

IDENTITE PLURIELLE ET HISTOIRE COLLECTIVE AU FEMININ
DANS *L'AMOUR, LA FANTASIA* D'ASSIA DJEBAR

Fatima Grine Medjad
Université d'Oran
d.ghezala@yahoo.fr

Résumé : L'article s'interroge sur la représentation de l'Histoire dans *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Ce roman met en scène une réécriture de l'histoire à partir des traces de blessures qui restent dans la mémoire des femmes. Il s'agit donc d'une tout autre manière d'écrire l'Histoire authentique de l'Algérie, en partant de la mémoire et de la subjectivité féminines.

Mots-clés : Assia Djébar - réécriture de l'histoire – identité plurielle

Abstract: This paper questions the representation of History in *L'amour, la fantasia* by Assia Djébar. This novel proposes a re-reading of History from traces of painful events still present in women's memory. It is about a completely different way of writing Algeria's true History from women's memory and subjectivity.

Keywords: Assia Djébar – rewriting History – plural identity

J'ai compris qu'on ne peut pas écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque.

Jeanne marie Clerc

Les expériences cinématographiques¹ encouragent Assia Djébar à orienter son écriture vers une quête identitaire qui se trouve au centre de son quatuor romanesque. Le désir de créer un sujet narratif qui dit « je » au féminin dynamise constamment l'écriture de la romancière malgré les difficultés liées au contexte culturel et politique.

Avec *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar décide d'écrire son autobiographie et d'assumer ainsi cette nécessité de s'écrire, de s'exposer au regard des autres. Cette quête identitaire marque une rupture avec la tradition culturelle arabo-musulmane, puisque le fait de prendre la parole constitue une transgression, comme le souligne Monique Gadant :

Parler de soi, parler en public, écrire en termes personnels est pour une femme une double transgression : en tant qu'individu abstrait alors qu'elle est en réalité l'objet même de tous les interdits, celle dont on ne doit pas parler, celle qu'on ne doit pas voir, celle qu'on n'est pas censé connaître, qui doit passer inaperçue. Aussi, la femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. La femme est celle qui n'a pas la parole et qui n'a pas de nom, celle que les hommes ne doivent pas évoquer en public autrement que par l'impersonnel (Gadant, 1989: 94-95).

Comment pourra-t-elle alors dire « Je » ? Comment pourra-t-elle s'écrire et s'exposer publiquement ?

Cette difficulté à s'exprimer à la première personne, de prendre la parole et dire « je », est visible dès l'incipit du roman lorsqu'une narratrice anonyme raconte son récit d'enfance : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père » (Djébar [1985]: 11).

C'est à la page suivante que la narratrice anonyme prend la parole et utilise la première personne « je ». En réalité, *L'Amour, la fantasia* commence par une instance unique qui semble être le centre d'un pacte autobiographique. Ce « Je » unique ne tarde pas à être supplanté par des « je » multiples, des voix de femmes qui s'emparent de la narration.

L'auteur trouve sa propre stratégie pour s'écrire : adopter une écriture plurielle, une identité plurielle au féminin. Le « je » devient alors une subjectivité plurielle, il est remplacé à

¹Voir *La Nouba du Mont Chenoua*, long métrage, production RTA-Radio-Télévision algérienne, 1978.

maintes reprises, par un « nous » qui s’empare de la narration et qui renvoie soit à des enfants, soit à des groupes de femmes auxquels se mêle avec enchantement la narratrice :

Je n’entre jamais dans la pièce du fond : une aïeule brisée de sénilité, y croupit dans une pénombre constante. La benjamine et moi, nous nous figeons parfois sur le seuil : une voix aride tantôt gémit, tantôt se répand en accusations obscures, en dénonciation de complots imaginaires. De quel drame enfoui et qui renaît, réinventé par le délire de l’aïeule retombée en enfance, frôlons-nous la frontière ? La violence de sa voix de persécutée nous paralyse. Nous ne savons pas, comme les adultes, nous en prémunir par des formules conjuratoires, par des bribes de Coran récitées bien haut » (*idem*: 18-19).

Assia Djébar parle donc de soi et traduit les voix des femmes algériennes. La romancière met en place une narratrice personnage qui recueille ce que les autres femmes disent. La présence de ces femmes, de ces voix anonymes est nécessaire pour parler et écrire le récit de sa vie. Cette écriture plurielle en langue française ouvre aussi l’espace à la langue berbère et arabe et permet la reconstruction d’une identité à partir de toutes ses différentes facettes.

1. « Voix ensevelies » des femmes dans *L’Amour, la fantasia*

C’est par le biais de la représentation de l’Histoire au féminin que la narration dans *L’Amour, la fantasia* a « quitté son foyer unique pour se transporter d’une voix à une autre » (Najiba, 1995: 233). L’objectif d’Assia Djébar est de ressusciter les morts, de leur donner la parole pour raconter leur version de l’Histoire. *L’Amour, la fantasia* alterne des chapitres historiques (la conquête française) et des chapitres autobiographiques (les souvenirs d’enfance et de jeunesse de la narratrice).

Dans le chapitre intitulé : « *Trois jeunes filles cloîtrées* », la narratrice raconte son enfance dans un village algérien et ce « je » enfant est remplacé par « nous » qui renvoie à des enfants ou à des femmes :

Nous, les fillettes, fuyons sous les néfliers. Oublier le soliloque de l’aïeule, les chuchotements de ferveur des autres. Nous allons compter les pigeons du grenier, humer dans le hangar l’odeur des caroubes et le foin écrasé par la jument partie aux champs. Nous faisons des concours d’envol sur la balançoire. Ivresse de se sentir, par éclairs et sur un rythme alterné, suspendues au-dessus de la maison, du village. Planer, jambes dressées plus haut que la tête, le bruit des bêtes et des femmes s’engloutissant derrière nous (Djébar [1985]: 19).

Assia Djebar dévoile alors un passé collectif sous forme de biographies diverses ; la narratrice s'exprime à travers un « nous » pluriel : celui des jeunes filles cloîtrées. Ensuite, ce « nous » s'individualise pour dévoiler les souvenirs d'adolescentes :

Tout, durant ce dernier séjour, se mêle dans mes souvenirs : les romans en vrac dans la bibliothèque interdite du frère et les lettres mystérieuses qui arrivaient par poignées. Nous nous amusions à imaginer la curiosité effarée du facteur. Il devait s'offenser en outre de ne pouvoir prétendre à la main de ces reines de village !

Nous continuions de chuchoter, la benjamine et moi. Dans les interstices du sommeil qui s'approchait, j'imaginai un tournoiement de mots écrits en secret, sur le point d'enserrer de rets invisibles nos corps d'adolescentes couchées l'une à côté de l'autre, en travers de l'antique lit familial (*idem*: 22).

Comme il permet aussi de se soulever contre la condition d'enfermement et de cloisonnement des femmes algériennes:

- Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher ! C'est pour cela que j'écris ! Quelqu'un viendra dans ce trou perdu pour me prendre : il sera un inconnu pour mon père ou mon frère, certainement pas pour moi !

Chaque nuit, la voix véhémement déroulait la même promesse puérile. Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes. (*idem*: 23)

Dans la deuxième partie « *Les cris de la fantasia* », la narratrice dévoile ses souvenirs personnels. L'autobiographie plurielle laisse place à un « je » qui évoque sa vie amoureuse :

Premières lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. L'écrit s'y développe en journal de rêveuse cloîtrée. Je croyais ces pages « d'amour », puisque leur destinataire était un amoureux clandestin, ce n'était que des lettres du danger.

Je dis le temps qui passe, les chaleurs d'été dans l'appartement clos, les siestes que je vis en échappées. Mes mutismes d'enfermée provisoire approfondissent ce monologue, masqué en conversation interdite (*idem*: 71).

La narratrice dévoile à peine et avec difficulté ses expériences intimes. Cette impossibilité d'exprimer ses sentiments l'encourage à entreprendre une quête du passé. De ce fait, la narratrice revient à l'évocation des femmes algériennes pour se protéger. L'auteur

utilise alors une narration extradiégétique qui lui permet de se protéger et d'insérer le discours des femmes dans son récit autobiographique.

La narration extradiégétique n'est pas forcément assumée comme narration écrite : rien ne prétend que Meursault ou Malone aient écrit le texte que nous lisons comme leur monologue intérieur, et il va de soi que le texte *Les Lauriers sont coupés* ne peut être qu'un « courant de conscience » *ni écrit, ni même parlé, mystérieusement capté et transmis* par Dujardin : c'est le propre du discours immédiat que d'exclure toute détermination de forme de l'instance narrative qu'il constitue (Genette, 1972: 240).

En effet, l'auteur recourt au discours immédiat sous forme de témoignages oraux et d'intertextes historiques.

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 ». Or cette mise à nu, déployée dans la langue de l'ancien conquérant, lui qui, plus d'un siècle durant, a pu s'emparer de tout, sauf précisément des corps féminins, cette mise à nu renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent (Djebar [1985]: 178).

La troisième partie « *Les voix ensevelies* » repose sur les témoignages de femmes recueillis pendant la guerre de libération. L'auteur écoute attentivement les femmes plongées dans un passé douloureux:

Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scribeuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter.

Corps nu – puisque je me dépouille des souvenirs d'enfance -, je me veux porteuse d'offrandes, mains tendues vers qui, vers les seigneurs de la guerre d'hier, ou vers les fillettes rôdeuses qui habitent le silence succédant aux batailles... Et j'offre quoi, sinon nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut-être la douve où se noient les mots de meurtrissure... (*idem*: 161).

Dans son roman, Assia Djebar relit les archives françaises et insère les voix des femmes pour non seulement évoquer le passé grâce à la mémoire féminine mais pour lui rendre aussi son identité plurielle. L'insertion des voix féminines a donc pour but de

réhabiliter les femmes algériennes oubliées et exclues de l'histoire mais aussi réviser l'histoire écrite par les Français.

Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix ? Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémissse, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du douar qui, bouches béantes, mains décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche ?» (*idem*: 140).

Dès lors s'accomplit la quête identitaire par l'introduction des voix féminines mais aussi à travers le passage du récit oral arabo-berbère à l'écrit en langue française.

Pour Assia Djébar, l'identité plurielle réside donc dans l'écriture qui vise à sauvegarder la parole occultée, à faire entendre la voix des femmes algériennes qui cherchent à se créer, à se dire : « 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. Tessons de sons qui résonnent dans la halte de l'apaisement... » (*idem*: 187).

L'inscription de la voix féminine au pluriel se réalise grâce à l'oralité et trouve son expression dans les témoignages des femmes comme la voix de Cherifa Ameroune, héroïne de la guerre d'Algérie et gardienne de la mémoire sociale :

La voix de Cherifa enlace les jours d'hier. Trace la peur, le défi, l'ivresse dans l'espace d'oubli. Sursauts de prisonnière rétive dans le camp béant au soleil.

La voix raconte ? Même pas. Elle débusque la révolte ancienne. La courbe des collines brûlées tant de fois se déploie, le récit déroule la chevauchée à travers les étendues rousses de ces monts appauvris, où je circule aujourd'hui (*idem*: 160).

Ainsi, l'auteur se fait la porte-parole des algériennes désireuses de faire circuler leurs voix. Voix en mouvements, voix qui déchirent l'espace et disent l'Histoire, leur Histoire.

1. Mémoire et Histoire collective

Un pays sans mémoire est une femme sans miroir

Belle mais qui ne le sait pas

Un homme qui cherche dans le noir

Aveugle et qui ne le croit pas (Djébar, 1969: 39).

La mémoire d'Assia Djébar n'est pas la mémoire officielle car elle travaille sur le « devoir de mémoire certaine des stratégies d'oubli » (Ricœur, 2001: 3). Assia Djébar est particulièrement subversive dans l'utilisation de la mémoire qui est, comme le dit Paul Ricœur, « la matrice de l'histoire » (*ibidem*). D'abord elle a tenu à écrire une histoire de l'Algérie au féminin en faisant appel à la mémoire féminine. Pour Assia Djébar il faut donc passer par l'Histoire « Et tout d'abord mon histoire. *Il y a eu pour moi une volonté de reprendre, comme matière d'écriture l'Histoire* » (Djébar, 1999: 103).

Dans *L'Amour, la fantasia* l'auteur ne parlera plus d'elle que pour parler des autres. Elle fera parler les morts à travers les récits des femmes de sa tribu d'origine. La troisième partie commence avec une épigraphe de Saint Augustin : « *Sur ce, me voici en la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts...* » (Djébar [1985]: 127) qui annonce le passage de la mémoire individuelle de la narratrice à la Mémoire collective propre aux femmes de son pays (l'Algérie). Femmes algériennes qui, se remémorant, inscrivent leur version de l'histoire, témoignent d'une période dans l'Histoire de l'Algérie. Le projet autobiographique change alors de destination ; il se transforme en fiction animée par les multiples voix des femmes à qui la narratrice donne la parole. En effet, il ne reste pratiquement qu'une dizaine de pages avant la fin de *L'Amour, la fantasia* quand le pacte autobiographique se double d'indications qui invitent le lecteur à lire l'œuvre comme relevant de la fiction : « L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction » (*idem*: 243).

Cet effacement volontaire de l'écrivain laisse toute la place aux autres femmes et à leur expression nouvelle. Grâce au souvenir et à l'imagination des femmes, sont appelés à dialoguer, tour à tour, des hommes du maquis, des militaires français, d'autres femmes, pour évoquer les expériences pénibles auxquelles elles furent toutes exposées durant la guerre et pour témoigner de leur participation active à la résistance. Les dialogues évoquent notamment la résistance féminine pendant la guerre et le désarroi dans lequel la guerre plonge les femmes et le peuple algérien dans la cruauté du sang et du meurtre : « Croyant ' me parcourir ', je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules ! » (*idem*: 243). La Mémoire remplace ainsi la mémoire de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* : « Ma mémoire s'enfuit dans un terreau noir ; la rumeur qui la porte Vrille au-delà de ma plume » (*idem*: 242).

Historienne de formation, Assia Djébar utilise des documents d'archives qui forment la base historique de sa reconstitution du passé. La plupart de ces archives sont des rapports militaires ou des lettres d'officiers français. Mais pour Assia Djébar ces documents ne sont ni

objectifs ni factuels. Loin d'être le reflet de la vérité historique, ils véhiculent un imaginaire et une idéologie coloniaux qui obscurcissent la réalité algérienne autant qu'ils la révèlent. Comme l'explique Trinh T. Minh-ha :

L'analyse historique n'est rien d'autre qu'une reconstruction, une redistribution d'un prétendu ordre des choses, une interprétation ou même une transformation de documents monumentalisés. La réécriture de l'histoire devient alors une tâche sans fin, à laquelle les chercheurs féministes se sont attelés avec énergie (T. Minh-Ha, 1984: 84)²

La réécriture de l'Histoire prend une dimension particulièrement urgente. Comme l'explique Françoise Lionnet : « Les femmes venant de pays colonisés ressentent le besoin de retrouver leur passé, de retracer une généalogie qui leur permettra de vivre dans le présent, de redécouvrir les histoires occultées par l'Histoire » (Lionnet, 1989: 25). C'est précisément ce genre d'écriture auquel se livre Assia Djébar : elle s'appuie sur des écrits de colons et s'acharne à y déceler le non-dit.

Soucieuse de son objectivité d'historienne, Assia Djébar se situe d'abord du côté du conquérant qui rédige ses mémoires ; elle nous livre sa première impression en regardant la ville d'Alger : « La foule des futurs envahisseurs regarde. La ville se présente dans une lumière immuable qui absorbe les sons » (Djébar [1985]: 15). C'est ainsi qu'en partant de l'Histoire des autres, la narratrice a tenté d'écrire sa propre version de l'Histoire de son pays.

Ainsi, dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar réécrit l'Histoire de l'Algérie en adoptant le processus de transtextualité que Genette définit par « tout ce qui met en relation le texte, manifeste ou secret, avec d'autres textes. » (Genette, 1982: 7) Et plus précisément, elle recourt à l'hypertextualité qui est « toute relation unissant un texte B nommé hypertexte à un texte antérieur A nommé hypotexte, et sur lequel [hypotexte] B [hypertexte] se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*idem*: 13).

Ce procédé permet la transformation du signifié du texte puisqu'elle porte sur la signification des événements. Le processus de relecture des documents coloniaux et de réécriture de l'Histoire de l'Algérie permet à l'écrivaine d'effacer une inscription (celle des conquérants) pour la recouvrir d'une autre écriture qui valorise et rétablit la subjectivité algérienne et son histoire. *L'Amour, la fantasia* est focalisé sur la résistance des Algériens qui constitue un hypertexte et non sur le colonisateur qui est considéré comme un hypotexte.

² C'est nous qui traduisons.

Pour remédier donc à l'occultation pratiquée par les archives coloniales de la présence algérienne, l'auteur opère ce que Genette appelle la transfocalisation narrative (*idem*: 348). Elle retient ce qui glorifie la résistance et ce qui souligne le courage des Algériens qui ont défendu leur ville jusqu' à la mort :

Les morts se succéderont vite. Je relis la relation de ces premiers engagements et je retiens une opposition de styles. Les Algériens luttent à la façon des Numides antiques que les chroniqueurs romains ont si souvent rapportée : rapidité et courbes fantasques de l'approche, lenteur dédaigneuse précédant l'attaque dans une lancée nerveuse. Tactique qui tient du vol persifleur de l'insecte dans l'air, autant que de la marche luisante du félin dans le maquis (Djebar [1985]: 25).

Pour lutter contre le silence de l'Histoire falsifiée, Assia Djebar fait entendre, dans les deux premières parties du roman, « LA PRISE DE LA VILLE », « LES CRIS DE LA FANTASIA », les cris des ancêtres torturés par les conquérants et les sauve par conséquent du silence morbide des écrits français. La troisième partie du roman, « LES VOIX ENSEVELIES », transmet enfin les récits oraux des femmes algériennes pendant la guerre, tout en inscrivant sa propre histoire et par là même celle de l'Algérie, transforme et complète les écrits français.

Dans la deuxième partie, « LES CRIS DE LA FANTASIA », elle remercie Pélissier, le colonel d'état-major de l'armée française pour son rapport exhaustif qui retrace le calvaire des souffrances du peuple algérien en ce printemps 1845 :

La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour des aveugles, un registre obituaire, aux alentours de ces cavernes oubliées. Oui, une pulsion me secoue, telle une sourde otalgie : remercier Pélissier pour son rapport qui déclencha à Paris une tempête politique, mais aussi qui me renvoie nos morts vers lesquels j'élève aujourd'hui ma trame de mots français. Saint-Arnaud lui-même, quand il rompt pour son frère un silence concerté, me délimite le lieu des grottes-tombes. S'il semble trop tard pour rouvrir celles-ci, bien après « le fils du diable » qui chercha la femme aimée, ces mots, couleur rouge cinabre, s'enfoncent en moi comme un coutre de charrue funéraire (*idem*: 92).

Pour Assia Djebar, l'inscription du peuple algérien prend donc une dimension urgente : reconquérir le passé algérien pour retracer une généalogie qui construit le présent et l'avenir de son pays.

En explorant la période de la guerre et le passé de l'écrivain, le roman d'Assia Djébar exhume et reconstruit toute une vie collective. Assia Djébar insère dans l'histoire la voix algérienne, et la superpose et la confronte à celle des documents français qui l'ont réduite au silence.

Lorsque la narratrice raconte l'histoire de sa famille qui fut exilée sur l'île Sainte Marguerite, elle souligne le désaccord sur l'événement raconté : le rapport français ne mentionne que huit personnes, la tradition orale parle de quarante-huit personnes, dont une femme enceinte. Dans le chapitre « Corps enlacés », la narratrice entre en dialogue avec son ancêtre :

Je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle, qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, près des monts Ménacer. Je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager avec les autres, jusqu'à l'île Sainte Marguerite, dans des geôles rendues célèbres par « L'homme au masque de fer ». Ton masque à toi, ô aïeule d'aïeule la première expatriée, est plus lourd encore que cet acier romanesque. Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français... (*idem*: 214).

Le rapport français devient sous l'écriture de l'auteur un palimpseste sur lequel s'inscrit l'Histoire réelle du peuple algérien.

Dans son article, intitulé « Elle a rallumé le vif du passé », Anne Donadey met ainsi l'accent sur le double aspect de cette mise en relation :

Le palimpseste peut donc servir de métaphore du processus colonial, qui implique le violent effacement de l'histoire, de la culture, et du mode de vie d'un peuple, afin de les remplacer par ceux du colonisateur (...). Assia Djébar remet en lumière certains épisodes à demi effacés sur le palimpseste de l'histoire coloniale, en la surécrivant du point de vue algérien. Les traces du style orné des archives françaises sont consciemment préservées dans les chapitres historiques du roman, tandis que la troisième partie imite le style oral des témoignages féminins (Donadey, 1998: 105).

Ce passé évoqué permettra à l'auteur de se retrouver grâce à la mémoire collective et de se réconcilier avec soi-même :

Ces guerriers qui parquent me [l'auteur] deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer, les amants funèbres de mon Algérie. Le viol ou la souffrance des anonymes ainsi

rallumés devraient m'émouvoir en premier, mais je suis étrangement hantée par l'émoi même des tueurs, par leur trouble obsessionnel (Djebar [1985]: 69).

Pour l'auteur, unifier le passé c'est lui rendre son identité plurielle profonde (période arabo-berbère et période coloniale) d'où le devoir de comprendre les conquérants français. « Je conjecture sur les termes de directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ? » (*idem*: 87).

Les chapitres de la première partie de *L'amour, la fantasia* relatent quatre guerres : la première « *Les razzia des troupes françaises* » en 1842, la deuxième « *Les enfumades* » en 1845, la troisième « Berkani » qui débute en 1871, la dernière « La guerre d'indépendance » de 1954-1962. L'évocation du passé s'oppose à la présentation incomplète des écrits français de la période de conquête algérienne. L'auteur s'impose le rôle de témoin du passé : « Se [Assia Djebar] maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire » (*idem*: 200).

Toutefois, Assia Djebar décrit également la conquête coloniale sans omettre de la retracer dans sa violence extrême et dans sa barbarie insoutenable :

Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus de diaprures rougeoyantes...

Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescence en lettres arabes, de droite à gauche dévidées ; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique...

Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe ? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, sans voile, je fais face aux images du noir...

Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ?... Quel amour se cherche, quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts, et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules (*idem*: 58).

La traversée du temps et le retour au passé se réalisent par la mémoire. L'entrelacement de l'Histoire collective et de l'histoire personnelle de la romancière lui permet d'établir un rapport personnel avec la mémoire collective :

Dans le roman *L'amour, la fantasia*, le besoin de mémoire est d'ordre intrinsèquement personnel. J'aime bien que vous songiez à Proust, car Proust a mis en valeur son temps perdu. De la part du romancier s'exerce une réappropriation de sa propre histoire en se confrontant à des mots et à la structure d'un roman pour ressusciter le perdu. C'est cela le mouvement naturel d'écrire, en saisissant l'instant passé, mais qui, pourtant, est ineffaçable pour la personne qui le restitue (*apud* Smati, 1990: 37).

Jeanne-Marie Clerc analyse comme suit la réappropriation de la mémoire collective produite dans le roman *L'amour, la fantasia* et l'interprète de la manière suivante :

Car l'intérêt de la reconstitution que nous livre le roman est de représenter l'Histoire au féminin. Par-delà les combats qui s'annoncent, l'historienne « rêve à ce que disent les femmes » pendant ce siège de la « ville imprenable ». Alger apparaît elle aussi comme une ville « qui se dévoile » et fixe les arrivants « de ses multiples yeux invisibles ». On nous décrit, dès le début des opérations une sorte de jeu où se mêle la fascination, « comme si les envahisseurs allaient être les amants », dans « l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel ». Ainsi, l'autre, au moment de conquérir, est ressenti avec plus de curiosité et même de désir qu'il n'est redouté, par cette population dépeinte comme féminine et que la frustration amoureuse où la maintient sa claustration porte à toutes les rêveries les plus irréalistes (Clerc, 1997: 110-111).

L'auteur s'est donc efforcé de restituer la réalité, de redonner au peuple algérien sa dignité, de dévoiler la cruauté des envahisseurs, et de réécrire l'Histoire de son pays. Assia Djebar se glisse, voyeuse dissimulée, parmi les hommes et les femmes de son pays au siècle dernier, elle imagine leurs réactions, se figure leurs rêves et leurs aspirations. Elle écrit l'Histoire comme si elle notait des Mémoires : « Je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre... » (Djebar [1985]: 16).

L'autobiographie cède alors la place à l'Histoire et *L'Amour, la fantasia* se transforme en un roman historique peuplé de cris d'angoisse des femmes racontant leur histoire à elles, leur contribution à la guerre de libération de l'Algérie : « Le chœur des femmes s'élève ainsi comme un orchestre musical animant toute la troisième partie du roman » (Najiba, 1995: 248).

2. Multiplication des voix narratives

Tout au long de *L'Amour, la Fantasia* Assia Djébar établit une relation en palimpseste entre la réécriture des archives de la colonisation française et l'utilisation de la tradition orale féminine, afin de reconstituer des événements datant du siècle dernier.

La troisième partie « *LES VOIX ENSEVELIES* », est destinée à réveiller les voix enterrées et ensevelies. C'est ainsi que chaque femme ayant vécu et participé à la guerre de libération devient narratrice à sa manière. Dès lors des voix multiples peuplent la troisième partie du roman instaurant une certaine polyphonie énonciative qui transforme *L'Amour, la fantasia* en roman.

Les « voix ensevelies » ponctuent ainsi les quatre premiers mouvements de leur témoignage sur la guerre d'Algérie. Assia Djébar donne la parole aux femmes algériennes et explore l'histoire de la guerre d'indépendance de leur propre point de vue. Ces voix narratives assurent un contact avec le passé algérien et s'adressent de manière ouverte au lecteur, par ses interjections, elles l'interpellent, pour témoigner de la réalité destructrice de la guerre d'Algérie :

J'ai eu quatre hommes morts dans cette guerre. Mon mari et mes trois fils. Ils avaient pris les armes presque ensemble. Il restait à l'un de mes petits six mois pour la fin des combats ; il est mort. Un autre a disparu dès le début : je n'ai reçu aucune nouvelle de lui jusqu'à aujourd'hui. Mon frère fut le cinquième... Lui, je l'ai ramené de la rivière. J'ai cherché partout son corps ; je l'ai retrouvé. Il est enterré au cimetière (Djébar [1985]: 222).

La première voix est celle de Chérifa Amroune :

La conteuse demeure assise au centre d'une chambre obscure, peuplée d'enfants accroupis, aux yeux luisants : nous nous trouvons au cœur d'une orangerie du Tell... La voix lance ses filets loin de tant d'années escaladées, la paix soudain comme un plomb. Elle hésite, continue, source égarée sous les haies de cactus (*idem*: 160).

Son récit, raconté dans la langue des aïeules, a pour Chérifa une vertu libératrice, comme l'affirme la narratrice : « Chérifa vieillie, à la santé déclinante, est immobilisée. Libérant pour moi sa voix, elle se libère à nouveau ; de quelle nostalgie son accent fléchira-t-il tout à l'heure ?... » (*idem*: 161).

Puis, la voix de Sahraoui Zonera qui libère les souvenirs de son auteur et le dote d'une existence singulière, d'une personnalité qui lui est propre : « Sa voix creuse dans les braises

d'hier. Au fond du patio, pendant que les versants de la montagne changent de nuances au cours de l'après-midi, la machine à coudre reprend son antienne » (*idem*: 186-187).

Ces récits libérateurs procurent une véritable Mémoire, une Histoire, et donc une Identité, puisqu'ils ressuscitent les ancêtres morts : « *Les vergers brûlés par Saint-Arnaud voient enfin leur feu s'éteindre, parce que la vieille aujourd'hui parle et que je m'apprête à transcrire son récit* » (*idem*: 200-201).

La chaîne des souvenirs représente la mémoire cachée du pays, son âme secrète à travers laquelle s'entretient l'identité de chacun :

Chaîne de souvenirs : n'est-elle pas justement « chaîne » qui entrave autant qu'elle enracine ? Pour chaque passant, la parleuse stationne debout, dissimulée derrière le seuil. Il n'est pas séant de soulever le rideau et de s'exposer au soleil. Toute parole, trop éclairée, devient voix de forfanterie, et l'aphonie, résistance inentamée... (idem: 201).

Chaque voix féminine a une histoire dramatique et tragique à raconter. La guerre est perçue d'un point de vue féminin, dans toute son horreur et son injustice.

Ce qui caractérise la voix de ces femmes, c'est l'oralité de la langue qu'elles utilisent. La romancière maintient les traits de l'oralité. Elle transcrit les récits des femmes qui disent leurs sentiments, émotions et souffrances en maintenant le rythme de la voix :

Car j'avais peur ! Je savais que ces gens venaient « pour Dieu et son Prophète », en toute bonne foi, mais malgré tout, s'ils me voyaient, en partant, ils parleraient ! Ils diraient : « Lla Zohra de Bou Semmam est là ! Elle est venue pour que Hadjout brûle à son tour ! » Je devais me cacher ! Tout ce qui s'est passé sur moi ! Mon Dieu, tout ce qui s'est passé sur moi ! (*idem*: 170).

Chérifa qui se remémore ces années d'endurance utilise une synecdoque très employée dans le parler arabe. Elle emploie le mot « la France » à la place du mot « les soldats français » : « La France est venue et elle nous a brûlés (...). Ils nous brûlèrent la maison une troisième fois » (*idem*: 133).

Lors de l'arrestation de Zohra (qui confectionnait des uniformes pour les maquisards), elle ordonne à sa fille et sa sœur qui éclatent en sanglots de ne pas pleurer en employant l'expression « ne pleurez pas sur moi ». On dit « pleurez quelqu'un » et non « pleurer sur quelqu'un » : « Ne pleurez pas, leur ai-je ordonné. Ne pleurez pas sur moi ! J'interdis qu'on pleure sur moi ! » (*idem*: 182).

Les récits de ces femmes sont également parsemés de formules de bénédiction où elles invoquent Dieu et son Prophète. Comme l'évoque Zohra : « Car j'avais peur ! Je savais que ces gens venaient ' pour Dieu et son Prophète', en toute bonne foi, mais malgré tout, s'ils me voyaient, en partant, ils parleraient ! (...) Tout ce qui est passé sur moi ! Mon Dieu, tout ce qui est passé ! » (*idem*: 170).

La tradition orale fait partie de la mémoire algérienne qui, avec ses absences, ses accidents, ses érosions et ses traces, est pour l'auteur « champ profond pour un labourage romanesque » (Djebar, 2002: 115). Cette tradition orale qui se tisse à travers les trous de la mémoire fait partie intégrante du palimpseste djebarien au même titre que les documents écrits par les Français. Et c'est cette langue dialectale qui assure la transmission orale de la Mémoire de génération en génération.

Beïda Chikhi, étudiant la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, affirme :

Témoins oubliés et voix ensevelies vont tenter une vitale et douloureuse percée à travers les couches sédimentées de la mémoire ; voix, murmures, chuchotements, soliloques, conciliabules, voix à la recherche d'un corps, voix prenant corps dans l'espace, s'érigent en principe constructif et base thématique de toute la troisième partie. Celle-ci met en jeu un nouveau type de discours historique émanant d'instances exclusivement féminines. Le savoir historique féminin produit son mode d'expression avec ses propres procédés d'articulation, sortes de relais spécifiques à la transmission orale (Chikhi, 1990: 22).

Dans « CORPS ENLACES » la narratrice associe sa voix à celle de Chérifa et tente d'apprendre à travers elle les voies de la transmission authentique de la Mémoire:

Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter. Corps nu — puisque je me dépouille des souvenirs d'enfance —, je me veux porteuse d'offrandes, mains tendues vers qui, vers les Seigneurs de la guerre d'hier, ou vers les fillettes rôdeuses qui habitent le silence succédant aux batailles... Et j'offre quoi, sinon nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut-être la douve où se noient les mots de meurtrissure (Djebar [1985]: 161).

Ainsi, la narratrice cherche à rapprocher l'Histoire racontée dans les deux premières parties des récits de ces femmes rebelles. Elle tente de se dégager de l'écriture

autobiographique, de se dénuder pour pouvoir se mêler à l'Histoire de l'Algérie, à l'Histoire de ces femmes.

Pour terminer, dans *L'amour, la fantasia*, l'autobiographie au pluriel instaurée par Assia Djébar lui permet de rompre le silence qui isole son expression et celle des femmes algériennes, et d'aboutir à une parole collective. Des narratrices multiples racontent au lecteur leurs expériences vécues, par la médiation de la narratrice, échappant ainsi au silence qui détermine habituellement leur existence cloisonnée. Dans ce contexte, *L'Amour, la fantasia* est un univers féminin, un récit d'un être pluriel, d'un corps multiple. Assia Djébar entend démontrer que la femme n'est pas cette identité unique, que l'identité n'est pas « une » mais qu'elle est « plusieurs ». *L'amour, la fantasia*, inscrit donc l'identité plurielle féminine par l'évocation de la fraternité des femmes de l'Algérie d'hier et d'aujourd'hui.

Son roman met en scène une réécriture de l'histoire à partir des traces de blessures qui restent dans la mémoire des femmes. Il s'agit donc d'une tout autre manière d'écrire l'Histoire authentique de l'Algérie, en partant de la mémoire et de la subjectivité féminines. Toute l'œuvre d'Assia Djébar peut se comprendre comme un travail de et sur la mémoire permettant à l'écrivain de « rallumer le vif du passé », d'« écouter la mémoire déchirée », d'empêcher l'encre de sécher, de ramener à la vie et dans l'histoire du pays les voix étouffées, les mémoires asphyxiées.

Références bibliographiques

- CALLE-GRUBER, Mireille (1999). *Renouveau de la parole identitaire*. PUM: Montpellier, 1999.
- CHIKHI, Beida (1990). *Les Romans d'Assia Djébar*. Alger: Office des Publications Universitaires.
- CHIKHI, Beida(1994). *Histoire et stratégie fictionnelle dans les romans d'Assia Djébar, Écrivains maghrébins et modernité textuelle*. Paris: L'Harmattan.
- CHIKHI, Beida (2005). Assia Djébar, *Histoires et Fantaisies*. Paris: Éd. PUPS.
- CHIKHI, Beida (1991). « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar », *Itinéraires et contacts de cultures : Autobiographies et récits de vie en Afrique*. Paris: L'Harmattan, pp. 103-108.
- CLERC, Jeanne Marie (1997). *Écrire, Transgresser, Résister*. Paris: L'Harmattan.
- DJEBAR, Assia (1969). *Poèmes pour l'Algérie heureuse*. Alger: SNED.
- DJEBAR, Assia [1985]. *L'Amour, la fantasia*.

- DJEBAR, Assia (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris: Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (2002). *Le devoir du romancier* (3 août).
- DONADEY, Anne (1998). « Elle a rallumé le vif du passé : l'écriture palimpseste d'Assia Djébar », *Postcolonialisme et autobiographie*. Amsterdam: Édition Rodopi.
- GADANT, Monique (1989). « La permission de dire Je », *Réflexions sur les femmes et l'écriture, femmes et pouvoirs, Peuples méditerranéens*, n°. 48-49, juillet-décembre, pp. 94-95.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Le Seuil Poétique.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, Paris.
- LIONNET, Françoise (1989). *Autobiographical voices. Race. Gender, self-portraiture*. Ithaca: Cornell University Press.
- MILO, Giuliva (2008). *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Francfort-sur-le-Main / New York / Vienne: Peter Lang.
- NAJIBA, Regaieg (1995). *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre Sultane d'Assia Djébar*. Thèse de doctorat. Université Paris Nord, UFR. Lettres, Département de Français.
- RICŒUR, Paul (2001). « Entre la mémoire et l'histoire », *transit virtuelles forum* n° 22.
- SMATI, Thoria (1990). « Création et liberté : Entretien avec Assia Djébar », *Algérie Actualités* n°. 1276, semaine du 29 mars au 4 avril.
- T. MINH-HA, Trinh, (1984). *Woman, Native, Other. Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.