collective incite Assia Djébar à la quête de sa propre identité et de sa propre histoire. Cela donne effectivement la spécificité de son écriture: «*L'innovation déterminante, dans ce roman, est de rattacher de multiples façons l'Histoire du pays dans son passé absolu et son passé plus récent à l'Histoire de la femme.*»<sup>10</sup>

Et puis: «*...associer à son histoire personnelle celle d'un pays tout entier.*»<sup>11</sup>

Nous voyons donc apparaître un roman partiellement autobiographique – car c'est justement le genre littéraire dont le mythe fondateur est le retour – autobiographie assez particulière d'ailleurs selon le sens traditionnel du terme.<sup>12</sup> Fragmentaire, sélectif, entrelacé d'autres récits à caractère différent, c'est le type de texte où aboutit Assia Djébar à l'aide du vagabondage arbitraire de la mémoire: «*S'inspirant quelque peu de l'expérience proustienne elle exploite ses souvenirs avec de multiples réfractions que l'on perçoit comme des effets d'exigence esthétique et de revendication par l'artiste du privilège de modifier et d'adapter la réalité qui lui appartient.*»<sup>13</sup>

Les femmes-écrivains se sentent souvent à l'aise à l'égard des récits aux résonances autobiographiques. Même la femme-écrivain musulmane, venant d'un milieu socio-culturel supportant mal l'écriture féminine, prend la plume pour créer un récit de vie ou de témoignage «*pour être reconnue dans le monde des hommes en tant que personne, sujet actant.*»<sup>14</sup> Cependant en ce qui concerne la valeur littéraire de telles écritures une certaine prudence est obligatoire. Comme disait Tahar Djaout sur la littérature «*beur*» – la littérature de la seconde génération d'immigration algérienne en France: «*Il s'agit presque toujours d'un texte à résonance autobiographique, un texte revêtant la forme d'un témoignage sur un itinéraire*

---

<sup>8</sup> D. Brahimi, *Appareillages*, Deux Temps Tiercé, Paris, 1991, p. 28.

<sup>9</sup> A. Djébar, «Le romancier dans la cité arabe», in J. Déjeux, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke (Québec), 1984, p. 103.

<sup>10</sup> B. Chikhi, *Les romans d'Assia Djébar*, OPU, Alger, 1990, p. 20.

<sup>11</sup> D. Brahimi, *Appareillages*, Deux Temps Tiercé, Paris, 1990, p. 147.

<sup>12</sup> Nous proposons la définition de Philippe Lejeune, utilisée dans *Moi aussi*, p. 19: «*Je n'ai en effet employé le mot autobiographie pour désigner largement tout texte régi par un pacte autobiographique, où un auteur propose au lecteur un discours sur soi, mais aussi [...] une réalisation particulière de ce discours, celle où il est répondu à la question 'qui suis-je?' par un récit qui dit 'comment je le suis devenu?'*»

<sup>13</sup> B. Chikhi, *op. cit.*, p. 5.

<sup>14</sup> Cf. J. Déjeux, «Récits de vie et témoignages d'Algériennes», in *Présence francophone: Littérature féminine francophone*, n. 36, 1990, Sherbrooke (Québec), pp. 35-44.

*individuel. Or, comme disait je ne sais quel romancier, chaque homme est capable d'écrire un livre pour raconter l'histoire de sa vie, l'écrivain est celui qui va au-delà.»*<sup>15</sup>

Par la complexité de la construction, l'élégance poétique de son style, Assia Djébar «va au-delà». Ce qui mérite l'attention c'est qu'elle ne commence pas sa carrière littéraire par ce genre littéraire, mais y aboutit après un développement mental relativement long.

Dans les années cinquante et soixante – comme nous l'avons mentionné – Assia Djébar a publié quatre romans, presque exclusivement de pures fictions. Ce n'est que dans le quatrième qu'elle a commencé à insérer des parties d'inspiration autobiographique. Le fait de se dévoiler devant les lecteurs semblait intimider l'auteur qui a décidé de cesser de publier pendant une certaine période après la parution des *Alouettes naïves* en 1967 (notamment jusqu'à 1979).<sup>16</sup>

*L'Amour, la fantasia* s'inscrit bien dans une tendance littéraire qui consiste à nier les genres littéraires purs, et qui correspond peut-être au désir des écrivains de ne pas être étiquetés. Ce phénomène est observé par Philippe Lejeune<sup>17</sup> qui affirme que, de nos jours, la frontière entre le roman autobiographique littéraire et l'autobiographie s'est effacée d'une telle manière qu'il est presque impossible de les distinguer. Elle essaie de résoudre «...le paradoxe de l'autobiographie littéraire, son essentiel double jeu», c'est-à-dire «*de prétendre être à la fois un discours véridique et une œuvre d'art*».<sup>18</sup>

### **La méthode d'écriture djebarienne**

Dans ce qui suit, nous allons esquisser la méthode par laquelle Assia Djébar arrive à créer une œuvre romanesque s'inspirant de la mémoire et de l'imaginaire, et à trouver la voie d'une écriture spécifique parce que maghrébine et féminine.

Chez Assia Djébar, la conséquence du travail de la mémoire, c'est une sorte d'arbitraire dans l'ordre de la construction romanesque. Cela peut se manifester par un sentiment de *discontinuité* surgissant de la juxtaposition de récits d'origine et de types divers.

Il est intéressant de voir que cette discontinuité est le propre de l'écriture féminine, ainsi que de la littérature maghrébine. Selon Béatrice Didier<sup>19</sup> les femmes ont une conception du temps différente de celle des hommes, déterminée justement par leur rythme biologique différent: «*Temps cyclique, toujours recommencé, mais avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités.*»<sup>20</sup> Cela se manifeste dans l'écriture et au niveau même de la phrase.

Dans la littérature maghrébine, c'est la réticence éprouvée envers le genre du roman – genre littéraire restant étrange et étranger à la littérature arabe et création occidentale par excellence – qui entraîne une préférence pour l'écriture discontinue. Hétérogénéité du genre et du style pour exprimer une conception de temps et de l'espace spécifique, telle est la vocation de tout auteur algérien de langue française depuis le roman fondateur de Kateb Yacine, *Nedjma*.<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> T. Djaout, «Une écriture au 'beur' noir», in *Dix ans de littérature 1980-1990. I. Maghreb-Afrique noire*, coll. Notre librairie, oct.-déc. 1990, p. 37.

<sup>16</sup> Cf. «Assia Djébar aux étudiants de l'Université à Cologne», in *Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin»*, n. 2, mai 1990, Cologne, p. 74.

<sup>17</sup> Voir Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986, pp. 24-25.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>19</sup> Cf. B. Didier, *L'écriture-femme*, PUF, Paris, 1981, pp. 32-35.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>21</sup> Cf. P. van den Heuvel, «Maghrebi irodalmak, néhány kifejezés mód eredetiségéről», in *Helikon*

La priorité qu'Assia Djébar attribue au style composite est doublement explicable, parce qu'elle est femme et maghrébine. La pratique la plus apte pour y parvenir est celle de l'*intertextualité*.<sup>22</sup> Selon G. Genette elle est une des relations transtextuelles: une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes.

Notons toutefois qu'Assia Djébar ne se sert de la pratique de l'intertextualité que pour la ré-écriture de l'Histoire – une matière qui cesse d'être véridique sans sources authentiques. Toutefois Assia Djébar développe l'art de l'écriture intertextuelle historique à un niveau élevé et que le lecteur peut suivre, car les romans d'Assia Djébar se mettent en question – leur sujet étant aussi la création, l'écriture même.<sup>23</sup>

La pratique de l'intertextualité est toujours précédée, et il en va ainsi chez Assia Djébar, par un travail de *lecture* ou d'*écoute*.<sup>24</sup> La lecture des récits de guerre des Français et des chroniqueurs arabes, l'écoute des femmes algériennes, comme l'écoute de la voix intérieure forment une matière de base, un point de départ pour la création. La lecture est suivie par la *sélection*, premier privilège de l'écrivain, du créateur. C'est l'élément qui détermine, dès le début, la subjectivité de l'écriture, même si l'écriture intertextuelle n'est jamais autonome, dans le sens où elle est dépendante des textes auxquels elle fait allusion. En effet Assia Djébar «choisit comme elle l'entend, le détail, parfois unique, qu'elle a décidé de conserver».<sup>25</sup>

Une fois choisis, les textes doivent être présentés dans un ordre défini par l'écrivain. Nous avons déjà constaté la discontinuité, comme conséquence du caractère sélectif de l'intertextualité, cela n'exclut pas cependant l'ordre chronologique, indispensable à l'écriture de l'Histoire.

Les textes préalablement choisis peuvent être présentés sous diverses formes: celle de la citation – «*Il regarde et il écrit, le jour même: 'J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne.'*»<sup>26</sup> (*L'Amour, la fantasia*, p. 14.) – de l'augmentation du texte cité (paraphrase) – l'épisode *La mariée nue de Mazouna* (*L'Amour, la fantasia*, pp. 97-116.) et de la réduction du texte cité (résumé)<sup>27</sup> – «*Barchou décrit*

*Irodalomtudományi Szemle: A frankofón irodalmak sajátossága*, 1992/1, Budapest, pp. 78-79.

<sup>22</sup> C'est par J. Kristeva que le principe de l'intertextualité était élaboré pour la première fois dans *Séméiotikè* (Seuil, Paris, 1969). Toutefois nous prenons la définition de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p. 8.

<sup>23</sup> Pour la description de la méthode créatrice d'Assia Djébar nous nous sommes inspirés de l'article de B. Tabti, «L'amour, la fantasia d'Assia Djébar, ou l'autre voix (voie) de l'Histoire», in *Discours en/jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, OPU, Alger, 1992, pp. 38-63. Néanmoins nous avons considéré qu'il était important de faire quelques remarques supplémentaires.

<sup>24</sup> Nous expliciterons plus loin pourquoi dans ce cas, lecture et écoute ne sont pas fondamentalement différentes, du point de vue de l'intertextualité.

<sup>25</sup> D. Brahim, «*L'amour, la fantasia*, une grammatologie maghrébine», in *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud les 2-3-4 décembre 1987*, Tome II, L'Harmattan, Paris, 1988, p. 121.

<sup>26</sup> Bien que les exemples soient nombreux, nous nous contentons d'en donner, à titre d'illustration, un seul dans chaque cas.

<sup>27</sup> Nous empruntons cette terminologie aux *Palimpsestes* de Gérard Genette. Cependant, il l'applique à l'hypertexte (texte «...*B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel, sans A...*», p. 13). Dans notre cas, textes B évoquent systématiquement et manifestement textes A – c'est pourquoi nous parlons dans ce contexte de l'intertextualité qui évoque une relation horizontale, tandis que la relation hyper- et hypotexte suggère une verticalité.

*le déroulement de la bataille. Ibrahim l'a provoqué, il en a choisi la stratégie...» (L'Amour, la fantasia, p. 27.)*

La méthode la plus ingénieuse dans l'écriture d'Assia Djébar reste cependant le traitement de ces textes cités. Car elle utilise «*la citation comme agent mobile de recherche et questionnement*». <sup>28</sup> Assia Djébar approche ces textes d'une manière méticuleuse. D'abord, elle essaie de décrire quelques données des textes cités – la source, quelques données historiques, suivies éventuellement de l'explication du choix. (Explosion du Fort de l'Empereur, *L'Amour, la fantasia*, pp. 39-45.)

À plusieurs reprises les textes ne figurent qu'en tant que prétextes pour la femme-écrivain afin de déclencher son travail vraiment innovateur qui est l'établissement d'une sorte de dialogue entre les sources et ses propres idées. La pratique de l'intertextualité est la seule démarche pour l'écrivain non seulement dans la reconstruction de l'histoire et du dialogue entre hommes et femmes, mais aussi dans sa tentative de réconcilier deux cultures:

*«La critique contemporaine a montré que le travail littéraire est en grande partie un travail de réemplois, une activité ludique où toute une culture littéraire est perpétuellement réinscrite, transformée, relue dans les jeux à l'infini. [...] La situation interculturelle particulière de l'écriture maghrébine de langue française la prédispose plus qu'une autre à trouver sa dimension proprement littéraire dans ces jeux avec des textes aux origines diverses: non seulement textes arabes et français, mais aussi textes oraux encore riches dans l'espace maghrébin, mais aussi textes issus de la littérature du monde entier.»* <sup>29</sup>

## **Les voix du passé**

### **Les sources orales**

Assia Djébar lie les sources orales aux femmes. Dans *L'Amour, la fantasia*, ce sont les maquisardes, héroïnes de la guerre d'Indépendance dont la voix est ressuscitée: voix de Chérifa, de Sahraoui Zohra, voix d'une veuve..., voix historiques en un mot. Mais, en même temps, ce roman est «*en quête d'une lustration de sons d'enfance dans le souvenir...*» (*L'Amour, la fantasia*, p. 12.) qui est l'objectif du parcours autobiographique. Les sons de l'enfance signifient les voix des femmes et de la mère d'abord, c'est aussi l'univers des aïeules, des sœurs, des cousines, des voisines.

Pourquoi existe-t-il ce lien spécifique entre la voix, présence acoustique, et l'univers féminin? Assia Djébar nous offre la réponse, qui résulte d'un milieu culturel islamique: «*Dans nos villes la première réalité-femme est la voix, un dard s'envolant dans l'espace, une flèche qui s'alanguit avant la chute [...]. Par contre, un besoin d'effacement s'exerce sur le corps des femmes qu'il faut emmitoufler, enserrer, langer, comme un nourisson ou comme un cadavre.*» (*L'Amour, la fantasia*, p. 203.)

---

<sup>28</sup> B. Chikhi, *op. cit.*, p. 19.

<sup>29</sup> Ch. Bonn, «Poétiques croisées du Maghreb», in *Poétiques croisées du Maghreb, Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14. 2<sup>e</sup> sem. 1991, Université d'Alger-Université Paris-Nord, L'Harmattan, Paris, p. 5.



À ce point il est important de souligner que l'intérêt attribué à la voix et à l'oralité n'apparaît comme spécificité ni dans la littérature maghrébine, ni dans l'écriture féminine. Pierre van den Heuvel<sup>30</sup> observe que l'écrivain maghrébin s'attache avec intensité à la valeur acoustique des mots. En fait, beaucoup d'entre eux ne considèrent l'écriture que comme un outil pour maintenir l'aspect oral en la visualisant. C'est pourquoi pour eux l'écriture implique la lecture, et, plus précisément, la lecture à haute voix.

Cette conception de la langue et de la parole se présente dans la construction thématique et narrative des œuvres maghrébines de langue française. Il suffit de mentionner le rôle primordial du *conteur* par exemple dans les romans de Tahar Ben Jelloun: le conteur traditionnel des *souks* est le personnage par excellence pour lequel c'est la voix qui importe.

Néanmoins, les femmes sont attachées à la tradition orale d'une manière plus universelle. Béatrice Didier<sup>31</sup>, cherchant à connaître les caractéristiques qui différencient l'écriture des femmes et des hommes, observe que les femmes utilisant le même langage écrivent d'une façon différente; et dans plusieurs cas plus librement. Cette liberté est manifestée souvent par le rapprochement de l'oralité et de l'écriture:

*«Or, précisément ce rapport à la littérature orale [...] est précisément un élément très positif de cette spécificité féminine. Écrire n'apparaîtra plus à la femme comme une sorte de trahison par rapport à la parole si elle sait créer une écriture telle que le flux de la parole s'y retrouve, avec ses soubresauts, ses ruptures et ses airs.»*<sup>32</sup>

Ces femmes étaient donc toujours porteuses d'un héritage, d'une tradition orale. Pour la femme maghrébine l'oppression de cette culture s'exerce doublement non seulement parce qu'elle est rejetée avec un jugement de valeur folklorique, mais aussi parce qu'elle est exclue de l'extérieur:

*«...il y a donc une culture féminine, riche, variée, différente qui change en Algérie de ville en ville; cette culture est musicale, poétique, ludique, érotique, etc..., mais cette parole des femmes fonctionne toujours pour les autres femmes, à voix basse, et non pas à voix haute, dans les lieux restreints, et non pas dans les lieux publics.»*<sup>33</sup>

Cette voix s'élevait donc toujours dans la maison, dans la chambre ou le patio, lieu de *«l'espace féminin par excellence, préservé caché, avec sa paix et sa chaleur, mais aussi avec ses ruses»*.<sup>34</sup> Malgré cela, cette ambiance intérieure favorise plutôt qu'elle n'entrave la transmission de la culture orale.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Cf. P. van den Heuvel, *art. cit.*, pp. 77-78.

<sup>31</sup> B. Didier, *op. cit.*, pp. 5-40.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

<sup>33</sup> «Assia Djebar aux étudiants de l'Université à Cologne», in *Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin»*, n. 2, mai 1990, p. 76.

<sup>34</sup> J. Déjeux, *Assia Djebar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke (Québec), 1984, p. 17.

<sup>35</sup> Il faut noter à ce point que Béatrice Didier se rend compte de cette caractéristique, elle déclare: *«L'écriture féminine est une écriture du Dedans, l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère...»* (in B. Didier, *L'écriture-femme*, PUF, Paris, 1981, p. 37).

### Les sources écrites

Ce sont les sources écrites qu'Assia Djébar retrouve pour revivre les moments choisis du passé. L'expérience de l'écriture est précédée par une expérience acoustique, celle de la lecture (l'action par excellence qui unit l'écriture et l'oralité). Or, la lecture a une connotation spéciale dans la langue maternelle de la narratrice: « *'Elle lit'* (*L'Amour, la fantasia*, p. 203.) *répond la mère de la narratrice lorsqu'on lui demande pourquoi sa fille de treize ou quatorze ans n'est pas encore voilée; elle lit, c'est-à-dire elle étudie* (souligné par nous). *Et tout se passe comme si le livre qu'elle écrit n'était pour l'auteur que le prolongement de la même occupation, trente-cinq ans plus tard.*»<sup>36</sup>

Effectivement c'est dans ce sens qu'Assia Djébar lit. Elle lit les écritures d'autrefois pour les étudier selon ses conceptions, pour les écrire de nouveau en les citant, en les paraphrasant, pour les ré-écrire d'une façon différente.

### La relation au père

Le personnage du père joue un rôle déterminant et central, parce qu'il définit la relation à la langue française et la relation à l'écriture dans cette langue. N'oublions pas cependant que le père n'est pas un personnage négatif dans ce roman. En le comparant avec les types de père apparaissant dans les premiers romans, nous pouvons remarquer une certaine évolution. Jean Déjeux en parle ainsi: «*Les rares fois, d'ailleurs, où le père apparaît dans les romans c'est dans un contexte d'autorité et de commandement: 'devant le père tous s'inclinent'* » (*Les Enfants du nouveau monde*, p. 146.)<sup>37</sup>

Malgré tout, Assia Djébar a de la gratitude pour son père. En effet, c'est lui qui a sauvé la jeune fille de la claustration en l'emmenant à l'école, qui lui a ouvert le monde. Dans sa relation aux autres hommes, il y a chez Assia Djébar une contradiction fondamentale qu'elle souligne à plusieurs reprises: finalement ce sont les femmes qui gardent, et qui insistent pour garder la tradition, ce sont elles «*qui prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient*» (*L'Amour, la fantasia*, p. 11.) et «*s'il y a eu au Maghreb, évolution, émancipation des femmes des milieux citadins, ce fut par l'intercession des pères*».<sup>38</sup>

Le français peut être considéré comme la langue paternelle par opposition au lybico-berbère, langue maternelle. Cette liaison est très clairement perçue par l'auteur qui déclare à propos de son père: «*Peut-être me fallait-il le proclamer: 'je t'aime en la langue française'...*» (*L'Amour, la fantasia*, p. 122).

### La relation à la langue française

La relation à la langue française, le phénomène du plurilinguisme et de la multiculturalité sont des thèmes que la plupart des écrivains maghrébins abordent inévitablement, et sur lesquels ils écrivent. Cependant, plusieurs conceptions, même contradictoires peuvent être observées.

---

<sup>36</sup> D. Brahimi, «*L'amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine*», in *Littératures maghrébines, Colloque Jacqueline Arnaud les 2-3-4 déc. 1987*, Tome II, L'Harmattan, Paris, 1988, p. 120.

<sup>37</sup> J. Déjeux, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke (Québec), 1984. pp. 40-41.

<sup>38</sup> «*Assia Djébar aux étudiants de l'Université à Cologne*», in *Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin*», n. 2, mai 1990, Cologne, p. 78.

Selon Jacqueline Arnaud, pour certains cette langue était «*l'outil le plus immédiatement accessible pour exprimer ce qu'ils avaient à dire et qui ne pouvait attendre.*»<sup>39</sup> Les plus audacieux comme Kateb Yacine essayaient d'«*exploser*» la langue du colonisateur.

Se trouvant dans un pareil milieu socio-culturel, Assia Djébar se sent obligée d'affronter le thème de la relation à la langue française. Sa spécificité est justement l'approche de la langue française par l'intermédiaire des figures de père.

Pour aboutir à la conclusion suivante elle doit parcourir cependant un long chemin qui donne lieu à des révélations parfois surprenantes: «*Je considère que depuis 1980 (et j'ai mis du temps comme vous le voyez) je suis écrivain de langue française, réconciliée avec moi-même en assumant l'inévitable dichotomie qui consiste à vivre dans une langue, à être baignée dans la langue des mères – la langue d'origine, la langue maternelle – et pourtant écrire dans la langue de l'autre.*»<sup>40</sup>

Au début, pour Assia Djébar aussi, la langue française était la langue de l'instruction scolaire, la seule possibilité de s'exprimer par l'écriture. À cette époque déjà elle éprouve un sentiment ambigu envers cette langue car, d'une part: «*La langue étrangère me servait, dès l'enfance, d'embrasement pour le spectacle du monde et de ces richesses.*» (*L'Amour, la fantasia*, p. 143.) Mais, d'autre part, c'est aussi la langue de l'autre, de l'inconnu (ou le trop bien connu) qui est vu avec une certaine méfiance et une incompréhension quasiment totale: «*J'écris et parle français au-dehors: mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que je n'ai jamais vus, des noms d'arbres que je mettrai dix ans à identifier ensuite... [...] En ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'œil qu'il ne sied pas avouer...*» (*L'Amour, la fantasia*, p. 208).

Par la suite, cette langue devient langue de l'écriture, langue de création pour la femme-écrivain qui déclare, malgré tout, son intention de s'inscrire dans la littérature de sa culture originelle: «*Et me voici, situation toute ambiguë, à écrire un nouveau roman français, en m'imaginant, en étant sûre – puisque je continue – que je fais de la littérature arabe...*»<sup>41</sup> Nous trouvons une autre remarque plutôt surprenante d'Assia Djébar dans un de ses entretiens qui va dans la même direction: «*Je cherche à arabiser la langue française.*»<sup>42</sup> Surprenante, parce que, en apparence, l'écriture d'Assia Djébar est privée de cette tendance: elle utilise le minimum de mots empruntés à l'arabe ou au berbère, elle respecte les règles de la construction de la phrase.

Notons, cependant, que dans *L'Amour, la fantasia* cette situation est légèrement modifiée quand il s'agit de la transcription de la parole en écriture. Les rapports des maquisards de la guerre de libération contiennent des expressions utilisées à l'époque et traduites mot-à-mot par l'auteur: travailler (participer au combat), travailler avec la France (collaborer), la France (les Français).

<sup>39</sup> J. Arnaud, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, Le cas de Kateb Yacine*, Tome I, L'Harmattan, Paris, 1982, p. 116.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>41</sup> A. Djébar, «Le romancier dans la cité arabe», (1968), in J. Déjeux, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke (Québec), 1984, p. 102.

<sup>42</sup> «Entretien avec Assia Djébar», in B. Wadi, *Lectures maghrébines*, OPU, Alger, 1984, p. 156.

Le résultat d'une auto-observation profonde apportée par *L'Amour, la fantasia* peut être ainsi résumé: «...j'écris dans une langue qui est pleine du sang de mes ancêtres.»<sup>43</sup> Un étrange sentiment de l'entre-deux s'empare de l'auteur, car elle se rend compte que la langue française, son outil de création artistique la met en relation aussi forte avec les anciens colonisateurs, les anciens occupants qu'avec ses ancêtres, avec les anciens colonisés, les anciens occupés.<sup>44</sup>

### Écriture: transgression et/ou transmission

«Mon hérité, c'est d'une part les femmes de mon pays, de ma région, de ma famille dont je partage la voix et l'oralité que je dois amener dans mon livre. Et d'autre part, j'ai une autre hérité qui est trouble, métissée, c'est la langue française, cette langue des hommes occupants qui ont amené la mort.» – déclare Assia Djebar dans un de ses entretiens.<sup>45</sup> Elle est consciente non seulement de ce double héritage qui pourrait être enrichissant, mais de ses limites et de ses sacrifices aussi. Elle voit clairement qu'un biculturalisme total est impossible parce que les deux cultures, dans ce cas-là s'excluent mutuellement. Le retour dans le monde traditionnel des femmes est impossible pour la femme émancipée: «Laminage de ma culture orale en perdition, expulsée à onze, à douze ans de ce théâtre des aveux féminins...» (*L'Amour, la fantasia*, p. 77).

Expulsée aussi de l'autre monde jalonné par la langue française, parce que l'histoire de cette langue en Algérie le rend impossible et représente, par surcroît, l'univers masculin, soit par les hommes occupants soit par le père; et de ce monde les femmes maghrébines sont écartées. Mais cette expulsion n'est pas si simple, car la narratrice souffre d'une étrange aphasie amoureuse dont la cause peut être l'éternelle présence paternelle en la langue française, mais aussi, comme écrit Assia Djebar, «à cause de ce Pilou chéri [...]: la langue française pourrait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé...» (*L'Amour, la fantasia*, p. 38). Ce qui rend la tâche encore plus difficile c'est que le double héritage est plus fort que la double exclusion qui, d'ailleurs, est loin d'être totale.

La première conséquence de cette situation est un *sentiment de l'entre-deux* qui l'effraie: «Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne. Seule, dépouillée, sans voile je fais face aux images du noir. Hors du puits des siècles d'hier comment affronter les sons du passé?...» (*L'Amour, la fantasia*, p. 58) et cela lui donne du vertige. (Cf. *L'Amour, la fantasia*, p. 209).

Notons aussi que dans une telle situation, l'écriture est une démarche salvatrice acceptée et pratiquée par un Maghrébin. Pas pour une Maghrébine, car «*Sa confession, dans l'autobiographie particulièrement, est difficilement tolérable par les hommes, car il s'agit d'une démesure.[...] Écrivant, c'est comme si l'auteur féminin dépassait la mesure.*»<sup>46</sup> Avant d'entreprendre la tâche d'écouter les voix qu'elle perçoit de deux côtés et puis les figer sur

---

<sup>43</sup> «Interview avec Assia Djebar à Cologne», in *Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin»*, n° 2, mai 1990, Cologne, p. 80.

<sup>44</sup> Les conséquences de ce sentiment de l'entre-deux seront analysées davantage plus loin.

<sup>45</sup> «Interview avec Assia Djebar à Cologne», *op. cit.*, p. 81.

<sup>46</sup> J. Déjeux, *Femmes d'Algérie: légendes, traditions, histoire, littérature*, La Boîte à Documents, Paris, 1987, p. 316.

papier, de les écrire, elle est obligée de se réconcilier avec l'idée que l'écriture par et pour la femme est une transgression.<sup>47</sup>

*L'Amour, la fantasia* s'ouvre sur les chapitres autobiographiques qui relatent certains épisodes de transgression par l'écriture comme la lettre d'amour destinée à l'adolescente Assia Djébar et interceptée par son père; les lettres secrètes des cousines à des amis étrangers; et le père lui-même commettant un péché en écrivant une carte postale à sa propre femme. Ce dernier élément nous montre que la transgression ne concerne pas seulement la femme qui écrit, mais aussi la femme à laquelle on écrit.

Le comble de la double contravention c'est le cas où une femme parle d'elle-même, l'autobiographie donc, et, en surcroît en langue française, langue de l'autre. Assia Djébar le ressent pleinement: «*Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment «se mettre à nu.»*» (*L'Amour, la fantasia*, p. 178).

Malgré tout cela, pourquoi le choix et la persévérance du côté de l'écriture? Une réponse possible peut se présenter par le fait que, pour Assia Djébar, la double transgression peut être rachetée par une double transmission. Transmission dans l'histoire, que nous appellerons *transmission diachronique*, et transmission ou médiation entre deux univers: celui des femmes et celui des hommes, c'est-à-dire *transmission synchronique*. Il est important de remarquer à ce point que la transmission, dans les deux cas, implique la *transcription* aussi, un passage de l'oral à l'écrit. En fait, la narratrice entend des voix de deux côtés, et elle se met à leur écoute. Bouba Tabti arrive à la même observation en déclarant que «*Pour écrire cette histoire proche, comme pour l'histoire lointaine, la narratrice utilise la même démarche, l'écoute d'un autre qui a vu, enregistré, mais le matériau est différent: dans un cas il s'agit d'écrits, dans l'autre de la parole des femmes.*»<sup>48</sup> Néanmoins nous pouvons constater que la deuxième moitié de cette énonciation n'est que partiellement vraie. En réalité, tout devient voix – même le texte écrit, grâce à l'expérience de la lecture: voix du passé lointain à travers des chroniques arabes, voix françaises de l'époque de la colonisation, voix du passé proche, voix des femmes, voix d'enfance. La narratrice perçoit tout acoustiquement. Or, dans un cas pareil, l'écriture semble être l'unique moyen pour *matérialiser la voix* et ré-écrire le récit qui est devenu acoustique.

Cette volonté d'écrire les voix d'un autre revient souvent dans les romans d'Assia Djébar. Le même élément se présente à plusieurs reprises dans *L'Amour, la fantasia*: Fromentin écoute son ami raconter l'histoire de deux naylettes dans l'oasis de Laghouat (*L'Amour, la fantasia*, pp. 187-189.), Pierre Leulliette écoute un certain Bernard relatant sa nuit d'amour avec une jolie Berbère (*L'Amour, la fantasia*, pp. 234-237). Ceux qui écoutent, écrivent scrupuleusement, et

---

<sup>47</sup> L'aspect transgressif de l'écriture ne caractérise pas exclusivement les sociétés arabo-musulmanes. Pendant longtemps la femme qui écrivait était mal vue par notre société patriarcale. Béatrice Didier le dit très explicitement: «*Néanmoins l'écriture féminine semble presque toujours le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire, souvent si violent chez la femme, et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore qu'est l'ironie ou le dépréciation.*» (Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, PUF, Paris 1981, p. 11).

<sup>48</sup> B. Tabti, «*L'amour, la fantasia d'Assia Djébar, ou l'autre voix (voie) de l'histoire*», in *Discours en/jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, OPU, Alger, 1992, p. 56.

Assia Djébar agit pareillement: «Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu.» (*L'Amour, la fantasia*, p. 187).

Selon Bouba Tabti cette méthode est traumatisante même si elle est considérée par l'écrivain comme transformation et non pas comme mutilation, elle est toutefois acceptée car c'est «la seule voie possible pour la reconstitution d'une mémoire.»<sup>49</sup>

La transmission diachronique veut surtout dire la transcription des dits de femmes, gardiennes de la mémoire collective orale<sup>50</sup> et pour un objectif défini: «Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues.» (*L'Amour, la fantasia*, p. 229.) En même temps cela signifie aussi la ré-écriture de l'Histoire à l'aide des textes authentiques pour en créer une écriture différente qui pourrait éventuellement se transformer ensuite en un autre dit, une version féminine. Notons que dans ces cas la narratrice ne se veut que simple relais, «un parmi les autres, prenant place 'à son tour' (l'expression revient très souvent) dans une chaîne constituée bien avant elle.»<sup>51</sup>

La transmission synchronique, c'est-à-dire la médiation entre le monde féminin et masculin, semble être une tâche plus difficile, dont l'accomplissement total n'a lieu que dans quelques exemples symboliques. L'épisode spectaculaire où Assia Djébar se présente dans un rôle d'intermédiaire est celui dans laquelle la narratrice raconte à Lila Zohra l'histoire de deux nayettes écrite premièrement par Eugène Fromentin: «Je traduis la relation dans la langue maternelle et je te la rapporte, moi, ta cousine. Ainsi je m'essaie, en éphémère diseuse, près de toi, petite mère assise devant ton potager.» (Cf. *L'Amour, la fantasia*, pp. 187-189).

Un autre épisode qui va dans la même direction est le vol par une mendicante de la lettre d'amour destinée à Assia Djébar. Ici, la narratrice arrive à la conclusion qu'elle n'était que propriétaire provisoire de ces mots d'amour, le vrai destinataire étant «toutes les autres femmes que nulle parole n'a atteintes. Celles qui des générations avant moi, m'ont légué les lieux de leur réclusion, elles qui n'ont jamais rien reçu: aucune voix tendue ainsi en courbe de désir, aucun message qui traverserait quelque supplication.» (*L'Amour, la fantasia*, pp. 72-75). L'écriture est donc un outil puissant dans la main de la femme-écrivain qui l'exploite pleinement. Justement pour rendre hommage à cette forme d'expression l'auteur introduit une subtile *symbolique de la main* dans ses romans. Le premier moment symbolique est relaté dans l'épisode de *La chanteuse des satyres* dans *Loin de Médine* où une poétesse est mutilée – un des fervents guerriers de la cause islamique lui coupe les mains – justement parce qu'elle écrivait des poèmes satiriques contre le Prophète; son écriture est considérée donc dangereuse. Mutilation de la femme littéraire qui resterait muette – c'est-à-dire elle n'écrirait pas – pendant de longs siècles. (Cf. *Loin de Médine*, pp. 118-123).

Cette main coupée est littérairement ramassée par Eugène Fromentin dans les environs de Laghouat, il la tend à Assia Djébar qui écrit: «Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main

---

<sup>49</sup> Cf. B. Tabti, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>50</sup> «Le savoir historique féminin produit son mode d'expression avec ses propres procédés d'articulation, sortes de *relais* [italique par nous] à la transmission orale...» (B. Chikhi, *op. cit.*, p. 22).

<sup>51</sup> B. Tabti, *op. cit.*, p. 60.

de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter la 'qualam'.» (Cf. *L'Amour, la fantasia*, pp. 255-256).

D'une autre façon aussi, elle est prédestinée à l'écriture par l'image de la main. En effet, la petite fille alla à l'école pour la première fois *main dans la main du père*. (*L'Amour, la fantasia*, p. 11). Mains qui étaient précédemment bénies par le baiser d'un vieillard. Ainsi l'auteur se sent élu pour l'écriture: «*Je me dis aujourd'hui, ô longtemps après avoir traversé le tunnel des mutilés inévitables, que seules mes mains, frôlées par un mendiant inconnu, se trouvèrent préservées. Rattachées, par quel lien obscur, à la spirale du passé.*» (Cf. *Ombre sultane*, pp. 114-118).

### **Conclusion**

C'est pourquoi Assia Djebar, à travers et à l'aide de l'écriture, milite pour la *solidarité* entre les femmes. Ce désir est manifesté par la femme-écrivain lors de la lecture des lettres de Pauline, détenue française déportée en Algérie: une situation d'autant plus intéressante qu'elle montre que la *sororité* est plus forte que la méfiance envers l'Autre. (*L'Amour, la fantasia*, pp. 249-251.) Sororité aussi entre les co-épouses, Hajila et Isma qui se rencontrent finalement dans le bain turc et qui se lavent rituellement.

L'acte de l'écriture même sur la femme et pour les femmes sert cette cause. Ainsi Assia Djebar écrit: «... *je m'aperçois qu'écrire ne peut aller que dans le sens d'une résistance contre les mouvements de régression, contre les mouvements d'amputation. Petit à petit, l'on s'aperçoit que même si l'on écrit dans la langue de l'autre, même si l'on écrit dans la langue du père et peut-être après tout, parce qu'on écrit la langue du père, finalement il s'agit d'une certaine maturation de la révolte; d'une résistance fondamentale que l'on traduit dans des fictions.*»<sup>52</sup>

Après le parcours de l'Histoire collective et surtout de celle de la femme – dans la guerre, dans le mariage et dans la vie politique/religieuse – après le parcours de l'histoire individuelle et une tentative de médiation entre l'univers féminin et l'univers masculin, Assia Djebar arrive, paradoxalement, à un point de départ. La révolte n'est que le début d'une lutte où les femmes peuvent se présenter au même rang que les hommes, parce que, grâce à Assia Djebar elles sont ré-armées avec la voix qui apparaît, par son écriture, à l'extérieur, dans le monde masculin.

Néanmoins le chemin de l'auteur est loin d'être achevé. Ce qu'elle peut attendre est un comportement similaire de la part des autres femmes, écrivains ou non, Maghrébines ou non, mais solidaires et sœurs.

C'est pourquoi notre travail aussi n'est qu'un début, car la voix d'autres femmes surgit dans la littérature, et leur rapprochement de celle d'Assia Djebar est la tâche des lecteurs critiques que nous sommes.

MILENA HORVÁTH

Pécs

---

<sup>52</sup> «Assia Djebar aux étudiants de l'Université à Cologne», in *Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin»*, n. 2, mai 1990, Cologne, p. 79.

## Références bibliographiques

### Bibliographies

- BONN, CHARLES – KACHOUKH, FRIEL, *Bibliographie de la littérature maghrébine, 1980-1990*, EDICEF-AUPELF, Vanves, 1992.
- DÉJEUX, JEAN, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Kartala, Paris, 1984.
- Répertoire des chercheurs sur les littératures maghrébines*, Université Paris-Nord – L'Harmattan, Paris, 1990.

### Ouvrages cités d'Assia Djébar

- DJEBAR, ASSIA, *L'Amour, la fantasia*, J.C. Lattès, Paris, 1985.
- DJEBAR, ASSIA, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Des femmes, Paris, 1980.
- DJEBAR, ASSIA, *Loin de Médine*, Albin Michel, Paris, 1991.
- DJEBAR, ASSIA, *Ombre sultane*, J.-C. Lattès, Paris, 1987.

### Sur Assia Djébar

- ACHOUR, CHRISTIANE – SILEM, ALI, «Peintres orientalistes à la devanture», in *Discours en/jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, OPU, Alger, 1992.
- «Assia Djébar aux étudiants à l'Université de Cologne», in *Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin»*, n. 2, mai 1990, Cologne, pp. 74-79.
- BOUZAR, WADI, «Entretien avec Assia Djébar le 30 mai 1975 à Alger», in *Lectures maghrébines*, OPU, Alger, 1984, pp. 155-161.
- BRAHIMI, DENISE, *Appareillages*, Deux Temps Tiercé, Paris, 1991.
- BRAHIMI, DENISE, «L'Amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine», in *Littératures maghrébines: Colloque Jacqueline Arnaud, les 3-4-5 décembre*, Tome II, L'Harmattan, Paris, 1988, pp. 119-124.
- BRAHIMI, DENISE, «La littérature et les femmes», in *Dix ans de littérature, 1980-1990, I. Maghreb et Afrique Noire*, coll. Notre Librairie, n° 103., oct.-déc. 1990, pp. 49-50.
- CHIKHI, BEÏDA, *Les romans d'Assia Djébar*, OPU, Alger, 1990, pp. 3-38.
- DÉJEUX, JEAN, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Naaman, Sherbrooke (Québec), 1984, pp. 7-63.
- «Interview avec Assia Djébar à Cologne», in *Cahier d'études maghrébines: «Maghreb au féminin»*, n. 2, mai 1990, Cologne, pp. 80-83.
- SARDIER, ANNE-MARIE, «Assia Djébar, romancière», in *Dix ans de littérature, 1980-1990, I. Maghreb-Afrique Noire*, coll. notre librairie, n. 103., oct.-déc. 1990, pp. 55-56.
- TABTI, BOUBA, «L'Amour, la fantasia d'Assia Djébar ou l'autre voix(e) de l'histoire», in *Discours en/jeu(x), intertextualité ou interaction des discours*, OPU, Alger, 1992, pp. 38-63.

### Œuvres générales sur les littératures maghrébines de langue française

- ARNAUD, JACQUELINE, *Recherches sur la littérature maghrébine, le cas de Kateb Yacine*, L'Harmattan, Paris, 1982.
- BOUCHENTOUF-SIAGH, ZOHRA, «Le français en Algérie. Aspects de la politique scolaire coloniale (1830-1962)», in *Quo vadis*, 1-1993, Vienne, pp. 37-45.
- BONN, CHARLES, «Acculturation, Différence, Écart: trois lectures du roman maghrébin», in *Carrefour de cultures, Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Günter von Verlag, Tübingen, 1993, pp. 93-99.
- BONN, CHARLES, *Le roman algérien de langue française*, Presse de l'Université de Montréal-L'Harmattan, Montréal-Paris, 1985.
- BONN, CHARLES, «Poétiques croisées du Maghreb», in *Poétiques croisées du Maghreb*, coll. Itinéraires et contacts de cultures, Université d'Alger-Université Paris-Nord, vol. 14, 2e sem., 1991, L'Harmattan, Paris, pp. 3-6.
- BOUAMRANE, CHIKH – GARDET, LOUIS, *Panorama de la pensée islamique*, Sinbad, Paris, 1984, pp. 252-264, 281-295.
- DÉJEUX, JEAN, *Femmes d'Algérie: légendes, traditions, histoire, littérature*, La Boîte à Documents, Paris, 1987, pp. 301-318.



- DÉJEUX, JEAN, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1986, pp.16-22.
- DÉJEUX, JEAN, *Littérature maghrébine de langue française*, Naaman, Sherbrooke (Québec), 1980.
- DÉJEUX, JEAN, *Littérature maghrébine d'expression française*, coll. Que sais-je?, PUF, Paris, 1992.
- DÉJEUX, JEAN, *Maghreb, Littératures de langue française*, Arcantère, Paris, 1993.
- DÉJEUX, JEAN, «Récits de vie et témoignages d'Algériennes», in *Présence francophone: «Littérature féminine francophone»*, n.36, 1990, Université de Sherbrooke, Sherbrooke (Québec), pp. 35-44.
- Dix ans de littérature, 1980-1990, I. Maghreb-Afrique Noire*, coll. notre librairie, n. 103, oct.-déc. 1990, pp. 1-65.
- Europe: «Littérature algérienne»*, n. 567-568, juillet-août 1976, Paris.
- FARES, NABILE, «Valeur bénéfique d'une maghrébinité», in *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, coll. Études annuaires de l'Afrique du Nord, éd. du CNRS, Paris, 1986, pp. 209-212.
- FROMENTIN, EUGÈNE, *Un été dans le Sahara*, Librairie Plon, Paris, 1877.
- JEMMA-GOUZON, DANIELE, *L'Algérie – A la croisée des Temps*, coll. Hommes et lieux, Errance, Paris, 1989.
- KHATIBI, ABDELKEDIR, *Maghreb pluriel*, Denoël, Paris, 1983, pp. 170-176.
- KIRSCH, FRITZ-PETER, «La civilisation et la barbarie. Considérations sur les rapports entre les littératures de langue française», in *Cultures en conflit, Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, n° 2, 1992, Pécs-Vienne, pp. 37-56.
- LE DUFF, NADINE, «Un héros, deux récits, quelle histoire?», in *Poétiques croisées du Maghreb*, coll. Itinéraires et contacts de culture, Université d'Alger – Université Paris-Nord, vol. 14, 2<sup>e</sup> sem., 1991, L'Harmattan, Paris, pp. 83-89.
- Littératures de langue française hors de France. Anthologie didactique*, Fédération Internationale des Professeurs de Français, Sèvres, 1986, pp. 359-367.
- MADELAIN, JACQUES, *L'errance et l'itinéraire*, Sinbad, Paris, 1983.
- MERAD, GHANI, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, Oswald, Paris, 1976.
- MIMOUNI, RACHID, *De la barbarie en général de l'intégrisme en particulier*, le pré au Clercs-Belfont, coll. Pocket, Paris, 1992.
- NISBET, ANNE-MARIE, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980*, Québec, 1982.
- DU PASQUIER, ROGER, *Le réveil de l'Islam*, coll. Fides / Bref, éd. du Cerf, Paris, 1988.
- SAADI, RABAH NOUREDDINE, «La nationalité littéraire en question(s)», in *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, coll. Études de l'Annuaire de l'Afrique du Nord, éd. du C.N.R.S., Paris, 1986, pp. 223-231.
- SANTONI, ERIC, *L'Islam*, Marabout, Allier (Belgique), 1990.
- SIBLOT, PAUL, «Quels publics, quelles stratégies discursives?», in *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb*, coll. Études de l'Annuaire de l'Afrique du Nord, éd. du C.N.R.S., Paris, 1986, pp. 213-222.
- VAN DER HEUVEL, PIERRE, «Maghrebi irodalmak, néhány kifejezőmód eredetiségéről, (traduit par Kun Tibor), in *Helikon Irodalomtudományi Szemle: A frankofón irodalmak sajátosságai*, 1992/1, Budapest, pp. 76-87.

### **Théorie littéraire**

- COMPAGNON, ANTOINE, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.
- DIDIER, BÉATRICE, *L'écriture-femme*, PUF, Paris, 1981.
- GENETTE, GÉRARD, *Figures III*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1972.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, coll. Essais-points, Seuil, Paris, 1982.
- PAQUIN, MICHEL – RENY, ROGER, *La lecture du roman*, La Lignée, Belœil (Québec), 1984.