

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la
Recherche Scientifique

UNIVERSITE EL HADJ LAKHDHER –BATNA–



FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS
ECOLE DOCTORALE ALGERO-FRANÇAISE
ANTENNE DE BATNA

THEME :

Dualité de la mémoire dans *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar.

Mémoire en vue de l'obtention du diplôme De
magistère.

Option: Sciences des textes littéraires

Sous la direction du:

P^r. Said Khadraoui

Jury:

Président: P^r. Saddek Aouadi D^r Université de Annaba

Rapporteur: P^r. Said Khadraoui D^r Université de Batna

Examineur: - D^r Rachida Simon D^r Université de Batna

Réalisé et soutenu par:

M^{me} Sandra Belloula

Année universitaire : 2007/2008

Remerciements

Au terme de cette étude, je remercie avant tout Dieu, qui m'a aidé à réaliser ce présent travail.

Je tiens à remercier Dr. Khadraoui Said, pour son aide et ses conseils aussi pour avoir dirigé ce travail.

Mes remerciements s'adressent également à Dr Abdelhamid Samir, pour ces encouragements incessants durant la réalisation de mon travail.

J'adresse mes remerciements à Mr Saddek Aouadi pour l'honneur qu'il me fait de présider le jury de soutenance.

Je remercie également M^{me} Rachida Simon d'avoir accepté de faire partie de notre jury.

Je ne peux oublier ici toute ma reconnaissance à ceux qui m'ont aidé de près ou de loin dans l'élaboration de ce travail.

Mes pensées vont particulièrement à:

- Mr Ben Zeroual Tarek chargé de cours à l'université de Batna.
- Mr Kahlat Messaoud chargé de cours à l'université de Batna.
- Mr Mouhamadi Abderrahman mon premier enseignant de langue française.
- Mr Belloula Messaoud (Amine) pour ses orientations techniques.
- Mon père Rabah qui m'a beaucoup encouragé.
- Ma sœur Nassima qui m'a aidé à la finalisation de ce travail.

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à mes parents (Louiza et Rabah) pour leurs sacrifices et leur patience.

Je dédie également mon travail à mon mari pour son dévouement et à mes trésors Mehdi et Lina.

A mes très chers frères: Badrou et Mohcen.

A mes chères sœurs: Rafika, Nassima, Nadjiba, Amina, Aya et Hind.

A mes adorables neveux: Hamada et abdeljalil.

A mes beaux- frères: Ridha, Abdelmalek et Kamel.

A tous mes collègues de la promotion 2005.

A tout le personnel de l'école "1^{er} Novembre" de Ain Yagout.

Et à mes amies: Ilhem, Amel, Mounira, Souad, Fatiha, Linda , Khadidja et Samia.

Sommaire :

Introduction

	Pages
Chapitre I : Histoire d'un écrivain.....	01
I-1- Parcours bio- bibliographique.....	01
I-2- Pseudonyme entre choix et nécessité.....	06
I-3- La langue d'écriture chez Assia Djébar.....	11
Chapitre II : Histoire, autobiographie ou fiction.....	18
II-1- L'écriture de l'Histoire chez Assia Djébar.....	18
II-2- L'écriture de l'autobiographie chez Assia Djébar.....	21
II-3- <i>L'amour, la fantasia</i>, l'autobiographie ou la fiction...	30
Chapitre III: L'Amour, la fantasia.....	
III-1- Contenu et survol de l'œuvre.....	
III-2- Rapport du cinéma à l'écriture de <i>L'Amour, la fantasia</i>.....	37
III-3- L'œuvre entre l'«amour » et la « fantasia ».....	37
III-4- La dualité dans l'œuvre.....	44
Chapitre IV: Mémoire en action.....	46
IV-1- Mémoire définition et généralités.....	56
IV-2- L'écriture de la mémoire dans <i>L'Amour, la fantasia</i>.	61
IV-3- Les mémoires dans l'œuvre.....	61
IV-4- La « Mémoire » entre l'autobiographie et l'Histoire.	63
Conclusion.	73
Bibliographie.	105

Introduction

« La grande dame du Maghreb » est un appellatif élogieux sous lequel est désignée Assia Djébar dans l'univers des lettres. Sa carrière d'écrivain, d'historienne, elle la retrace dans son roman *L'Amour, la fantasia* (1985).

Notre ambition est d'étudier *L'Amour, la fantasia*, œuvre vivante qui nous a séduit : écriture de l'histoire et de l'autobiographie. Notre choix était basé surtout sur l'innovation qu'apporte l'œuvre, nous vous inviterons à la découvrir :

Dans *L'Amour, la fantasia*, la discipline historique d'Assia Djébar va féconder la mémoire : ses recherches personnelles, les sources documentaires dont elle dispose, sa mémoire personnelle, ainsi que collective (des femmes de sa tribu, des femmes maquisardes gardiennes de la mémoire) inspirent la création poétique chez elle.

Pour elle, l'Algérie ne peut renaître de ses cendres, l'avenir du pays restera incertain tant qu'il ne prendra appui sur la réalité du socle de sa *mémoire historique* -La mémoire qu'est un instrument précieux et incontournable pour remonter et parcourir le temps- Notre écrivain veille ainsi à récupérer la *mémoire* pour la réintégrer dans l'Histoire.

En vraie pionnière, Assia Djébar remonte la machine du temps, fouille dans les rapports, les correspondances, les relations, les mémoires des conquérants, réveille les ancêtres, leur donne voix en questionnant les femmes, les aïeules. En témoin elle raconte la vie des autres. Remonte le courant de sa vie enfouie dans sa *mémoire personnelle*.

Ce roman est né d'un rassemblement de sources documentaires, de sources orales et de sa mémoire personnelle qu'une imagination fertile trie et agence avec art. En vraie historienne, soucieuse de faire un bon travail scientifique ; elle tient à citer toutes ses sources, à ne rien effacer de ses recherches

préliminaires sans autant altérer la nature du discours romanesque. Ainsi l'Histoire est vivifiée, recrée par Assia Djébar qui insatisfaite de l'Histoire écrite par les chroniqueurs, elle la réécrit, corrige, et l'interprète.

L'Histoire devient thème dominant dans *L'Amour la fantasia*, elle se dissout avec l'histoire personnelle de l'auteur pour devenir matière d'écriture. Le parallélisme entre la vie de l'auteur et l'histoire de l'Algérie a contribué à la naissance de l'œuvre.

Préparé par une expérience cinématographique, l'œuvre d'Assia Djébar est un moment essentiel dans l'exploration de la polyphonie du monde d'aujourd'hui, sons, images, textes, langues parallèles et communes.

C'est en effet une nouvelle forme d'écriture que découvre l'auteur lorsqu'elle devient cinéaste. Elle raconte que l'expérience cinématographique a contribué à la relancer sur les voies de l'écriture. Le projet pour son écriture est dès lors d'insérer ses autres langues, l'arabe et le berbère, dans l'écriture française qui devient de ce fait une écriture francophone.

Ainsi Assia Djébar défie les lois du genre pour décrire une situation complexe, celle de l'écrivain francophone ; situation d'une double appartenance qui constitue la problématique majeur du roman.

En effet, *L'Amour, la fantasia*, fait fondre trois approches : autobiographique, Historique, et romanesque, Assia Djébar mène à partir de ces trois approches : la construction de soi, la construction d'une nation, et la construction d'une langue (dans le cadre de l'écriture de l'oral des femme).

Avant de révéler les étapes qui ont conduit à donner une réponse à notre problématique, avant d'entraîner notre réflexion le long des chapitres, nous préférons d'abord vous amener sur l'architecture de l'œuvre :

Le titre est régi par une dualité qui renvoi à la structure intérieur de l'œuvre. En effet il se compose de trois parties divisées en chapitres se rapportant à deux situations différentes.

D'un chapitre à l'autre ces situations s'alternent, se confrontent, se mêlent et se démêlent et procure à l'écriture une richesse et une densité poétique.

L'Amour, la fantasia, se compose de chapitres sur l'amour et d'autres sur la fantasia qui s'alternent : une narratrice nous parle ici de sa vie, de son enfance et là de l'Histoire de son pays l'Algérie ; ici elle se souvient des événements qui ont meublé son existence, là elle nous rapporte les témoignages de certains officiers lors de la conquête de l'Algérie ; témoignages auxquels elle substitue aussitôt des paroles de femmes qui ont vécu le drame. Cette architecture fournit une matière première pour notre étude.

Ecrire l'Histoire ou raconter sa vie suppose un certain regard rétrospectif opéré par *la mémoire*, ainsi l'écriture entretient et conserve la mémoire que ce soit la mémoire personnelle par l'écriture de l'autobiographie, ou la mémoire collective par l'écriture de l'Histoire.

C'est à partir du rôle que joue la mémoire dans l'écriture autobiographique ou historique que nous avons opté pour notre sujet qui est : la dualité de la mémoire dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar.

Afin d'aboutir notre objectif qui consistera à déceler les mémoires dans l'œuvre et d'élucider le rapport entre ces mémoires, nous optons pour la méthode descriptive/analytique.

Toutes ces constatations nous amènent à nous demander : Est-ce que les mémoires présentes dans l'œuvre sont des mémoires multiples, séparées l'une de l'autre ? Ou, s'agit-il dans *L'Amour, la fantasia* d'une dualité de la mémoire ?

Pour mettre en évidence cette problématique nous émettons l'hypothèse que dans *L'Amour, la fantasia* la dualité figurant dans le titre renvoie à une dualité au niveau du texte lui-même, l'œuvre est

constituée d'une alternance de chapitres autobiographiques avec d'autres historiques. Et par là ; une dualité de la mémoire : mémoire personnelle et mémoire collective.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, dans une première partie consacrée à l'exposé de l'histoire de l'écrivain et à l'appartenance générique de l'œuvre, nous vous proposons d'abord de répondre à cette question :

Peut-on rendre compte à cette romancière, historienne, cinéaste, cette personnalité riche, passionnée du savoir, qui a le goût des arts les plus variés pendant les étapes de notre recherche?

La réponse à cette question nous conduit à survoler l'histoire de l'écrivain ; titre du premier chapitre de cette première partie.

Dans cette perspective, nous allons parcourir son itinéraire biographique, bibliographique, son choix du pseudonyme et à la fin de ce premier chapitre, son rapport à la langue d'écriture.

L'un des enjeux de notre étude est de déterminer si cette œuvre est une autobiographie ou un roman, d'où la nécessité de répondre à la question : S'agit-il dans *L'Amour*, la fantasia d'une écriture de l'Histoire, de l'Autobiographie ou de la fiction ? Avant de répondre dans le deuxième chapitre à cette question, nous entamerons avec quelques concepts sur l'Autobiographie, point de départ vers la détermination de l'appartenance générique de cette œuvre.

Afin de venir à bout de notre hypothèse et dans un objectif d'entrer dans l'enceinte de notre sujet, nous allons nous approcher de *L'Amour la fantasia* dans un troisième chapitre intitulé : *L'Amour, la fantasia*, qui sera consacrée, d'abord au survole de l'œuvre, et à faire le rapport entre l'écriture de l'œuvre et l'expérience cinématographique de l'auteur ainsi qu'à suggérer les thèmes figurant dans le titre : « *Amour* » et « *fantasia* ».

Le quatrième chapitre réservé à « La mémoire » dans *L'Amour, la fantasia* est intitulé : Mémoire en action. Nous partons de la définition de la mémoire comme genre littéraire, pour pouvoir

différencier cette dernière de la mémoire écrite dans l'œuvre. Toujours dans la théorie, nous enchaînerons avec le rapport de la mémoire à l'écriture autobiographique.

Ensuite nous exposerons le rôle que joue cette mémoire dans l'écriture de l'œuvre. Nous nous efforcerons dans un troisième moment de repérer les lieux d'application de la mémoire, ainsi que l'état de la mémoire de l'auteur dans l'œuvre.

Nous étudierons par la suite la mémoire sous ses différentes formes à savoir personnelle ou collective. En dernière phase, nous arriverons à mettre terme à notre analyse en faisons apparaître le poids de la mémoire sous le titre : « La Mémoire » entre l'autobiographie et l'Histoire.

La somme des résultats obtenus sera portée dans une conclusion.

Chapitre I

Histoire d'un écrivain

I-1- Parcours bio- bibliographique :

I- 1-1- Parcours biographique :

Personnalité emblématique de l'émancipation des femmes en Algérie, Assia Djebar figure parmi les classiques de la littérature algérienne d'expression française, et est à l'heure actuelle, certainement l'auteur la plus connu d'Algérie et du maghreb. D'ailleurs « La grande dame du Maghreb » est un appellatif élogieux sous lequel est désignée dans l'univers des lettres. De son vrai nom Fatima – Zohra Imalhayène est née le 04 Août 1936 à Cherchell (Ouest d'Alger), dans une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle. Elle appartient, comme par exemple Mohammed Dib, Mouloud Feraoun ou Kateb Yacine à une première génération d'écrivains qui au cours des années 50, fondent une littérature algérienne de langue française.

Son père avait fait des études à l'école normale, descendante de la tribu de Beni Menacer ; tribu guerrière par son aïeul Mohamed Ben Aissa El Barkani. L'arrière grand- père, Malek Sahraoui El Barkani, neveu du khalifat et chef de Beni Menacer, avait pris la tête d'un rébellion en 1871.

La fillette a fréquenté l'école coranique et l'école primaire française à Mouzaia dans la Mitidja, où son père était instituteur.

En 1946, elle est au lycée de Blida comme interne pour faire ses études secondaires ; elle en est une élève brillante.

En 1953, Fatima- Zohra Imalhayène obtient son baccalauréat (latin grec et philosophie) et entre au lycée Bugeaud à Alger pour faire sa propédeutique. En 1954 elle est au lycée Fénelon à Paris (l'année du déclenchement de la guerre de libération nationale).

En Juin 1955, Assia Djebar est admise à l'école normale de Sèvres - c'est la première fois qu'une algérienne entre à la célèbre école. En 1956, et par solidarité nationaliste, l'étudiante ne passe pas ses examens de licence à cause de la grève des étudiants, mais écrit son premier roman, qu'elle signe Assia Djebar, de manière à laisser le nom de la famille en

dehors de cette activité. Depuis, l'auteur a publié une vingtaine de textes littéraires, dont surtout des romans, mais également deux recueils de nouvelles, un volume de poésie ainsi qu'une pièce de théâtre.

Son frère, âgé de dix-sept ans, est arrêté au maquis. Il sera ensuite détenu dans plusieurs prisons de la France. Après l'indépendance il deviendra ambassadeur.

En 1958, Assia Djébar se marie et suit son mari à Tunis, où elle prépare sous la direction de Louis Massignon un diplôme d'études supérieures en histoire, en même temps, elle collabore à El- Moudjahid (organe du F.L.N) en faisant des enquêtes auprès des réfugiés algériens à la frontière algéro- tunisienne.

Après l'indépendance de l'Algérie, elle a collaboré aux différents périodiques algériens, ainsi qu'à la radio algérienne. Durant l'année 1969, elle a poursuivi ses critiques littéraires et cinématographiques dans la presse algérienne et se livre ensuite à des activités théâtrales à Paris comme assistante de mise en scène et comme adaptatrice.

Elle se retourne à Alger en 1974, elle divorce après un an et se remarie en 1980 avec l'écrivain Malek ALLOULA, De 1983 à 1989, Assia Djébar séjourne à Paris, elle participe à des colloques universitaires, voyage et poursuit son œuvre romanesque.

Assia Djébar a fait de nombreuses conférences en littérature francophones dans les universités américaines ainsi le discours d'ouverture de la conférence de la francophonie à l'université de Yale en novembre 1999. Comme elle a organisé un séminaire international des littératures et cinémas francophones pour l'an 2000. Les séminaires qu'elle dirige portent sur l'écriture des femmes dans la méditerranée.

Le 16 juin 2005, Assia Djébar est élue à l'Académie française au fauteuil de M. Georges Vedel (5^e fauteuil).

I-1-2- Parcours Bibliographique :

Durant l'été 1956, Assia Djébar écrit son premier roman « *la soif* » (Paris. Julliard, 1957). Puis, en Janvier 1957, son deuxième roman, « *les impatients* » (Paris. Julliard, 1958).

En 1960, elle écrit la pièce de théâtre « *Rouge l'aube* » représentée par la suite au premier festival culturel parafricain ; en Juillet 1969, la pièce a été traduite par son mari Walid Carn (pseudonyme de Ould Rouïs). Au cours de la même année, Elle publie un recueil de poèmes pour l'Algérie "*Poèmes pour l'Algérie heureuse*" : en effet, depuis sa jeunesse une poésie vive, douce et silencieuse se dégage de ses écrits. En même temps elle a écrit son troisième roman « *Les enfants du nouveau monde* » paru plus tard chez Julliard (Paris. Julliard, 1962).

En 1965, Assia Djébar séjourne à Paris et publie bientôt son quatrième roman : « *Les Alouettes naïves* » (Paris Julliard, 1967). Un talent de cinéaste s'est développé chez Assia Djébar, elle réalise pour la télévision algérienne en 1977 : « *la nouba des femmes du mont Chenoua* », le film sort en 1978, pour lequel elle a obtenu le prix de la critique internationale de la Biennale de Venise en 1979.

En 1980, L'écrivain publie « *femmes d'Alger dans leur appartement* » (Paris, édit des femmes, 1980). Ainsi, elle co- traduit de l'arabe en français le roman de l'égyptienne Nawel SAÂDAOUI, « *Ferdaous, une voix en enfer* » (Paris, édit des femmes, 1981) avec une importante préface.

Après avoir rédigé la première partie « *d'Ombre sultane* » Assia Djébar interrompit l'expérience romanesque pour le montage d'un second film intitulé « *la zerda et les chants de l'oubli* » film à caractère historique et musical est né d'un projet de série documentaire sur le Maghreb. Le film fut présenté à Alger en juillet 1982 et au premier festival de cinéma arabe à Paris en 1983. Cette approfondissement historique, revisitant les grandes étapes de la colonisation, lui aurait donné l'idée de son roman

paru en 1985, intitulé « *L'amour, la fantasia* » et conçu comme une sorte de suite à la quête autobiographique initiée dans « *Ombre sultane* ».

Après cette expérience cinématographique, Assia Djébar lance les deux volets de la série « Le Quatuor d'Alger » -Le quatuor étant « une œuvre de musique d'ensemble écrite pour quatre instruments ou quatre voix d'importance égale » le chiffre quatre fait allusion probablement là à quatre romans- « *L'amour, la fantasia* » (Paris-j.cLattès-1985) et « *Ombre sultane* » (Paris-j.cLattès-1987). Après ces deux romans, deux autres doivent se suivre, mais Assia Djébar fait une pause pour écrire « *Loin de Médine* » (Paris.A.Michel.1991), "*Chronique d'un été algérien*" Ouvrage où elle commente des Photographies professionnelles des différentes villes d'Algérie prises par Claudine Dioury, John Vink, Hugues de Wurstemberger et Patrick Zachmann (Paris, Plume, 1993), et "*Villes d'Algérie au XIX^e siècle*" (Paris, Centre Culturel Algérien, 1994).

En 1995, elle publie chez Albin Michel, le troisième volet de son « Quatuor » intitulé « *Vaste est la prison* » (1995) et clos par « le blanc de l'Algérie » (Paris. Albin Michel, 1996). Une année plus tard, Assia djébar publie un récit "*Oran, langue morte*" (Actes Sud, 1997).

Pendant un séjour à Strasbourg où elle est membre du Parlement international des écrivains, Assia Djébar publie "*Les Nuits de Strasbourg*" (Actes Sud, 1997 ; Reed., Poche, 2003). De retour elle poursuit par : Un récit "*La Beauté de Joseph*" (Arles, Actes Sud, 1998), un essai "*Ces voix qui m'assiègent*" (1999), un roman "*La Femme sans sépulture*" (2002), et un autre roman "*La Disparition de la langue française*", (2003). Son dernier roman paru le 31 octobre 2007 est intitulé : "[*Nulle part dans la maison de mon père*](#)" (Paris, Fayard, 2007)

I-1-3- Parcours académique et Prix littéraires :

En 1959, Assia Djébar est assistante de l'histoire de l'Afrique du Nord à l'université de Rabat, où elle trouve comme doyen son ancien

professeur ; Charles- André Julien. Après l'indépendance, (1962) elle est enseignante à la faculté des lettres d'Alger (Histoire moderne et contemporaine de l'Afrique du nord).

De retour à Alger en 1974, elle est maître assistante à l'université d'Alger assurant des cours de scénographie théâtre.

En 1979, son film «*La nouba des femmes du mont Chenoua*» obtient le prix de la critique international (FIPRECI. A la biennale de Venise).

Par ailleurs, elle avait été désigné par Pierre Bérégovoy ; ministre des affaires sociales, comme représentante de l'émigration algérienne pour siéger au conseil d'administration du Fond d'action sociale (FAS) ; ainsi qu'au centre culturel algérien à Paris.

Depuis 1993, Assia Djebar est membre fondateur du parlement international des écrivains, elle a contribué à permettre à des écrivains algériens et d'autres pays du tiers monde de bénéficier de bourses dans des villes refuges en Europe.

En 1995, elle reçoit le prix Maeterlinck à Bruxelles, professeur et directrice du centre d'études françaises et francophones de Louisiane depuis 1997. Une année après, elle reçoit le prix international de Palmi (Italie, 1998). L'université de Vienne (Autriche) lui accorde le titre Docteur honoris causa.

Elle a notamment été lauréate en 2000 du prestigieux prix de la paix des libraires et éditeurs allemands.

La romancière est élue membre de l'Académie royale de Belgique au siège de Julien Green (1999). Et en 2001, nommée commandeur des Arts et des Lettres en France.

C'est la cinquième femme, sur 708 entrants, à siéger sous la coupole après Marguerite Yourcenar (1980), Jacqueline de Romilly (1988), Hélène Carrère d'Encausse (1990) et Florence Delay (2000), dont elle a été lauréate, destiné aux écrivains résidant en Amérique écrivant

en français. L'écrivain et cinéaste algérienne devient la première personnalité maghrébine admise parmi les 40 « immortels » à l'Académie française en juin 2005. Elle a occupé le fauteuil 5, succédant à Georges Vedel, mort en février 2002.

I-2- Pseudonyme entre choix et nécessité :

I-2-1- Choix de pseudonyme:

Philippe Lejeune définit le pseudonyme comme suit :

«Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom. [...] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité»¹.

Pour les auteurs femmes dont le rapport à l'écriture est différent de celui des hommes. Jusqu'à une époque très récente en Occident, toute femme qui prend la plume s'expose doublement: elle se dévoile et prête ainsi le flanc aux critiques de la société et de la famille où elle vit. Surtout si elle expose son nom, le nom de sa famille.

Ce n'est en fait qu'à partir du moment où la femme occidentale a pu accéder à la liberté individuelle et à une identité propre à elle, que son rapport à l'écriture a été modifié et par là les raisons de son recours aux pseudonymes.

C'est ainsi que Monique Houssin et Elisabeth Marsault-Loi affirment:

«A travers l'expression plus ou moins conventionnelle de la prétendue réserve féminine, c'est un réel problème de fond qui est posé: celui du dévoilement de soi chez le créateur, homme ou femme, mais d'autant plus aigu pour la femme qu'il va à l'encontre de son statut social inférieur. L'utilisation des pseudonymes, très largement répandue chez

¹ Philippe Lejeune: L'autobiographie en France. Paris: Armand Colin (1998, [1971]), p .24.

les écrivains femmes du passé, et particulièrement au XIXe siècle, ce moment d'explosion de l'écriture féminine, est un des signes de cette résistance de la femme à se dévoiler». Et c'est à ces deux critiques d'ajouter:

«L'acte d'écrire est jusqu'au XXe siècle socialement masculin, et la femme qui l'ose risque du même coup la mise en cause de son identité. C'est pourquoi le pseudonyme peut représenter l'écran, protecteur parce que factice, d'un masque»¹.

Donc le pseudonyme protège l'identité de la femme écrivain et la plonge dans un univers fictif. Il *«protège une identité légale que l'on ne veut pas mêler à l'acte de création. La femme écrivain se scinde en deux, joue le double je (u) de la double nomination»* affirment Christiane Achour et Simone Rezzoug². Le «masque» un des accessoires qui opèrent la métamorphose de l'acteur en personnage de théâtre et l'introduisent dans un univers du jeu. Ce jeu, cette mise en scène semblent faire de toute écriture de femme à pseudonyme une fiction.. Ainsi, Genette voit que:

« le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique. De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une oeuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire»³.

Quand il s'agit d'écrits à tendance ou à intention autobiographique la situation se complique ; genre d'écrits très répandus dans les publications féminines. Donc les femmes qui n'utilisent pas un

¹ Houssin Monique et Elisabeth Marsault-Loi: *Écrits de femmes en prose et en poésie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1986, Messidor. pp. 8-9.

² Achour Christiane: «Ecrire disent-elles», *Parcours maghrébins*, Numéro 1, Alger. 1986, p. 35.

³ Gérard Genette, *Seuils*, Ed du Seuil, Paris, février 1987, pp. 52-53.

pseudonyme n'ont pas accès à l'écriture autobiographique, écriture régie par un «pacte référentiel» et dont l'authenticité et la véracité sont une condition incontournable. Cela semble être le cas du moins au XIXe siècle où pratiquement toutes les femmes occidentales ont usé de pseudonymes dans leurs publications.

I-2-2- Femmes écrivains arabes et pseudonyme :

Pour les femmes écrivains arabes (qui utilisent presque toutes des pseudonymes) et surtout les Algériennes, le contexte social et politique est totalement différent du contexte actuel des femmes occidentales. Ecrire pour ces femmes est véritablement «*se mettre à nu*» (A, F, p .224) dans le sens d'un second dévoilement. Leur crime est donc double, le pardon impossible et la sanction, imposée par les hommes, (leurs écrits peuvent leur coûter la vie).

Dès lors, pour ces femmes, l'emploi du pseudonyme devient une nécessité vitale: il ne leur permet pas seulement de masquer leur identité mais aussi de sauvegarder leur existence. la femme qui n'écrit pas vit à la fois dans la claustration et le silence qui lui sont imposés, alors que la voix de l'écrivain fuse derrière les remparts qui, s'ils l'emprisonnent, la protègent. Du coup la seule identité de la femme devient sa voix, des voix, toutes les voix de femmes et l'autobiographie individuelle se mue en "*autobiographie collective*".

Le pseudonyme sert donc de voile à la femme ; libère sa voix, et la libère. Dans le contexte actuel où vit la femme arabe, le pseudonyme confère à son écriture une part de fictionnalité car il camoufle complètement son identité et la plonge dans l'anonymat *qui «remet en cause l'existence même de l'autobiographie, écriture qui n'a de raison d'être précisément que par cette affirmation d'une identité entre auteur, narrateur et personnage»*¹.

L'utilité du pseudonyme semble être incontestable pour toute femme arabe qui écrit, surtout pour les plus jeunes; une fois que l'auteur

¹ Béatrice Didier: *L'Ecriture- femme*, Le Journal intime, Paris, 1976. P.U.F, pp.58-59.

s'est fait un public et a accédé à la célébrité, il est bien entendu qu'elle ne sera plus anonyme et que le pseudonyme qui lui a servi jusque là de voile sera désormais sa nouvelle peau.

I-2-3- Assia Djébar et pseudonyme:

Si nous posons la question, c'est parce que c'est le cas ici d'Assia Djébar dont le nom réel est Fatima-Zohra Imalayène.

Pour Ching selao¹ « *Le choix de son pseudonyme peut être lu comme un voile à double fonctions : un voile préservant l'auteur d'une exposition indécente et un voile servant à apaiser les plaies* ».

Dans une interview avec Vera Lucia Soares², Assia Djébar explique la signification de son pseudonyme comme suit :

« *Djébar a un double sens: dans notre dialecte, Djébar c'est celui qui est le rebouteux, celui qui répare les os quand ils sont cassés, mais comme souvent les racines arabes ont un sens qui est quelquefois presque le contraire, ça veut dire aussi celui qui est dur mais par justice, par excès de justice. Donc, le sens le plus exact de Djébar, c'est intransigeant* ».

Ainsi, pour son prénom Assia Djébar dit « *Assia, en arabe, ça veut dire immortelle, c'est le nom d'une fleur - la fleur immortelle -. Assia, c'est aussi lié à la racine arabe qui veut dire celle qui console et puis il y a un troisième sens d'Assia dans la culture coranique: Assia, c'est la mère adoptive, celle qui adopté Moïse. Comme vous voyez, il y a beaucoup de sens* ».

En somme, ce pseudonyme annonce sans doute déjà une tentative de guérison puisque « Djébar », en arabe dialectale, signifie, « guérisseur³ », et « Assia », « *celle qui console, qui accompagne de sa*

¹ Ching Selao. (Im) possible autobiographie. Vers une lecture Derridienne de *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Etudes françaises, 2004. p.149-150.

² Rachel Soihet: Interview de Vera Lucia SOARES avec Assia Djébar, *Clio*, numéro 9/1999, *Femmes du Maghreb*, mis en ligne le 21 mars 2003.

³ Katherine Gracki, « Assia Djébar, et l'écriture de l'autobiographie au pluriel », *Women in French studies*, 2, autumn 1994: 55-66.

présence ». Néanmoins, si Djébar apporte une certaine consolation aux femmes algériennes en restituant leurs voix, si bien que l'écriture de *l'amour, la fantasia* permet une forme de guérison, par ailleurs l'écriture dans la langue française empêche la blessure de se fermer totalement, impossible une cicatrisation demeure une ouverture à l'écriture.

Pour Assia Djébar, «*l'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent... Une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendicante accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets*». (A, F. p .256) D'où l'utilité et la nécessité du pseudonyme qui sauvegarde cet anonymat, seule assurance-vie de la femme-écrivain.

L'utilité du pseudonyme semble être incontestable pour Assia Djébar, surtout en jeune âge; une fois qu'elle s'est fait un public et a accédé à la célébrité, il est bien entendu qu'elle ne sera plus anonyme et que le pseudonyme qui lui a servi jusque là de voile sera sa nouvelle peau. Aussi Assia Djébar déclare-t-elle dans l'une de ses interviews télévisées¹ que ce pseudonyme s'était substitué à son nom civil même dans ses relations familiales et personnelles. Il faudra donc admettre que le pseudonyme a pu jouer sa fonction dissimulatrice dans ces premiers romans jusqu'à l'année de la publication des *Alouettes naïves*, date d'entrée effective de l'auteur sur la scène littéraire: le roman est d'ailleurs déclaré ouvertement autobiographique par l'auteur elle-même.

Dans le romans que nous étudions *L'Amour, la fantasia*, le pseudonyme ne constitue donc plus un obstacle à l'écriture autobiographique surtout du fait qu'il été publié en France où l'auteur elle-même vit depuis des années.

¹ Interview diffusée à la Télévision Tunisienne, Chaîne Maghrébine, en avril 1994.

I-3- Langue d'écriture chez Assia Djébar :

La langue d'écriture d'Assia Djébar est le français. Pourtant, il faut concevoir ce français comme « assiégé »¹ par deux autres langues, l'arabe et le berbère, structurant l'identité de l'auteur. C'est pourquoi Assia Djébar se définit aujourd'hui plutôt comme écrivain francophone qu'écrivain de langue française.

Pourtant l'écriture djébarienne n'a pas été une écriture francophone dès le début. Ce n'est qu'après une période d'absence littéraire durant une dizaine d'années, période qu'elle appelle « ma longue période de silence »², Djébar conçoit son écriture comme francophone.

Assia Djébar écrit ses quatre premiers romans (de *La soif* aux *Allouettes naïves*) sans concevoir la langue française comme problématique mais plutôt comme « langue neutre ».

I-3-1- Langue du père :

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

« j'écrivais mes romans en français parce que c'était ma seule langue, ce n'était pas parce que j'avais choisi le français » par ces mots Assia Djébar répond à la question posée par Vera Lucia Soares sur son rapport à la langue française, langue imposée par le père ; instituteur arabe de langue française, elle l'appelle langue paternelle d'une part par opposition à langue maternelle, d'autre part, langue qui la enveloppée dès son enfance : don du père qui la menait par la main, elle fillette arabe dans un village algérien, chaque matin à l'école. Le père est une figure

¹ Djébar, Assia: *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel, 1999.

² Imalhayène, Fatima- Zohra (=Djébar, Assia): *Le roman maghrébin francophone*. Entre les langues, entre les cultures : quarante ans d'un parcours : Assia Djébar. 1957- 1997. Dissertation, 1999, Université Paul- Valéry, Montpellier, p.14.

bivalente, évoqué plusieurs fois comme libérateur et collaborateur mais aussi coupable d'avoir « vendu » sa fille au colonisateur. Cette pénétration de la langue française dans la vie de la narratrice représente la perte de la chaleur du harem, l'oubli des paroles et des chants d'une culture orale en disparition.

Dans un entretien avec Mildred Mortimer¹, Assia Djébar parle encore de la langue de père :

« Ensuite il faut ramener cette évocation à travers la langue maternelle vers la langue paternelle. Car le français est aussi pour moi la langue paternelle. La langue de l'ennemi de l'hier est devenue pour moi du fait que mon père était instituteur dans une école française ; hors dans cette langue il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène. Mais il y a aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. Toutefois, lorsque le corps est redevenu immobil, la langue maternelle, elle, est mémoire, chant du passé ».

« Le français m'est langue marâtre. Quelle est cette langue mère disparue, qui m'a abandonné sur le trottoir et s'est enfuie? Langue - mère idéalisée ou mal aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers! ... Sous les poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir expulsé de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie? » (A, F. p.298)

Notamment dans un passage situé à la fin du roman qui fait échos à l'incipit cité au début :

« La langue encore coagulée des autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus » (AF.p. 302), la tunique de Nessus, offerte à Héraclès par sa femme qui la reçut du centaure Nessus, brûle la peau de celui qui la met. La narratrice souffre lorsqu'elle entend sa propre

¹ Mildred Mortimer, "Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien" *Research in African Literature* 19.2 (1988): 200.

voix prononcer des mots français, car elle entend dans la langue de l'Autre, les gémissements des ancêtres opprimés.

I-3-2- Langue de désir :

La langue utilisée par la romancière trace une démarcation entre son appartenance sociale et culturelle et ses racines. Elle ne lui donne pas la possibilité d'exprimer tous ses sentiments, son intimité, son désir. Pour exprimer l'amour, le français devient « désert », dit-elle¹ Dans un entretien avec Lise Gauvin, Assia Djébar précise :

« je me suis rendu compte, à partir d'un certain moment, que le français était ma langue pour penser, pour avoir des amis, pour communiquer avec des amis, mais que, dès que l'affectivité et le désir étaient là, cette langue me devenait aphasique .Ce désert est investi des scènes de violence et de la guerre des ancêtres, de la chute des cavaliers qui sont tombés dans le combat »².

Assia Djébar évoque son rapport problématique aux deux langues que sont l'arabe et le français dans *L'Amour, la fantasia*. La langue française, langue de la souffrance et de l'envahisseur, cette langue ne lui permet pas d'exprimer spontanément son désir. Elle parle d'« aphasie amoureuse »:

« Cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentai l'école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J'héritai de cette étanchéité ; dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur ». (A, F. p. 183)

D'après elle, le passage à la langue maternelle permet le rapprochement de l'autre :

¹ Lise Gauvin. Assia Djébar territoire des langues: entretien, p.79.

² Ibid, p79.

« Si je désirais soudain, par caprice, diminuer la distance entre l'homme et moi, [...] il suffisait d'opérer le passage à la langue maternelle : revenir, pour un détail, au son de l'enfance. » (A, F. p. 184)

Si Assia Djébar écrit son roman en français, elle n'abandonne pas pour autant les principes d'une langue arabe qu'elle considère plus poétique, car basée sur l'allitération et le travail sur les sons :

La langue arabe, langue maternelle, est la langue du désir, celle qui représente la poésie et l'émotion. Au sein même de la langue française, Assia Djébar reproduit les sonorités de l'arabe par la recherche de l'allitération. Citons le passage intitulé « Sistre », car il représente exactement l'ombre de cette langue perdue :

Sistre « Long silence, nuit chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de son précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne. Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tessons de soupirs naufragés [...] » (A, F. p. 156)

Pour Assia Djébar, la langue n'est pas envisagée dans ce qu'elle signifie, mais dans l'amour et le désir qu'elle exprime. Dans un autre passage (A, F. p. 116), elle fait référence au mot arabe « hannouni » et essaye de trouver la meilleure façon de le traduire en français : peut-être par « tendre » ou « tendrelou ». Pourtant, ces équivalents ne sont pas exacts et ne rendent pas l'émotion et la multiplicité de ses sens.

C'est finalement par la périphrase : *« ce tendrelou semble un cœur de laitue caché et frais, vocable enrobé d'enfance, qui fleurit entre nous et que, pour ainsi dire, nous avalons... »* (A, F. p. 116) que l'imaginaire contenu dans le mot « hannouni » peut être révélé. La langue arabe véhicule ainsi tout un imaginaire lié à l'enfance :

« Sur une avenue poussiéreuse de notre capitale, le frère adulte m'a donc renvoyé l'appellation lacérée de mystère ou de mélancolie. Rompt-il ainsi la digue ? 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. Ombre d'aile, ce mot- chott. » (A, F. p. 118)

Des années plus tard, le mot « hannouni », prononcé par le frère, convoque les souvenirs de l'enfance associés à la langue maternelle. La coexistence du français et de l'arabe permet ces va-et-vient entre deux pays et deux cultures, mais aussi entre le moi adulte et le moi enfant.

I-3-3- Langue de l'oral :

Le français représente aussi la langue de l'aliénation où Assia Djébar s'adresse principalement à des femmes dont la culture et la tradition sont essentiellement orales.

L'Amour, la fantasia, met en relief les étapes qui mènent la narratrice jusqu'à l'accession à la parole et à l'écriture, met en mouvement la quête du langage.

Dès l'instant où la narratrice trouve que c'est impossible de se dire dans la langue étrangère, elle se retourne vers l'oralité. Dans les montagnes de l'Algérie, Assia Djébar rencontre de vieilles femmes, et dans leurs voix d'analphabètes, recueille une mémoire. La narratrice se fait écho de ces aïeules¹ qui ne connaissent pas l'écrit. Un récit, tissé de bouche en bouche dans le cercle des conteuses et des diseuses, la cerne, l'enveloppe et c'est alors un compte à rebours qui se fait. Si l'écriture était auparavant expression du corps, maintenant, c'est la voix qui devient une autre expression du corps/ de la mémoire.

La dernière partie du livre *l'amour, la fantasia* est consacrée au récit de femmes que l'écrivain recueille et récrit. Cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle même. Grâce aux chants du you- you, au hululemnt, au tzarl-rit, les voix féminines échappent à l'asphyxie et sortent de leurs ombre.

Ecrire, entendre, transcrire et écrire. Le retour aux sources de l'oralité représente une tentative de retrouver ce qui a été perdu :

¹ Jean Dejeux a remarqué que les aïeules sont celles qui gardent la mémoire de l'histoire ancienne ; elles sont les permanentes de l'oralité. Le regard porté sur les aïeules est toujours un regard de sympathie.

« Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale –le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville-, écrire ma ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. »(A, F. 1995, p.285)

Naima Bennani- Smires écrit que le texte de Djébar balance entre deux pôles : oralité et écriture, et entre deux langues, l'arabe et le français. L'une, l'arabe, est innée, « corporelle, phonique »¹; l'autre, le français, « apprise, graphique »². La femme- écrivain d'une société où la langue des femmes est une langue orale, « passe du Kalam» à « qalam », de la parole à la plume³.

Quand le sentiment de solitude et d'exil est trop fort « La voix explose » Chez Assia Djébar: aucune langue ne peut exprimer l'émotion ressentie. « *D'où l'idée fondamentale chez Assia Djébar que la vérité de l'être ne s'exprime que dans les fractures, les paroles brisées, les pertes de la voix, les cris sans voix.* »⁴ La même situation est décrite plus loin dans le roman, il s'agit d'un cri poussé par une fillette devant le cadavre de son frère mort pour l'Algérie :

« Tout a fait silence : la nature, les arbres, les oiseaux. [...] Elle a entonné un long premier cri, la fillette. Son corps se relève, tache plus claire dans la clarté aveugle ; la voix jaillit, hésitante aux premières notes, une voile à peine dépliée qui frémissait, au bas d'un mât de misaine. Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix ? » (A, F. p176)

Le cri apparaît lorsqu'aucun mot et aucune langue ne peuvent parvenir à exprimer la douleur.

En effet, un autre type de cri traverse le roman : celui des femmes algériennes, le tzarl- rit. Ce cri féminin traditionnel est évoqué tout au

¹ Naima Bennani- Smires. Assia Djébar ou l'identité tatouée, p. 119.

² Ibid, p. 119.

³ Ibid, p. 119.

⁴ Jeanne-Marie Clerc, *Ecrire, transgresser, résister*, p.62.

long de *L'Amour, la fantasia*, mais il n'est nommé qu'à la fin du roman, en épigraphe à un chapitre : « *tzarl-rit* » :

« *Pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes) - Dictionnaire arabe-français Beaussier crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheure leur arrive) - Dictionnaire arabe-français Kazimirski* » (A, F. p. 305).

Assia Djébar donne deux définitions du *tzarl-rit*. Par ailleurs, en faisant apparaître deux sortes de ce cri - le cri de joie, et le cri du malheur - Assia Djébar démontre encore une fois la complexité et l'ambiguïté de tout langage.

Assia Djébar aborde donc la question de la rencontre des langues et de leur possible traduction l'une par l'autre, c'est à dire la rencontre de deux univers, non seulement entre termes d'opposition, mais surtout dans un métissage linguistique qui donne à voir et à lire la réalité différemment.

Assia Djébar fait et refait le trajet des langues. Le français étant devenu sa seule langue d'écriture à la croisée du parcours qui se situent entre plusieurs langues, elle essaie de l'arabiser, elle essaie de retravailler la langue française.

Chapitre II

Histoire, Autobiographie ou fiction

II-1- L'écriture de l'Histoire chez Assia Djébar :

L'écriture de l'Histoire de l'Algérie a été, au cours du temps, une entreprise réservée aux historiographes étrangers, ceux-ci ont constitué avec le temps le patrimoine des archives. Les écrivains autochtones et pieds-noirs décident de prendre comme matière romanesque des tranches historiques qui devront désormais être lues à un niveau symbolique.

Pour pallier une vision uniquement occidentale de l'histoire algérienne, Ils vont donc travailler sur ce que Michel de Certeau appelle «L'Absent de l'histoire»¹ pour faire émerger certaines explications fondamentales comme réponse à une exigence de définition identitaire, aussi bien nationale qu'individuelle, qui s'est surtout fait sentir à partir des années 1960, au moment de la décolonisation. Assia Djébar par sa formation de base comme historienne participe en fait à une tâche commune de la prise en charge des questions de l'Histoire.

Beida Chikhi dans son introduction de la Grande dame du Maghreb; en abordant le sujet de l'insertion de l'Histoire dans la littérature annonce que « *L'insertion du fait historique dans une fiction littéraire qui s'inscrit dans la modernité déstabilise la conception de l'histoire : si la lecture de l'œuvre djébarienne a pu dérouté le lecteur européen il a surtout déçu les attentes des destinataires algériens qui réclamaient parfois un engagement*

¹ Michel de Certeau, L'Absent de l'histoire, Paris, Mame « Repères », 1973. In Beida Chikhi : Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar, p. 18.

politique et un témoignage historique plus soutenu de la part de l'écrivaine »¹.

Chez Assia Djébar la discipline historique va, en revanche, féconder l'imagination : ses recherches personnelles, les quelques sources documentaires dont elle dispose inspirent la création romanesque. Elle veille ainsi à récupérer le mythe pour le réintégrer dans l'Histoire. Ainsi, Beida Chikhi la dénomme vraie pionnière :

« En vraie pionnière, elle remonte le cours du temps, se harde sur les traces des ancêtres, lutte contre leur effacement. Dans son intention de faire parler les silences du passé, elle traque la vérité là où elle se trouve, questionne les vivants, convoque les morts qui, dressés hors des sarcophages, viennent témoigner de la profondeur des gouffres creusés par l'oubli. La voix claire des ancêtres réincarnée contribue à faire resurgir des pans entiers d'un passé qu'à tort l'on croyait irrémédiablement enfoui »².

Ses romans, et en particulier ceux de la maturité, naissent du long travail de rassemblement de sources documentaires dispersés et variées qu'une imagination fertile trie et agence avec art. Soucieuse de donner un crédit scientifique à son discours interprétatif de l'histoire, selon Beida Chikhi : *« Assia Djébar tient à citer avec grande exactitude toutes ses sources, à ne rien effacer de ses recherches préliminaires sans pour autant altérer la nature du discours romanesque, qui s'impose par l'envolée de la phrase, arabesques de la narration, la recherche stylistique et lexicale. Le document, attestation du passé, donne au rêve son envol. L'histoire est vivifiée, recrée par le souffle poétique qui ici et là, doit corriger les inexactitudes des chroniqueurs, bien des fois interpréter les*

¹ Giuliva, Milo « Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar » Introduction: La Grande Dame du Maghreb.P.18.

² Ibid. p. 19

ellipses, révéler le mystère des événements que le temps a ensevelis »¹.

L'Histoire, toujours présente sous différentes formes dans l'œuvre d'Assia Djebar, devient pour la première fois thème dominant dans *L'Amour, La fantasia* où il se fond habilement avec l'histoire personnelle de l'auteur pour devenir matière d'écriture ; le parallélisme entre la vie de l'auteur et l'histoire de l'Algérie est assuré. L'autofiction et les références historiques établissent de continuelles passerelles entre le présent, le passé national berbère et l'histoire familiale. Une correspondance entre perfectionnement du sujet historique et maturité de l'écrivain aura contribué à la naissance de l'œuvre préparée par une expérience cinématographique.

L'Amour, la fantasia publié en 1985 est le roman qui a le mieux tiré profit de la formation d'historienne de son auteur. Portée à son plus haut degré d'élaboration, l'œuvre, par sa puissance d'évocation historique et sa capacité de création poétique, peut être, considérée comme un événement.

Tandis que, dans ses nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement* ainsi que dans *Ombre sultane*, le thème historique est vu sous l'aspect de la tradition. La structure de *Vaste est la prison* semble s'inspirer, elle, de *L'Amour, La fantasia*.

Dans *loin de Médine*, l'auteur entreprend un véritable travail d'historienne sociologue : en recontextualisant la période qui va de la mort du prophète Mohammed à la mort du premier calife Abou Bekr, elle fait ressurgir une tranche du passé décisive pour l'avenir de l'Islam.

Le blanc de l'Algérie et *Oran langue, morte* témoignent tous deux de l'actualité algérienne.

¹ Giuliva, Milo. Op. Cit. P.18.

Les nuits de Strasbourg enfin, figure comme une interprétation beaucoup plus large de l'Histoire qui dépasse les limites de la seule Algérie tandis que, parallèlement, l'histoire subjective se relativise en se confrontant à celle d'autres individus.

II-2- : L'écriture de l'autobiographie chez Assia Djébar :

II-2-1- Définition et généralités :

Le mot autobiographie est composé de trois racines grecques ; *autos* (soi-même), *bios* (la vie) et *graphein* (écriture), signifiant écriture de sa propre vie. Genre littéraire relativement récent, l'autobiographie est définie par Georges May comme « *biographie écrite par celui ou celle qui en est sujet* »¹.

Tandis que Philippe Lejeune ; spécialiste de ce genre littéraire la définit comme suit :

« *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »².

Nous signalons que l'émergence de l'autobiographie est située par Philippe Lejeune à la fin du XVIII^e siècle, en choisissant comme point de repère les confessions de Jean Jacques Rousseau³, avant, le geste autobiographique était lié aux pratiques religieuses c'est le cas des confessions de Saint Augustin d'Hippone vers l'an 400 après J.-C.

II-2-2- Le pacte autobiographique :

Philippe Lejeune fait de ce qu'il appelle " *le pacte autobiographique* " le fondement de toute écriture de soi.

¹ May Georges, l'autobiographie, P.U.F, 1979, in SALIM Said, Etude générique, thématique et fonctionnelle de quelques autobiographies marocaines, comparées à des autobiographies africaines sub-saharienne, thèse de Doctorat, Paris-13, 1995, p.15, in www.limag.com.

² Philippe, Lejeune: le pacte autobiographique, Paris, le seuil, 1975(ed. augmentée 1996), p.14.

³ Rousseau, Jean- Jacques (1964[1782]) : Les confessions. Paris : Editions Garnier Frères.

Un "pacte" implique l'engagement. Le "pacte autobiographique" est l'engagement de dire la vérité. Le mot «pacte» renvoie d'après Philippe Lejeune à un contrat établi entre l'auteur de l'autobiographie et son lecteur: *«Dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, et le narrateur et le protagoniste d'autre part. C'est-à-dire que le «je» renvoie à l'auteur. Rien dans le texte ne peut le prouver. L'autobiographie est un genre fondé sur la confiance, un genre... «Fiduciaire», si l'on peut dire. D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de «pacte autobiographique», avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe»¹.*

Le mot «fiduciaire» ici «s'applique avant tout à l'auteur lui-même qui doit être le premier à croire à sa tentative»². Elisabeth Bruss va jusqu'à poser ce point comme l'un des principes fondamentaux de l'écriture autobiographique:

«Que l'objet de la communication puisse ou non être prouvé faux, qu'il soit ou non ouvert à une reformulation de quelque autre point de vue que ce soit, on attend de l'autobiographe qu'il croit en ses affirmations»³.

Le pacte autobiographique se présente donc comme la clé qui nous permet d'ouvrir la caverne magique et de contempler le trésor qui l'habite, le secret qui la rend luisante. L'identité entre auteur, narrateur et personnage garantie par le pacte autobiographique doit être une «*identité de nom*»⁴, elle peut être implicite ou concrète: concrète dans le cas où le narrateur-personnage porte le même nom que l'auteur (nom signalé sur la couverture du livre); implicite si le

¹ L'Autobiographie en France, op. cit, p. 24.

² Ibid, p. 28.

³ Elisabeth Bruss, «L'autobiographie considérée comme acte littéraire», In: *Poétique*, n° 17, 1974.

⁴ Le Pacte autobiographique, op .cit, p .27.

titre évoque clairement le genre autobiographique (*Histoire de ma vie, Autobiographie ...*) ou si le texte contient une «section initiale [...] où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le «je» renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte»¹.

L'idée du pacte autobiographique, bien qu'elle soit la définition de l'autobiographie la plus courante de nos jours, a été élargie et modifiée ; Lecarme², en se référant à Genette, préfère la notion de « testament » à celle de « pacte », car il s'agit plutôt d'une déclaration unilatérale de la part de l'auteur et non pas d'un contrat conclu de façon réciproque.

De son côté Bruss³ regrette que le pacte autobiographique dans la conception de Lejeune néglige le contexte historique et culturel et que l'autobiographie a été définie à partir du contexte européen tandis que, il existe des textes autobiographiques d'autres cultures, qui leur étude exige de les attribuer à leurs contextes culturels et historiques. Exemple des autobiographies postcoloniales, dont fait partie l'œuvre de la présente étude.

II-2-3- Assia Djébar et son rapport à l'écriture autobiographique :

Ce n'est qu'après une période d'absence littéraire durant une dizaine d'années, qu'Assia Djébar conçoit son rapport envers l'écriture autobiographique.

Assia Djébar opte consciemment pour le mode fictionnel dans ses quatre premiers romans (de *La soif* aux *Alouettes naïves*). Son but est d'écrire le plus loin possible d'elle même. Elle parle d'une

¹ Le Pacte autobiographique, op .cit, p .27.

² Lecarme, Jacques : un nouvel horizon de l'autobiographie. In : Arnaud, Jaqueline u.a. (ed.) : Nouveaux horizons littéraires. (Itinéraire et contacts de cultures. 18/19). Paris : L'Harmattan, 1995, p.43-50.

³ «L'autobiographie considérée comme acte littéraire», op. cit.

« écriture masquée », prétend qu'elle se serait avancée dans la littérature comme « la Mauresque voilée en pleine rue »¹.

L'écriture voilée, elle la met en rapport avec son éducation de femme arabe. Elle explique qu'on lui avait appris à ne jamais parler d'elle même, de ne jamais utiliser la première personne du singulier ou bien de parler au moins «de façon anonyme »².

« *Jamais le « je » de la première personne ne sera utilisé [...] Comment dire « je » puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ?* ». (A.F, p. 221).

Assia Djébar explique dans *L'amour, La fantasia* que le fait de parler de soi-même possède une connotation impudique dans l'arabe dialectal de son enfance, cette connotation étant liée au processus de « *se mettre à nu* » (A.F, p. 224). C'est pourquoi tout discours autobiographique serait lié à un sentiment de pudeur, de honte et, pire, à un sentiment de violence physique. Elle intitule *Violence de l'autobiographie* l'un de ses essais en 1999. D'après Djébar, l'écriture autobiographique menace l'intégrité corporelle de la femme.

Cependant en rédigeant *les Alouettes naïves*, Djébar s'est laissé insérer une faible part autobiographique qui une fois écrite noir sur blanc l'avait complètement perturber, et elle choisit de cesser complètement son activité littéraire, préfère arrêter complètement d'écrire au lieu de prendre le risque de se dévoiler en public. De plus, utiliser la langue française pour une narration autobiographique est pour elle problématique, en particulier parce que cela implique une mise à nu non pas devant les siens mais devant les autres, voire devant les ennemis. Commence alors la période de non publication littéraire. Pendant ce temps, Djébar se

¹ Ces voix qui m'assiègent, op. .cit.

² Zimra, Clarisse (2001): *Ecrire comme on se voile*. La première venue à l'écriture d'Assia Djébar. In : Ernstpeter Ruhe (ed.) *Assia Djébar (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb*. 5) Würzburg: Königshausen d Neumann, p.79-90.

consacre à d'autres travaux dont le cinéma ; elle réalise *La nouba des femmes du Mont Chenoua* ainsi que *La Zerda ou le chant de l'oubli*.

C'est en faisant ce détour par le cinéma que Djébar retrouve son travail littéraire. Le tournage du film est une expérience particulièrement importante pour les œuvres littéraires de cette deuxième phase, et ceci pour deux raisons :

Premièrement, il met l'auteur en contact avec un arabe et un berbère oral, le parler des femmes algériennes, qu'elle essaie de reproduire dans l'audio- visuel. Ces voix féminines, elle les reconnaît comme une partie de son identité refoulée jusque là sous la strate du parler et de l'écriture française.

Le projet pour son écriture est dès lors d'insérer ses autres langues, l'arabe et le berbère, dans l'écriture française qui devient de ce fait une écriture francophone.

Deuxièmement, à cause de ces voix de femmes, Djébar se rend compte de la façon dont l'Histoire est « écrite » au Maghreb : ce sont les narrations de femmes qui transmettent les récits historiques d'une génération à l'autre.

Les femmes lui donnent donc l'exemple du souvenir à ressusciter, dont aussi sa propre histoire qu'elle ne veut plus exclure de sa littérature.

Avec la publication de *L'amour, La fantasia* commence donc ce que l'auteur elle-même appelle « le second cycle »¹ de son œuvre. Dans ce texte, ainsi que dans les deux volumes suivants du *Quatuor*, Djébar invente une forme particulière de raconter sa propre histoire. La traduction allemande de *L'amour, la fantasia* annonce au lecteur une *autobiographie*, la dénomination générique de l'édition française est celle de *roman*.

¹ Le roman maghrébin francophone. Op. cit.

Djebar elle-même qualifie ses textes tantôt de « semi-autobiographiques »¹ tantôt de « double autobiographie »²; elle nomme l'ensemble du *Quatuor* une « série romanesque »³ mais également « écriture autobiographique »⁴.

Au niveau de la recherche, la littérature propose souvent, et notamment pour *L'amour, la fantasia*, le terme de « collective autobiography »⁵, et l'aspect de la collectivité est également évoqué par des qualifications telles que „autobiography in the plural”⁶ ou „autobiographie plurielle”⁷ en français. L'un des phénomènes les plus intéressants dans ce contexte est le constat du changement de genre à l'intérieur d'un même texte. Ainsi Regaieg⁸ part de l'idée que *L'amour, la fantasia* commence comme autobiographie pour s'achever en tant que roman.

¹ *Ces voix qui m'assiègent*. op .cit,p.44.

² Djebar, Assia (1993): „Pourquoi j'écris”. In: Ernstpeter Ruhe (ed.): *Europas islamische Nachbarn* (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb. 1). Würzburg: Königshausen und Neumann, p. 9-24.

³ Mortimer, Mildred (1997): „Assia Djebar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography”. In: *Research in African Literatures* 28: 2, p. 201.

⁴ Le roman maghrébin francophone. op .cit,p.44.

⁵ Geesey, Patricia (1996). „Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djebar's *L'Amour, la fantasia*”. In: *Dalhousie French Studies* 35, p. 153.

⁶ Huughe, Laurence (1996): „'Écrire comme un voile': The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djebar”. In: *World Literature Today* 70:4, p. 287.

⁷ Gafaiti, Hafid (1998): „L'autobiographie plurielle: Assia Djebar, les femmes et l'histoire”. In: Hornung, Alfred, Ernstpeter Ruhe (eds.): *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, p. 119.

⁸ Regaieg, Najiba (1995): *De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture: Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebar*. Paris Nord, U.F.R. Lettres, département de Français.

II-2-4- Le pacte autobiographique dans *L'Amour, La fantasia* :

Jusqu'à présent, la recherche a évité de procéder à une analyse approfondie du pacte autobiographique dans le *L'amour, La fantasia*. Les chercheurs ont soit omis la question, soit constaté brièvement l'absence d'un pacte autobiographique dans la conception de Lejeune¹.

En tenant compte du contexte interculturel de l'écriture autobiographique d'Assia Djébar, *L'amour, La fantasia* est caractérisé par un pacte autobiographique marqué par des spécificités dues au contexte interculturel dont ce texte est issu.

Dans un premier temps, le pacte autobiographique paraît distinct de sa conception classique formulée par Lejeune² : dans le texte, la narratrice ne porte ni le nom civil de l'auteur (Fatima Zohra Imalhayène) ni son pseudonyme (Assia Djébar). De plus, le texte porte le sous- titre de *roman*, et le lecteur cherche la déclaration de l'auteur dans laquelle elle annonce son projet autobiographique ; tout au contraire, l'auteur s'exprime de façon ambiguë sur le statut générique de son œuvre, notamment dans *L'amour, la fantasia* :

« *L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction [...]* » (A, F. p. 302) dit-elle, ou bien : « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse [...]* » (A, F. p.304).

D'autre part, le pacte autobiographique de *L'Amour, La fantasia* n'est pas non plus comparable aux conceptions renouvelées du pacte, bien que celle-ci soit caractérisée par un pacte fictionnel, elle

¹ Lejeune, Philippe (1973): „Le pacte autobiographique“. In: *Poétique* 4, p. 137-162.

²Ibid, p. 137-162.

exige, tout comme le pacte dans sa forme classique, que le nom de l'auteur soit conservé, ou un nom renvoyant à celui de l'auteur¹.

A première vue, on ne peut que constater la ressemblance entre la vie de l'auteur et celle de la narratrice principale, ce qui permettrait de classer le texte comme un « roman autobiographique ».

Cependant, une analyse plus approfondie révèle qu'Assia Djébar offre bel et bien un pacte autobiographique au lecteur ; celui-ci est caractérisé par deux spécificités :

Premièrement, nous présentons le pacte autobiographique de *L'Amour, La fantasia* comme « pacte autobiographique voilé » : la proposition faite par Assia Djébar au lecteur de lire son texte comme une autobiographie n'est repérable que si l'on tient compte du paratexte épitextuel², c'est-à-dire en se basant sur des interviews de l'auteur et des textes scientifiques présentant son œuvre. Dans plusieurs interviews et lors de plusieurs de ses conférences, Djébar a affirmé de manière explicite que le *Quatuor Algérien* devait être considéré comme son œuvre autobiographique :

« *C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'œil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme si c'était celle d'une autre. Donc, je me suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité* »³.

Deuxièmement, nous présentons le pacte autobiographique comme un « pacte généalogique ». Dans *L'Amour, La fantasia*, Assia Djébar ne se dévoile pas en utilisant son propre nom, mais en se servant des noms de sa tribu et de sa famille maternelle ; le nom de

¹ Lecarme, Jacques/Lecarme-Tabone, Eliane (1997): *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin.

² *Seuils*. Op. Cit.

³ "Pourquoi j'écris" op.cit, p. 9-24.

la famille des Berkani. La narratrice se dévoile en tant que descendante de celle-ci, comme membre du collectif des femmes « où ma filiation maternelle crée le lien » (A, F. p. 281).

Djebar évoque également le prénom de son père, Tahar qu'elle reprend par exemple pour la dédicace de sa thèse. Par la révélation de son identité familiale, Assia Djebar souligne l'importance de sa généalogie dans sa vie individuelle. Dans *L'amour, la fantasia*, elle ne se dévoile comme individu que « protégée » en tant que membre de sa famille. C'est ainsi qu'elle inscrit aussi *L'amour, la fantasia* dans une pratique de l'autobiographie arabe classique où la narration de l'histoire familiale de l'auteur prend une place importante (l'autobiographie d'Ibn Khaldoun en donne un bon exemple). Par rapport au critère des noms propres, il convient également de constater que dans *L'amour, la fantasia*, la narratrice reste anonyme, Djebar insère un signe de fiction dans son texte qui semble contredire l'idée d'un pacte autobiographique.

Pour conclure, on peut donc affirmer que la déclaration paradoxale de l'auteur de son « autobiographie tissée comme fiction » montre le statut ambigu de l'écriture autobiographique d'une femme qui se situe à la frontière de deux cultures ayant chacune une conception différente du « je » et gérant différemment l'exposition de soi au public. Djebar dévoile son identité dans *L'amour, la fantasia*, mais elle la dévoile de façon voilée.

Toutes les tentatives de qualifier *L'amour, La fantasia* au niveau des théories génériques traduisent finalement la difficulté d'interpréter les textes d'Assia Djebar au moyen de concepts et définitions relevant de l'autobiographie européenne. Dans cette perspective, *L'amour, la fantasia*, se range parmi les textes d'un corpus autobiographique francophone qui, selon Ruhe/Hornung¹

¹ Ruhe, Ernstpeter (1998): „Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djebar“. In: Hornung, Alfred, Ernstpeter Ruhe (ed.): *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Amsterdam, Atlanta:

(1998, 1), n'a cessé de croître, notamment durant ces dernières années.

Cependant, Ruhe Ernstpeter souligne également que cette production de textes autobiographiques postcoloniaux se distingue de l'autobiographie récente de provenance européenne : « Les autobiographies postcoloniales sont le fruit d'une évolution autonome »¹.

II-3- *L'Amour, la fantasia*, l'autobiographie ou la fiction :

L'une des caractéristiques fondamentales de l'écriture autobiographique européenne moderne est son statut générique double : discours fictionnel et discours référentiel sont mêlés de façon conséquente et ne peuvent plus être distingués l'un de l'autre. *L'Amour, la fantasia* est aussi un texte enchevêtrant faits et fiction.

Le discours fictionnel de *L'Amour, la fantasia* résulte souvent d'un processus que la narratrice annonce par les verbes *imaginer* ou *rêver* : le discours fictionnel apparaît comme un produit de l'imagination. L'imagination de la narratrice trouve ses origines dans la *mémoire*. Chaque fois que les sources concernant un événement passé manquent ; qu'il s'agisse d'un événement de l'histoire individuelle, de l'histoire familiale ou de l'Histoire, la narratrice commence son processus de l'imagination.

L'utilisation de la fiction à l'intérieur de l'autobiographie de Djébar selon Elke Richter² est à distinguer fondamentalement de son utilisation dans les autobiographies européennes modernes : Pour Djébar, elle constitue un moyen pour créer un discours *référentiel* et

Rodopi, p. 1.

¹ Ibid, p. 161-177.

² Elke Richter : L'écriture du je hybride Le quatuor Algérien d'Assia Djébar , thèse de Doctorat soutenue en 2004, Université Montpellier III- Paul Valéry, Résumé en français de la thèse rédigée en allemand,, p.32. In www.limag.org.

ne lui est pas opposée. La fiction chez Djébar, est une fiction de nécessité :

« Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire [...], s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que je désiré habiter »¹

Une compréhension de cette utilisation de la fiction/imagination s'avère également possible dans le contexte arabe : dans la tradition de l'autobiographie arabe, les discours fictionnel et réel ne sont pas conçu comme étant des discours antagonistes, mais au contraire, comme deux possibilités égales même si différentes permettant de parvenir aux connaissances.

D'après, Beida Chikhi « Lire *L'Amour, la fantasia*, c'est opérer un constant travail de liaison, établir de nombreux points de suture de tous les fragments textuels conformément au code qui régit tout à la fois la fiction et la narration et qui s'élabore dans le rapprochement de trois expériences différentes de discours historiques : discours-témoignages d'époques, discours-témoignages des femmes de la tribu et discours-parcours autobiographique »².

Dans son introduction « *la grande dame du Maghreb* » Beida Chikhi annonce « chez Assia Djébar la discipline historique va, en revanche, féconder l'imagination : ses recherches personnelles, les quelques sources documentaires dont elle dispose inspirent la création poétique [...]. Ses romans, et en particulier ceux de la maturité, naissent du long travail de rassemblement de sources documentaires éparses et variées qu'une imagination fertile trie et agence avec art [...]. Elle veille ainsi à récupérer le mythe pour le réintégrer dans l'histoire »³.

¹Djébar Assia : Loin de Médine, 1991. Paris : Albin Michel, p.5

² CHIKHI Beida, Les Romans d'Assia Djébar, Alger, Office des Publications Universitaires, 1990, p.17.

³ Giuliva, Milo (2007) « Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar » Introduction: La Grande Dame du Maghreb, p. 19.

Najiba Regaieg à son tour affirme que dans *L'amour, La fantasia* « le pacte autobiographique se trouve nuancé »¹, l'écriture de soi se transforme en écriture – blessure, et la voix de la narratrice cède la place à un silence opaque. L'autobiographie s'avère impossible, l'œuvre ne tarde pas à intégrer le champ de *la fiction*. Ce n'est qu'à la fin de l'œuvre que le pacte autobiographique invite le lecteur à lire l'œuvre comme relevant de la fiction. L'autobiographie échappe au contrôle de la narratrice et la dépasse pour aller s'inscrire dans les annales de *la fiction* :

« *L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction* » (A, F. p. 302) ; « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* » (A, F. p. 304) ; La narratrice se met à raconter la vie des autres, principalement des femmes, au lieu de raconter sa vie à elle. L'écriture autobiographique se transforme en diverses biographies. Ces récits biographiques procurent aux personnes dont ils comptent la vie une entité psychologique et personnelle qui les rapproche des personnages romanesques et *fictionnalise* l'autobiographie.

Il s'agit dans *L'Amour, La fantasia* d'une écriture autobiographique mettant en scène un récit de vie mais cette écriture est altérée par différentes anomalies; le discours qui submerge le récit , fait dévier l'écriture autobiographique vers *la fiction*. D'après le même auteur, la fiction s'étend et colore l'œuvre d'une teinte romanesque grâce au jeu des voix narratives ou à la polyphonie énonciative.

L'Amour, La fantasia se trouve effectivement un roman puisqu'il est sous-titré ainsi, ce qui signifie la présence, à côté du pacte autobiographique, d'un pacte romanesque.

D'Autre part, Milena Horvath annonce que « Assia Djébar arrive à la reconstruction de l'histoire collective et individuelle dans

¹De *l'autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture* : Etude de *L'Amour, la fantasia* et d'*Ombre sultane* d'Assia Djébar, op, cit.

L'amour, La fantasia par une méthode de création romanesque fondée sur l'écriture intertextuelle historique à l'aide de la mémoire-écrite, orale et de *la fiction* »¹.

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 intérieurs- c'est- à- dire ses propres souvenirs (Mémoire individuelle), et des sources extérieurs, soit écrites soit orales (mémoire collective); et, d'autre part, retour à l'aide de *la fiction*, là où combler les lacunes semble nécessaire. Assia Djébar nous exprime cette exigence sans contraintes dans l'Avant- propos de *Loin de Médine*².

II-3-1- Le pacte romanesque:

C'est par rapport au pacte autobiographique que Philippe Lejeune propose «de poser le *pacte romanesque*, qui aurait lui-même deux aspects: *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), *attestation de fictivité*. C'est en général le sous-titre *roman* qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture»³.

L' «*attestation de fictivité*» est présente dans *L'Amour, la fantasia* qui est sous-titré «romans», alors que la «*pratique [...] de la non identité*» n'est pas évidente.

Néanmoins les ressemblances entre le trajet de vie de l'auteur d'une part, et celui de la narratrice anonyme de *L'Amour, la fantasia* d'autre part est une sorte d'extension du pacte référentiel.

Le «pacte référentiel» est «en général coextensif au pacte autobiographique»⁴. Philippe Lejeune le définit en ces termes:

¹ Horveth Milena: *Voix écrites dans L'amour, la fantasia d'Assia Djébar*, Revue d'études Françaises N°2, 1997.

² Djébar Assia (1991): *Loin de Médine*. Paris : Albin Michel, p.5.

³ *Le Pacte autobiographique*, op. cit, p. 27.

⁴ Ibid, p. 36.

«Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une «réalité» extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non «l'effet de réel», mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc un «pacte référentiel», implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend»¹.

En apparence, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* présente un profil ressemblant à celui de l'auteur, les étapes de sa vie correspondent aux moments les plus importants de la vie d'Assia Djébar.

Originaire d'une «antique capitale, ruinée puis repeuplée par l'exode andalou» (A,F. p. 116), une «vieille cité maritime, encombrée de ruines romaines qui attirent les touristes» (A ,F. p. 179); présentée d'abord sous l'aspect d'une «fillette arabe allant pour la première fois à l'école» (A,F. p. 11), la narratrice de *L'Amour, la fantasia* vit les années de sa jeunesse entre la pension, la cour du lycée, les terrains de sport et la cité natale de sa mère où elle se rend pendant les vacances d'été:

«Dans la courette, malgré les chèvres, les caroubes et les pigeons du grenier, j'ai la nostalgie du lycée et de l'internat. Je me plais à décrire à mes compagnes les heures de basket-ball» (A, F. p.20), «à l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler: le car du village m'emmène chaque lundi matin à la pension de la ville proche, me ramène chez mes parents le samedi». (A, F. p. 253)

L'une de ses tantes paternelles a beaucoup d'affection pour elle:

¹ Le Pacte autobiographique, op. cit, 36 .

«Ma ressemblance physique avec mon père avait sans doute déterminé cette affection». (A, F. p. 275)

Elle voyage à Paris pour mener des études universitaires et c'est là qu'elle se lie avec un jeune étudiant algérien:

«A Paris, dans le petit appartement d'un libraire en chambre, le couple emménagea pour célébrer la noce». (A, F. p. 145) «Ces épousailles se dépouillaient sans relâche: de la stridence des voix féminines, du brouhaha de la foule emmitouflée, de l'odeur des victuailles en excès». (A, F. p. 151)

Le couple participe à la guerre de libération de l'Algérie à partir de la frontière tunisienne en compagnie des groupes de guérilla. Les années de mariage, dont le fruit est une fille unique «*ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube*» (A, F. p. 13), ne durent pas et voici que leur «*histoire, bonheur exposé, aboutit, par une soudaine accélération, à son terme*» (A, F. p. 91) donc au divorce.

Le père de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* appelée Tahar (seul nom qu'elle nous livre ici) et qui lui a permis de fréquenter l'école française est un instituteur de français, sa mère est une villageoise analphabète.

La narratrice est «*l'aînée*» (A, F. p. 57); son «*frère unique*» est plus jeune qu'elle «*de deux ans environ*» (A, F. p.117) alors que sa sœur est «*à peine sortie de l'enfance*» (A, F. p. 145) lors de son mariage (la narratrice) à Paris.

Malgré l'anonymat où sont plongés les actants de cette vie et qui dissimule même la narratrice et frappe surtout les lieux (à part Paris) — la narratrice nous parle en effet de «*villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles*» (A, F. p. 11) —, il est manifeste, d'après la biographie d'Assia Djébar¹ que ces éléments de vie reproduisent le parcours de l'auteur. Un parfait respect du pacte référentiel s'opère dans *L'Amour, la fantasia* qui se veut

¹Assia Djébar, romancière algérienne et cinéaste arabe, op. cit.

au départ une autobiographie.

L'Amour, la fantasia où se manifestent à la fois un pacte autobiographique (pratique de l'identité) et un pacte romanesque (la narratrice est anonyme, elle ne dit pas qu'elle est l'auteur et dit que son autobiographie se transforme en fiction) ne correspond à aucun des cas de figure cités par Lejeune.

En réalité aussi bien le pacte autobiographique que le pacte romanesque, contenu dans le corps même du texte et non à la lisière de ce dernier, s'y trouve défectueux. Il manque au premier la certitude et la crédibilité qui se rapportent à tout contrat.

La narratrice nous dit en fait qu'elle a tenté d'écrire son autobiographie. Quant au pacte romanesque, s'il est confirmé par le sous-titre «roman», il n'est pas appuyé par la non-identité: la narratrice ne dit pas qu'elle n'est plus l'auteur, même si elle affirme que son récit vire vers la fiction.

C'est dans la nature même du pacte romanesque et dans sa façon de se conjuguer avec le pacte autobiographique que réside la problématique. La non-identité n'est pas clairement avancée dans *L'Amour, la fantasia*, le projet autobiographique se mue en fiction et l'auteur a plaqué l'étiquette "roman" sur la première page de cette œuvre. C'est dans le texte même de l'œuvre que la narratrice opère le passage d'une écriture ouvertement autobiographique à une écriture fictive.

Chapitre III

L'Amour, La fantasia

III-1- Contenu et survol de l'œuvre :

III-1-1- Présentation de l'éditeur :

Ce roman inaugure un cycle intitulé « Le quatuor d'Alger ». L'histoire débute en juin 1830, date de la prise d'Alger par la flotte française. Suivent vingt années de lutte, que domine la figure de l'émir Abdelkader. Puis vient le temps d'une suprématie française sans partage. Ces scènes d'histoire alternent avec le récit de la propre enfance de la narratrice, dans un village du Sahel. Autour d'elle, un monde de femmes cloîtrées rêvent à d'inaccessibles rencontres amoureuses...

III-1-2- Résumé :

Assia Djebar, qui s'est imposée au tout premier rang des écrivains Algériens, mêle habilement ses propres souvenirs d'enfance à l'évocation du passé lointain, la conquête par les français en 1830, et du passé récent, la guerre d'indépendance.

Le livre est en fait composé d'un mélange de récits historiques se rapportant aux premières années de la colonisation de l'Algérie par les Français et d'un récit de vie d'une narratrice anonyme, ces deux modes d'écriture s'alternent d'un chapitre à l'autre jusqu'à s'entrelacer et se confondre à la fin.

A travers l'histoire telle que la conte Assia Djebar une vérité enfouie se fait jour, une vérité ancienne, comme au rebut, celle de la femme, de l'algérienne, allant de l'étouffoir d'autrefois, du « bruissement des femmes reléguées », à la participation militante aux combats du maquis. De l'émotion de la prise d'Alger il y a cent cinquante ans à l'arrachement d'il y a vingt ans.

III-1-3- Construction du roman :

Le roman reflète plusieurs sortes d'expériences intellectuelles : relecture des récits de guerre écrits par les français dans la plupart des cas, tentatives de se plonger dans le passé individuelle 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.

III-1-3-1- Première partie: La prise de la ville ou l'amour s'écrit :

Le titre suggère 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 choisie 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 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 arbitraire du tout. L'auteur assure le passage entre les deux univers, le va- et- vient spatiale 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 passer successivement d'un siècle à l'autre »¹ cela justifie la raison

¹ Interview avec Assia Djébar à Cologne, in Cahier d'études maghrébines: "Maghreb au féminin", n°2, mai1990, Cologne, p.81.

d'être de ces mots de passe entre les chapitres : le dernier mot du chapitre autobiographique déclenche le chapitre historique.

III-1-3-2- Deuxième partie : les cris de la fantasia :

La méthode qui consistait à numéroter des chapitres historiques et à intituler les chapitres autobiographiques, s'inverse dans la deuxième partie. 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, celle 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 cotés. Parallèlement l'histoire de la jeune fille progresse. On la voit comme étudiante à Paris et puis comme jeune épouse.

Dans cette deuxième partie l'auteur ne trouve plus nécessaire de continuer le jeu avec les 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 par des bivouacs, offre une analogie avec des lettres d'amour...* » (A, F. p. 84) 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.* ». (A, F p.118). Le thème de la noce est commun aux deux chapitres parallèles: la noce de la « mariée de Mazouna » correspond à celle de la narratrice.

III-1-3-3- Troisième partie: Les voix ensevelis:

Dans la troisième partie la composition se modifie. 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

réécrits 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 maquisards algériennes de la guerre de libération qui sont complétées par la méditation de l'auteur sur ce qu'elle vient d'entendre/ écrire.

Cette troisième partie reflète aussi le penchant de l'auteur pour la musicalité, au niveau de la construction, 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 Abbassides 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 »¹. L'analogie structurale est évidente, et même la ressemblance thématique deviendra significative dans la suite de l'œuvre. Car il s'agit effectivement de cinq mouvements suivis d'un Tzarl'rit (final), chaque mouvement respectant un ordre bien défini des parties constituantes.

III-1-4- Thèmes abordés dans l'œuvre :

III-1-4-1-Thème de la Langue :

De par son importance pour l'identité de l'auteur, le thème de la langue se trouve au centre de *L'amour, la fantasia*.

Plus qu'un thème, 'la langue' constitue le cadre conceptuel, à travers lequel s'expriment les autres thèmes.

L'amour, la fantasia développe la thématique des rapports de la narratrice aux langues : la langue française d'un côté et la langue arabe de l'autre.

¹ Romancière algérienne, cinéaste arabe, op. cit, p.23.

Concernant notre approche thématique, nous constatons que l'écriture française d'un côté et l'oralité arabe de l'autre côté sont mises en scène dans les passages de l'Histoire collective : c'est pourquoi nous les considérons comme les deux grands axes structurant le texte.

La Première et la deuxième partie de *L'amour, la fantasia* sont construites autour du thème de l'écriture française qui est symbolisée par des lettres tant dans les passages autobiographiques que dans celles de l'Histoire collective.

La troisième partie de *L'amour, la fantasia* est construite autour du thème de l'oralité arabe. Des sons associés à la présence féminine sont « reproduits » dans pratiquement chaque chapitre : leurs voix, chuchotements, plaintes, cris, hurlements, murmures, chants etc. Tout comme la lettre devient symbole de l'écriture française dans les deux premières parties, l'oralité arabe des femmes est symbolisée par des cris aussi bien dans les passages autobiographiques que dans ceux de l'Histoire collective. A certains moments du récit, l'origine de ces voix ne peut plus être localisée, la narratrice unit les trois types d'histoires à partir d'«un cri *unique* »¹ voir le cri de la narratrice pour l'histoire individuelle « Les deux inconnus », celui de la bergère Chérifa pour Histoire collective « Clameur » et celui de la grand-mère : histoire familiale « Transes ».

Contrairement à l'écriture française, l'oralité arabe est associée tant au niveau de l'histoire individuelle qu'à celui de l'histoire collective au féminin (langue de la mère/ langue des femmes algériennes mémorisant l'Histoire). L'importance de l'écriture française et de l'oralité arabe pour le texte entier est soulignée par le choix de la citation d'Eugène Fromentin mise en exergue au début de *L'amour, la fantasia* :

« Il y eut un cri déchirant, je l'entends encore au moment où je t'écris » (A, F. p. 7). Fromentin y mentionne un cri de femme arabe qui apparaît dans un texte français.

¹ L'écriture du je hybride Le quatuor Algérien d'Assia Djébar, op. Cit. p.24.

Ainsi, *L'amour, la fantasia* ne souligne pas simplement l'opposition des langues et des modes mais montre aussi leur enchevêtrement : *L'amour, la fantasia* est aussi une tentative d'inscrire la langue arabe orale dans l'écriture française, dans la mesure où l'auteur essaie :

- de transcrire les narrations orales des femmes arabes dans son écriture ;
- de transcrire l'arabe dans des passages lyriques du texte (voir le chapitre « Sistre »).

III-1-4-2-Thème du Regard :

Le thème du regard est moins significatif que celui de la langue. Malgré le mode de vie occidental d'Assia Djebar. Dans certaines situations, surtout face à des hommes, elle se sent comme une femme voilée, c'est-à-dire invisible voir son constat de « *la prise du voile symbolique* » (A.F, p. 181).

Djebar démontre que l'Histoire coloniale franco-algérienne est aussi une histoire des regards (la première partie de *L'amour, la fantasia*). Sa thèse est que le « *discours colonial* » construisant l'être colonisé est fondé sur un « *regard colonial* ». Ce regard colonial construit une image du colonisé dans laquelle ce dernier est réduit à un objet exotique, sans être perçu dans son identité profonde. Djebar renvoie ce regard du colonisateur : elle raconte une histoire de regards croisés, réciproques, entre colonisateurs et colonisés. Elle dépeint des sujets colonisés qui se soustraient au regard du colonisateur ou bien qui changent leur statut d'objet regardé et se présentent comme sujet regardant les colonisateurs. Dans l'interaction des énoncés de passages historiques et autobiographiques.

Selon Elke Richter¹, Djebar déconstruit le regard unilatéral des colonisateurs sur les colonisés et donc par là des attributions originaires de « *l'étrange* ». Notamment au moyen d'une analyse du chapitre "*La fille du gendarme français*", Djebar démontre que l'exotique n'est pas

¹ L'écriture du je hybride Le quatuor Algérien d'Assia Djebar, op. cit, p.19-23.

originellement lié aux colonisés, mais que l'exotique - venant de la perspective de femmes algériennes - peut autant être attribué aux colonisateurs, dans ce cas précis à la jeune Française Marie-Louise.

III-1-4-3- Thème du Corps :

La décision du père de scolariser sa fille est, pour elle, lourde de conséquences, car c'est aussi son corps qui en est l'enjeu : il oscillera entre deux cultures qui se distinguent de par leur façon de concevoir le corps de la femme.

Dans la culture arabe traditionnelle, le corps féminin est confiné dans l'espace intérieur et voilé dans l'espace extérieur à partir de l'adolescence.

Le corps est dégagé, dans une certaine mesure, de ces restrictions. Malgré son âge pubère, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* continue à circuler librement et sans voile au dehors, dans l'espace marqué par une double altérité¹ : en tant qu'espace des hommes et en tant qu'espace du colonisateur. Le corps transgresse la frontière entre deux espaces normalement séparés de façon stricte.

D'un côté, ce corps libéré est source de joie et de plaisir pour la narratrice. A plusieurs reprises, et notamment dans les scènes de danse, la narratrice nous confère la joie de mouvoir son corps, de se sentir elle-même, son identité, dans le mouvement. Le corps est ainsi présenté comme source de prise de conscience et d'expression de son identité individuelle. De l'autre côté, ce plaisir est toujours lié à un sentiment d'altérité, voire de culpabilité. Le corps se révèle étranger dans chacun des deux mondes :

- dans la communauté des femmes arabes, la position assise en tailleur ne signifie plus se mêler aux autres femmes mais n'est qu'une posture inconfortable. Il en va de même dans l'école coranique où la narratrice éprouve en plus du mal à dissimuler ses jambes sous sa jupe française.

¹ L'écriture du je hybride Le quatuor Algérien d'Assia Djebar, op. cit, p.20.

- A l'école française par contre, c'est la tenue en short qui lui cause un malaise : elle craint que son père ne la voie ainsi dénudée.
- Petite fille, la narratrice porte des sous-vêtements français. Ses amies arabes sont fascinées par ce vêtement « *exotique* », cette approche causant un malaise chez la narratrice. Mais aussi dans le monde des Françaises elle est la fille 'étrangère', à cause de ses amulettes arabes que sa grand-mère lui a données en cadeau et qu'elle porte également sous ses vêtements.

Bien que la narratrice n'ait pas été obligée de porter le voile, elle a mémorisé celui-ci corporellement. Elle se croit protégée de la vue des autres par un « *voile symbolique* » (A.F, p. 181).

On peut prétendre que le corps de la narratrice se retrouve sur le seuil du harem « *ni en dehors tout à fait, ni en son cœur* » (A.F, p. 181).

III-2- Rapport du cinéma à l'écriture de *L'Amour, la fantasia*:

Après avoir rédigé la première partie D'*Ombre sultane*, Assia Djébar interrompt l'expérience romanesque, pour le montage d'un second film intitulé *La Zerda et les chants de l'oubli*. Avec *La Zerda*, l'analyse du regard – regard colonial, regard orientaliste – devient hypothèse de travail, corpus à analyser à travers un autre regard, celui de la cinéaste. La mémoire et le regard ou plutôt, le double regard, le regard colonial et celui de la cinéaste, se déploient dans un espace sonore, à son tour construit dans un espace cinématographique. La scène devient donc une succession de couches – visuelles, sonores, imaginaires – que la cinéaste explore comme une archéologue. Cet approfondissement historique, revisitant les grandes étapes de la colonisation, lui aurait donné l'idée de son roman suivant paru en 1985, intitulé *L'Amour, La fantasia*, et conçu comme une sorte de suite à la quête autobiographique initiée dans *Ombre sultane*.

Pour Jeanne- Marie Clerc¹, le livre est fondé sur une structure de montage alterné, où se succèdent en se répondant, des chapitres portant sur le passé personnel de la narratrice et des chapitres relevant la conquête de 1830, puis, dans la dernière partie du livre, reprenant les interviews du film *La Noubia*, on voit comment se nouent les différentes étapes d'une œuvre que ses origines cinématographiques continuent à imprégner, et où circule d'un bout à l'autre le souci de trouver une parole apte à cerner ce que déjà le film avait pressenti. «Comment affronter les sons du passé ?» se demande Assia Djébar dans son roman *L'amour, la fantasia*. Les critiques ont souvent évoqué le parallélisme entre *La Zérda* ou les chants de l'oubli et le livre *L'Amour, la fantasia*, qui le reprend, qui lui fait écho.

Avec la même volonté obstinée de passer au crible l'histoire du Maghreb, l'histoire officielle et la micro histoire, et de produire en même temps de l'art, de travailler sur une structure musicale en plusieurs temps, sur une écriture polyphonique parallèle faite de sons et de mots. Écriture tout court, extrêmement présente dans le film, écriture historique et poétique, qui ne s'oppose jamais aux images. Au contraire, le sens dans cette œuvre difficile, presque élitiste, est l'harmonie entre création poétique et musicale, entre création cinématographique et historiographie. L'imaginaire de la «fugitive»² Assia Djébar a laissé une trace dans le monde des images en mouvement et pas seulement celle des «murmures anciens». Ici alors, l'image fait texte, texte complexe, en retour de la démarche première qu'on aurait pu simplement dire passage du roman au film, mais qui se révèle ainsi comme entrée du roman dans le film, comme littérature et cinématographie, indissolublement. L'œuvre de Assia Djébar est un moment essentiel dans l'exploration de la

¹ Jeanne- Marie Clerc, " L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djébar », dans « Ce que le Cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT* (Littérature, Histoire, théorie), n° 2, décembre 2006.

² Antonia Naim, Assia Djébar: Le cinéma, retour aux sources du langage.

polyphonie du monde d'aujourd'hui, sons, images, textes, langues parallèles et communes.

C'est en effet une nouvelle forme d'écriture que découvre Assia Djébar lorsqu'elle devient cinéaste et qu'elle appelle "l'image - son". C'est- à- dire que ce qui compte c'est moins ce qui est vu, que, à travers ce qui est vu, le départ donné à une parole : « *peupler l'écran d'un regard flou, dit- elle, mais porté par une voix pleine* ».

Grâce à la caméra, Assia Djébar a pu se dire ce qui n'était qu'obscurément pressenti des racines enfouies d'une expérience à la fois unique et étroitement collective, où l'être puise son identité profonde. Assia Djébar raconte en effet que l'expérience cinématographique a contribué à la relancer sur les voies de l'écriture.

Le tournage du film est une expérience particulièrement importante pour les œuvres littéraires de cette deuxième phase, et ceci pour deux raisons:

Premièrement, il met l'auteur en contact avec un arabe (et berbère) oral, le parler des femmes algériennes, qu'elle essaie de reproduire dans l'audio- visuel. Ces voix féminines, elle les reconnaît comme une partie de son identité refoulée jusque là sous la strate du parler et de l'écriture française. Le projet pour son écriture est dès lors d'insérer ses autres langues, l'arabe et le berbère, dans l'écriture française qui devient de ce fait une écriture francophone.

Deuxièmement, à cause de ces voix de femmes, Djébar se rend compte de la façon dont l'Histoire est 'écrite' au Maghreb : ce sont les narrations de femmes qui transmettent les récits historiques d'une génération à l'autre.

Les femmes lui donnent donc l'exemple du souvenir à ressusciter, dont aussi sa propre histoire qu'elle ne veut plus exclure de sa littérature.

III-3- L'œuvre entre l'«amour» et la « fantasia »

III- 3-1- Ecriture de l'amour :

Jamais le manque de la langue maternelle se fait sentir plus douloureusement que dans l'écriture de l'amour¹:

« *La langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amours ne me serait réservé...* » (A, F. pp. 43-44).

Et pourtant "l'amour s'écrit" abondamment dans *L'amour, la fantasia*: «*l'amour conquête*», décrivant la fascination devant la ville prise; «*l'amour reconnaissance*» par lettres anonymes des jeunes filles cloîtrées : «*Et moi, à treize ans [...], j'écoutais, au cours de la veillée, la dernière des filles à marier me raconter leurs débats, leurs conceptions différentes de l'écrit*». (A, F. p. 23).

La réaction des femmes parentes de sa mère apprenant la correspondance adressée par le mari à cette dernière marque dans l'esprit de la narratrice l'image du couple dans la société algérienne:

«*J'ai été effleurée, fillette aux yeux attentifs, par ces bruissements de femmes reléguées. Alors s'ébaucha, me semble-t-il, ma première intuition du bonheur possible, du mystère, qui lie un homme et une femme*». (A, F. p. 58)

C'est donc grâce aux femmes emprisonnées dans le harem que commence sa première conception de l'amour. L'écrit était donc pour elle la seule expression qui pouvait permettre à son cœur de s'ouvrir. Car dans l'écrit il n'y a pas confrontation et la pudeur tant prônée par les aïeules est préservée².

La narratrice commence alors par échanger secrètement des lettres d'amour. Ces lettres sont écrites en français, langue qui lui a été enseignée par le père:

¹ Karina Holter : L'Amour, la fantasia : écrire les cris, 2002 in *Romansk Forum* N°16-2002/2, p.466.

² *De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture: Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebar*. Op. cit, p.79.

«Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français». (A, F. p. 12)

Cependant, l'écrit, à l'origine toujours d'une distance entre la narratrice et l'homme, implique déjà la séparation, la condamnation de la relation amoureuse. Ecrire l'amour semble donc ne pas avoir de sens:

«Ecrire *devant* l'amour. Eclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour dévoiler... [...] Dès lors l'écrit s'inscrit dans une dialectique du silence devant l'aimé». (A, F. pp. 91-92) même dans l'écriture, l'amour n'est véritablement pas inscrit. Comment peut-il l'être si l'écrit est frappé d'interdit, de malédiction par le père qui, furieux, déchire la première lettre d'amour reçue par sa fille. C'est en fait cet incident inoubliable qui a inauguré sa vie amoureuse:

«A dix sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire; il la jette au panier». (A, F. p. 12)

En détruisant cette lettre d'amour, le père condamne sa fille et stoppe brutalement les élans naturels de son cœur:

«Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour». (A, F. p. 12)

La narratrice reste aphasique en ce domaine, et gênée devant la lettre qui lui est adressée par l'aimé, comme si «cette touffe de râles *suspendus*» s'adressait à une inconnue, comme si l'amour couché par l'écrit semblerait destiné à ne jamais «toucher» à son but, ne jamais retrouver «le timbre de la voix qui caresse». Or, dans un petit texte en italique, qui conclut la deuxième partie du roman, Assia Djébar réussit magnifiquement son pari: l'écrit/les cris de l'amour¹:

SISTRE

Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge.

¹ L'Amour, la fantasia : écrire les cris, op. cit, p.466.

Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de la mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne.

Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tessons de soupirs naufragés, clapotis qui glissent contre les courtines du lit, rires épars striant l'ombre claustrale, plaintes tiédies puis diffractées sous les paupières closes dont le rêve s'égare dans quelque cyprière, et le navire des désirs cule, avant que craille l'oiseau de volupté.

Mots coulis, tisons délités, diorites expulsées des lèvres béantes, brandons de caresses quand s'éboule le plomb d'une mutité brutale, et le corps recherche sa voix, comme une plie remontant l'estuaire.

De nouveau râles, escaliers d'eau jusqu'au larynx, éclaboussures, aspersion lustrale, sourd la plainte puis le chant long, le chant lent de la voix femelle luxuriante enveloppe l'accouplement, en suit le rythme et les figures, s'exhale en oxygène, dans la chambre et le noir, torsade tumescente de «forte» restés suspendu.

Soufflerie souffreteuse ou solennelle du temps d'amour, souffrière de quelle attente, fièvre des staccato.

Silence rempart autour de la fortification du plaisir, et de sa digraphie. Création chaque nuit. Or broché du silence. (A, F. pp.156-157)

Si, tout au long de *L'amour, la fantasia*, Djébar se place en observateur, commentateur et chroniqueur de l'amour, le sien et celui des autres, son projet est ici autre: écrire ni *sur*, ni *de*, ni même *devant* l'amour...C'est de l'intérieur d'un *vécu d'amour* que cette description de «nuits chevauchées» voudrait témoigner.

III-3-1-1- L'aphasie amoureuse :

C'est là le titre d'un des chapitres autobiographiques de la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*. La narratrice reporte cette «aphasie amoureuse» comme premier responsable de l'échec de sa vie amoureuse,

le terme aphasie désigne une classe particulière de comportements linguistiques anormaux¹ l'«aphasie amoureuse» dont est atteinte la narratrice la dépasse. Impuissante, elle constate son incapacité chronique de communiquer, d'exprimer ou de recevoir les mots d'amour :

« Dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur » (A, F. p.183).

La langue française, apprise à l'école est aussi la cause de cette aphasie². Les mots français, en rapport avec une autre civilisation, ne peuvent rendre les élans de son cœur. Marie-Louise et Paul, voisins des jeunes filles cloîtrées, marquent dans son esprit une image du couple français totalement différent des couples arabes:

«Anodine scène d'enfance: une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce «Pilou chéri», résista: la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion». (A, F. pp. 43-44)

La langue française ne peut lui servir de mode d'expression amoureuse car les mots d'amour français ne peuvent, non plus, réveiller en son âme la moindre passion. Femme symboliquement «voilée», elle demeure imperméable à toute «stratégie de séduction» que prétend exercer sur elle un homme français:

¹ *Encyclopédie médico-chirurgicale, Système nerveux, Aphasie, Paris, 17019 A10, 7-1975, p. 8.*

² *De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture: Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar, op. cit, p.83.*

«La langue étrangère me servait, dès l'enfance, d'embrasure pour le spectacle du monde et de ses richesses. Voici qu'en certaines circonstances, elle devenait dard¹ pointé sur ma personne. [...]

Le commentaire, anodin ou respectueux, véhiculé par la langue étrangère, traversait une zone neutralisante de silence... Comment avouer à l'étranger, adopté quelquefois en camarade ou en allié, que les mots ainsi chargés se désamorçaient d'eux-mêmes, ne m'atteignaient pas de par leur nature même, et qu'il ne s'agissait dans ce cas ni de moi, ni de lui? Verbe englouti avant toute destination...» (A, F. pp. 180-181)

Exemple du port du voile imposé à toutes ses semblables, la narratrice, nue, vulnérable, attaquée par les mots français, se trouve contrainte de se dissimuler sous un «voile symbolique» (A, F. p. 181) pour se préserver des lames pointées sur son corps en «logorrhée si peu discrète» (A, F. p. 181). Ce flux de mots, la poignardant profondément, renvoie inexorablement au sang des siens versé par les colons français. Le mal s'amplifie alors et prend une dimension démesurée:

«Cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentai l'école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J'héritai de cette étanchéité; dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse: les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur». (A, F. p. 183)

Cette animosité à l'égard de la langue française suppose l'existence d'un pôle contraire, une autre langue, la langue maternelle, que la

¹ Le mot «dard» fait de la langue française une langue- blessure qui s'avive et lui sectionne les entrailles. La langue- lance, souillée de sang, écorchure douloureuse, ne peut être elle-même le remède qui exprime l'amour de la narratrice et participe ainsi à la réalisation de son bonheur.

narratrice maîtriserait et qui lui permettrait de communiquer son amour à un homme¹, un Algérien ou du moins un Arabe:

« [...] S'agit-il pour moi de frères ou de frères-amants, je peux enfin parler, partager des litotes, entrecroiser des allusions de tons et d'accents, laisser les courbures, les chuintements de la prononciation présager des étreintes... Enfin, la voix renvoie à la voix et le corps peut s'approcher du corps». (A, F. p. 184)

Le dernier paragraphe souligne le sentiment de perte, la narratrice est certaine que son «aphasie amoureuse» est chronique. Tel un condamné, elle cherche une lueur d'espoir. Là apparaît l'erreur du père qui l'a enveloppé dans une *tunique de Nessus*².

III-3-1-2- La pléthore amoureuse :

La narratrice parle de la pléthore amoureuse perdue de la langue mère, c'est là que se manifeste la nostalgie de la narratrice à l'égard de sa langue maternelle, de sa culture arabe et même du harem tant détesté par les femmes.

«En fait, je recherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère». (A, F. p. 92)
Tel un nourrisson qui cherche désespérément le sein maternel, elle se réfugie dans des lieux clos qui évoquent l'autre sécurisant, chaud et fermé de la mère.

D'Après Regaieg, cette langue coupée de toute référence à la culture du pays d'origine de l'auteur n'a d'ailleurs pas manqué de lui jouer un tour dans le chapitre consacré dans *L'Amour, la fantasia* à «LA COMPLAINTÉ D'ABRAHAM» (A, F. p. 239) : dans la tradition islamique, Dieu a exigé le sacrifice de l'enfant d'Abraham Ismaël. L'écriture est alors vécue comme une trahison de la poésie maternelle qui évoque le bonheur et la plénitude.

¹ De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture: Etude de *L'Amour, la fantasia* et d'*Ombre sultane d'Assia* Djébar, op. cit, p.84.

² Ibid, p.85.

III-3-2- Ecriture de la "Fantasia" :

Le sujet colonisé se serait vu imposer une culture, une manière d'être, une pensée, et une langue originellement étrangère.

Cette idée du temps colonial comme temps fort du métissage est donc profondément et légitimement enracinée. Le cas de la langue et de la littérature est à cet égard exemplaire.

Le Maghreb contemporain est immuablement défini par un modèle duel d'écriture, et de pensée, qui est le « bilinguisme », Or, il est illusoire d'imaginer que le Maghreb a découvert la langue française , l'espagnol ou l'italien avec la colonisation.

Historiquement, le Maghreb est en effet la terre d'élection de la langue franque méditerranéenne, soit d'une langue composite, à base d'espagnol et d'italien, mêlant divers autres apports des langues romanes avec quelques plus rares éléments de l'arabe ou même du turc¹. La langue franque, disparaît progressivement dans la deuxième moitié du XIXe siècle, mais non sans laisser son empreinte dans les langues maghrébines.

A lire les titres de nombre de romans de langue française rédigés depuis la décolonisation par des romanciers maghrébins, on pourrait croire en effet que la langue franque affleure à la conscience.

Abdelwahab Meddeb choisit pour deux de ses romans des titres qui évoquent ce même lexique. Le premier est *Phantasia*, terme issu de la langue franque. Ce même vocable est d'ailleurs repris dans le roman d'Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia* (1985). Un second roman de Meddeb s'intitule sur le même mode *Talismano*². Si un seul mot pouvait résumer ces faits d'amnésie et de recomposition de la mémoire par la langue, il faudrait retenir *fantasia*. Dans un article fondateur sur la *lingua franca*, Hugo Schuchardt a souligné toute la richesse sémantique de ce

¹ Sur la langue franque, voir, en premier lieu, Hugo Schuchardt, "Die Lingua franca", in Hugo Schuchardt, *The Ethnography of Variation. Selected Writings on Pidgins and Creoles*, Ann Arbor, 1979, p. 26-47.

² Abdelwahab Meddeb, *Talismano*, Actes Sud, Arles, 1999.

terme *fantasia* dans la langue franque; un sens que lui prêtent les modalités dialectales de l'arabe et même du kabyle ; *Fantasia* réfère à la *provocation, à la bravade, à toutes les attitudes de défi, à l'art de faire des embarras, mais aussi à la parade*. Ce sens est resté jusqu'à aujourd'hui dans la langue tunisienne ou algérienne.

L'arabe dialectal moderne a donc conservé un sens de *fantasia* plus proche de la langue franque que du français. Néanmoins, la signification de ce terme sous la plume de Meddeb ou de Djebbar n'est jamais dialectale. Meddeb décline *fantasia* sous une multitude de registres : celui de l'italien, qui s'impose à nouveau comme une tierce langue entre l'arabe et le français, à travers Dante, auteur d'une "*Alta fantasia*" ; celui de la prestigieuse culture arabe médiévale, à travers Al Kindi, qui commente la notion grecque de *Phantasia*, ou à travers Al Farabi ou Ibn Arabi ; il lui confère enfin son sens technique, acquis dans la période coloniale, celui *d'une parade équestre accompagnée d'un simulacre de combats et de coups de feu*, sens le moins éloigné de la langue franque, mais mis à distance par la double barrière de l'exil et de l'esthétisme orientaliste : « *Dans ma tête, un écran TV diffuse une fantasia sur l'aride steppe, course légère des chevaux, galopant sur le sol meuble. Des traînées de terre pincent le larynx. L'homme se lève sur la bête à bout d'effort. La poudre s'épand. Le frisson hérisse la peau. L'odeur du baroud soulève le cœur. Les étalons se cabrent. La course s'arrête à fleur de tente. La scène disparaît derrière le rideau de fumée et de poussière qui s'assimile au voile gris de Paris* »¹. Avec plus de violence encore, le roman d'Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, centré sur les combats qui accompagnent la pénétration coloniale en Algérie, enferme le terme dans son acception la plus strictement militaire, une acception qu'il n'a pourtant acquise que dans le lexique colonial. C'est donc un usage rétrospectif, qui évince le registre sémantique le plus dialectal et indigène de la *fantasia*. Ainsi dans tous les passages qui suivent la narratrice fait

¹ Abdelwahab Meddeb, *Phantasia*, Actes Sud, 1999.

appelle au mot *fantasia* qui signifie : guère, combat, spectacle par les chevaux,...

« Les tribus bédouines sont venues comme à une fantasia de plus où le risque est paré d'insouciance. Elles ne croient pas, elles non plus, que la ville puisse être prise » (A, F. p. 28)

« Sur un signe de Lamoricière, la cavalerie s'élance : au milieu en masse compacte, les chasseurs à la tunique noire ; à leur droite, drapeaux déployés, le goum des Douaïrs avec, en tête, l'agha Mustapha [...] « Etlag el goum ! » s'exclame-t-il d'un ton presque juvénile.

« Rires moqueurs, cris de mort contre les victimes qu'ils allaient dépouiller », relate Bosquet qui admire le lancé de ce départ en fantasia. Sur la gauche, les spahis aux uniformes écarlates, avec le « renégat » Yusuf à leur tête, ont rejoint le sommet d'une crête » » (A, F. pp. 77-78).

« En avant de cette ultime marche, les cavaliers arabes d'el Haj el Kaim caracolent : ils ne résistent pas à une fantasia d'ouverture. » (A, F. p. 97)

« Les arabes du goum d'El Kaim- eux qui, trois jours auparavant, ont commencé cette tragédie dans l'inconscience, par une fantasia indigne- s'éloignent, circonspects : les cadavres, alignés en tas misérables, semblent les regarder pour les clouer sur la falaise, et cette malédiction les taraude, puisque ces corps ne sont pas enterrés » (A, F. p. 108)

« La fantasia des cavaliers berbères commença sur la place du marché ; elle se prolongea dans la nuit chaude. Au milieu des invitées, mêlée aux bourgeoises de la ville, badra fut installée en idole au visage masqué les mains et les pieds seuls apparaissent sous la draperie de moire qui la recouvrait » (A, F. p. 127)

« - C'est l'escorte de l'agha Mohamed, mon ami ! s'exclama d'une voix de stentor l'agha M'hamed. Il me l'avait promis !... Il nous rejoint avec ses gardes et ses cavaliers. Il arrive pour la fantasia ! Accueillons-le dignement ! » (A, F. p. 128)

« Dans les calèches, les femmes s'agitait, voyeuses invisibles. Puisqu'on parlait de fantasia imminente, elles firent entendre un long premier cri collectif, you- you multiplié, comme un prologue de la fête. » (A, F. p. 129)

« Un cri sans la fantasia qui, dans toutes les noces, même en l'absence de chevaux caparaçonnés et de cavaliers rutilants, aurait pu s'envoler » (A, F. p. 152)

« Ainsi soupire une dernière fois Haoua, une jeune femme venue avec son amie, danseuse de Blida, pour assister à la fantasia des Hajouts, un jour d'automne ; un cavalier, amoureux éconduit, l'a renversée au détour d'un galop [...] Et c'est le vrai tragique de cette fantasia que Fromentin ressuscite » (A, F. pp. 311-312)

« Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia » (A, F. p. 314)

Ainsi la guerre s'apparente à une *fantasia* où sonnent les glas et où se font entendre les cris de l'agonie et les bruissements des femmes célébrant la mort en martyrs de leurs hommes.

Les enfumés de Nacmaria, eux, n'ont pas bénéficié de cette mort en *fantasia*. Ils ont été enterrés sans cérémonie funèbre, ni cris des pleureuses, ni hululement des femmes.

III-4- La dualités dans l'œuvre :

Partant du fait que la dualité est le caractère ou l'état de ce qui est double en soi ou bien coexistence de deux éléments de nature différentes. Le texte de Djébar représente plusieurs dualités qui se chevauchent pour constituer enfin une unité qui est le roman

D'abord, le titre de *L'Amour la fantasia* est régi par une dualité¹ qui renvoie à sa structure intérieure, concrétisons cette idée ; *L'Amour la*

¹De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture: Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar, Op. Cit.

fantasia se compose de chapitres sur l'amour et d'autres sur la fantasia qui s'alternent : Une narratrice nous parle ici de sa vie, de son enfance et là de l'Histoire de son pays ; ici elle se souvient des événements qui ont meublé son existence, là elle nous rapporte les témoignages de certains officiers français lors de la conquête de l'Algérie ; témoignage auxquels elle substitue aussi des paroles de femmes, réelles ou imaginaires qui ont vécu le drame.

L'écriture djebarienne se situe dans un contexte culturel double. Elle oscille entre la culture française, dans laquelle sont ancrées l'intellectualité, l'éducation et la formation de l'auteur et la culture arabo-musulmane (ainsi que berbère) qu'Assia Djébar qualifie de « culture de sa sensibilité »¹.

Le père symbolise pour l'écrivain, dans les tous premiers instants de la lecture de *L'amour, la fantasia*, la double appartenance² à l'Europe et à l'Algérie.

Ainsi, avec la publication de *L'amour, la fantasia* commence ce que l'auteur elle-même appelle « le second cycle »³ de son œuvre. Dans ce texte, Djébar invente une forme particulière de raconter sa propre histoire: « d'écriture du je hybride »⁴ ou le double « je », et ceci pour deux raisons :

Premièrement, dans, *L'amour, la fantasia* Assia Djébar mélange différentes notions du sujet, voire celle de l'Occident et celle du Maghreb ; dualité au niveau de la conception du sujet.

Deuxièmement, Assia Djébar mélange deux formes narratives d'une écriture de soi, inscrites dans deux traditions de deux cultures ; dualité au niveau de la forme narrative.

¹ *Ces voix qui m'assiègent*. Op. Cit. p.26.

² *L'Amour, La fantasia* d'Assia Djébar; Lettres et arts, Op. Cit. p.1.

³ Le roman maghrébin francophone. Entre les langues, entre les cultures, op.cit, p.22.

⁴ L'écriture du je hybride Le quatuor Algérien d'Assia Djébar, op. Cit. p.16.

Dans ce roman, Assia Djébar adopte une certaine méthode de création ; une relecture ré- écriture de l'histoire. Elle sollicite la dualité de la mémoire et de l'imaginaire¹.

L'amour, la fantasia développe la thématique des rapports de la narratrice aux langues qui l'habitent « dualité de la langue » : la langue française d'un côté et la langue arabe de l'autre côté. Ces deux langues sont liées dans la conception de l'auteur à une dualité d'expression – l'écriture et l'oralité – en même temps qu'elles s'enchevêtrent dans sa conscience et sa pratique linguistiques.

Écrire en français n'est pas un acte naturel pour une femme issue d'une double appartenance². Le détour par la langue française impose une réflexion supplémentaire qui permet d'appréhender le moi avec une part de fiction.

Comme l'a remarqué Hafid Gafaïti, « *la langue française est doublement étrangère du fait qu'elle n'est pas la langue maternelle et qu'elle a été acquise par l'intermédiaire du père. Ces deux éléments déterminent une double barrière, celle des mots de l'autre et celle de la pudeur, de la séparation qu'elle impose* »³.

L'amour, la fantasia présente un double retour dans l'histoire collective⁴ parce que retour à l'époque de la colonisation et retour à la guerre de libération.

Il semble qu'Assia Djébar élabore dans ce roman une conception particulière de l'approche autobiographique. L'élaboration de cette stratégie littéraire s'articule autour de la double approche autobiographique et historique. L'autobiographie ne peut se concevoir

¹ *Voix écrites dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djébar*. Op. Cit. p. 332.

² *L'Amour, La fantasia d'Assia Djébar ; Lettres et arts*, op. Cit. p.5.

³ Gafaïti, Hafid (1991): „Ecriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar: *L'amour, la fantasia*“. Op., cit. p. 95-101.

⁴ Horváth, Milena : *Voix écrites dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djébar*. in *Revue d'études Française* N°2 (1997). p. 332.

sans le poids du passé, sans une réflexion sur les origines. En effet, depuis les travaux de Philippe Lejeune, on considère traditionnellement que l'autobiographie revient à énoncer l'équivalence dans un texte entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

Dans *L'Amour, la fantasia*, non seulement cette équivalence est présente, mais on pourrait ajouter une quatrième dimension, avec celle de l'approche historique : l'Histoire de l'Algérie est prise en compte comme une composante essentielle du moi : Assia Djébar endosse la souffrance des algériens et l'intègre à sa propre histoire, « *comme si le Je parlant retrouvait l'universalité par le biais de ces étapes franchies vers un Nous ressenti au fond de lui comme plus lui-même que lui.* »¹ L'autobiographie prise en charge par un « Je » vient englober le Nous d'une patrie. Ainsi, la perspective historique s'articule à la perspective individuelle pour structurer le récit.

Hafid Gafaiti dans « *Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle* » annonce que « *le roman de Djébar est en rapport avec un double référent, une double écriture en attraction et en confrontation pour deux lectorats, en vue de deux horizons d'attente* »². Pour lui cela amène sa littérature et son écriture à se concevoir autrement ; l'expression exemplaire de son écriture pour Gafaiti est celle de l'écriture postcoloniale.

Dans un autre texte, *Ecriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar : L'Amour, la fantasia*, Gafaiti signale que la narratrice fait ressortir la différence essentielle de la signification de l'écrit des femmes cloîtrées et celle des militaires français et de leurs accompagnateurs, elle réalise que dans: *L'Amour, la fantasia* la guerre des armes et doublée d'une guerre des signes. Et c'est cette guerre dont son autobiographie est devenue le lieu qu'Assia Djébar va porter au présent en convoquant l'Histoire et son écriture par les français en en la revisitant à la lumière de sa propre lecture des événements.

¹ *Ecrire, transgresser, résister*, op. Cit. p.64.

² „Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle“. Op. Cit. p. 119-128.

Naima Bennani- Smires écrit à ce sujet que « *le texte de Djébar balance entre deux pôles : oralité et écriture, cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même, à l'Histoire. Grâce aux chants du you- you, au hullement, au tzarl- rit, les voix féminines échappent à l'asphyxie et sortent de leur double ombre ; des traditions islamiques et de l'exclusion des colonisés* »¹.

¹ « Assia Djébar ou l'identité tatoué », op. Cit. pp.117-121.

Chapitre IV

Mémoire en action

IV-1- Mémoire, définition et généralités :

IV-1-1- « Mémoires » comme genre littéraire :

Récit centré non sur la personne de l'auteur mais sur les événements auxquels il a participé ou dont il a été témoin, le différenciant clairement de l'autobiographie.

Forme spécifique du discours de mémoire, les « mémoires » en tant que genre littéraire posent, le problème de l'oubli, du silence et de la lecture proposée des événements. Excluant a priori l'imagination, ces textes interrogent cependant l'analyste qui est conduit à déterminer le caractère partiel ou partial de cette mémoire personnelle ainsi que les possibles interférences d'une mémoire collective. De par leur nature même, les « mémoires » impliquent un recul relatif par rapport aux événements (le récit n'est pas fait « à chaud » mais le laps de temps écoulé ne dépasse évidemment pas celui d'une vie humaine) ce qui suppose un travail de sélection et de réélaboration plus ou moins conscient et volontaire. De plus, même si la finalité littéraire n'apparaît pas comme la préoccupation première de l'auteur de mémoires, il convient néanmoins de s'interroger sur les stratégies d'écriture mises en œuvre.

Les mémoires des acteurs ou des témoins des événements majeurs du XX^e siècle ont participé et participent à l'élaboration de la mémoire collective offrant aux chercheurs un matériel considérable et problématique.

IV-1-2- La mémoire et l'écriture de l'Autobiographie:

Selon Philippe Lejeune: *«L'autobiographie comporte d'abord une très empirique phénoménologie de la mémoire. Le narrateur redécouvre son passé, mais à travers le fonctionnement imprévisible de la mémoire, dont il se plaît à noter les jeux: non seulement l'évidence des souvenirs qui persistent [...], mais le caractère mystérieux de la résurgence d'un souvenir après les années d'oubli [...], la difficulté de ressaisir le passé*

[...], et surtout le caractère fragmentaire, lacunaire de la mémoire»¹. L'autobiographie exige donc un incessant travail de la mémoire qui, dans ce cadre, est très fortement sollicitée. Ce «jeu de la mémoire, affirme Georges Gusdorf, expose l'incessant dialogue entre le passé et le présent, dont l'enjeu est l'histoire d'une vie personnelle. [...] La présence de soi à soi se réalise mieux dans la rétrospection, selon le mode de l'irréel du passé, que dans l'actualité du présent. D'où les charmes nostalgiques du souvenir et les incantations du passé qui permettent à l'être humain de rejouer sa destinée, et de retrouver en deuxième lecture le temps perdu de la vie»².

La rétrospection est donc une condition de l'existence du genre autobiographique. L'autobiographe doit commencer le récit de sa vie à sa source, il *«procède en remontant le cours du temps, partant du présent de la rédaction afin d'atteindre le passé de l'expérience qui doit faire l'objet de cette rédaction. Il s'agit là d'une condition même du genre puisque, tenant la plume dans le présent, il ne peut avoir accès à ses sources, qui sont enfouies dans sa mémoire, qu'en remontant ainsi le courant de sa vie»³*. En réalité, toute autobiographie s'écrit au passé comme un récit.

Tout autobiographe se doit donc de commencer à raconter sa vie dès l'enfance. En réalité, les deux procédures recèlent des difficultés innombrables, car, à cette volonté d'organiser chronologiquement la vie, se heurte le désordre dans lequel les souvenirs se présentent à la mémoire de tout autobiographe.

Pour Georges May: *«Dans la conscience de l'autobiographe en train d'écrire, les souvenirs s'appellent l'un l'autre au mépris de toute chronologie. Les noter tels quels serait donc commettre une infidélité à l'ordre dans lequel la vie s'est réellement déroulée; mais les reclasser selon l'ordre chronologique d'autrefois résulterait de l'intervention d'un*

¹ L'Autobiographie en France, op. cit, p.76.

² Gusdorf Georges, Les Ecritures du moi: Lignes de vie I, Odile Jacob, 1991, p.11.

³ L'Autobiographie, op. cit, pp. 165-166.

*artifice également infidèle à la vérité. Vérité du moment de l'expérience? Ou vérité du moment de sa remémoration et de sa notation? A laquelle se soumettre, puisqu'on ne saurait jamais obéir qu'à un maître à la fois?»¹. Assia Djébar, elle, semble avoir obéi dans *L'Amour, la fantasia* à la «vérité du moment de l'expérience». En fait le récit commence avec l'enfance et se poursuit jusqu'à la nuit du mariage, l'écriture fait après retour au récit d'enfance. L'axe de l'histoire est d'abord linéaire puis devient circulaire.*

Ainsi *L'Amour, la fantasia* semble fidèle à l'ordre chronologique: ce n'est en fait que dans la troisième partie, qu'un retour au récit d'enfance est opéré.

Il ne faut jamais perdre de vue que Assia Djébar s'abrite derrière l'écran de la fiction qui protège son identité réelle et lui permet de tout affronter. Pour mettre en évidence les jeux de la mémoire.

IV-2- L'écriture de la mémoire dans *L'Amour, la fantasia* :

IV-2-1- Rôle de la mémoire dans l'œuvre :

Si l'écriture pour Assia Djébar était expression du corps avant *L'Amour, la fantasia*, dit Catarina Melic², maintenant, c'est la voix qui devient une autre expression du corps et de la mémoire.

A l'aide de la mémoire écrite et orale et de la fiction, Assia Djébar arrive à la reconstruction de l'histoire collective et individuelle pour la création romanesque fondée sur l'écriture intertextuelle historique.

A l'aide du vagabondage arbitraire de la mémoire, Assia Djébar a abouti à un texte fragmentaire, sélectif, entrelacé : « *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* »³.

¹ L'Autobiographie, op. cit, p. 76

² Melic, Catarina: L'exil et/ou la recherche d'une langue littéraire Assia Djébar ou le blanc de l'écriture (2001) in Mots pluriels N° 17.

³ *Les romans d'Assia Djébar*, op. Cit. p.5..

La conséquence du travail de la mémoire dans l'ordre de la construction romanesque peut se manifester dans *L'Amour, la fantasia* par la juxtaposition de récit d'origine et de type divers.

La première partie de *L'amour, la fantasia* qui raconte l'enfance de la narratrice met en relief le constant travail de la mémoire et le retour sans cesse opéré sur la vie passée de la narratrice.

Le présent, point de départ pour l'évocation de souvenirs qui traversent avec la rapidité des éclairs sa mémoire¹:

«Dans un blanc de ma mémoire étale, surgit le souvenir d'un été torride, interminable». (A, F. p. 20)

L'idée du retour est un des thèmes primordiaux de *L'Amour, la fantasia*. D'une part retour à l'aide de la mémoire², 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.

Dans un moment l'écriture de l'Histoire dans l'œuvre est basée sur les lettres du capitaine Josèphe Bosquet et du capitaine Montagnac mais elle est complétée par les mémoires d'autres colonisateurs, celles d'un soldat, d'un médecin et d'un libraire.

Par ailleurs, l'écriture dans *L'Amour, la fantasia*, s'articule dans la tentative de réaliser une réappropriation de soi par une remontée dans la mémoire : une relecture de l'Histoire et une incursion dans le monde des femmes que l'écrivain, se faisant leurs écho³.

¹ De l'Autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture: Etude de *L'Amour, la fantasia* et d'*Ombre sultane d'Assia* Djébar, op. cit ,p.122.

² Voix écrites dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, op. cit, p. 332.

³ „Ecriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar: *L'amour, la fantasia*“, op. cit , p.1.

Le discours autobiographique fait état des incertitudes, des oublis qui taraudent la mémoire de la narratrice ; mémoire qui semble mutilée¹, dès que la narratrice s'attaque au récit de sa vie d'adulte.

Assia Djébar pose le problème du rapport entre écriture et oubli, entre écriture et mémoire². Un personnage représente cette dialectique, Pélissier. Contrairement à d'autres militaires, il fait un rapport réaliste des opérations et évoque les morts en inscrivant leurs noms et leur nombre :

« Pélissier, pris par le remords, empêche cette mort de sécher au soleil, et ses mots, ceux d'un compte rendu de routine, préservent de l'oubli ces morts islamiques, frustrés des cérémonies rituelles. Un siècle de silence les a simplement congelés ». (A, F. p. 110)

« Pélissier [...] me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie ! Car il s'approche des victimes quand elles viennent à peine de frémir, non de haine, mais de furia, et du désir de mourir... Pélissier, bourreau-greffier, porte dans les mains le flambeau de mort et en éclaire ces martyrs. ». (A, F. p. 114)

IV-2-2- Traces de la mémoire dans l'œuvre :

Le mot mémoire figure dans l'œuvre sous plusieurs aspects : dans la période de l'enfance, la mémoire de la narratrice paraît un peu mutilée, handicapé :

« Lustration de sons d'enfance dans le souvenir ; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit...Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. » (A, F. p. 13)

Parfois amnésique:

« Dans un blanc de ma mémoire étale, surgit le souvenir d'un été torride, interminable » (A, F. p. 20)

¹ De l'Autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture: Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar, op. cit ,p2.

² L'Amour, La fantasia d'Assia Djébar; Lettres et arts, op. cit , p.4.

Ce même mot, écrit en majuscule change de sens ; dans un passage historique, la narratrice revient sur les Mémoires de Changarnier pour décrire le bombardement d'Alger :

«Changarnier, simple chef de compagnie alors, consignera pour ses Mémoires futurs » (A, F. p. 48)

Assia Djebar s'interroge sur le territoire que les deux capitaines Bosquet et Montagnac décrivent dans leurs correspondances « *Quel territoire ? Celui de notre mémoire qui fermente ?* » (A, F. p. 76)

La narratrice procure à la mémoire un rôle déterminant celui du déterrement des martyres de l'enfumade du Dahra :

«Asphyxiés du Dahra que les mots exposent, que la mémoire déterre. L'écriture du rapport de Pélissier, du témoignage dénonciateur de l'officier espagnol, de la lettre de l'anonyme troublé, cette écriture est devenue graphie de fer et d'acier inscrite contre les falaises de Nacmaria.» (A, F. p. 110)

Cette fois ci, c'est la mémoire qui est déterrée. En écrivant leurs rapports, les enfumeurs exhument la mémoire des cavernes :

«La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour les aveugles un registre obituaire, aux alentours de ces cavernes oubliées » (A, F. p. 113)

Dans *Sistre*, Assia Djebar invente une naissance du cri. Elle parle des voix de femmes qui trouvent souffle dans la mémoire :

«Long silence, nuits chevauchées, spiral dans la gorge Râles, ruisseaux de sang précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotement en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffle souillé de soûlerie ancienne. » (A, F. p. 156)

Le cri de la bergère Cherifa semble réveillé le cadavre de son frère et lui redonner sa mémoire :

«Au dessus de l'abîme, les hommes rivés la regardent : faire face à la durée du cri qui tangué, tel le balancement d'un drap de sang

s'égouttant au soleil. Le cadavre, lui, s'en enveloppe, semble retrouver sa mémoire: miasmes, odeurs, gargouillis. » (A, F. p. 177)

En décrivant la mémoire de cherifa, elle évoque ce que apporte cette dernière à sa mémoire de narratrice :

«Elle parle lentement. Sa voix déleste la mémoire ; s'échappe le souvenir à tire- d'aile vers la fillette de cet été 56, l'été de la dévastation... [...]Et j'offre quoi, si non nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut- être la douve où se noient les mots de meurtrissures... » (A, F. p. 202)

Dans un passage en italique, la narratrice prend en charge l'écriture de la mémoire et par cela elle se voit front de la mémoire :

«Se maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire » (A, F. p. 250)

Notre narratrice décrit la solidité de la mémoire des aïeules de la Zaouïa des berkani qui rectifie le récit du commandant Saint- Arnaud :

« « Quarante huit prisonniers pour l'île Sainte-Marguerite : hommes, femmes, enfants parmi eux une femme enceinte », rectifient les chuchotements qui se tissent à l'endroit où la Zaouïa a brûlé, au milieu des vergers plus rares. Les figuiers s'élèvent désormais en plus grand nombre que les orangers, que les mandariniers : comme si l'eau nourrissait d'abord les mémoires, et que le ravinement s'accélérait sur les roches ! » (A, F. p. 251)

Dans le chapitre consacré à l'école coranique, la narratrice se souvient de l'effort de la mémoire que demande l'apprentissage de la langue arabe :

«Nous lavions la planche à grande eau comme d'autres lavent leur linge ; le temps qu'elle sèche semblait assurer un délai à la mémoire qui venait de tout avaler [...] Cette langue que j'apprends nécessite un corps en posture, une mémoire qui y prend appui » (A, F. p. 260)

Parlant de l'impacte qu'a laissé la voix de la grand- mère paternelle dans sa mémoire, la narratrice annonce :

« Cette femme douce, dont le dernier fils était devenu le soutien, a perdu sa voix dans ma mémoire » (A, F. p. 272)

Pour Assia Djébar la guerre- conquête ou libération- constitue un sujet très fertile pour son écriture de la mémoire :

« Ma mémoire s'enfouit dans un terreau noir ; la rumeur qui l'apporte vrille au-delà de ma plume. » (A, F. pp. 301-302)

C'est grâce à une mémoire vigilante, soucieuse pour l'authenticité que la narratrice a pu écrire l'œuvre :

« Le couteau de ma mémoire creuse, derrière moi, dans l'ombre, tandis que je palpite en plein soleil, parmi des femmes impunément mêlées aux hommes... » (A, F. p. 303)

IV-2-3- Etats de la mémoire dans l'œuvre:

Dans *L'Amour, la fantasia* le récit commence avec l'enfance et se poursuit jusqu'à la nuit du mariage.

La mémoire de la narratrice apparaît, par moments, solide. Elle annonce tous les souvenirs qui se présentent à elle. Elle se charge de tout noter, de tout répertorier.

Cependant, cette caractéristique de *la mémoire* n'est pas constante. Cette dernière se heurte parfois à des oublis. *La mémoire* solide coïncide souvent avec l'apparition du récit d'enfance, période où *la mémoire* exprime une magie liée à l'aisance de ces instants inoubliables.

Ce sont les images du passé qui s'inscrivent dans le récit d'enfance de la narratrice. Le regard y est si présent qu'il semble parfois au lecteur suivre l'objectif d'une caméra. Cette impression est sans doute liée à la carrière de cinéaste d'Assia Djébar.

L'évocation des scènes d'enfance si lointaines réfère à une narratrice lucide. Le regard éveillé de la narratrice et qui fait de *sa mémoire* un écran à travers lequel elle observe et revit ces scènes de l'enfance, est reflété dans le mot « image ». Ainsi à propos de Marie-Louise dont le souvenir hante l'esprit de la narratrice-adulte:

«De cet éclat de bonheur, de sa beauté rehaussée par sa vanité de fiancée, me reste une image persistante». (A, F. p. 42)

A l'école coranique également, «L'image du maître m'est demeurée avec une singulière netteté: visage fin, au teint pâle, aux joues émaciées de lettré». (A, F. p. 257)

L'emploi très fréquent du verbe «revoir» au présent ramène le passé dans le présent et réactualise ces scènes révolues. L'une de ses tantes avait un enfant désobéissant:

«Je la revois courant désespérément pour lui administrer une correction...» (A, F. p. 206).

Une autre vivait dans «Une chambre isolée, [...]. Je la revois, ombre pâlie, dressée sur le seuil». (A, F. p. 274) Le mot «image», le verbe «revoir» font de ces scènes des moments inoubliables, ancrés dans la mémoire de la narratrice.

Dans certaines scènes, nous assistons à des séquences descriptives. La narratrice utilise l'imparfait pour souligner l'ancrage des souvenirs dans *sa mémoire*. Le souvenir de Marie-Louise, fille du gendarme français qui vivait dans le voisinage des jeunes filles cloîtrées, s'inscrit d'une manière aiguë dans *sa mémoire*:

«Elle nous paraissait aussi belle qu'un mannequin. Brune, les traits fins, la silhouette mince; elle devait être petite, car je la revois perchée sur de très hauts talons. Sa coiffure était sophistiquée, avec des chignons élaborés, des peignes de diverses formes, ici ou là bien en évidence au milieu des crans et des bouches noires. Nous nous émerveillions de son fard: rose aux pommettes et rouge carmin exagérant l'ourlet des lèvres». (A, F. p. 36)

La seule phrase qui fait usage du présent est celle du discours. Le présent est destiné à souligner le travail de *la mémoire*. Le récit des jeux d'enfance est conduit de la même manière:

«Ces allées et venues, dans les ruelles que bordaient de très hauts marronniers, me restent présentes. Une forêt d'eucalyptus longeait le village en le séparant des collines de vignoble au loin; nous dépassions

quelquefois la maison du gendarme, nous courions jusqu'à l'orée des premiers résineux, nous nous jetions sur le sol jonché de feuilles pour nous gorger d'odeurs vivaces. Notre cœur battait sous l'effet de l'audace qui nous habitait». (A, F. p. 3)

L'imparfait, accentue l'expression de ce bonheur inaltérable le discours autobiographique qui traverse le récit l'actualise et permet à la narratrice adulte de revivre la gaieté de son enfance.

La description de l'école coranique et du maître sert également à souligner la netteté du souvenir dans *la mémoire* de la narratrice:

«L'image du maître m'est demeurée avec une singulière netteté». (A, F. p. 257)

L'univers de l'enfance se charge ainsi de toute sa puissance magique, et attire l'attention de la conteuse, alors que le récit de sa vie d'adulte s'accompagne d'hésitations, d'oublis, de perte de l'image au profit des sons.

La mémoire de la narratrice n'est pas aussi solide qu'elle le paraît. Des incertitudes et des oublis se manifestent dans le récit autobiographique. Ils sont soulignés par le discours autobiographique transmet le tangage de *la mémoire* entre certitudes et hésitations. Ces oublis affectent autant le récit de vie d'adulte de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* que son récit d'enfance.

«Lustration des sons d'enfance dans le souvenir ; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit...Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire » (A, F. p. 13)

Ils sont cependant beaucoup plus importants et visibles dans le premier cas. Dans le récit d'enfance, ils sont liés à quelques détails précis, alors que dans le récit de vie d'adulte ils sont généralisés et finissent par introduire *la mémoire* dans une sorte de léthargie incurable.

La vie d'adulte de la narratrice n'a pu épuiser sa part du récit. La narratrice ne peut raconter sa vie de femme parce que les images de ce passé, pourtant proche, font retrait devant *sa mémoire*, de ces longues

années de vie conjugale, elle ne garde en *mémoire* que les échos de cris ou de sons qui ont pu la marquer.

Le cri de la défloration fait écho à d'autres cris, à d'autres voix: celle du conducteur du tramway qui a évité de l'écraser et celle de l'inconnu qui l'a abordée dans la rue Richelieu. Dans les deux cas, la narratrice ne conserve que le souvenir de la voix, du cri de l'autre:

«Depuis, j'ai tout oublié de l'inconnu, mais le timbre de sa voix, au creux de cette houle, résonne encore en moi. Emoi définitivement présent». (A, F. p. 162)

Ainsi le passé proche de la narratrice semble englouti, dénué d'images, de couleurs, d'éclat: c'est un passé peuplé de cris, d'angoisse, de déchirement. Un passé qui renvoie à la blessure encore saignante de la narratrice femme.

Certaines scènes, certains mots se refusent au récit en langue française. Apparaissent alors des scènes où *la mémoire* semble restreinte et d'autres où la narratrice se découvre totalement amnésique.

Des restrictions dans les souvenirs posent des limites à *la mémoire*. Ainsi le contenu des lettres que des correspondants arabes adressent aux jeunes filles du hameau d'enfance de la narratrice échappe-t-il à l'esprit de la narratrice :

«Je ne me souviens que de l'origine géographique de ces lettres et de leur prolifération». (A, F. p. 22) Comment les jeunes filles ont-elles pu observer le jeune Paul, fiancé de Marie-Louise? La narratrice ne s'en souvient pas non plus:

«Réussirent-elles à l'expliquer à Marie-Louise, ou tout au moins à Janine? Je ne me souviens pas, en effet, de l'intrusion de l'officier, même pour quelques minutes; on avait dû lui demander de passer lentement devant le portail, de façon que les amies cloîtrées puissent, par les interstices des persiennes, l'apercevoir et féliciter Marie-Louise de la prestance de son promis... Je me rappelle, plus nettement encore, l'une des dernières visites de la demoiselle». (A, F. p. 42)

Les interrogations, les points de suspension, le verbe «devoir» soulignent l'hésitation de la narratrice qui cherche dans *sa mémoire* enfouie les plus infimes détails de sa vie d'enfant. La phrase finale accentue quant à elle l'impression de ce travail continu de *la mémoire* et attribue aux souvenirs des degrés de précision variés.

La voix de la mère, comme tout ce qui se rapporte à la maison maternelle, demeure très présente dans l'esprit de la narratrice même si cette dernière ne se rappelle pas le temps qu'a mis sa mère pour apprendre la langue française:

«Je ne sais exactement quand ma mère se mit à dire: «mon mari est venu, est parti... Je demanderai à mon mari», etc. Je retrouve aisément le ton, la contrainte de la voix maternelle; le tour scolaire des propositions, la lenteur appliquée de l'énonciation sont évidents». (A, F. p. 54)

L'image de la fille du boulanger, camarade de classe de la narratrice aussi bien à l'école coranique qu'à l'école française, ne s'imprime également dans *sa mémoire* que lors des cours de l'école coranique:

«La fille du boulanger kabyle avait dû fréquenter, comme moi, l'école française en même temps que le cours coranique. Mais je ne me souviens de sa présence, à mes côtés, que devant le cheikh». (A, F. p. 259)

Ces récits restrictifs des souvenirs d'enfance attestent du souci de la narratrice de rendre compte du travail de *sa mémoire*, de mettre l'accent sur la mutilation originelle dont elle a été victime lors de son départ du harem, aire maternel où s'entretient et grandit *la mémoire* comme un enfant gâté.

La narratrice, coupée des chants maternels, n'a en fait pratiquement *pas de mémoire*, elle ne peut, à l'instar des aïeules conteuses, relater sa vie d'enfant et surtout pas sa vie amoureuse. C'est en fait lors de ce récit de ses amours que la narratrice se découvre être

totalemnent amnésique. Le tissu de *la mémoire* de cette narratrice anonyme s'avère pratiquement troué de toute part.

Ainsi se découvre-t-elle amnésique en voulant raconter certaines scènes de sa vie d'enfant et surtout de sa vie d'adulte.

Racontant sa vie d'enfant, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* tente de respecter fidèlement la réalité. Cependant, des trous, des oublis viennent entacher le déroulement du ruban des souvenirs. Lors des vacances d'été dans la maison des trois jeunes filles cloîtrées, elle ne se rappelle ni son âge ni sa physionomie :

«Je dois avoir douze ou treize ans environ. J'en parais davantage; trop longue, trop maigre probablement». (A, F. p. 19) Le verbe «devoir» et l'adverbe «probablement» accentuent l'hésitation de *la mémoire*. La locution «peut-être» joue également la même fonction :

«Et moi, à treize ans — peut-être, cette fois, était-ce alors des vacances d'hiver —, j'écoutais, au cours de la veillée, la dernière des filles à marier me raconter leurs débats». (A, F. p. 22)

Le discours autobiographique est encore moins présent et surtout moins solide dans le récit de sa vie d'adulte. Une rencontre fortuite avec son frère s'inscrit en fait dans un flou de *la mémoire* de la narratrice :

«Nous marchions, je crois, dans une rue déserte de la capitale». (A, F. p. 117). Tel est également le sort du contenu du télégramme qu'elle adresse à son père le jour de ses noces : «je décidai de lui envoyer, par télégramme, l'assurance cérémonieuse de mon amour. J'ai oublié l'exacte formulation du pli postal». (A, F. p. 151).

IV-3 – Les mémoires dans l'œuvre :

IV-3-1- La mémoire personnelle :

IV-3-1-1- Ecriture de la mémoire personnelle de la narratrice en disant « Je » :

Les chapitres autobiographiques de la première partie de *L'Amour, la fantasia* évoquent l'enfance de la narratrice. Le premier s'intitule

«FILLETTE ARABE ALLANT POUR LA PREMIERE FOIS A L'ECOLE» (A, F. p. 11); elle y retrace son aventure de jeune écolière en se référant à sa mémoire personnelle, pour cela, elle utilise dans son récit la première personne du singulier.

Le second a pour titre «TROIS JEUNES FILLES CLOITREES» (A, F. p. 18). La narratrice évoque dans cette partie ses souvenirs d'enfance et raconte ses vacances à la campagne avec trois jeunes parentes cloîtrées dans le harem. Dans cette partie aussi la mémoire de la narratrice est narrée par « Je »:

«Me retrouver dans ces lieux, enfermée avec ces trois sœurs j'appelle cela «aller à la campagne». Je dois avoir dix, puis onze, puis douze ans... [...] Je me plais à décrire à mes compagnes les heures de basket-ball. Je dois avoir douze ou treize ans environ». (A, F. pp. 18-19)

La mémoire personnelle est toujours présente, mais elle est moins solide dans le troisième chapitre intitulé «LA FILLE DU GENDARME FRANÇAIS...» (A, F. p. 33). Les événements se déroulent «*au hameau de [ses] vacances enfantines*» (A, F. p. 33), la narratrice doit avoir également douze ou treize ans:

«Etait- ce deux, trois années auparavant que Marie-Louise eut un fiancé, un officier de la «métropole» comme on disait? Cela est probable; je devais avoir moins de dix ans?» (A, F. pp. 36-37)

En racontant sa vie passée et l'impact qu'elle a pu laisser dans sa mémoire, dans sa psychologie et dans sa personnalité. Pour nous raconter la relation entre Marie-Louise, la fille du gendarme français et Paul, son fiancé qu'elle appelle «Pilou chéri»:

««Pilou chéri», mots suivis de touffes de rires sarcastiques; que dire de la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite?

Je crus ressentir d'emblée, très tôt, trop tôt, que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter l'envie de celles qui en seront frustrées...Je décidai que l'amour résidait

nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics». (A, F. p. 43)

Ce «Pilou chéri» s'associe inévitablement à la langue française, cause majeure du malheur de la narratrice:

«Anodine scène d'enfance: une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce «Pilou chéri», résista: la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion ». (A, F. pp. 43-44).

«MON PERE ECRIT A MA MERE» (A, F. p. 54) est le titre du quatrième et dernier chapitre autobiographique de la première partie; la narratrice n'est qu'une «*fillette de dix ou douze ans*» (A, F. p. 55). Ainsi, les chapitres autobiographiques de la première partie couvrent des événements de l'enfance de la narratrice.

Dans «MON PERE ECRIT A MA MERE» (A, F. p. 54), la narratrice évoque la relation qui liait ses parents, et les traces qu'a laissée cette relation dans sa mémoire comme personne:

«J'ai été effleurée, fillette aux yeux attentifs, par ces bruissements de femmes reléguées. Alors s'ébaucha, me semble-t-il, ma première intuition du bonheur possible, du mystère, qui lie un homme et une femme». (A, F. p. 58)

En réalité, dans la première partie, des images de couples peuplent la mémoire de la narratrice: les filles cloîtrées et leurs amants par correspondance, la fille du gendarme français et son fiancé, le père et la mère. Nous avons là une illustration des différentes façons de voir le couple dans la société algérienne de l'époque. C'est pourquoi, dans la seconde partie du roman, la narratrice dira qu'elle préfère opter pour les lettres, donc pour le mode de communication adopté par les siens dans

leurs rapports amoureux: de toute façon, son amour ne pourra s'exprimer oralement car elle est frappée d'aphasie précisément dans ce domaine.

Quant à la seconde partie où les chapitres autobiographiques sont seulement chiffrés, elle retrace l'adolescence de cette dernière. Ainsi elle se souvient des premiers faits qui ont marqués sa mémoire d'adolescente :

«Premières lettres d'amour écrites lors de mon adolescence» (A, F. p. 86), là est le sujet du premier chapitre de cette partie. Cette période se prolonge jusqu'à l'âge de dix-huit ans. La narration avec « Je » est présente, et la narratrice continue à écrire sa mémoire personnelle en disant « Je ».

«Un jour — âgée de dix-huit ans [...] — je décachetai une lettre reproduisant le texte d'un long poème d'Imriou el Quaïs». (A, F. p. 87)

Le second chapitre évoque le rapport qu'entretient la narratrice avec son frère dont l'adolescence s'écoule dans la lutte armée pour l'Algérie libre.

« Mon frère dont l'adolescence navigua vers les horizons mobiles...après le temps des prisons et des écoutes dans le noir, le rythme des errances traversées de fièvre, un seul mot, dans une confiance inopinée, a fait jaillir la rencontre : "hannouni" » (A, F. p. 116)

Le troisième chapitre autobiographique de cette seconde partie convoque la mémoire de la narratrice lors de son mariage, et narre les événements qui ont conduit cette dernière au mariage à Paris avec un étudiant algérien:

«A Paris, dans le petit appartement d'un libraire en chambre, le couple emménagea pour célébrer la noce». (A, F. p. 145).

D'une manière générale, la première partie réfère à l'enfance de la narratrice et la seconde à son adolescence jusqu'au jour du mariage de la narratrice.

Le lecteur se trouve ainsi amené à attendre de la troisième partie une référence à la vie amoureuse de la narratrice. Il sera cependant déçu car, cette dernière fait appel à des scènes de son enfance dans le patio de la maison maternelle.

Mariée, elle a vécu un bonheur intense durant douze ou treize ans après, une fadeur s'est installée dans sa vie amoureuse et l'a menée jusqu'à la séparation. Dans cette partie la narratrice raconte une expérience douloureuse ; sa tentative de suicide, elle a tous en mémoire sauf le visage du conducteur du Tramway :

«Lorsqu'on me releva, quelques minutes plus tard, de l'ombre de la tragédie d'où lentement je resurgis, j'entendis, dans le brouhaha de la foule des badauds assemblés, une voix isolée, celle du conducteur qui avait pu freiner de justesse la machine.[...]»

Depuis, j'ai tout oublié de l'inconnu, mais le timbre de sa voix au creux de cette houle, résonne encore en moi ...» (A, F. p. 162)

Encore une fois, dans la rue Richelieu, la narratrice raconte son malheur de femme mariée. Elle se souvient du temps aride, du silence, de la solitude et du cris qui l'a libérer, mais pas du visage de l'inconnu qui coupe sa voix :

« Je suis seule. Je me sens bien seule, je me perçois complète, intacte [...] la solitude de ces derniers mois se dissout dans l'éclat des teintes froides du paysage nocturne, soudain la voix explose. Libère en flux toutes les scories du passé. Quelle voix, est-ce ma voix, je la reconnais à peine. [...] J'ai parlé d'un ton presque doux, étonnée de l'émotion qu'a manifestée l'inconnu. Je ne me souviens plus de son visage, à peine de sa silhouette, mais sa voix, dans l'urgence de sa demande, me parvient encore aujourd'hui... » (A, F. pp. 163-165)

Nous avons là un résumé de la vie amoureuse de la narratrice, cette vie qu'elle n'arrivera pas à écrire comme si les souvenirs la quittaient et sa mémoire se dispersait, comme si sa vie s'arrêtait la nuit du mariage et qu'après il n'y en a plus rien à en dire.

C'est en fait cette «Aphasie amoureuse» (A, F. p. 179) qu'elle ne cessera d'inculper et suspend sa plume. Parce que sa vie amoureuse se

refuse à l'écriture, elle se sent tourner dans un cercle vicieux, partir de l'enfance pour, très vite, inconsciemment, y retourner.

C'est pourquoi les chapitres autobiographiques de la troisième partie renvoient, comme ceux de la première, à des souvenirs de son enfance. C'est en fait à partir du second chapitre autobiographique intitulé «*L'APHASIE AMOUREUSE*» (A, F. p. 179) qu'un retour par *la mémoire* à l'enfance se fait sentir:

«J'ai passé chacun de mes étés d'enfance dans la vieille cité maritime» (A, F. p. 179), c'est ainsi que s'annonce ce second chapitre.

Le troisième chapitre intitulé «*TRANSES*» (A, F. p. 205) évoque les souvenirs de la narratrice en rapport avec l'image de sa grand-mère maternelle:

«Cette voix chevrotante de la nuit nous faisait accourir, mon cousin et moi, à demi troublés, pareillement fascinés... Je devais être à la première enfance». (A, F. p. 205)

Le quatrième chapitre s'intitule quant à lui «*LA MISE A SAC*» (A, F. p. 219) et raconte les réunions des femmes d'autrefois quand la narratrice n'était qu'une fillette:

«J'observe ce protocole du couloir ou d'un coin du patio; nous, les fillettes, nous pouvons circuler tout en restant attentives aux éclats, aux silences creusés par instants, dans le brouhaha collectif» (A, F. pp.219-220).

Le cinquième chapitre autobiographique a pour titre «*LA COMPLAINTÉ D'ABRAHAM*» (A, F. p. 239), il évoque les événements religieux qui ont animé l'enfance première de la narratrice et qui ont greffés sa *mémoire* d'enfant :

«J'écoute le chant des dévotes quand, enfants en vacances, nous accompagnions nos parentes, chaque vendredi, à la tombe du saint protecteur de la ville. [...] Mon premier émoi religieux remonte à plus loin: dans le village, trois ou quatre années de suite, le jour de la «fête du mouton» débute par la «complainte d'Abraham». [...] Cette écoute, dont

la régularité annuelle a scandé mon jeune âge, modela [...] en moi une sensibilité islamique. [...] A la même époque, le récit d'une tante qui débitait en multiples variations une biographie du Prophète, me rapprocha de cette émotion...[...] D'une voix triomphante elle faisait revivre maintes fois cette scène; j'avais dix, onze ans peut-être». (A, F. pp. 239-243)

«L'ECOLE CORANIQUE» (A.F, p. 253) est le titre du sixième chapitre autobiographique de cette troisième partie, il reproduit grâce à la mémoire, l'univers de l'école coranique où, de cinq à dix ans, la narratrice a pu apprendre la langue maternelle:

«Dans ma première enfance — de cinq à dix ans —, je vais à l'école française du village, puis en sortant, à l'école coranique.[...] Je fus privée de l'école coranique à dix ou onze ans, peu avant l'âge nubile.[...] A onze ans, je partis en pension pour le cursus secondaire».(A, F. pp. 256-259)

Quant au septième chapitre autobiographique «LE CRI DANS LE REVE» (A, F. p. 271), il raconte le jour de la mort de la grand-mère paternelle de la narratrice qui reste dans sa mémoire, elle le revit:

«Je rêve à ma grand-mère paternelle; je revis le jour de sa mort. Je suis à la fois la fillette de six ans qui a vécu ce deuil et la femme qui rêve et souffre, chaque fois, de ce rêve». (A, F. p. 271).

«LES VOYEUSES» (A, F. p. 284), titre du huitième chapitre autobiographique, renvoie aux femmes qui assistent en voyeuses aux fêtes de mariage et qui marquent la mémoire de la narratrice.

« à un moment de la cérémonie, quand café et pâtisserie ont circulés, la maîtresse de maison donne l'ordre d'ouvrir grandes les portes. Entre alors le flot des " voyeuses " , ainsi appelle-t-on celles qui vont rester masquées, même au milieu des femmes ; elles ne sont pas invitées, mais elles ont le droit de regarder » (A, F. p. 286).

C'est encore des souvenirs de cette même première enfance qu'il s'agit dans le dernier chapitre autobiographique de la troisième partie intitulé «LA TUNIQUE DE NESSUS»:

«Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village; sa main me tire et moi [...] je marche, fillette, au dehors, main dans la main du père». (A, F. p. 297)

Ce constant retour en arrière, ce plaisir de retrouver le passé lointain, de revivre les premières années de l'enfance fait de l'enfance l'âge d'or de la narratrice de *L'Amour, la fantasia*. Ainsi sa vie de femme est souvent récapitulée, réduite au strict minimum, abrégée:

«[...] Je marche, fillette, au dehors, main dans la main du père.[...] Adolescente ensuite, ivre quasiment de sentir la lumière sur ma peau, sur mon corps mobile, un doute se lève en moi: «Pourquoi moi? Pourquoi à moi seule, dans la tribu, cette chance?» Je cohabite avec la langue française: mes querelles, mes élans, mes soudains ou violents mutismes forment incidents d'une ordinaire vie de ménage. Si sciemment je provoque des éclats, c'est moins pour rompre la monotonie qui m'insupporte, que par conscience vague d'avoir fait trop tôt un mariage forcé, un peu comme les fillettes de ma ville «promises» dès l'enfance». (A, F. pp. 297-298)

C'est cette même vie que la narratrice reproduit sommairement dans les deux premières pages du roman:

«Fillette arabe allant pour la première fois à l'école. [...] A dix sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre.[...] L'adolescente, sortie de pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école.[...] Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour. [...] Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube». (A, F. pp. 11-13)

IV-3-1-2- Ecriture de la mémoire personnelle en disant « Elle », ou écriture d'une mémoire impersonnelle :

Il existe des autobiographies dans lesquelles une partie du texte désigne le personnage principal à la troisième personne, alors que dans le reste du texte le narrateur et ce personnage principal se trouvent confondus dans la première personne. C'est justement dans ce cas de figure que nous nous trouvons dans *L'Amour, la fantasia*.

«*Fillette arabe allant pour la première fois à l'école*». (A, F. p. 11)
Dès l'incipit, la narratrice s'est présentée comme une autre, inconnue. Cette forme impersonnelle semble être le signe d'un blocage de la narratrice à chaque fois qu'elle aborde les souvenirs de son existence. Reproduire dans *sa mémoire* son image de fillette introduite dans «la gueule du loup»¹ par un père «inconséquent» est un acte éprouvant pour elle.

Le plus éprouvant est de parler de sa vie conjugale et de la place douteuse qu'occupe le père dans ses rapports amoureux. Le récit de *sa mémoire personnelle* se déroule presque normalement tout le long de la première partie du roman avec « Je ». C'est en retournant par *la mémoire* à son adolescence et à sa vie amoureuse que des bribes de récit avec « Elle » apparaissent dans son autobiographie et que sa mémoire personnelle devient impersonnelle :

«*La jeune fille, à demi affranchie, s' imagine prendre cette présence à témoin*». (A, F. p. 87)

«*Quand l'adolescente s'adresse au père, sa langue s'enrobe de pruderie... Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier? Comme si le mot étranger devenait taie sur l'œil qui veut découvrir!*»(A, F. pp. 92-93)

C'est le premier chapitre qui fait allusion à la vie amoureuse de la narratrice. Il semble que la narration à la troisième personne n'est pas un phénomène généralisé à tout le chapitre mais qu'elle apparaît dans de petits extraits touchant essentiellement au regard que porte le père sur les aventures amoureuses de la narratrice. C'est en fait de cette forme de l'écriture impersonnelle à la troisième personne que relèvent certains chapitres de *L'Amour, la fantasia*.

¹ Kateb YACINE, *Le Polygone étoilé*, Editions du Seuil, Collection Points, Paris, 1966, p. 61.

Dans le troisième et dernier chapitre autobiographique de la seconde partie, ce symptôme affectant l'écriture autobiographique va se généraliser dès que la narratrice essaie de dessiner sa vie de couple.

Dans ce chapitre, elle se souvient et compte les méandres qui ont conduit au mariage et à la nuit de nocces. Ce qui suit met en relief l'alternance dans l'emploi des deux formes énonciatives : « Je » et « Elle » :

«A Paris, [...] le couple emménagea pour célébrer la noce. [...] La future épousée circulait dans les chambres obscures [...].

Elle recevait sa mère [...] La mère et la fiancée allèrent acheter [...] un semblant de trousseau [...].

La jeune fille, dans ce Paris où ses yeux évitaient d'instinct, à chaque carrefour, le rouge du drapeau tricolore [...], la jeune fille s'imaginait naviguer. [...]

La jeune fille s'aperçut qu'elle souffrait de l'absence du père [...].

Dans un Paris où les franges de l'insoumission frôlaient ce logis provisoire des nocces, je me laissais ainsi envahir par le souvenir du père: je décidai de lui envoyer, par télégramme, l'assurance cérémonieuse de mon amour.[...]

Et j'en viens précautionneusement au cri de la défloration, les parages de l'enfance évoqués dans ce parcours de symboles. [...]
Sourire des yeux plats de la pucelle. [...]

Ai-je réussi un jour, dans une houle, à atteindre cette crête? Ai-je retrouvé la vibration de ce refus?» (A, F. pp. 145-153)

Une hésitation entre la première et la troisième personne filtre à travers ces pages. Cette apparition dans le récit de la troisième personne, ce glissement vers une mémoire impersonnelle et une écriture impersonnelle est un indice de la difficulté où elle se trouve de décrire la nuit qui a donné le signal du départ à une vie conjugale. « Elle » semble être si distinct de « Je » que la narratrice lui donne la parole. Ce nouveau personnage à la fois identifié au « Je » et différent de lui revient à une

seule mémoire, celle de la narratrice « mémoire personnelle », même si elle est narrée avec « Elle » :

«Il fallait partir: leurs conversations s'alimentaient de ce thème. Partir ensemble! [...] Elle ne comprenait pas pourquoi il lui refusait l'accès à ce jardin: l'aventure, pour elle, ne pouvait être que gémellée et pour cela vécue dans l'allégresse... N'avaient-ils pas «semé» la veille deux policiers, dans des couloirs de métro, avec une aisance toute sportive, un rire inextinguible les secouant ensuite?...» (A, F. pp. 147-148)

«Elle persistait à croire que l'enrôlement s'ouvrait aux filles, les responsables nationalistes n'affirmaient-ils pas volontiers l'égalité de tous devant la lutte?» (A, F. p. 119)

Ces deux exemples reflètent le degré d'aliénation qui affecte la narratrice et l'impossibilité où elle se trouve de raconter son aventure conjugale en disant « Je ». Le faire en se disant autre semble être tellement plus facile pour elle.

«LES DEUX INCONNUS» (A, F. p. 161) est le premier chapitre autobiographique de la troisième partie. Il vient à la suite du récit manqué de la nuit de noces et reflète l'acharnement de la narratrice à vouloir livrer la suite des événements qui ont meublé *sa mémoire* concernant sa vie conjugale. La tentative est aussi ratée que dans le chapitre précédent. Plus qu'une alternance d'un paragraphe à l'autre, la première et la troisième personne alternent désormais au sein du même paragraphe, d'une phrase à l'autre.

«J'ai dix sept ans. [...] Je surgis dans une rue qui dégringole jusqu'à l'horizon [...]. Je me précipite. Après une querelle banale d'amoureux que je transforme en défi, que je lance en révolte dans l'espace, une secrète déchirure s'étire, la première... [...] Mon corps se jette sous un tramway qui a débouché dans un virage brusque de l'avenue. [...] Lorsqu'on me releva, quelques minutes plus tard, de l'ombre de la tragédie d'où lentement je resurgis, j'entendis, dans le brouhaha de la foule des badauds assemblés, une voix isolée, celle du conducteur qui avait pu freiner de justesse la machine. [...] Sans doute scruta-t-il la jeune fille

gisante, mais vivante. Depuis, j'ai tout oublié de l'inconnu, mais le timbre de sa voix, au creux de cette houle, résonne encore en moi. [...] Aux témoins agglutinés, il devait montrer sa main qui, en domptant la vitesse du tramway, me sauva. On sortit la jeune fille de dessous la machine; l'ambulance transporta son corps contusionné jusqu'à l'hôpital le plus proche. Plutôt étonnée elle même, comme somnolente d'être allée, elle le pensa emphatiquement, d'être allée «jusqu'au bout» [...]. Elle se réveilla donc à la voix du conducteur du tramway, sombra ensuite dans le marasme des jours incertains, reprit enfin le cours de l'histoire d'amour. Ne parla à personne de sa chute [...]. Découvrit-elle seulement le désespoir? [...] Longue histoire d'amour convulsif; trop longue. [...] Une femme sort seule, une nuit, dans Paris. Pour marcher, pour comprendre... [...] Quelqu'un, un inconnu, marche depuis un moment derrière moi. J'entends le pas. Qu'importe? Je suis seule. Je me sens bien seule, je me perçois complète, intacte [...]». (A, F. pp. 161-163)

IV-3-1-3- Ecriture de la mémoire personnelle en disant « nous » :

En effet, dans *L'Amour, la fantasia*, « Je » enfant a souvent tendance à vouloir se faire remplacer par un « Nous » qui renvoie par moments à un fondu d'enfants et dans d'autres au groupe de femmes auquel se mêle avec enchantement la narratrice.

C'est de surcroît des épisodes de la vie des composantes de ce « Nous » (aïeules, tantes, cousines, voisines...) qu'elle se surprend à raconter alors qu'elle projetait de parcourir sa vie d'enfant. Ce double écueil trouve en la fiction un champ fertile et propice pour se développer et envahir l'œuvre de l'auteur.

Le second chapitre autobiographique de *L'Amour, la fantasia* s'intitule «TROIS JEUNES FILLES CLOITREES...» (A, F. p. 18), il raconte les vacances d'été de la narratrice, des souvenirs qu'elle partage en entier avec une compagne de jeux, la benjamine des filles cloîtrées. Dans ce chapitre la narratrice raconte sa mémoire personnelle qu'est intégrée

dans la mémoire collective qu'elle partage avec ses amies ; avec les filles cloîtrées :

«Jeux d'été avec la benjamine des filles, mon aînée d'une ou deux années. Ensemble, nous passons des heures sur la balançoire, au fond du verger, près de la basse-cour. Nous interrompons par instants nos jeux pour épier, à travers la haie, les villageoises criardes des fermettes voisines. [...]

Nous, les fillettes, nous fuyons sous les néfliers. [...] 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». (A, F. pp. 18-19)

La première personne du pluriel, renvoie à deux fillettes, dans le chapitre suivant «*LA FILLE DU GENDARME FRANÇAIS*» (A, F. p. 33) la narratrice continue à raconter ses souvenirs d'enfant en vacances; «Nous» renvoie donc à cette dernière en compagnie de son amie de jeux:

«Celle qui nous fascinait, la benjamine et moi, c'était Marie-Louise. Nous ne la voyions que de temps à autre [...] Quand elle venait le dimanche au hameau, elle nous rendait visite, en compagnie de Janine. Elle nous paraissait aussi belle qu'un mannequin.[...] Nous nous émerveillions de son fard: rose aux pommettes et rouge carmin exagérant l'ourlet des lèvres.[...]

Nous dépassions quelquefois la maison du gendarme, nous courions jusqu'à l'orée des premiers résineux, nous nous jetions sur le sol jonché de feuilles pour nous gorger d'odeurs vivaces. Notre cœur battait sous l'effet de l'audace qui nous habitait.

Notre complicité de fugitives avait un goût âcre; nous revenions ensuite lentement vers la demeure du gendarme. Nous restions dans la cour du jardin, debout devant la fenêtre ouverte de la cuisine». (A, F. p. 35-37)

Encore présent dans le dernier chapitre autobiographique «*MON PERE ECRIT A MA MERE*» (A, F. p. 54) de cette première partie consacrée à l'enfance de la narratrice :

« Après quelques années de mariage, ma mère apprit progressivement le français. Propos hésitants avec les épouses des collègues de mon père; ces couples pour la plupart étaient venus de France et habitaient, comme nous, le petit immeuble réservé aux enseignants du village. [...] Des années plus tard, lorsque nous revenions, chaque été, dans la cité natale, ma mère bavardant en arabe avec ses sœurs ou ses cousines[...] Un fait me procurait vanité plus vive encore : quant ma mère évoquait les menus incidents de notre vie villageoise- qui aux yeux de notre parentèle citadine, était une régression [...] sur la moitié de la carte réservée à l'adresse du destinataire, il avait écrit « madame », suivi du nom d'état civil, avec en ajout- mais je n'en suis pas sûre- « et ses enfants », c'est- à- dire nous trois, dont moi l'aînée, âgée de dix ans environ...[...] les commerçants nous envoyaient chaque matin les provisions préalablement commandées par mon père, la veille de son départ. » (A, F. pp. 54-57)

« Nous » disparaît presque totalement dans la seconde partie pour réapparaître dans le second chapitre autobiographique de la troisième partie qui amorce un retour au récit d'enfance.

«TROIS JEUNES FILLES CLOITREES...» (A, F. p. 18), «LA FILLE DU GENDARME FRANÇAIS» (A, F. p. 33), «MON PERE ECRIT A MA MERE» (A, F. P. 54). Ce sont là les titres des trois premiers chapitres autobiographiques de la première partie de *L'Amour, la fantasia*. Ajustant sa plume sur le papier dans le dessein d'écrire sa vie, son enfance, la narratrice se surprend à écrire la vie des autres femmes:

«Trois jeunes filles sont cloîtrées dans une maison claire, au milieu d'un hameau du Sahel que cernent d'immenses vignobles. Je viens là durant les vacances scolaires de printemps et d'été». (A, F. p. 18)

«Au hameau de mes vacances enfantines, la famille du gendarme français — une Bourguignonne et ses deux filles Janine et Marie-Louise — fréquentait la demeure des trois sœurs». (A, F. p. 33)

C'est en témoin que la narratrice raconte la vie des autres, son regard d'enfant se promène partout, note les détails qui persistent par la suite dans *sa mémoire de femme*.

Les aïeules, les tantes... qui s'interposent en obstacles entre le frère et la sœur:

«— *Un seul mot, si une amie te l'adresse, quand elle s'oublie... J'attends, il hésite, il ajoute doucement:*

— Il suffit qu'elle prononce «hannouni» à mi-voix, et tu te dis, sûr de ne pas te tromper: «Elle est donc de chez moi!»

Je ris, j'interromps:

— Cela fait chaud au cœur !... Tu te souviens, la tante si douce...

Je détourne le sujet, j'évoque les tantes, les cousines attendries de la tribu [...]. Il ne m'aura ouvert que cette brèche: un seul mot dévoilant ses amours. J'en ressentis un trouble aigrelet. J'ai dévié.

J'ai rappelé le passé et les vieilles tantes, les aïeules, les cousines. Ce mot seul aurait pu habiter mes nuits d'amoureuse... Au frère qui ne me fut jamais complice, à l'ami qui ne fut pas présent dans mon labyrinthe».
(A, F. pp. 116-117)

Ces ombres de femmes qui entravent *la mémoire* de la narratrice et l'accompagnent en souvenirs obsédants se muent dans la troisième partie de *L'Amour, la fantasia* en une réalité concrète, omniprésente. En fait presque la moitié de cette partie racontant a priori l'enfance de la narratrice est peuplée de ces figures vivantes et bien matérialisées.

Le « nous » réapparaît dans le second chapitre autobiographique de la troisième partie qui amorce un retour au récit d'enfance. Intitulé «*L'APHASIE AMOUREUSE*» (A, F. p. 179), ce chapitre tente d'expliquer l'origine du mal qui taraude la narratrice, l'aliène et la sépare des femmes de son pays. La mémoire de la narratrice se colore ainsi d'une certaine haine.

«Jeunes filles et femmes de la famille, des maisons voisines et alliées, rendent régulièrement visite à quelque sanctuaire... [...] Un ou

deux garçonnets font office de guetteurs vigilants, tandis que nous, les fillettes, nous nous mêlons aux parentes voilées. [...] Fêtes nocturnes sur les terrasses d'où, parquées en peuple d'invisibles, nous regardions l'orchestre andalou avec son ténor vénérable. [...] Je vivais, moi, dans une époque où, depuis plus d'un siècle, le dernier des hommes de la société dominante s'imaginait maître, face à nous. Lui était alors ôtée toute chance d'endosser, devant nos yeux féminins, l'habit du séducteur». (A, F. pp. 179-183)

Dans le troisième chapitre autobiographique de cette troisième partie qui s'intitule «*TRANSES*» (A, F. p. 205), la narratrice parle de sa grand-mère maternelle et se souvient des séances de transes mensuelles qu'elle organisait:

«Ma grand-mère maternelle dresse en moi son souvenir de halètement sombre, son impuissance de lionne». (A, F. p. 205)

Le chapitre autobiographique suivant a pour titre «*LA MISE A SAC*» (A, F. p. 219), il décrit «*les réunions d'autrefois*» où «*les matrones font cercle selon un rite convenu*». (A, F. p. 219)

«Le neveu de ma grand-mère [...] avait été condamné aux travaux forcés, comme un brigand. Afflux des voiles blancs des visiteuses; la liturgie du deuil ennoblissait la maison modeste, où habitait la jeune sœur de ma grand-mère. Etais-ce une mort sans cadavre? Nous stationnions, grappes d'enfants interloqués, dans le vestibule[...] Nous qui regardions, nous nous sentions fascinés du manque étrange : l'absence de cadavre altérerait la cérémonie. [...] Au retours, nous entendîmes parler par bribes, de « travaux forcés »». (A, F. pp. 219-222)

Encore rare mais «*Nous*» est persistant dans le second chapitre autobiographique du troisième mouvement «*L'ECOLE CORANIQUE*» (A, F. p. 253):

« A chaque sortie de week-end, une amie à demi italienne, qui rejoint un port de pêcheurs sur la côte, et moi nous sommes tentées par toutes sortes d'évasion...Le cœur battant, nous faisons une escapade au centre ville [...] c'est pour nous le comble de la licence, après une

semaine de pensionnat ! [...] nous finissions par prendre chacune notre car ; le suspens a résidé dans le risque de rater ce départ » (A, F. p. 253)

«Pour les fillettes et les jeunes filles de mon époque [...], tandis que l'homme continue à avoir droit à quatre épouses légitimes, nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner: le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libycoberbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue [...] demeure celle du corps». (A, F. p. 254)

Ainsi, évoquant ses souvenirs d'enfance, la narratrice éprouve un plaisir infini à se mêler au groupe d'enfants ou de femmes qui l'entouraient, à fondre dans des «*grappes d'enfants*» (A, F. p. 222), à faire partie de ce « Nous » collectif ; de cette mémoire collective, qui faisait son bonheur de fillette. Elle préfère donc cette vie collective aux souvenirs personnels, intimes de sa vie d'enfant.

L'autobiographie dévie alors vers des scènes appartenant à *la mémoire collective*, des scènes vécues par la narratrice comme par beaucoup d'autres enfants ou d'autres femmes.

Une pointe de honte perce à travers l'emploi fréquent de ce « Nous » collectif, honte de raconter sa vie personnelle, honte de se détacher de cette horde d'enfants, de ces cercles de femmes ou plaisir de s'y mêler. Se présentant dans *L'Amour, la fantasia* comme un léger glissement vers une sorte d'autobiographie collective.

Ainsi l'unité linguistique du « Nous » se trouve confirmée: «Dans *nous* la personne parlante c'est moi, mais parlant d'elle, elle parle en même temps de plus qu'elle. Ce qui revient à dire que sous la personne parlante première il y a plusieurs personnes dont il est parlé, parmi lesquels, incluse, la parlante»¹.

Plus nous nous approchons de la fin du roman, plus le rapport entre la narratrice et les femmes dont elle raconte la vie ou les aventures se lie.

¹ *Leçons de Linguistique*, Les Presses de l'Université de Laval, Québec, 1982, p. 51.

IV-3-2- La mémoire collective :

IV-3-2-1- La mémoire partagée :

Aphasique, la narratrice de *l'Amour, la fantasia*, faute de pouvoir se dire, elle cherche désespérément le moyen de parler, de s'écrire. La seule alternative pour elle est le cri, c'est par là que la narratrice se sert de la langue maternelle, du cri primitif des femmes de son pays.

«La fièvre qui me presse s'entrave dans ce désert de l'expression. Ma voix qui se cherche quête l'oralité d'une tendresse qui tarde. Et je tâtonne, mains ouvertes, yeux fermés pour scruter quel dévoilement possible... Enfoui dans l'ancre, mon secret nidifie; son chant d'aveugle recherche le chas par où il s'envolerait en clameur». (A, F. p. 88)

Le roman se peuple alors de cris, cris d'une femme malheureuse dans sa vie amoureuse, cris des femmes qu'elle a connues quand elle était enfant.

Le troisième et dernier chapitre autobiographique de la seconde partie *«LES CRIS DE LA FANTASIA»* (A, F. p.71) raconte le mariage de la narratrice. Nous avons déjà vu que cette nuit de noces et précisément l'acte d'amour étaient pratiquement occultés. Cependant, une large part est faite au *«cri de la défloration»* que la narratrice affectionne comme un nouveau-né sorti tout droit de ses entrailles:

«Et j'en viens précautionneusement au cri de la défloration, les parages de l'enfance évoqués dans ce parcours de symboles. Plus de vingt ans après, le cri semble fuser de la veille: signe ni de douleur, ni d'éblouissement... Vol de la voix désossée, présence d'yeux graves qui s'ouvrent dans un vide tournoyant et prennent le temps de comprendre.

Un cri sans la fantasia qui, dans toutes les noces, même en l'absence de chevaux caparaçonnés et de cavaliers rutilants, aurait pu s'envoler. Le cri affiné, allégé en libération hâtive, puis abruptement cassé. Long, infini premier cri du corps vivant». (A, F. p. 122)

Ce cri est donc le cri de la naissance de la narratrice, de sa résurrection. C'est le signal de départ d'une nouvelle vie. L'acte d'amour se résume dans ce cri *«l'amour, c'est le cri»* (A, F. p. 124).

«SISTRE» (A, F. p. 156) est le titre d'une page en italique. L'usage de l'italique correspond toujours dans l'œuvre d'Assia Djébar à une réflexion intérieure de la narratrice. Ce discours intérieur retrace ici les étapes de la naissance du cri, le passage du silence, au murmure, à une clameur assourdissante :

«Long silence, nuits chevauchées, spirale dan la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, source d'échos entrecroisés, cataracte de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintement, et souque la voix courbe qui dans la soute de la mémoire, retrouve souffles souillés se soûlerie ancienne » (A, F. p. 156).

Les femmes d'autrefois, les aïeules vivaient dans le silence. Elles ne possèdent ni voix ni langue, leur langage se limite à des murmures, des plaintes qui ne se font entendre que lors des réunions dans le patio:

«Chaque rassemblement, au cours des semaines et des mois, transporte son tissu d'impossible révolte [...]. Toutes les mises en scène verbales se déroulent pour égrener le sort, ou le conjurer, mais jamais le mettre à nu». (A, F. p. 221)

C'est pour changer cet état de silence que la narratrice de *L'Amour, l'fantasia* a décidé de réveiller les mortes, les mères et les aïeules ensevelies, pour leur apprendre à parler, à révolter.

C'était ainsi, que la voix de la narratrice s'était déroulée. Cri de souffrance, cri de refus, de révolte. Dans le premier chapitre autobiographique de la troisième partie parle de sa voix, elle se souvient du cri qui l'a libéré de « *l'amour vorace et de sa nécrose* » (A, F. p. 166):

« Tandis que la solitude de ces derniers mois se dissout dans l'éclat des teintes froides du paysage nocturne, soudain la voix explose, libère en flux toutes les scories du passé. [...] Comme un magma, un tourteau sonore, un poussier m'encombre d'abord le palais, puis s'écoule en fleuve rêche, hors de ma bouche et, pour ainsi dire » (A, F. p. 164)

Ainsi le premier chapitre du deuxième mouvement s'intitule «*TRANSES*» (A, F. p. 205), il reconstitue une séance de transe de la

grand-mère maternelle de la narratrice: comme le cri de cette dernière, dans *sa mémoire*, la voix de l'aïeule déroule son chant d'abord très bas, comme un chuchotement, un murmure puis le cri fuse très violent et déchire l'espace:

«Enfin la crise intervenait: ma grand-mère, inconsciente, secouée par les tressaillements de son corps qui se balançait, entraînait en transes. Le rythme s'était précipité jusqu'à la frénésie. [...] L'aveugle adoucissait le thrène, le rendait murmure, râle imperceptible; s'approchant de la danseuse, elle chuchotait, pour finir, des bribes du Coran. Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient: du fond du ventre, peut-être même des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille. On la portait presque, tandis que, transformant en rythmique ses plaintes quasi animales, elle ne dansait plus que de la tête, la chevelure dénouée, les foulards de couleurs violentes, éparpillés sur l'épaule». (A, F. p. 207)

Ainsi les cris de l'aïeule *«se bousculaient d'abord, se chevauchaient, à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en aiguilles».* (A, F. p. 207)

Silence à rompre. Ainsi la narratrice par le retour de *sa mémoire* réveille les mortes. *«LE CRI DANS LE REVE»* (A, F. p. 271), premier chapitre du quatrième mouvement tente de ressusciter sa grand-mère paternelle, de *«lui redonner voix»*:

« Elle mourut quelques années après. Cette femme douce, dont le dernier fils était devenu le soutien. A perdu sa voix dans ma mémoire » (A, F. p. 272)

«Elle seule, la muette, par ce geste des mains enserrant mes pieds, reste liée à moi... C'est pourquoi, je crie; c'est pourquoi, dans ce rêve accompagnant le défilé de mes ans, elle revient en absence tenace et ma course de fillette tente désespérément de lui redonner voix.[...] Ce rêve me permet-il de rejoindre la mère silencieuse? Je tente plutôt de venger son silence d'autrefois, que sa caresse dans le lit d'enfant adoucissait...» (A, F. pp. 272-273)

Dans « *LES VOYEUSES* » (A, F. p. 284), l'écriture cri renvoie aux cris silencieux, des femmes, des sœurs anonymes, cris qui marquent *la mémoire* de la narratrice, cris qui fait réveiller ses femmes et leur donne voix :

«Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale [...], écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine.

Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues». (A, F. p. 285)

Ainsi la narratrice fait appel aux cris dans sa *mémoire*, réveille les femmes, les aïeuls ensevelis, les morts, pour écrire *la mémoire collective*, cette mémoire collective qu'elle partage avec elles.

IV-3-2-2- Femmes gardiennes de la mémoire :

La narratrice de *L'Amour, la fantasia* donne la voix à celles qui ont participé à la guerre de libération en maquisardes ou celles qui vivent en veuves de martyrs tombés pour la dignité du pays.

Elle pousse la porte de chaque maison dans ces montagnes du Dahra, elle cherche *la mémoire* de ces femmes, devant chaque diseuse, elle note son récit avec tous ses détails puis le rapporte dans cette troisième partie destinée à réveiller les voix ensevelies. elle reprend le récit de chacune de ces femmes, elle le développe, lui donne plus de poésie.

Elle tente de rejoindre ces femmes, de prendre une place parmi elles et de faire partie de la chaîne de transmission qu'elles composent, chaîne qui maintient *la Mémoire* du pays vivace et réelle.

La troisième partie s'intitule «*LES VOIX ENSEVELIES*» (A, F. p. 159), elle se compose de mouvements. Ces mêmes mouvements qui animent les corps des morts et les ressuscitent en leur redonnant voix, en réveillant leurs paroles ensevelies. Voix en mouvements, voix qui disent *leurs mémoires*, leur Histoire. Les chapitres où se font entendre ces récits de femmes s'intitulent justement «*VOIX*». Plusieurs voix nous livrent une

version précise de la résistance du peuple algérien lors de cette longue guerre.

La voix est celle de Chérifa qui lance ses filets des années et des années dans sa *mémoire*. La narratrice l'écoute avec attention:

«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». (A, F. p. 160)

Son récit a pour elle un caractère libérateur, c'est en fait la narratrice première qui l'affirme: *«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?...»* (A, F. p. 202)

Pareille à celle de Chérifa, la voix de Sahraoui Zohra 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». (A, F. p. 234)

Ces récits de transmission procurent à celui ou celle qui écoute 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». (A, F. pp. 251)

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

«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...» (A, F. p. 252)

Ce qui caractérise la voix de ces femmes, c'est l'oralité. Le lecteur a l'impression d'entendre le dialecte arabe de ces régions montagneuses :

«*La France est venue et elle nous a brûlés. [...] Ils nous brûlèrent la maison une troisième fois*» (A.F, p. 167), dit Chérifa qui remémore ces années d'endurance. «la France» remplace ici les soldats français. Ces traits de l'oralité jalonnent ainsi les récits de ces femmes héroïnes de la guerre d'Algérie.

Écoutant le récit de Zohra, nous retrouvons les mêmes traits d'oralité que nous avons déjà décelés dans les paroles de Chérifa :

«*Quant au blé, avant que la France nous brûle, nous le donnions au moulin, puis nous pétrissions la farine*». (A, F. p. 209) «*Ils me brûlèrent la maison*». (A, F. p. 211)

«*La seconde fois où les soldats me brûlèrent la demeure, le feu se développait, le feu «mangeait» et le toit partait en morceaux...»* (A, F. p. 227)

L'emploi du verbe «manger» pour «consumer» renvoie aussi à l'oralité du dialecte arabe utilisé. De même l'utilisation du verbe «vendre» pour «trahir» :

«*Au village, un garçon nous a «vendues»*». (A, F. p. 228) Lors de l'arrestation de Zohra, sa fille et sa sœur éclatent en sanglots :

Une anonyme dont le mari et les trois fils sont morts pendant la guerre, une fois les combats finis, dévide, elle aussi, amèrement sa *mémoire* pour nous raconter son histoire :

«*Les hommes, qui me servaient d'épaules, tous ces hommes sont partis!*» (A, F. p. 280) Le mot «*épaules*» est employé ici à la place d'«*appuis*». C'est également une expression très employée dans le dialecte arabe. Ce chœur de femmes est conclu par une voix de veuve dont le mari a été tué sur la place du village.

Pour la narratrice, c'est cette langue parlée, langue de sa mère, qui assure la transmission orale de *la Mémoire* de génération en génération,

transmission plus authentique et plus sûre que n'importe quel écrit. C'est ainsi que s'opère le mécanisme de la transmission de mère en fille:

«Temps des asphyxiées du désir, tranchées de la jeunesse où le chœur des spectatrices de la mort vrille par spasmes suraigus jusqu'au ciel noirci... Se maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire. L'héritage va chavirer — vague après vague, nuit après nuit, les murmures reprennent avant même que l'enfant comprenne, avant même qu'il trouve ses mots de lumière, avant de parler à son tour et pour ne point parler seul...» (A, F. p. 250)

Etudiant la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, Beïda Chikhi 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»¹.

IV-3-2-3- L'écriture de la mémoire collective par les historiographes:

Les deux premières parties du roman se composent de chapitres historiques qui alternent avec d'autres autobiographiques. Dans ces chapitres historiques, la narratrice parcourt des documents se rapportant aux premières années de la colonisation de l'Algérie, *mémoires*, correspondances, journaux d'officiers, d'écrivains, de peintres français fascinés par cette nouvelle terre algérienne.

Les deux premières parties de *L'Amour, la fantasia* mettent en relief la carrière d'historienne d'Assia Djebar.

¹ *Les Romans d'Assia Djebar*, Office des Publications Universitaires, op. cit , p. 22.

La narratrice s'y livre à la recherche d'une nouvelle Histoire de son pays. Sept chapitres où la narratrice déchiffre les documents auxquels elle se réfère dans sa recherche. Sept chapitres de sang versé, Sept chapitres qui résument vingt ans de soumission (de 1830 à 1850), vingt ans d'esclavage, de morts successives, de ce peuple d'Algérie.

Dans cette étude historique la narratrice s'appuie sur des écrits de colons, elle s'acharne à y déceler le non-dit. S'écrit alors dans chaque chapitre *la mémoire des autres* puis celle de la narratrice par l'interprétation qu'elle fait de ces documents historiques.

La première partie s'intitule «*LA PRISE DE LA VILLE ou L'Amour s'écrit*» (A, F. p. 10), elle fait référence à la prise d'Alger par les troupes françaises. La narratrice restitue *la mémoire* du conquérant, celle d'Amable Matterer:

«Un premier guetteur se tient, en uniforme de capitaine de frégate, sur la dunette d'un vaisseau de la flotte de réserve qui défilera en avant de l'escadre de bataille, précédant une bonne centaine de voiliers de guerre. L'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer. [...] «J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne.»» (A, F. pp. 14-15)

Soucieuse de son objectivité d'historienne, la narratrice se situe d'abord du côté du conquérant qui rédige ses *mémoires*, elle nous livre son point de vue à lui, 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*». (A, F. pp. 15-16)

Le second chapitre amène une nouvelle source, une nouvelle mémoire. Un autre écrit avec lequel la narratrice arrive à narrer l'arrivée de la flotte française sur les rivages de la terre algérienne:

«Il sont deux maintenant à relater le choc et ses préliminaires. Le capitaine de vaisseau en second, Amable Matterer, verra, depuis le Ville de Marseille, les combats s'enfoncer progressivement dans les terres [...]... Un second témoin va nous plonger au sein même des combats:

l'aide de camp du général Berthezène, responsable des premiers régiments directement engagés. Il s'appelle le baron Barchou de Penhoën. Il repartira un mois après la prise de la Ville; au lazaret de Marseille, en août 1830, il rédigera presque à chaud ses impressions de combattant, d'observateur et même, par éclairs inattendus, d'amoureux d'une terre qu'il a entrevue sur ses franges enflammées». (A, F. pp. 27-28)

Les premières impressions des envahisseurs lors de cette arrivée de l'armée française sur les rives d'Alger comptent en fait beaucoup pour la narratrice qui cherche à y déceler une fascination dissimulée derrière la précision de *la mémoire racontée*. La narratrice cherche à imaginer les scènes de combats. à travers les écrits cités, elle la devine même dans les peintures de Langlois:

«Le chef de bataillon Langlois, peintre de batailles, au lendemain du choc décisif de Staouéli, s'arrêtera pour dessiner des Turcs morts, «la rage de la bravoure» imprimée encore sur leur visage. Certains sont trouvés un poignard dans la main droite et enfoncé dans la poitrine. Le dimanche 20 juin, à dix heures du matin et par un temps superbe, Langlois exécute plusieurs dessins de ces orgueilleux vaincus puis il esquisse un tableau destiné au Musée. «Le public amateur en aura des lithographies», note ce même jour Matterer». (A, F. p. 29)

Ainsi, chaque chapitre apporte un nouvel observateur de cette guerre et une *nouvelle mémoire* à écrire dans l'Histoire:

«Ils sont trois désormais à écrire les préliminaires de la chute: le troisième n'est ni marin en uniforme ni un officier d'ordonnance qui circule en pleine bataille, simplement un homme de lettres, enrôlé dans l'expédition en qualité de secrétaire général en chef. [...] J. T. Merle — c'est son nom — publiera à son tour une relation de la prise d'Alger, mais en témoin installé sur les arrières de l'affrontement». (A, F. p. 45)

Dans le troisième chapitre historique de la première partie, Changarnier nous décrit comment Duperré avait bombardé Alger dans ses Mémoires d'un simple chef de compagnie :

« Bruyante et ridicule canonnade de la flotte qui, hors de portée, consomme des munitions pour une somme énorme et fait six francs de dégâts aux fortifications de la ville. » (A, F. p. 48).

Le quatrième chapitre historique de la première partie renvoie à une quatrième source principale pour la narratrice, un Algérois après vingt années de son exil, il remonte dans sa mémoire pour décrire la scène du 4 juillet :

«Un quatrième greffier de la défaite comble [...] je le choisis parmi les natifs de la ville. Hadj Ahmed Effendi, mufti hanéfite d'Alger, est la plus haute personnalité morale en dehors du dey. [...] Il nous rapporte le siège en langue turque, plus de vingt années après [...] Dans son exil, il se rappelle ce 4 juillet et publie sa relation: «L'explosion fit trembler la ville et frappa de stupeur tout le monde. Alors Hussein Pacha convoqua les notables de la ville pour tenir conseil. La population tout entière vociférait contre lui...»» (A, F. pp. 59-60)

La narratrice, tout en adoptant une nouvelle source continue à se référer à celles précédemment citées. Ainsi à propos du début des négociations, un messenger anglais est envoyé vers les Français, la narratrice évoque le récit *mémoriel* fait par Barchou:

«L'Anglais, en qualité d'intermédiaire et ami du dey, parle, nous rapporte Barchou qui assiste à la négociation, «du caractère altier et intrépide de Hussein, pouvant le porter aux dernières extrémités.»» (A, F. p. 51)

D'autres personnes ont participé à l'écriture de l'Histoire en racontant ce qui tracé dans leur *mémoire*, ainsi le « bach- kateb », le captif allemand, deux prisonniers et le consul d'Angleterre :

«D'autres relateront ces ultimes moments: un secrétaire général, «bach- kateb», du dey Ahmed de Constantine [...] rédigera son récit en arabe. Un captif allemand, qui sera libéré le lendemain, évoquera cette même nuit en sa langue; deux prisonniers, sauvés de la destruction de leurs bateaux survenus quelques mois auparavant, en feront une

description en français. Ajoutons le consul d'Angleterre qui note ce tournant dans son journal...» (A, F. p. 63)

«Trente-sept témoins, peut-être davantage, vont relater, soit à chaud, soit peu après, le déroulement de ce mois de juillet 1830. Trente-sept descriptions seront publiées, dont trois seulement du côté des assiégés: celle du mufti, futur gouverneur en Anatolie; celle du secrétaire du dey Ahmed qui vivra plus tard la servitude; la troisième étant celle du captif allemand». (A, F. p. 55)

Ces écrits sur ce mois de la chute d'Alger témoignent de la fascination des conquérants pour cette terre algérienne.

La deuxième partie du roman s'intitule: «*LES CRIS DE LA FANTASIA*» (A, F. p. 72). Elle apporte son nouveau cortège d'auteurs, cherchant dans leurs mémoires, décrivant ce qu'ils ont vécu et écrivant leur version de l'Histoire des premières années de l'occupation.

L'expédition de Lamoricière à partir d'Oran est racontée par deux capitaines français:

«Deux hommes écriront le récit de cette expédition: le capitaine Bosquet, que Lamoricière a fait venir d'Alger pour en faire son aide de camp, et le capitaine Montagnac. Le régiment de celui-ci vient d'arriver de Cherchell par mer, le 14 de ce mois. Les deux officiers, chacun ignorant tout de l'autre, entretiennent une correspondance familiale, grâce à laquelle nous les suivons en témoins acteurs de cette opération. Avec eux, nous revivons toutes les marches guerrières de cet automne 1840: lettres que reçoit la mère du futur maréchal Bosquet [...], épîtres à l'oncle ou à la sœur de Montagnac». (A, F. p. 75)

Assia décrit les correspondances de ces deux derniers disant :
« La publication posthume de ces écrits entretient le prestige de ces auteurs alors qu'ils décrivent le ballet de la conquête sur notre territoire.

Quel territoire ? Celui de notre mémoire qui fermente ? Quels fantômes se lèvent derrière l'épaule de ces officiers qui, une fois leurs botes enlevées et jetées dans la chambrée, continuent leur correspondance quotidienne ? » (A, F. pp. 75-76).

Un changement de la nature de l'écrit, il ne s'agit plus de journaux ou de relations (récits) mais de correspondances. Des récits brefs peuvent aussi être une source importante dévoilant des fonds cachés de *la mémoire*, ainsi le témoignage de Cassaigne concernant l'ordre donné par Bugeaud à Pélissier, ordre d'enfumer la tribu des Ouled Riah:

«Le 11 juin, à la veille de son embarquement, Bugeaud envoie à Pélissier, qui se dirige vers le territoire des Ouled Riah, un ordre écrit. Cassaigne, l'aide de camp du colonel, en évoquera les termes plus tard: «Si ces gredins se retirent dans leurs grottes, ordonne Bugeaud, imitez Cavaignac aux Sbéah, enfumez-les à outrance, comme des renards!»» (A, F. p. 96)

Des rapports militaires peuvent également constituer des documents intéressants à étudier. Après l'enfumade des Ouled Riah, le colonel Pélissier, accompagné de son armée, pénètre dans les grottes, il consigne ses impressions dans un rapport officiel qu'il envoie à Bugeaud, son chef hiérarchique, celui qui lui a donné l'ordre d'accomplir cet acte barbare:

«Le colonel Pélissier vit cette approche de l'aube presque solennellement, en ouverture de drame. Une scène tragique semble être avancée; dans le décor austère de craie ainsi déployé, lui, le chef doit, selon la fatalité, se présenter avec gravité le premier. «Tout fuyait à mon approche, écrira-t-il dans son rapport circonstancié. La direction prise par une partie de la population indiquait suffisamment l'emplacement des grottes où me guidait el Hadj el Kaim.»» (A, F. p. 98)

Le rapport de Pélissier sert ainsi de source à la narratrice:

«La sommation a été exécutée: «Toutes les issues sont bouchées.» Rédigeant son rapport, Pélissier revivra par l'écriture cette nuit du 19 juin, éclairée par les flammes de soixante mètres qui enveloppent les murailles de Nacmaria». (A, F. p. 84)

Soucieuse de restituer la mémoire, la narratrice cherche à s'appuyer sur d'autres témoignages plus neutres que celui de Pélissier pour à son avis déterrer *la mémoire*:

«Asphixiés du Dahra que les mots exposent, que la mémoire déterre[...] du témoignage dénonciateur de l'officier espagnol, de la lettre de l'anonyme troublé ». (A, F. p.110)

Après l'enfumade des Sbéah par le colonel Saint-Arnaud, celui-ci ne notera pas, comme Pélissier, ses impressions. Il envoie simplement un rapport confidentiel à Bugeaud, rapport secret qui ne sera pas divulgué mais détruit. Cependant, il ne peut s'empêcher d'envoyer une lettre à son frère:

« [...] Même lui [Saint-Arnaud], ne peut s'empêcher d'écrire à son frère:«Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fait un vaste cimetière. La terre couvrira à jamais les cadavres de ces fanatiques. Personne n'est descendu dans les cavernes!... Un rapport confidentiel a tout dit au maréchal, simplement, sans poésie terrible, ni images.»» (A, F. p. 111)

Les circonstances qui ont entouré cette enfumade des Sbéah ne seront pas pour autant enterrées à jamais. Un universitaire français du nom de Gauthier s'acharne à en débusquer les traces, il *«en retrouve le souvenir dans les récits des descendants de la tribu»*. (A, F. p. 111)

Un siècle et demi après les rapports de Pélissier et Saint Arnaud, la narratrice devient spéléologue et fait ressortir la mémoire du double ossuaire. Mémoire qui a été enterrée par ces deux intercesseurs de la mort :

« Près d'un siècle et demi après Pélissier et Saint Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français- rapports, narrations, témoignage du passé. Serait- elle, à l'encontre de la démarche « scientifique » d'E.F. Gauthier, engluée d'une partialité tardive ?

La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour les aveugles, un registre obituaire, aux alentours de ces cavernes oubliées. » (A, F. p.113).

L'histoire de *«LA MARIEE NUE DE MAZOUNA»* (A, F. p. 119) est, quant à elle, publiée par un libraire qui s'appelle Bérard qui s'est fondé

sur un écrit d'un lieutenant de Bou Maza, cette relation est perdue, mais elle est revenue à *la mémoire*, à travers le récit de Bérard :

«Le libraire Bérard, grâce à son expérience d'ancien soldat de l'Empire [...] Vingt ans plus tard, il écrira le récit de cette révolte: mais il n'ira pas à Mazouna. Aucun Européen ne s'y hasarde encore; la neutralité de la vieille citée s'est gelée en définitif sommeil. Un des lieutenants de Bou Maza, El Gobbi, a écrit également sa relation des événements. Faisait-il partie de l'attaque contre le convoi de noces? Admira-t-il, aux côtés de son chef, le corps «nu» de Badra? Il est loisible de l'imaginer. Bérard, quand il rédige ses souvenirs, affirme avoir eu connaissance de la relation d'El Gobbi. Aurait-il lu une traduction du texte arabe ou aurait-il eu entre les mains une copie de l'original? Celui-ci, pour l'instant, est perdu». (A, F. pp. 143-144)

Cette vierge symbolise pour la narratrice l'Algérie dépouillée mais non violée, l'Algérie- femme impossible à apprivoiser.

Cette historienne est différente de toute autre historienne. Au lieu d'écrire les faits tels qu'ils figurent dans les documents sur lesquelles elle s'est basée dans son écriture, elle se glisse, voyeuse dissimulée, parmi les hommes et les femmes de son pays au siècle dernier, elle imagine leurs réactions. Elle écrit l'Histoire comme si elle notait *des Mémoires*.

Observant l'approche de l'armada française des côtes d'Alger, la narratrice ne se contente pas d'imaginer la réaction de ce peuple conquis mais elle tente de s'y introduire, d'entendre même ses paroles. S'associer à leur attente, à leur peine ou leurs rêves! Se mêler à la foule des femmes qui regardent!

«En cette aurore de la double découverte, que se disent les femmes de la ville, quels rêves d'amour s'allument en elles, ou s'éteignent à jamais, tandis qu'elles contemplent la flotte royale qui dessine les figures d'une chorégraphie mystérieuse?... Je rêve à cette brève trêve de tous les commencements; 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...» (A, F. p. 17)

La narratrice tente de se transporter dans le temps, de voyager à travers ces années pour devenir témoin de ce début de conquête de son propre pays, témoin de *la mémoire* de son pays.

Partant de documents historiques écrits par les autres, par les colonisateurs, la narratrice arrive donc à réhabiliter *la mémoire* de ses compatriotes morts dans ou après les combats.

IV-3-3- Les mémoires imbriquées :

La liaison étroite de la mémoire individuelle et de la mémoire collective est l'une des caractéristiques principales de *L'Amour, la fantasia*.

La mémoire collective ou l'Histoire de l'Algérie, est représentée dans *L'Amour, la fantasia* par la reconstitution de la guerre coloniale franco-algérienne du XIX^{ème} siècle (première et deuxième partie de l'œuvre) et la guerre de libération au XX^{ème} siècle (troisième partie de *L'Amour, la fantasia*), parallèlement un retour dans la mémoire individuelle.

De même, La mémoire familiale de l'Auteur est évoquée dans *L'Amour, la fantasia* ; la narratrice se présente comme étant la descendante de la famille el- Berkani. Dans ce contexte, la mémoire familiale de l'auteur et la mémoire collective (Histoire algérienne) sont imbriquées.

Dans la troisième partie, Djébar Nous raconte la destruction de la *Zaouia* de la famille des Berkani par un incendie. Cet événement fait en même temps partie de la mémoire familiale (les femmes en parlent dans le cercle familial) que de l'Histoire collective (Saint- Arnaud en parle dans sa correspondance) voir la mise en parallèle des deux « *historiographes* » (femmes, Saint- Arnaud) à plusieurs reprises l'historiographie française est corrigée dans l'œuvre par la version orale des femmes.

De plus, ces deux types de mémoires se lient à la mémoire individuelle de l'auteur : elle est également membre de famille des

Berkani, descendante de ces hommes et femmes dont Saint- Arnaud a brûlé la *Zaouia*. Cette connexion étroite s'exprime aussi par l'évocation de la date de naissance fictive de l'auteur :

« une constatation étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint- Arnaud vient détruire la Zaouia des Beni Ménacer, ma tribu d'origine [...]. C'est aux lueurs de cet incendie que je parviens, un siècle après à sortir du harem ; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. » (A, F.p. 302)

IV-4- La « Mémoire » entre l'autobiographie et l'Histoire:

Cherchant à rendre compte de ses nuits d'amour, la narratrice se heurte aux voix enfouies des siens, à leurs corps allongés le long des cavernes violées et brûlées:

«L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal: là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable». (A, F. p. 93)

La «transhumance» est le voyage de la plaine à la montagne: voyage qu'Assia Djébar effectuera dans tous les chapitres historiques de *L'Amour, la fantasia*.

C'est alors qu'à chaque mot d'amour prononcé, les cadavres des ancêtres tués par les colons commencent à flotter sur la surface de *la mémoire* de la narratrice. Même «Hannouni», le mot de tendresse prononcé par le frère à l'adresse de la narratrice, réveille en elle le souvenir de ces morts entassés dans les cavernes:

«Sur une avenue poussiéreuse de notre capitale, le frère adulte m'a donc renvoyé l'appellation lacérée de mystère ou de mélancolie. Rompt-il ainsi la digue? 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. Ombre d'aile, ce mot-chott. Silhouette dressée du frère qui détermine malgré lui la frontière incestueuse, l'unité

hantée, l'obscurité de quels halliers de la mémoire, d'où ne surnagera que ce bruit de lèvres, qu'une brise des collines brûlées d'autrefois où je m'enterre. Où s'enfument ceux qui attendaient, dans le pourrissement de leur chair, l'amour cruel ou tendre, mais crié». (A, F. p. 118)

L'écriture dévie donc dès qu'elle s'attaque aux mots d'amour. La cause de tout cela est bien sûr l'amour de la narratrice pour ces ancêtres martyrisés. La voix de la narratrice devient alors autre, elle se transforme en cri, pour ressusciter les autres, les aïeules.

«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. Le corps, hors de l'embaumement des plaintes rituelles, se retrouve comme fagoté de hardes. Reviennent en écho les clameurs des ancêtres désarçonnés lors des combats oubliés; et les hymnes des pleureuses, le thrène des spectatrices de la mort les accompagnent». (A, F. p. 223)

La «mise à nu» évoque ici l'écriture autobiographique. Cette écriture, parce qu'elle se fait en langue française, ne peut se détacher de la «mise à sac», du pillage de l'héritage maternel par les envahisseurs français.

A partir de la troisième partie intitulée «*LES VOIX ENSEVELIES*»: La narratrice ne parlera plus d'elle que pour parler des autres. De plus, elle fera parler les morts à travers les récits des femmes de sa tribu d'origine. Cette partie commence avec une épigraphe qui consiste en une citation de Saint Augustin:

«Sur ce, me voici en la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts...»

Cette citation annonce la transposition du champ de la narration de la mémoire individuelle de la narratrice à la Mémoire collective propre aux femmes de son pays, femmes qui, se remémorant, inscrivent leur version de l'histoire, témoignent d'une période très critique dans l'Histoire de l'Algérie:

«Les mots d'amour s'élèvent dans un désert. Le corps de mes sœurs commence, depuis cinquante ans, à surgir par taches isolées, hors de plusieurs siècles de cantonnement; il tâtonne, il s'aveugle de lumière avant d'oser avancer. Un silence s'installe autour des premiers mots écrits, et quelques rires épars se conservent au-delà des gémissements. «L'amour, ses cris» («s'écrit»): ma main qui écrit établit le jeu des mots français sur les amours qui s'exhalent; mon corps qui, lui, simplement s'avance, mais dénudé, lorsqu'il retrouve le hululement des aïeules sur les champs de bataille d'autrefois, devient lui-même enjeu: il ne s'agit plus d'écrire que pour survivre». (A, F. pp. 298-299)

La narratrice transcrit les paroles les chuchotements de femmes : les mots des sœurs, des aïeules se transforment. L'écriture se mue alors en cri: cri des autres, cri de la narratrice. Pour Assia Djébar, il s'agit d'écrire les autres ou à travers les autres pour pouvoir exister.

Le «discours autobiographique», déchire la narratrice et l'accuse de trahison:

«Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. [...] c'est dans le silence des mots d'amour, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite [...] c'est dans cette nuit-là que l'imagination, mendiant des rues, s'accroupit...

Le murmure des compagnes cloîtrées devient mon feuillage. Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté?» (A, F. p. 304)

Le «silence» de la narratrice fait place au «murmure» des autres femmes, l'écriture- plaie se transforme en paroles de femmes, de toute femme algérienne, l'unique « Je » origine du roman s'éclipse laissant fuser des « voix » du passé. « Je » se trouve être un autre.

«Une constatation étrange s'impose: je suis née en dix-huit cent quarante deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Béni Ménacer, ma tribu d'origine et qu'il s'extasie sur les vergers, sur les oliviers disparus, «les plus beaux de la terre d'Afrique»,

précise-t-il dans une lettre à son frère. C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins, un siècle après, à sortir du harem; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte- Marguerite; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre». (A, F. p. 302)

Ce n'est donc que grâce à l'histoire que la narratrice arrivera à écrire, à se dire. Dire les autres c'est enfin de compte se dire.

L'Histoire ne se fait à l'intérieur de la personne qui la raconte, dans l'esprit de l'historien. Pour Georges Gusdorf:

«Nous comprenons toutes choses, en dehors de nous comme en nous-mêmes, à proportion de ce que nous sommes, et selon la mesure de nos dimensions spirituelles. C'est ce que voulait dire Dilthey, l'un des fondateurs de l'historiographie contemporaine, lorsqu'il affirmait que l'histoire universelle est une extrapolation de l'autobiographie. L'espace objectif de l'histoire est toujours la projection de l'espace mental de l'historien»¹.

Dans «LA TUNIQUE DE NESSUS» (A, F. p. 297), le rapport entre les chapitres autobiographiques et les chapitres historiques est définitivement établi: l'analogie entre la narratrice et l'Histoire de l'Algérie occupée est manifeste:

«Après plus d'un siècle d'occupation française — qui finit, il y a peu, par un écharnement —, un territoire de langue subsiste entre deux peuples, entre deux mémoires; la langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux préside, tandis que la langue maternelle, toute en oralité, en hardes dépénailées, résiste et attaque, entre deux essoufflements. Le rythme du «rebato» en moi s'éperonnant, je suis à la fois l'assiégé étranger et l'autochtone partant à la mort par bravade, illusoire effervescence du dire et de l'écrit». (A, F. p. 299)

¹ «Conditions et limites de l'autobiographie», cité par Lejeune in *L'autobiographie en France*, op. cit, p. 235.

La Mémoire remplace ainsi la mémoire de la narratrice. S'établit alors un écart entre ce qu'elle veut dire et ce qu'elle écrit.

Faisons le point sur notre analyse consacrée au rôle joué par la mémoire dans l'écriture autobiographique d'une part et, l'écriture de l'Histoire d'autre part. Nous pouvons affirmer que dans *L'Amour, la fantasia*, l'écriture de l'Histoire a mené la narratrice à céder la parole à des femmes de son pays, des femmes héroïnes de la guerre de libération et c'est en passant d'une narration unique à une narration polyphonique que la mémoire personnelle de la narratrice se transforme en mémoire collective, et c'est en s'appuyant sur cette dernière que la narratrice arrive à écrire sa mémoire personnelle ; fiction habitée par les voix des cadavres ensevelis et réveillés par les paroles de ces femmes-narratrices.

Conclusion

Notre objectif était de déceler les mémoires dans l'œuvre et d'élucider le rapport entre ces mémoires. Nous avons fini par conclure que dans *L'Amour, la fantasia*, la narratrice fait appel à plusieurs mémoires mais, en réalité toutes ces mémoires convergent vers deux mémoires qui sont : la *mémoire personnelle* de la narratrice et la *mémoire collective*; celle qu'elle partage avec ses amies d'enfance, les femmes qui l'entouraient, et les femmes qui ont participé à la guerre de libération en maquisardes ou encore celles qui vivent en veuves de martyrs tombés pour la dignité du pays, la *mémoire collective* est aussi représentée dans l'œuvre par les récits historiographiques. Ainsi l'œuvre est régie par une dualité de la mémoire comme il en était pour le titre et les chapitres.

La liaison étroite de *la mémoire personnelle* et de *la mémoire collective* est l'une des caractéristiques principales de *L'Amour, la fantasia*.

Nous sommes partie de la définition de *la mémoire* comme genre littéraire ensuite la détermination du rapport de *la mémoire* à l'écriture autobiographique, le rôle que joue cette mémoire dans l'écriture de l'œuvre, repérer par la suite les traces et l'état de la mémoire de l'auteur dans l'œuvre. Nous avons après nuancé les différentes *mémoires* pour dévoiler enfin le poids de la mémoire dans l'œuvre.

Notre réflexion visait surtout l'investissement de la structure interne du texte, notre constat partait du fait que l'œuvre est constituée majoritairement d'un récit de vie relatant les souvenirs de la narratrice et cela concerne ses souvenirs d'enfance et d'adolescence et de façon moins importante sa vie conjugale .

Nous avons ensuite constaté que l'écriture de son autobiographie était minée par une écriture impersonnelle; elle raconte sa vie en disant "Elle" et "Nous", *la mémoire* se mue ainsi

en *une mémoire collective* inscrite dans *la mémoire personnelle* de la narratrice.

Ces symptômes de la déviation de l'écriture de la mémoire personnelle vers la mémoire collective se doubleraient d'une autre maladie incurable: aphasie de la narratrice qui ne peut se dire.

Dans les chapitres historiques, la narratrice s'adosse sur des récits de colons, sur leurs mémoires pour la réécriture de la *mémoire collective* du pays, et par là elle inscrit *sa mémoire personnelle* dans *la mémoire collective* de son pays.

Ce projet de l'écriture de *la mémoire personnelle* de la narratrice à travers *la mémoire collective* du pays se confirme par la multiplication des voix narratives. Dans la troisième partie, la narratrice fait appel aux voix de femmes qui ont participé à la guerre de libération de l'Algérie. Cette polyphonie énonciative observée dans le roman est inscrite dans les écrits modernes ou même post-modernes, à la lisière qui sépare le nouveau roman du nouveau nouveau roman¹.

La mémoire personnelle de la narratrice est évoquée dans les scènes d'enfance lors des chapitres autobiographiques. En abordant sa vie d'adolescente et sa vie conjugale la *mémoire personnelle* devient *une mémoire impersonnelle*, mais cette dernière revient à une mémoire unique, celle de la narratrice même si elle est narrée avec « Elle ». Dans ces mêmes scènes d'enfance, *la mémoire* de la narratrice se trouve parfois mêlée avec celle de ses amis et des femmes qui l'entouraient, dans ces espaces mnémoniques narré avec « nous » elle ne parle en fait que de sa *mémoire personnelle*.

Faute de pouvoir se dire, la narratrice cherche désespérément le moyen de parler, de s'écrire. la seule alternative pour elle était de faire recours aux femmes : femmes qu'elle a connues quand elle était enfant et celles qui ont participé à la

¹ De l'Autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture: Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar, op. Cit, P. 327.

guerre de libération en maquisardes ou celles qui vivent en veuves de martyrs tombés pour la dignité du pays. Ainsi la narratrice fait appel d'une part à sa *mémoire personnelle*, réveille les femmes, les aïeuls ensevelies, les morts, pour écrire *la mémoire collective*, cette *mémoire collective* qu'elle partage avec elles. D'autre par elle tente de rejoindre les femmes ; maquisardes et veuves, de prendre une place parmi elles. C'est en passant d'une narration unique à une narration polyphonique que la *mémoire personnelle* de la narratrice se transforme en *mémoire collective*. Ainsi *la Mémoire remplace la mémoire de la narratrice* .

Dans les chapitres historiques la narratrice s'appuie sur des écrits de colons, se rapportant aux premières années de la colonisation de l'Algérie, *mémoires*, correspondances, journaux d'officiers, d'écrivains, de peintres français fascinés par cette nouvelle terre algérienne. Elle s'acharne à y déceler le non-dit. S'écrit alors dans chaque chapitre *la mémoire des autres* puis celle de la narratrice par l'interprétation qu'elle fait de ces documents historiques.

La mémoire collective ou l'Histoire de l'Algérie, est représentée dans *l'Amour, la fantasia* par la reconstitution de la guerre coloniale franco-algérienne du XIX^{ème} siècle (première et deuxième partie de l'œuvre) et la guerre de libération au XX^{ème} siècle (troisième partie de *l'Amour, la fantasia*). Partant de documents historiques écrits par les autres, par les colonisateurs, la narratrice arrive donc à réhabiliter *la mémoire* de ses compatriotes morts dans ou après les combats.

La troisième partie commence avec une épigraphe qui consiste en une citation de Saint Augustin:

«*Sur ce, me voici en la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts...*»

Cette citation annonce la transposition du champ de la narration de *la mémoire individuelle* de la narratrice à *la Mémoire*

collective propre aux femmes de son pays, femmes qui, se remémorant, inscrivent leur version de l'histoire, témoignent d'une période très critique dans l'Histoire de l'Algérie.

De même, La mémoire familiale de l'Auteur est évoquée dans *l'Amour, la fantasia* ; la narratrice se présente comme étant la descendante de la famille el- Berkani. Dans ce contexte, la mémoire familiale de l'auteur et la mémoire collective (Histoire algérienne) sont imbriquées.

Dans cette troisième partie Djébar Nous raconte la destruction de la *Zaouia* de la famille des Berkani par un incendie. Cet événement fait en même temps partie de la mémoire familiale (les femmes en parlent dans le cercle familial) que de l'Histoire collective (Saint- Arnaud en parle dans sa correspondance) ces deux types de mémoires se lient à la mémoire individuelle de l'auteur : elle est également membre de famille des Berkani, descendante de ces hommes et femmes dont Saint- Arnaud a brûlé la *Zaouia*. Cette connexion étroite s'exprime aussi par l'évocation de la date de naissance fictive de l'auteur :

« une constatation étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint- Arnaud vient détruire la Zaouia des Beni Ménacer, ma tribu d'origine [...]. C'est aux lueurs de cet incendie que je parviens, un siècle après à sortir du harem ; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. »

Ce n'est donc que grâce à l'histoire que la narratrice arrivera à écrire, à se dire. Dire les autres c'est enfin de compte se dire.

L'écriture dévie donc dès qu'elle s'attaque aux mots d'amour, la cause de tout cela est bien sûr l'amour de la narratrice pour ces ancêtres martyrisés. La voix de la narratrice devient alors autre, elle se transforme en cri, pour ressusciter les autres, les aïeules.

C'est alors qu'à chaque mot d'amour prononcé, les cadavres des ancêtres tués par les colons commencent à flotter sur la surface

de *la mémoire* de la narratrice. Pour Assia Djébar, il s'agit d'écrire les autres ou à travers les autres pour pouvoir exister.

Cette historienne est différente de toute autre historienne. Au lieu d'écrire les faits tels qu'ils figurent dans les documents sur lesquelles elle s'est basée dans son écriture, elle se glisse, voyeuse dissimulée, parmi les hommes et les femmes de son pays au siècle dernier, elle imagine leurs réactions. Elle écrit l'Histoire comme si elle notait *des Mémoires*.

C'est donc après une lecture attentive que nous avons parcouru les écrits de l'auteur et que nous avons constaté que l'emploi de *la mémoire* dans ce type d'écriture par Assia Djébar, que nous avons essayé de déchiffrer est en fait un mécanisme qui régit l'expression de son "moi".

Dans *L'Amour, la fantasia* donc, Assia Djébar mêlait sa propre enfance au récit de la conquête de l'Algérie et à la mémoire de femmes racontant la guerre d'indépendance. Le souci d'Assia Djébar est donc de «*créer des oeuvres littéraires qui s'imposent en tant que telles, car jusqu'ici on s'est intéressé à la littérature maghrébine comme document sociologique*»¹

L'écriture se révèle par moments inutile ou dérisoire par rapport au drame de l'Algérie: «*Quand j'écris, j'écris toujours comme si j'allais mourir demain. Et chaque fois que j'ai fini je me demande si c'est vraiment ce qu'on attendait de moi, puisque les meurtres continuent. Je me demande à quoi ça sert. Sinon à serrer les dents, et à ne pas pleurer*»².

C'est comme si la voix d'une femme appelée Algérie venait nous crier ce qui échappe aux historiens, aux analystes, aux commentateurs, aux politiciens.

¹ Interview, *L'Afrique littéraire et artistique*, n°3, février 1969.

² Interview par Marion Van Renterghem dans *Le Temps*, op. cit.

Bibliographie

Œuvres d'Assia Djébar :

- DJEBAR, Assia. 1957. *La Soif*. Paris : Julliard, 165p.
_____. 1958. *Les Impatients*. Paris : Julliard, 239p.
_____. 1962. *Les Enfants du nouveau monde*. Paris : Julliard, 312p.
_____. 1967. *Les Alouettes naïves*. Paris : Julliard.
_____. 1980. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : des femmes, 167p.
_____. 1985. *L'amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel, 258p.
_____. 1987. *Ombre sultane*, Paris : JC Lattès, 173p.
_____. 1991. *Loin de Médine*. Paris : Albin Michel, 313p.
_____. 1995. *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel, 352p.
_____. DJEBAR, Assia, 1995. *L'Amour, la fantasia*. Coll. "Le livre de poche". Paris : Albin Michel, 314p.
_____. 1996. *Le Blanc de l'Algérie*. Paris : Albin Michel, 250p.
_____. 1997. *Oran, langue morte*. Coll. « Un endroit où aller ». Paris : Actes sud, 379p.
_____. 1997. *Les Nuits de Strasbourg*. Coll. « Un endroit où aller ». Paris : Actes sud, 405p.
_____. 2002. *La femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel, 218p.
_____. 1999. *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel.
_____. 2003. *La disparition de la langue française*. Paris : Albin Michel, 294p.

Essais et thèse d'Assia Djébar :

Djébar, Assia (1993): „Pourquoi j'écris“. In: Ernstpeter Ruhe (ed.): *Europas islamische Nachbarn* (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb. 1). Würzburg: Königshausen und Neumann, p. 9-24.

Djébar, Assia (1999): *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.

Imalhayène, Fatima- Zohra (=Djébar, Assia) (1999): *Le roman maghrébin francophone*. Entre les langues, entre les cultures : quarante ans d'un parcours : Assia Djébar. 1957- 1997. Dissertation, Universität Paul- Valéry, Montpellier.

Ecrits sur l'oeuvre d'Assia Djébar :

Chikhi, Beïda (1987): *Les romans d'Assia Djébar*. Alger: Office des publications universitaires.

Huughe, Laurence (1996): ""Écrire comme un voile": The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar" In: *World Literature Today* 70:4, p. p. 867-876.

Articles et thèses sur L'Amour, la fantasia :

Giuliva, Milo (2007) « Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar » Introduction: La Grande Dame du Maghreb. URL: http://www.peterlang.com/PDF/Buecher/Intro/21328_Intro.pdf

Horvath, Milena (1997) : Voix écrites dans *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar, In Revue d'études Françaises N°2. URL: http://cief.elte.hu/Espace_recherche/Budapest/REF2_articles/27HORVATH.PDF

Karina, holter (2002) *L'amour, la fantasia*: écrire les cris, In *Romansk Forum* N°16- 2002/2. URL: <http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf-16-02-2/fra/Holter.pdf>

Katherine Gracki, (1994) « Assia Djébar, et l'écriture de l'autobiographie au pluriel », *Women in French studies*, 2, autumn 1994: 55-66.

Melic, Katarina (2001): L'exil et/ou la recherche d'une langue littéraire Assia Djébar ou le blanc de l'écriture in *Mots pluriels* N° 17. Avril 2001 du 27/08/2006
URL: <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701km.html>

Mortimer, Mildred (1997): „Assia Djébar's Algerian Quartet: A Study in Fragmented Autobiography". In: *Research in African Literatures* 28: 2, p. 201.

Najiba REGAIEG (1999): *L'Amour, La Fantasia* d'Assia Djébar : de l'autobiographie à la fiction URL: <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Regaieg.htm>

Paris: L'Harmattan, 1997, 173 p. In *CiNeMAS*, vol. 10, nos 2-3. URL: <http://www.erudit.org/revue/cine/2000/v10/n2-3/024826ar.pdf>

Rachel, Soihet (1999) « **Vera Lucia SOARES, A ESCRITURA DOS SILÊNCIOS. Assia Djébar e o discurso do colonizado no feminino**, Universidade Federal Fluminense EDUFF, Niterói, Rio de Janeiro, 1988. », *Clio*, numéro 9/1999, *Femmes du Maghreb*, mis en ligne le 21 mars 2003. URL : <http://clio.revues.org/document308.html>

Regaieg, Najiba (1995): De l'Autobiographie à la fiction ou le je (u) de l'écriture: Etude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar. Paris Nord, U.F.R. Lettres, département de Français. URL: <http://www.limag.refer.org/Theses/Regaieg.PDF>

Ruhe, Ernstpeter (1998): „Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djébar". In: Hornung, Alfred, Ernstpeter Ruhe (ed.): *Postcolonialisme et Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, p. 161-177.

URL: <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n3/009740ar.pdf>

URL: <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n3/009740ar.pdf>

Zimra, Clarisse (2001): Ecrire comme on se voile. La première venue à l'écriture d'Assia Djébar. In : Ernstpeter Ruhe (ed.) *Assia Djébar (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb. 5)* Würzburg: Königshausen d Neumann, p.79-90.

Oeuvres critiques :

Achour, Christiane (1986) «Ecrire disent-elles», *Parcours maghrébins*, Numéro 1, Alger.

Lecarme, Jacques (1995) : "Un nouvel horizon de l'autobiographie In : Arnaud, Jaqueline u.a. (ed.) : *Nouveaux horizons littéraires. (Itinéraire et contacts de cultures. 18/19)*. Paris : L'Harmattan, 1995, p.43-50.

Lecarme, Jacques/Lecarme-Tabone, Eliane (1997): *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin.

Lejeune Philippe, le pacte autobiographique, Paris, le seuil, 1975.

Lejeune, Philippe (1998, [1971]): *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.

May Georges, (1979) l'autobiographie, Presses Universitaires de France.

Rousseau, Jean- Jacques (1964[1782]) : Les confessions. Paris : Editions Garnier Frères. URL: <http://www.lettres.net/confessions/rousseau-online.htm>

Gusdorf, Georges (1991) Les Ecritures du moi: Lignes de vie I, Odile Jacob.

Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.

Déjeux, Jean (1984): *Assia Djébar, romancière algérienne et cinéaste arabe*, Sherbrooke, Québec: Naaman.

DIDIER, Béatrice (1976) Le Journal intime : *L'Ecriture- femme*, Paris, P.U.F.

Bruss, Elisabeth W. (1974): „L'autobiographie considérée comme acte littéraire“. In: *Poétique*, n° 17, 1974.

Oeuvres générales :

Abdelwahab, Meddeb (1999) *Talismano*, Sindbad-Actes Sud, Arles.

Abdelwahab, Meddeb (1999) *Phantasia*, Actes Sud, 1999.

De Certeau, Michel (1973) L'Absent de l'histoire, Paris, Mame « Repères ». In Beida Chikhi : Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar, p. 18.

Houssin, Monique et **Élisabeth Marsault-Loi** (1986), *Écrits de femmes en prose et en poésie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Messidor.

Hugo Schuchardt (1909) "Die Lingua franca" in: *Zeitschrift für*

Kateb Yacine (1966), *Le Polygone étoilé*, Editions du Seuil, Collection Points, Paris.

Interviews et entretiens:

Lucelle Heller- Goldenber (1990) interview avec Assia Djébar à Cologne, in Cahier d'études maghrébines: "Maghreb au féminin", n°2, Cologne.

Interview diffusée à la Télévision Tunisienne, Chaîne Maghrébine, en avril 1994.

Gauvin, Lise (1996). "**Assia Djébar. Territoire des langues: entretien**" in *Littératures*, no. 101, pp.73-87.

Vera Lucia Soares (1993) Interview avec Assia Djébar à paris. URL: <http://www.limag.refer.org/Theses/Soares.PDF>

Dictionnaires :

Dictionnaire étymologique de Français. Sous la direction de Pioche, Jacqueline, Le Robert, 2003.

Encyclopédie médico-chirurgicale, Système nerveux, Aphasie, Paris, 17019 A10, 7-1975, p. 8.

Le Larousse dictionnaire encyclopédique illustré. Sous la direction de Kannas, Claude, 1997.

Sites internet : www.limag.com

<http://www.lettres-et-arts.net/>

<http://www.fabula.org/>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:Litt%C3%A9rature>

CD-Rom:

Universalis (2006), version 11.

Table des matières :

Introduction

	Pages
Chapitre I : Histoire d'un écrivain.....	01
I-1- Parcours bio- bibliographique.....	01
1-1- Parcours biographique.....	01
1-2- Parcours bibliographique.....	03
1-3- Parcours académique et prix littéraires.....	04
I-2- Pseudonyme entre choix et nécessité.....	06
2-1- Le choix du pseudonyme.....	06
2-2- Femmes écrivains arabes et pseudonyme.....	08
2-3- Assia Djébar et pseudonyme.....	09
I-3- La langue d'écriture chez Assia Djébar.....	11
3-1- Langue du père.....	11
3-2- Langue de désir.....	13
3-3- Langue de l'oral.....	15
Chapitre II : Histoire, autobiographie ou fiction.....	18
II-1- L'écriture de l'Histoire chez Assia Djébar.....	18
II-2- L'écriture de autobiographie chez Assia Djébar.....	21
2-1- Définition et généralités.....	21
2-2- Le pacte autobiographique.....	21
2-3- Assia Djébar et son rapport à l'écriture autobiographique.....	23
2-4- Le pacte autobiographique dans <i>L'Amour, La fantasia</i>	27
II-3- L'amour, la fantasia, l'autobiographie ou la fiction...	30
3-1- Le pacte romanéscue.....	33
Chapitre III: L'Amour, la fantasia.....	37
III-1- Contenu et survol de l'œuvre.....	37
1-1- Présentation de l'éditeur.....	37

1-2- Résumé.....	37
1-3- Construction du roman.....	37
1-3-1- Première partie: La prise de la ville ou l'amour s'écrit.....	38
1-3-2- Deuxième partie: Les cris de la fantasia....	39
1-3-3- Troisième partie: Les voix ensevelis.....	49
1-4- Thèmes abordés dans l'œuvre.....	40
1-4-1-Thème de la Langue.....	40
1-4-2-Thème du Regard.....	42
1-4-3- Thème du Corps.....	43
III-2- Rapport du cinéma à l'écriture de <i>L'Amour, la fantasia</i>	44
III-3- L'œuvre entre l'«amour » et la « fantasia »	46
3-1- Ecriture de l'amour.....	46
3-1-1- L'aphasie amoureuse.....	49
3-1-2- La pléthore amoureuse.....	52
3-2- Ecriture de la "Fantasia".....	53
III-4- La dualité dans l'œuvre	56
Chapitre IV: Mémoire en action	63
IV-1- Mémoire définition et généralités	61
1-1- Mémoire comme genre littéraire.....	61
1-2- La mémoire et l'écriture de l'autobiographique.....	61
IV-2- L'écriture de la mémoire dans <i>L'Amour, la fantasia</i>	63
2-1- Rôle de la mémoire dans l'œuvre.....	63
2-2- Traces de la mémoire dans l'œuvre.....	65
2-3- Etats de la mémoire dans l'œuvre.....	68
IV-3- Les mémoires dans l'œuvre	73
3-1- La mémoire personnelle.....	73
3-1-1- Ecriture de la mémoire personnelle en disant « Je ».....	73
3-1-2- Ecriture de la mémoire personnelle en disant « Elle »,.....	

ou	écriture	d'une	mémoire	
impersonnelle.....				80
IV-3-1-3- Ecriture de la mémoire personnelle en				
disant « Nous ».....				84
IV-3-2- La mémoire collective.....				90
IV-3-2-1- La mémoire partagée.....				90
IV-3-2-2- Femmes gardiennes de la mémoire.....				93
IV-3-2-3- L'écriture de la mémoire collective par				
l'historiographes.....				96
IV-3-3- Les mémoires imbriquées.....				104
IV-4- La « Mémoire » entre l'autobiographie et l'Histoire.				105
Conclusion.				
Références bibliographiques.				