

Récit multiple est diversité romanesque dans *L'Amour la fantasia* d'Assia Djébar

Mounia Hacib

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de  
maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Décembre 2010

© Mounia Hacib, 2010

**UNIVERSITÉ CONCORDIA**

**École des études supérieures**

Nous certifions que le mémoire rédigé

Par Mounia Hacib

Intitulé Récit multiple et diversité romanesque dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia  
Djebar

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

**Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui  
est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Sylvain David: président

Najat Rahman: examinateur

Lucie Lequin: examinateur

Françoise Naudillon : directeur

Approuvé par : Philippe Caignon: Directeur du département ou du programme d'études  
supérieures

\_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_\_

Doyen de la Faculté

## Résumé

Récit multiple est diversité romanesque dans *L'Amour la fantasia* d'Assia Djébar

Mounia Hacib

Notre recherche a eu pour sujet d'étude le fonctionnement des récits multiples et la diversité romanesque dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Notre objectif était de faire ressortir l'originalité d'une femme écrivaine et de pallier la négligence de la critique pour les innovations textuelles et narratives des écrivaines femmes.

Le mémoire s'intéresse à l'hétérogénéité de la structure du roman et étudie le système d'écriture qui l'organise en privilégiant plusieurs approches théoriques. Ces lectures entrecroisées ont pour but de rendre justice à la richesse de l'écriture djébarienne.

Pour mieux appréhender les trois récits combinés, il était nécessaire d'analyser l'écriture plurivoque du roman comme aboutissement du parcours multidisciplinaire de l'auteure et son tiraillement entre son propre imaginaire, son attachement patriotique et son statut de femme algérienne francophone.

Le premier chapitre étudie les techniques d'écriture ainsi que les dispositions formelles comme vecteurs de sens. Le deuxième chapitre propose une étude stylistique en retenant l'allégorie comme figure de rapprochement entre le récit autobiographique et le récit historique. Le troisième chapitre analyse le jeu narratif et l'alternance des instances du discours pour mettre en avant l'éclatement du « je » autobiographique. Le quatrième chapitre examine surtout la polyphonie du roman en lien avec la posture langagière de l'auteure. Le cinquième chapitre traite de la résonance médiatique de l'œuvre et fait ressortir l'effet de cette interaction sur le style et la forme de l'écriture.

## Remerciements

Mes remerciements iront en premier lieu à ma directrice de recherche, Mme Françoise Naudillon, à qui je dois ma présence ici dans ce programme. Grâce à ses conseils et à son suivi, j'ai pu mener à terme ce travail.

Je remercie aussi mes professeurs au département d'études françaises pour leur accompagnement et pour leur bienveillance.

Un grand merci pour mes amis et mes collègues pour leur présence rassurante et pour leur appui constant.

À tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce mémoire.

Une dédicace spéciale à Mme Rajaa Berrada, la première qui m'a fait découvrir Assia Djebar.

À M. Abdellah Memmes, mon enseignant en D.E.A et ma deuxième source d'inspiration. Son séminaire de littérature maghrébine a sûrement influencé l'analyse du roman à l'étude.

À mes parents, absents de cette aventure, pour leur amour inconditionnel et à mon frère pour son support et ses encouragements.

À ma sœur, à qui je dois tout.

## Table des Matières

<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Chapitre I : Rupture et discontinuité narratives dans <i>L'Amour, la fantasia</i>: écriture de la contestation et de l'émancipation</b> .....	<b>20</b>
1 Signifiante.....	20
1.1 Au sens linguistique .....	20
1.2 Signifiante et littérature .....	21
1.3 La signifiante selon Ricardou .....	22
1.3.1 Ricardou : Production et système de génération textuelle.....	23
1.3.2 Le système de génération textuelle à partir des transits analogiques ----	26
1.3.3 L'ordination métaphorique .....	27
2 Structure narrative signifiante dans <i>L'Amour, la fantasia</i> .....	30
2.1 Le Nouveau Roman .....	32
2.1.1 La délinéarisation narrative .....	34
2.1.2 Le rôle du lecteur .....	35
2.2 Une écriture de la rupture et de la subversion .....	36
3 Les procédés de rupture dans <i>L'Amour, la fantasia</i> .....	37
3.1 Plan des séquences narratives.....	37
3.1.1 Première partie : La prise de la ville ou l'Amour s'écrit .....	38
3.1.2 Deuxième partie : Les cris de la fantasia .....	39
3.1.3 Troisième partie : Les voix ensevelies .....	40
3.1.4 La partie finale .....	42
3.2 Une écriture délinéarisée .....	42
3.3 Le système de génération textuelle dans <i>L'Amour, la fantasia</i> à l'aide des transits analogiques .....	44
3.3.1 Jeux de reflets et d'ordination métaphorique à travers l'épisode de la «lettre » .....	48
3.3.2 L'écriture de la dualité.....	50
3.4 Écrire, transgresser et dévoiler .....	51
<b>Chapitre II : Histoire au féminin</b> .....	<b>55</b>
1 Mise en fiction allégorique de l'Histoire dans <i>L'Amour, la fantasia</i> .....	55
1.1 Allégorie et parabole. ....	55
1.2 Allégorisation ou parabolisation .....	59
2 Évocation historique dans <i>L'Amour, la fantasia</i> .....	62
2.1 Cohabitation entre historiographie et esthétique littéraire : .....	62
2.2 L'image d'une Algérie/femme.....	64

2.3	Une conquête en fantasia	67
3	Des noces saccagées	71
3.1	Histoire à la frontière de la légende	71
3.2	Dichotomie amour/guerre	73
<b>Chapitre III: Hétérogénéité et jeu narratif</b>		<b>80</b>
1	La multigénéricité	80
2	Diversité énonciative	83
2.1	Récit/Discours :	83
2.1.1	Énoncé coupé de la situation d'énonciation :	83
2.1.2	Énoncé ancré dans la situation d'énonciation :	84
2.2	Alternance récit/discours dans <i>L'Amour, la fantasia</i>	86
2.3	Présent de la narration/énonciation	90
3	Niveaux narratifs dans <i>L'Amour, la fantasia</i>	94
3.1	Le récit extradiégétique	95
3.2	Le récit intradiégétique	98
3.3	Le niveau métadiégétique	100
3.4	Les anachronies	101
4	Le récit de vie	107
4.1	La démarche autobiographique	108
4.2	« “Je” est une autre »	113
4.3	L'écriture de la différence	116
<b>Chapitre IV: Écriture plurilingue et formes langagière</b>		<b>120</b>
1	Dialogisme et voix multiples	120
1.1	La voix de l'Histoire	122
1.2	Les voix féminines	129
2	Métissage et interférences linguistiques	133
2.1	Lexique du pays et résonances affectives	136
2.2	La syntaxe : calque et emprunts	139
2.3	Une langue déterritorialisée	142
3	L'écriture francophone, une aventure plurilingue	144
3.1	Le français : langue ambivalente	145
3.1.1	Langue du dévoilement	145
3.1.2	Langue du voile, de la distanciation et de l'expression aphasique	146
3.2	L'arabe : langue pléthorique	148
3.2.1	Langue écrite/langue orale	148
3.2.2	La quatrième langue	150
3.3	Une aventure périlleuse	151
3.3.1	Tangage linguistique	151

3.3.2 Langue du dénuement .....	152
<b>Chapitre V: Écriture romanesque et résonance médiatique</b> .....	<b>156</b>
1 L'intermédialité : tentative de définition .....	157
2 La médiation cinématographique .....	161
2.1 Le regard relais ou l'effet caméra subjective .....	163
2.2 L'effet « Accélééré-ralenti » .....	165
2.3 « The “as if” character » ou le « comme si » djebarien .....	167
2.4 Ombre et lumière .....	168
2.5 « L'école du regard » .....	170
3 La médiation picturale .....	171
3.1 Le roman-toile .....	171
3.2 De <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> à <i>L'Amour, la fantasia</i> , une aventure picturale .....	173
3.3 Du pictural au scriptural .....	175
4 La médiation musicale .....	178
4.1 « Quasi una fantasia » .....	179
4.2 Structure en Nouba .....	180
4.3 Les sonorités poétiques .....	182
<b>Conclusion</b> .....	<b>188</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>199</b>
<b>Annexe</b> .....	<b>209</b>

## Liste des tableaux

<b>Tableau 1</b> : Structure de la partie I -----	p. 38
<b>Tableau 2</b> : Structure de la partie II -----	p. 39
<b>Tableau 3</b> : Les 4 mouvements de la partie III -----	p. 40
<b>Tableau 4</b> : Le dernier mouvement de la partie III -----	p. 41
<b>Tableau 5</b> : Le Final -----	p. 42
<b>Tableau 6</b> : Transits analogiques -----	p. 45
<b>Tableau 7</b> : le système temporel-----	p. 88
<b>Tableau 8</b> : Les niveaux narratifs dans <i>L'Amour, la fantasia</i> -----	p. 101
<b>Tableau 9</b> : La répartition chronologique dans le roman-----	p. 103
<b>Tableau 10</b> : Les anachronies-----	p. 105

## Introduction

On ne saurait comprendre l'originalité de l'écriture d'Assia Djebar, première femme écrivain d'Algérie, si on ne la situe pas dans le contexte qui l'a fait naître, à savoir la littérature maghrébine d'expression française. Dominée par des voix masculines, cette littérature se distingue particulièrement dans les années 50 sur le plan esthétique et donne la parole à des auteurs colonisés, qui revendiquent un combat nationaliste.

Après les Indépendances, elle marque une nette évolution surtout avec l'apparition du mouvement *Souffles*<sup>1</sup>. L'influence de ce dernier a permis principalement plusieurs recherches et avancées aux plans formel et esthétique. Cet intérêt pour les expériences formelles chez les Maghrébins se remarque déjà dans des œuvres antérieures, marquées par une organisation non linéaire du récit<sup>2</sup>. Jean Déjeux parle d'un engagement esthétique<sup>3</sup> qui ne promeut pas seulement de nouvelles pratiques d'écriture, mais épouse une nouvelle idéologie dictée par un esprit de renouveau, en réaction à la production maghrébine de la période dite de « combat<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> Ce mouvement littéraire et culturel s'est organisé autour d'une revue et était inspiré principalement par l'auteur marocain Abdellatif Laâbi (1942). Ce dernier publie entre 1966 et 1971 une revue trimestrielle, *Souffles*, qui va jouer un rôle considérable dans le renouvellement de la culture au Maghreb en se donnant comme programme une redéfinition de la culture nationale ainsi qu'une remise en question de l'héritage colonial en rupture avec tout mimétisme littéraire. Son combat d'intellectuel et d'opposant lui vaut d'être emprisonné en 1972 et par conséquent la suspension des activités de la revue. Voir à ce propos quelques numéros publiés en ligne, <http://www.seattleu.edu/souffles/> (page consultée le 10 juillet 2009). Voir aussi l'ouvrage de Safoi Babana-Hampton, *Réflexions littéraires sur l'espace public marocain dans l'œuvre d'Abdellatif Laâbi*, Birmingham, AL, Summa, 2008.

<sup>2</sup> Voir à cet égard *Nedjma* de Kateb Yacine (1956), *Je t'offrirai une Gazelle* de Malek Haddad (1959) et *Qui se souvient de la mer* de Mohamed Dib (1962).

<sup>3</sup> Voir son ouvrage, *La Littérature maghrébine d'expression française : introduction générale et auteurs*, Sherbrooke, Naaman, 1973.

<sup>4</sup> Abdellatif Laâbi signale à ce propos que « l'un de ces paradoxes manifestes est que cette littérature véhiculait une contestation, des contenus nationalistes et parfois révolutionnaires dans des formes absolument médiévales et aristocratiques », *Souffles*, n° 5, 1967, [En ligne] [http://www.seattleu.edu/souffles/S05/4\\_1.HTM](http://www.seattleu.edu/souffles/S05/4_1.HTM) (page consultée le 15 août 2009).

Cette mouvance s'est traduite chez les auteurs maghrébins<sup>5</sup> par la production d'œuvres dites romanesques, mais qui sont plus constituées d'un enchevêtrement générique : poésie, essai et discours narratif où, comme le fait remarquer Gontard, « toute distinction aristotélicienne (et donc occidentale) entre les genres disparaît, de sorte qu'il n'y a plus de frontières entre la prose et la poésie, le récit et le lyrisme<sup>6</sup> ».

Qu'en est-il de la production des femmes maghrébines? Il ne s'agit pas ici d'étudier les conditions d'émergence et d'évolution de cette littérature assez riche, mais il est aisé de voir qu'elle était principalement inspirée par une thématique dite féminine<sup>7</sup>. Assia Djebar en constitue un bon exemple. C'est en effet une pionnière par sa formation, son parcours particulier et son œuvre abondante<sup>8</sup>. Elle met l'accent principalement sur l'enfermement féminin issu de la tradition islamique. L'ensemble de son œuvre se caractérise par une écriture de subversion et de résistance dans laquelle elle revendique plusieurs libertés refusées à la femme, comme la liberté du regard, de voir et d'être vue,

---

<sup>5</sup> Voir entre autres les œuvres de Abdelkébir Khatibi (Maroc), Abdelwahab Meddeb ou encore Rachid Boudjedra (Algérie) pour ne citer que les plus connus.

<sup>6</sup> Marc Gontard, *La Violence du texte, la littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, l'Harmattan/ SMER, 1981, p. 21. Laâbi déclare dans le même sens « qu'il serait vain d'essayer de faire rentrer ces ouvrages dans un genre littéraire ou autre selon un système de classification devenu depuis longtemps caduc », *Souffles*, n° 13-14, 1996, [En ligne] [http://www.seattleu.edu/souffles/S1314/7\\_1.HTM](http://www.seattleu.edu/souffles/S1314/7_1.HTM) (page consultée le 15 août 2009).

<sup>7</sup> Les préoccupations féminines des auteures du Maghreb sont de s'affirmer contre quelques valeurs de la tradition arabo-musulmane qui enferment le corps et la parole féminine. Leurs écrits ont revendiqué l'affirmation de soi par l'expression du « je » et ont révélé les conflits au sein du couple. Voir à ce propos l'ouvrage de Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994.

<sup>8</sup> Son avant-gardisme et son apport à la littérature maghrébine et surtout féminine ont été soulignés par plusieurs critiques, en particulier Jean Déjeux, qui a été le premier à lui consacrer un ouvrage en entier, *Assia Djebar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984, et le tout récent, sous la direction de Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, qui retrace l'intégralité de son parcours jusqu'à son entrée à l'Académie française, *Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2006.

la liberté de dévoiler le corps, la liberté de la parole en face de l'homme et la liberté de circuler dans l'espace masculin<sup>9</sup>.

Outre l'écriture romanesque, l'auteure algérienne déploie d'autres moyens pour faire entendre et rendre visibles ses compatriotes. Pour ce faire, elle explore d'autres genres littéraires ainsi que d'autres formes artistiques. Nous retenons tout d'abord son penchant pour l'écriture théâtrale et pour la poésie. En 1969, elle publie en collaboration avec Walid Carn, son mari, une pièce intitulée *Rouge l'aube*. Au cours de la même année, elle publie un recueil de poèmes, des *Poèmes pour l'Algérie heureuse*. Nous signalons à ce propos que la plupart des écrits d'Assia Djébar se nourrissent d'une forte verve poétique. Une passion pour la peinture inspire un recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* et se complète en une passion pour la photo. En 1993, elle publie *Chronique d'un été algérien*, ouvrage où elle commente des photographies de différentes villes d'Algérie prises par des photographes professionnels. En même temps, elle développe un talent de cinéaste, couronné par la réalisation de deux longs métrages : *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, pour lequel elle obtient le prix de la critique internationale à la Biennale de Venise en 1979 et *La Zerda et les chants de l'oubli* en 1982. Grâce au cinéma, elle trouve l'occasion d'explorer un autre domaine qui lui est cher, la musique et le chant, largement exploité dans ses deux longs métrages. Avec la publication de *La Femme sans Sépulture* en 2002, c'est au tour de l'art de la mosaïque de retenir l'attention

---

<sup>9</sup> Jean Déjeux est le premier à souligner l'originalité de cette thématique, à travers le chapitre « Assia Djébar ou la naissance du couple », *La Littérature maghrébine d'expression française*, Sherbrooke, Naaman, 1980, pp. 247-274.

d'Assia Djébar. À cela s'ajoute sa formation d'historienne<sup>10</sup> qui influence plusieurs de ses productions, dont le roman que nous analysons.

*L'Amour, la fantasia* découvre finalement la page d'Histoire tant attendue depuis la parution de *La Soif*<sup>11</sup>. Rappelons qu'avec ce premier roman, l'auteure met en danger sa situation d'écrivaine algérienne à une époque où la montée du nationalisme se fait de plus en plus excessive. La romancière poursuit sa réflexion avec la publication des *Enfants du Nouveau Monde* (1962) et des *Alouettes naïves* (1967) qui esquissent des préoccupations patriotiques, mais sans répondre pour autant aux exigences historiques. Il a fallu la parution de *L'Amour, la fantasia*<sup>12</sup>, pour que se répare ce déficit et pour que le vaste projet de fresque historique trouve son expression la plus accomplie. Applaudi dès sa parution, le roman vaut à son auteure d'être lauréate du prix de l'Amitié Franco-Arabe.

*L'Amour, la fantasia* est également un livre ouvertement autobiographique<sup>13</sup> où est retracée la vie de la narratrice et de sa famille, sur toile de fond de guerre. La formation multidisciplinaire d'Assia Djébar a sûrement affecté à plusieurs égards la composition de ce roman. Conjuguant ses divers talents d'historienne, de romancière et de cinéaste, elle nous fait revivre certains épisodes de l'Histoire d'Algérie auxquels se mêlent ceux de son

---

<sup>10</sup> Assia Djébar a étudié l'Histoire à l'école Normale supérieure de Sèvres. Elle a aussi enseigné l'Histoire moderne et contemporaine du Maghreb à l'université de Rabat entre 1959 et 1962 et à l'université d'Alger entre 1962 et 1965.

<sup>11</sup> Assia Djébar fait son entrée en littérature avec ce roman en 1957, écrit en pleine période de guerre d'Algérie. *La Soif* choisit sciemment de tourner le dos aux préoccupations patriotiques de l'époque en mettant en scène, à la surprise de tous, un milieu de jeunes bourgeois qui vivent à *la française* qu'on appelle *assimilés*, peu concernés par les problèmes de la nation. Le roman parle de rivalités amoureuses et de soif d'émancipation de quelques jeunes femmes algériennes. Le roman ne cadre pas avec les événements du moment et vaut à son auteure le courroux de la critique pour la plupart masculine.

<sup>12</sup> Édité pour la première fois chez J.C Lattès (Paris) 1985, d'autres rééditions s'ensuivront dont celle que nous utilisons, Eddif (Casablanca) 1992, Albin Michel (Paris) 1995.

<sup>13</sup> Avant *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar a souvent évité le « je » autobiographique en le qualifiant de « strip-tease intellectuel ». Il faut rappeler aussi que l'expression du « je » constitue une entorse au pluriel dans une société communautariste. Employé par une femme, le « je » est sans doute une double atteinte à la pudeur, c'est ce qui pousse l'auteure algérienne à se choisir un nom de guerre. Son nom d'origine est « Fatima-Zohra Imalayène ».

enfance. L'écrivaine procède par glissements du passé lointain vers le passé proche, de l'Algérie de 1830 à celle de la guerre d'Indépendance et de l'énonciation à la troisième personne au « je » autobiographique. Dans ce roman se lit l'histoire individuelle de la narratrice et celle des femmes cloîtrées, dont l'auteure se veut la porte-parole, en rapportant leur cri d'amour et de douleur par souci de solidarité féminine. Cette procédure affecte l'organisation des chapitres et donne naissance à une multiplicité narrative que nous souhaitons étudier ici.

En effet, cette diversité offerte par l'auteure se matérialise par un alliage de trois récits où apparaissent de nombreuses références touchant à l'Histoire, à l'art, à la religion, à la peinture, à la poésie, à la musique... Notre choix d'analyse portera en particulier sur l'effort d'écriture et l'élaboration formelle de ce roman sans oublier son originalité thématique.

Le choix de ce roman d'Assia Djébar est dicté par notre proximité culturelle avec l'auteure -une femme arabo-musulmane- mais aussi parce que notre passion pour l'écriture d'Assia Djébar s'est déclarée avec notre première recherche universitaire. Notre étude d'Assia Djébar s'était déjà esquissée dans notre mémoire de licence<sup>14</sup> avec une étude thématique d'*Ombre Sultane*, qui a évoqué succinctement une architecture romanesque semblable à celle de *L'Amour, la fantasia*.

Au cours de notre analyse, nous avons remarqué la ressemblance entre la structure intérieure d'*Ombre sultane* et celle de *L'Amour la fantasia*. Chaque roman se compose de trois parties divisées en chapitres, se rapportant à une situation narrative et discursive différente. D'un chapitre à l'autre, ces situations alternent, se confrontent, se mêlent et se

---

<sup>14</sup> Ayant pour titre *L'Amour dans Ombre Sultane d'Assia Djébar*, ce mémoire est déposé en 1995 au département français de l'Université Hassan II, Casablanca II.

démêlent et procurent à l'écriture une richesse et une grande densité stylistique et poétique.

Dans la présente recherche, notre ambition première était d'étudier l'étendue ainsi que l'évolution de l'écriture d'Assia Djébar à travers les romans du Quatuor<sup>15</sup>, mais l'idée d'explorer cet ensemble dépassait le cadre d'un mémoire de Maîtrise, car cela impliquait une analyse détaillée de toutes les spécificités et les particularités de l'écriture djebarienne. Examiner avec précision tous les aspects narratifs tout en étant constamment proche du texte n'est pas une affaire simple, qui peut être conclue dans le cadre de cette recherche. Nous avons donc choisi d'étudier cet unique roman, parce que nous pensons que *L'Amour, la fantasia* a l'avantage de reproduire un nombre important des intérêts et des tendances artistiques et culturelles de l'auteure.

Il s'agira dans ce mémoire d'étudier et d'analyser la problématique de la structure et de la diversité narrative dans *L'Amour, la fantasia*. Celui-ci nous a semblé le plus représentatif de la particularité de l'écriture chez Assia Djébar, car il propose une recherche formelle aussi bien différente d'un chapitre à l'autre.

### **L'état de la critique :**

Notre recherche s'est heurtée au choix ardu d'une approche qui devait être originale sans tomber dans la redondance critique vu qu'Assia Djébar est une auteure très étudiée. De nombreux travaux universitaires ont privilégié *L'Amour, la fantasia* et il semble être l'un des romans les plus analysés de l'auteure. Néanmoins, trop peu de ces recherches concernent l'analyse détaillée de sa structure narrative. Beaucoup d'études se sont

---

<sup>15</sup> *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre Sultane* (1987) et *Vaste et la prison* (1995).

limitées à certains aspects du roman pris séparément sans chercher à proposer une synthèse qui prendrait en compte l'organisation des trois récits reliés.

Il faut dire que l'aspect esthétique et scripturaire a souvent été mis de côté dans les études consacrées à la littérature féminine d'une manière générale. À l'encontre de leurs confrères, les auteurs masculins, à qui on a consacré une multitude d'écrits ayant trait aux formes d'écriture, les écrivaines femmes se sont vues confinées à des approches plus thématiques<sup>16</sup>. Néanmoins, depuis quelques années des auteurs commencent à s'intéresser à l'œuvre polyvalente d'Assia Djébar pour faire ressortir l'interaction des arts avec l'écriture romanesque<sup>17</sup>. En effet, plusieurs chercheurs ou critiques ont évoqué ou remarqué l'hétérogénéité narrative et la structure complexe des œuvres d'Assia Djébar, mais leurs propos n'a fait que survoler la question sans s'attarder sur les stratégies textuelles mises en œuvre. De plus, même si ces chercheurs démontrent à première vue un intérêt pour la construction particulière de *L'Amour, la fantasia*, leurs recherches privilégient d'autres problématiques plus d'ordre sociocritique, interculturelle, postcoloniale où on se contente parfois d'analyser un type de récit plus que d'autres en négligeant le mélange des genres qui spécifie le roman. Sans prétendre à fournir une liste exhaustive, nous énumérons quelques études et ouvrages reconnus, qui ont touché de près ou de loin à la problématique de la diversité chez Assia Djébar.

---

<sup>16</sup> Voir entre autres l'ouvrage de Rafika Merini, *Two major francophone women writers, Assia Djébar and Leïla Sebbar : a thematic study of their works*, New York, P. Lang, 1999, ou encore celui de Najib Redouane, *Écritures féminines au Maroc, continuité et évolution*, Paris, L'Harmattan, 2006, 276 p.

<sup>17</sup> Voir à ce propos deux ouvrages phares : Jeanne- Marie Clerc, *Assia Djébar, Écrire, transgresser, résister*, Paris l'Harmattan, 1997. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

Denise Brahimî est l'une des premières à attirer l'attention sur la complexité narrative de ce roman<sup>18</sup> dans un court article, mais n'en fait pas une analyse détaillée. Bien au contraire, les autres articles qu'elle consacrera à *L'Amour, la fantasia* sont des études thématiques<sup>19</sup>. En s'intéressant au parcours diversifié d'Assia Djébar, Beïda Chikhi<sup>20</sup> évoque les médiations artistiques dans ses romans, mais son approche demeure plus thématique et sans approfondissement, car elle n'analyse pas comment cette inclination pour les arts affecte l'écriture.

Durant la dernière décennie, l'aspect scripturaire et stylistique chez l'auteure algérienne commence pourtant à attirer l'attention de la critique. En effet, le nombre de publications portant sur sa production littéraire s'est considérablement élargi durant les années 90. Des thèses, des livres, de nombreux articles dans des revues spécialisées, des contributions à des colloques ou des colloques<sup>21</sup> entiers ont été consacrés à son œuvre<sup>22</sup>. Dans un article publié en 2003, Miléna Horváth opte pour l'étude de l'intertextualité dans le quatuor romanesque<sup>23</sup>, mais elle privilégie la problématique interculturelle de l'identité

---

<sup>18</sup> Denise Brahimî, « *L'Amour, la fantasia*, une grammatologie maghrébine », in *Littératures maghrébines : Colloque Jacqueline Arnaud, Villetaneuse, les 2-3-4 décembre 1987*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 120-124.

<sup>19</sup> Voir son ouvrage *Appareillage*, Paris, Deux temps Tierce, 1991 ou encore *Maghrébines, portraits littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995, 181 p.

<sup>20</sup> La critique est l'une des premières à évoquer les médiations artistiques dans l'œuvre d'Assia Djébar : voir à ce propos ses deux ouvrages : *Les Romans d'Assia Djébar*, Office des publications universitaires, Alger, 1990. *Assia Djébar, histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2007.

<sup>21</sup> Voir le Colloque de Cerisy, Mireille Calle Gruber *et al.*, *Assia Djébar, Littérature et transmission*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

<sup>22</sup> Voir l'ouvrage de Boussad Berrichi, *Assia Djébar : une femme, une œuvre, des langues : bibliographie (1936-2009)*, Séguier, 2010. Il dresse l'inventaire de tous les travaux sur l'œuvre d'Assia Djébar de 1957 à 2009. Il répertorie aussi les interviews de l'auteure ainsi que les articles de presses qui se sont intéressés à son œuvre.

<sup>23</sup> Elle publie deux articles à ce propos : Miléna Horváth, « L'intertextualité dans l'écriture de la romancière algérienne Assia Djébar », in *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, textes présentés par Martine Mathieu-Job, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, pp. 165-172. « Le regard en relais, les enjeux thématiques et narratifs du visuel dans la série "Arabian Quartet" d'Assia Djébar », in *L'Entredire francophone*, textes présentés par Martine Mathieu-Job, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, pp. 117-130.

de l'auteure<sup>24</sup>. D'autres auteurs s'intéressent à l'aspect narratif de *L'Amour, la fantasia*, dont Robert Elbaz<sup>25</sup> et Anne Marie Miraglia<sup>26</sup>, mais leur approche demeure très lacunaire ou abordée d'une manière fragmentaire. L'étude de Trudy Agar-Mendousse<sup>27</sup> est la seule qui nous a semblé la plus exhaustive dans son étude de *L'Amour, la fantasia*. Elle s'attarde sur la totalité des aspects de l'œuvre, mais sa problématique privilégie la thématique de la violence dans l'œuvre d'Assia Djébar ainsi que la construction d'une identité féminine et postcoloniale<sup>28</sup>. Les autres études répertoriées vont privilégier l'un des aspects du roman soit l'autobiographie<sup>29</sup> ou le traitement de l'Histoire<sup>30</sup>.

Ce qui ressort de cette revue critique, c'est que les aspects poétiques (tant diégétique que discursif, stylistique, structurel ou formel) de l'œuvre djébarienne ont été relégués au second degré. Il y aurait néanmoins des auteurs, comme Marta Segarra, qui souligne dans son dernier ouvrage, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*<sup>31</sup>, la négligence de la critique pour les innovations textuelles et narratives des écrivaines maghrébines<sup>32</sup>. Rafika Merini<sup>33</sup>, bien qu'elle propose une étude thématique, rapporte la

---

<sup>24</sup> Sa thèse de doctorat s'intitule *La Poétique de l'entre-deux dans l'œuvre d'Assia Djébar* (thèse rédigée en cotutelle), Université de Pécs (Hongrie) et l'Université Bordeaux 3 (France), 2002. Milena Horvath y traite de la question de métissage culturel de l'auteure en termes de l'écriture de l'entre-deux.

<sup>25</sup> Robert Elbaz, « Du corps et de la parole, dans *L'Amour, la fantasia*, d'Assia Djébar », in *Assia Djébar*, sous la direction de Najib Redouane, *op. cit.*

<sup>26</sup> Anne Marie Miraglia, *Des Voix contre le silence*, Durham, Durham University, 2005.

<sup>27</sup> Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, l'Harmattan, 2006. 285 p.

<sup>28</sup> Rappelons que cet aspect chez Assia Djébar a retenu l'attention de plus d'un critique depuis les cinq dernières années, nous citons en l'occurrence Hafid Gafaïti, *La Diasporisation de la littérature postcoloniale, Assia Djébar, Rachid Mimouni*, Paris, l'Harmattan, 2005 et Michael F., *O'Riley, Postcolonial haunting and victimization: Assia Djébar's new novels*, New York, Peter Lang, 2007.

<sup>29</sup> Voir à ce propos la thèse de doctorat de Najiba Regaïg, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, Thèse de Doctorat de littérature française, Université Paris Nord, 1995, [En ligne] <http://sir.univ-lyon2.fr/limag/Theses/Regaieg.PDF> (page consultée le 10 juillet 2009).

<sup>30</sup> Milo Giuliva, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2007.

<sup>31</sup> Marta Segarra, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris, Karthala. 2010.

<sup>32</sup> Ce constat va inciter Marta Segarra à analyser à travers un corpus littéraire féminin, la littérarité et le caractère poétique de certaines œuvres féminines.

réaction d'Assia Djebar contre les analyses « sociologiques » des écrits de femmes puisque de telles approches ignorent complètement les intentions artistiques. Martine Fernandes souligne, pour sa part, les revendications des écrivaines francophones pour « un statut d'écrivain », en déplorant « le manque d'intérêt de la critique pour leur style<sup>34</sup> ».

### **Problématique et hypothèses de recherche**

« Œuvre de la continuation et de la rupture<sup>35</sup> », *L'Amour, la fantasia* est reconnue pour étant une œuvre novatrice selon Jean Déjeux qui la qualifie comme le roman le plus accompli de l'auteure<sup>36</sup>. Mildred Mortimer compare, à son tour, ce qu'est *L'Amour, la fantasia* pour l'écriture des femmes à ce que *Nedjma* de Kateb Yacine est pour l'écriture masculine :

Given the emergence of women's fiction at this point in time, précise-t-elle, it is perhaps appropriate to make the argument now that Djebar's *L'amour, la fantasia*, published in 1985, has had the impact upon the Francophone Maghrebien novel comparable to that of Kateb Yacine's *Nedjma*, published three decade before<sup>37</sup>.

En effet, d'une partie à une autre, la structure narrative de *L'Amour, la fantasia* obéit à une organisation binaire et la structure globale du roman offre trois récits distincts par le contenu et par l'écriture. D'un chapitre à l'autre, le récit voyage et transcende espace et temps et change complètement de matière discursive, voire générique. Les chapitres *a priori* semblent indépendants et reconfigurent le sens de la lecture, qui peut se réaliser d'une manière non linéaire. Serait-ce un signe de « modernité textuelle » au sens

---

<sup>33</sup> Merini Rafika, *Two Major Francophone Women Writers, Assia Djebar and Leila Sebbar*, op. cit., p. 6.

<sup>34</sup> Martine Fernandes, *Les Écrivaines francophones en liberté*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 17. Dans cet ouvrage, elle consacre un chapitre pour étudier la métaphore de la guerre dans *L'Amour, la fantasia*.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>36</sup> Jean Déjeux, *Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, p. 31.

<sup>37</sup> Mildred Mortimer (dir.), *Maghrebien Mosaic, A literature in Transition*, Boulder, Lymer Rienner, 2000, p. 306.

où l'entend Nejat Khedda<sup>38</sup>? Dans son approche du texte maghrébin, cette dernière relie la structure du texte au contexte historique et littéraire des pays du Maghreb dans le sens où l'évolution des sociétés maghrébines vers leur décolonisation entraînerait à la fois une « libération textuelle » et l'affirmation d'une indépendance qui libère du modèle occidental imposé. Est-ce le cas d'Assia Djébar?

On ne peut nier l'influence du mouvement *Souffles* sur l'ensemble de la production maghrébine. Or, ce mouvement contestataire n'a touché apparemment que les écrits d'hommes, car « les femmes seraient moins portées, par nature, à l'innovation, l'originalité radicale et la violence, soit physique<sup>39</sup> » ou textuelle. Segarra justifie ce retard avant-gardiste par l'avènement tardif des femmes sur la scène littéraire. D'ailleurs, le corpus qu'elle choisit pour son analyse de la modernité textuelle est publié au cours des deux dernières décennies.

Cela confirme le qualificatif de *pionnière* attaché à Assia Djébar. *L'Amour, la fantasia*, écrit en 1985, serait-il l'un des premiers « romans modernes » écrit par une femme du Maghreb? Ayant pris une longueur d'avance sur ses condisciples femmes, Assia Djébar mériterait bien ce qualificatif, puisque son entrée en littérature se fait bien plus tôt que d'autres écrivaines avec *La Soif* en 1957.

Mais, puisqu'il s'agit d'une voix féminine, déterminée par sa situation de femme arabo-berbère, évoluant dans un monde musulman et dominé par la parole masculine, les

---

<sup>38</sup> Naget Khadda (dir.), *Écrivains maghrébins et modernité textuelle*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 7-15.

<sup>39</sup> Martha Segarra, « Tradition, modernité et postmodernité », *op. cit.*, p. 116.

critiques n'ont su voir en son écriture qu'une sorte de cri doublé d'une revendication permanente des droits féminins<sup>40</sup>.

Serait-il possible aujourd'hui de se pencher sur le texte et l'écriture djebarienne comme étant un message esthétique et moderne d'une auteure universelle? L'écriture d'Assia Djébar a toujours été catégorisée sous l'étiquette de littérature féminine, qui associerait la plume de chaque femme à une tentative de revendication et de révolte contre le statut dégradant de la femme dans les sociétés arabo-musulmanes. Or, si l'on retrouve en effet ces thèmes dans les œuvres d'Assia Djébar, le travail sur la forme n'a pas été pour autant négligé. De *La Soif* (1957) à *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), l'écriture de la romancière algérienne n'a pas cessé d'évoluer, que ce soit au plan thématique ou au plan de la structure. Le tournant nous a semblé décisif à partir du lancement du quatuor algérien.

*L'Amour, la fantasia* est une œuvre doublement novatrice, car non seulement elle propose une nouvelle manière d'écrire dans le champ de la littérature féminine, mais elle rompt avec l'écriture même d'Assia Djébar. Le roman survient après une pause de plus de 10 ans<sup>41</sup> où l'auteure acquiert une maturité au niveau de l'écriture. Mireille Calle-Gruber abonde dans ce sens et explique que le silence de l'auteure ne peut qu'entraîner une nouvelle qualité et « une étoffe textuelle » où « des dispositifs inédits » apparaissent comme une « expérience fondatrice<sup>42</sup> ».

---

<sup>40</sup> Voir entre autres les études de Jean Déjeux, *Assia Djébar, romancière algérienne et cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984, de Beïda Chikhi, *Les Romans d'Assia Djébar, op. cit.* et de Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, transgresser, résister, op.cit.*

<sup>41</sup> Pendant cette période de silence romanesque, l'auteure se consacre entre autres à la réalisation de son film *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* (1977).

<sup>42</sup> Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar où la résistance de l'écriture, op. cit.*, pp. 8-10.

En effet, *L'Amour, la fantasia* s'affiche comme un exercice de style qui s'est distingué de tout ce qui a été publié auparavant. Étant le premier volet d'une série de romans que la romancière appelle le quatuor algérien<sup>43</sup>, *L'Amour, la fantasia* entame une nouvelle ère d'écriture qui s'éloigne des schémas classiques de ses romans de jeunesse<sup>44</sup>. L'auteure assume la rupture au niveau de la composition romanesque et adopte une narration diverse et multiple.

Cette élaboration formelle nous poussera dans un premier temps à nous attarder sur la signification de cet alliage. Est-ce une simple juxtaposition de trois récits différents où y aurait-il une unité de sens à travers ce choix narratif? La multiplicité narrative entraîne à coup sûr une diversité de contenu qui va influencer l'écriture et révéler une hétérogénéité du discours romanesque. Notre objectif dans ce travail est de déceler à travers ce roman, particulièrement structuré, non pas le sens de chaque discours isolé, mais celui des trois discours combinés. L'une de nos hypothèses de recherche est d'évoquer le parcours multidisciplinaire qui serait la cause de cette écriture plurivoque. Ce roman intervient à un moment où Assia Djébar ressent le besoin de changer. Il sera

---

<sup>43</sup> *L'Amour, la fantasia* (1985) constitue le premier volet du quatuor romanesque algérien, il va être suivi d'*Ombre Sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1995). Farah Aïcha Gharbi soutient par déduction que *La Femme sans Sépulture* serait le 4<sup>e</sup> volet du quatuor, voir sa thèse de doctorat *L'Intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*, Université de Montréal, mai 2010, p.16, [En ligne] [https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/.../Gharbi\\_Farah\\_A\\_2010\\_these.pdf](https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/.../Gharbi_Farah_A_2010_these.pdf) (page consultée le 9 octobre 2010). Or, Najiba Regâig certifie que *Vaste est la prison* clôtüre la série du quatuor étant donné que c'est *Loin de Médine* (1991) qui en constitue le 3<sup>e</sup> volet, voir à ce propos sa thèse de doctorat intitulée *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, soutenue en décembre 1995 sous la direction de Charles Bonn, à l'Université Paris Nord, p. 10. Elke Richter affirme, pour sa part, que la série du quatuor demeure incomplète et n'analyse que les trois romans précités dans sa thèse intitulée, *L'Écriture du « je » hybride, le quatuor Algérien* d'Assia Djébar, sous la direction de Naget Khadda, Université de Montpellier III, soutenue en juillet 2004, [En ligne] <http://www.limag.refer.org/Theses/RichterFrancais.htm> (page consultée le 27 avril 2010).

<sup>44</sup> *La Soif* (1957), *Les Impatients* (1958) ou *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962), *Les Alouettes naïves* (1967).

nécessaire de montrer de quelle manière ce changement s'effectue et de voir comment ces nouvelles préoccupations interagissent avec son écriture.

Notre deuxième hypothèse est reliée à la situation de la romancière algérienne qui semble parfois tiraillée entre le besoin de satisfaire des préoccupations patriotiques et ses divers talents artistiques. C'est ce qui expliquerait peut-être les différentes tonalités que revêt l'œuvre. Soucieuse de répondre aux exigences historiques et préoccupée par les problèmes liés à la condition de la femme algérienne, sans oublier sa situation d'auteure francophone, Assia Djébar pratique un exercice de style périlleux qui met en cause l'unité de son roman, mais aussi son statut de femme écrivain tentant de se frayer une place dans un milieu à dominance masculine.

Notre troisième hypothèse concerne les trois récits imbriqués dans *L'Amour, la fantasia*. Cette diversité suggère inmanquablement plusieurs lectures. En s'affranchissant de toute linéarité, le récit pourrait être l'expression d'une liberté symbolique à laquelle aspire l'auteure, pour elle-même, pour « ses sœurs » et pour l'Histoire de son pays<sup>45</sup>. La narratrice apparaît comme une voyageuse qui construit son texte en errant entre temps et espace. En se déplaçant constamment entre l'Histoire lointaine de son pays et sa propre histoire, entre l'espace cloîtré des femmes de son pays et l'espace affranchi de sa condition de femme dévoilée, Assia Djébar anéantit les frontières qui l'éloignent de l'Algérie, où elle n'a pas assez vécu, et des femmes de sa tribu d'origine auxquelles elle s'identifie peu. Au terme de cette étude, nous espérons être en mesure d'évaluer cette écriture. Serait-ce une écriture féministe, nationaliste ou tout simplement djébarienne?

---

<sup>45</sup> Dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar tente une lecture personnelle parfois subjective de l'Histoire de son pays en essayant de la libérer de tout préjugé et idées reçues sur l'autochtone vu par le colonisateur.

Notre travail s'inspire d'une réflexion sur la modernité au sens de Marc Gontard<sup>46</sup>. Son ouvrage, *La Violence du texte*, constitue une référence qui traite des innovations textuelles chez les auteurs masculins du Maghreb. Gontard pense que les approches thématiques, psychocritiques et sociocritiques « gommant l'originalité d'un texte<sup>47</sup> » et ignorent ses problèmes d'écriture. En proposant une analyse plus fonctionnelle des textes maghrébins, Gontard cherche à dégager « la violence du texte » qui a caractérisé les écrits de la génération *Souffles* en mettant en avant leur littéarité.

Nous nous inspirons aussi d'une conception de la modernité repérée dans l'étude d'Abdallah Memmes sur l'état et l'évolution du texte maghrébin masculin en particulier chez Abdelkébir Khatibi<sup>48</sup>. Le critique marocain s'intéresse entre autres aux procédés qui fondent les mécanismes de la signifiante dans les textes de quelques auteurs maghrébins. Ce qui ressort de son étude, c'est la présence d'une matrice centrale qui génère et organise les différents niveaux et aspects du roman. Le texte de Khatibi fonctionne, selon Memmes, « comme une vaste expansion de sa matrice de base [qui] se solde par un processus de réfléchissement et de simulation entre le fond et la forme qui aboutit, en fin de compte, à l'instauration d'un rapport homologique entre les deux<sup>49</sup> ».

Dans le cas de *L'Amour la fantasia*, il est clair que la construction est tellement mise en évidence qu'elle pourrait masquer par moment le contenu. La recherche stylistique s'y impose d'une manière insistante qu'on pourrait oublier l'intention du témoignage. C'est pour cette raison que notre démarche privilégie le cadre formel. Or, les approches de cet

---

<sup>46</sup> Marc Gontard, *La Violence du texte, littérature marocaine d'expression française, op. cit.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>48</sup> Abdallah Memmes, *Abdelkébir Khatibi : L'Écriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan, 1994.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 11.

ordre comportent parfois un certain nombre de réductions en faisant abstraction du contenu thématique. Dans le cas de *L'Amour, la fantasia*, elles pourraient occulter quelques spécificités du texte féminin maghrébin. Notre démarche a pour point de départ d'interroger le texte en partant du système d'écriture qui le structure et en assumant l'hypothèse que cette mise en forme est au service des aspects de sa thématique. Autrement dit, il y aurait une sorte d'analogie entre le fond et la forme dont il faudra définir les paramètres et les techniques. C'est pour cette raison que nous retenons le concept de « signifiante », car il nous paraît le plus adéquat pour étudier la structure narrative éclatée ainsi que l'écriture du roman pour sa capacité d'élucider le rapport entre la forme et le fond ainsi que le rôle que jouent les procédés d'écriture dans la production de sens.

Cette conception de l'œuvre nous la puisons grandement chez Henri Meschonnic<sup>50</sup> qui esquisse les bases d'une poétique où l'écriture, en tant que forme, est considérée comme signifiante en ce qu'elle véhicule un sens. Sa démarche, qui tient compte à la fois du « fond » et de la « forme » s'oppose d'emblée, aussi bien à la conception « thématique subjectiviste<sup>51</sup> » classique qu'à la conception « formaliste scientiste », issue du mouvement des « formalistes russes<sup>52</sup> ».

---

<sup>50</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970.

<sup>51</sup> Cette conception s'intéresse primordiallement au contenu de l'œuvre qu'elle appréhende comme une sorte de confession et cherche, par conséquent, à mettre en évidence les intentions de l'auteur.

<sup>52</sup> Celle des formalistes russes occulte la thématique pour ne s'occuper que du langage et des moyens linguistiques du texte, qu'elle prend comme un « objet » clos, détaché des réalités extérieures et ayant en lui-même sa propre fin. Voir à ce propos leurs textes traduits et présentés par Tzvetan Todorov dans *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes, Paris, Seuil, 2001.

À l'instar du théoricien, nous envisageons *L'Amour, la fantasia* comme « un tout organique<sup>53</sup> » autrement dit, comme un système dont le principe unificateur, qui rend compte de son sens, doit être retrouvé à tous les niveaux de l'œuvre. Celle-ci est perçue par Meschonnic comme « une synthèse vécue du signe et de la réalité, aboutissant à un système indissoluble qui est une forme-sens<sup>54</sup> ».

Ainsi, la tâche de la lecture consiste à découvrir et à mettre à jour ce système. Cependant, comme ce dernier est signifiant, l'œuvre ne saurait être prise en elle-même, pour sa propre fin, car elle renferme une dimension esthétique et métaphysique qui la situe nécessairement dans un contexte socioculturel donné : l'œuvre, note Meschonnic, est le résultat d'« un langage qui est système dans son histoire<sup>55</sup> ».

C'est ainsi que la notion de « forme-sens » sur laquelle insiste tant Meschonnic réfère, non seulement à l'écriture comme système, mais également à ses rapports avec ce qu'on pourrait considérer comme sa dimension socioculturelle, et qu'il appelle le « vivre », inséparable du « dire » : « Forme du langage dans un texte, écrit-il (des petites aux grandes unités) spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre<sup>56</sup> ».

Meschonnic rappelle que, pris séparément, « ni les procédés ni les thèmes ne font l'œuvre<sup>57</sup> », mais c'est plutôt leurs rapports et leur fonctionnement homogène qui la font. Le vieux dualisme traditionnel, qui sépare la forme du contenu en accordant du sens qu'à

---

<sup>53</sup> Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 39.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>55</sup> Meschonnic Henri, *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973, p. 3.

<sup>56</sup> Meschonnic Henri, *Pour la poétique I, op.cit.* p. 176.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 14.

ce dernier, se trouve ainsi dépassé. Or, « dire forme, c'est être dans le signifié », précise Meschonnic<sup>58</sup>. C'est pourquoi, l'étude poétique, telle qu'il la conçoit (étude de la littérature), s'appuie sur la notion d'écriture comprise comme « la production de formes-sens<sup>59</sup> » et qui, par conséquent, s'accorde aussi bien avec la conception formaliste qu'avec la conception thématique :

La forme sens, explique-t-il, annule sur le terrain de la poétique les oppositions idéalistes telles que biographie/œuvre, thème/forme. Elle inscrit par son trait d'union, un système dialectique du sujet de l'écriture avec l'objet-texte, et de l'objet-texte avec le sujet lecture<sup>60</sup>.

### **Plan du mémoire**

C'est dans cette perspective que nous organisons notre travail comme suit :

Dans un premier temps, nous nous attarderons sur les aspects de la modernité à travers le concept de la signifiance pour étudier les procédés de rupture et de discontinuité narrative de *L'Amour, la fantasia*. L'homologie qui s'instaure entre le fond et la forme nous pousse à penser l'organisation textuellement non comme étant un regroupement de récits séparément conçus, mais comme un ensemble produit pour servir le même sens. Le processus de la signifiance aura, donc, pour fonction de révéler du sens à partir des techniques d'écriture et des dispositions formelles que nous nous proposons d'étudier dans le premier chapitre.

L'étude des mécanismes de la signifiance sera complétée, dans le deuxième chapitre, par une analyse stylistique qui privilégiera l'étude de l'allégorisation, étant un procédé signifiant et une figure de rapprochement entre le récit autobiographique et le récit historique apparemment distinct.

---

<sup>58</sup> Meschonnic Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973, p. 33.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 34.

Le troisième chapitre analysera le jeu narratif et l'alternance des instances du discours qui régissent la structure du roman et qui font ressortir son aspect diversifié. Nous y toucherons entre autres au fonctionnement du discours autobiographique et sa cohabitation avec d'autres discours. Cet aspect se complètera dans le quatrième chapitre avec l'analyse de la polyphonie qui investit l'œuvre. Ce sera aussi une occasion pour se pencher sur le concept de plurilinguisme au sens de Bakhtine ainsi que la situation linguistique de l'auteure qui semble avoir plusieurs incidences sur son écriture.

Notre dernier chapitre s'intéressera à la résonance médiatique dans le roman pour étudier l'effet de cette interaction sur le style et la forme. L'écriture romanesque s'avèrera encore une fois signifiante et prendra à chaque fois les allures du média emprunté.

## Chapitre I :

### Rupture et discontinuité narratives dans *L'Amour, la fantasia* : écriture de la contestation et de l'émancipation

Avant de se pencher sur la signifiante véhiculée par la multiplicité des récits mis en présence dans *L'Amour, la fantasia*, il convient tout d'abord d'examiner le concept à l'étude : la signifiante, qui confère au texte sa dimension esthétique en manifestant sa littérarité.

#### 1. Signifiante

##### 1.1 Au sens linguistique

Avant d'être un concept appliqué à la littérature, la signifiante est un concept linguistique qui se rapporte à l'émergence du sens chez le récepteur. La signifiante désigne la dimension syntaxique du sens et est reliée directement au sens que peut produire la forme. Cette définition établit une distinction entre signifiante et signification. La signification contient une modalité référentielle directe et immédiate où le sens des mots renvoie alors à des entités réelles. Au-delà de cette notion ontologique, la signification garantit une bonne formation des formules du discours.

Selon Jean Ladrière, « la signifiante est ce par quoi la signification advient, ce par quoi les signes se font porteurs de sens, ce qui fait qu'il y a quelque chose comme une vie du sens<sup>1</sup> ». En distinguant signification et signifiante, Michel Riffaterre<sup>2</sup> attribue à la première un caractère réfractaire qui ne se livre pas de façon immédiate dans un texte

---

<sup>1</sup> Jean Ladrière, « Signification et signifiante », *Synthèse*, Springer, Netherlands, 28 Décembre 2006, pp. 59-67.

<sup>2</sup> Michel Riffaterre, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, pp. 100-118.

poétique. Il note à cet effet que « la représentation littéraire [...] n'est que l'arrière-plan qui rend perceptible le caractère indirect de la signification<sup>3</sup> ».

Pour accéder à la signification, le lecteur s'appuie sur des indices qui représentent la réalité. Or, cette signification demeure toujours indirecte, en raison d'un ensemble d'opérations textuelles qui affectent ou brouillent le sens, tel le « déplacement » de celui-ci, dans le cas de la métaphore par exemple.

En ce qui concerne le concept de signifiante, Riffaterre distingue le sens produit dans le langage quotidien de celui qui apparaît dans le langage littéraire. Dans le premier, « les mots signifient en relation aux choses<sup>4</sup> », autrement dit aux référents qui renvoient à une réalité. Dans le cas du texte littéraire, le sens est à chercher dans le texte en tant qu'ensemble où le sens s'élabore et se déploie au fil de l'écriture. Le sens se dégage ainsi des rapports qu'entretiennent les mots dans un texte. C'est ce type de sens que Riffaterre appelle signifiante.

## **1.2 Signifiante et littérature**

Sur le plan de la production littéraire, la signification d'une œuvre est reliée à sa structure intentionnelle, alors que la signifiante est la mise en relation de cette signification avec les préoccupations du récepteur. « Du point de vue du sens [niveau mimétique], le texte

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 92.

est une succession d'unités d'information; du point de vue de la signifiante [niveau sémiotique], le texte est un tout sémantique unifié<sup>5</sup> », précise Riffaterre.

Il convient dès lors de parcourir notre œuvre en tenant compte des différentes représentations qui lui sont imposées par la structure du texte. La lecture doit « repousse[r] le sens vers un texte absent de la linéarité<sup>6</sup> ». En suivant le modèle de Riffaterre, notre lecture va tenir compte des multiples représentations imposées au texte en nous révélant un ensemble d'indices formels disséminés et constituant les éléments d'une matrice génératrice du texte. Cette opération produit la signifiante d'un texte qui se « construit de manière à contrôler son propre décodage<sup>7</sup> ».

Pour notre analyse de la matière narrative de *L'Amour, la fantasia*, nous retiendrons quelques apports théoriques de Jean Ricardou.

### **1.3 La signifiante selon Ricardou**

Jean Ricardou instaure une nette différence entre deux catégories d'œuvres : « les anciennes » et « les modernes ». Les premières privilégient le contenu alors que les secondes se distinguent, sur le plan de la forme, par un système d'écriture signifiant, c'est-à-dire lui-même producteur de sens. C'est ainsi que ces œuvres véhiculent une « signifiante », car leur sens ne résulte pas uniquement du contenu thématique, mais se dégage des opérations formelles considérées « comme effet de certaines dispositions

---

<sup>5</sup> Cité par Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert, « La littérarité et la signifiante », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), 2006, [En ligne] <http://www.signosemio.com> (page consultée le 27 janvier 2010).

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

langagières<sup>8</sup> ». Le sens du texte se trouve inscrit dans sa forme autant que dans son contenu.

Une telle pratique se démarque de la conception classique de l'écriture, qui ne voit dans la forme qu'un simple moyen d'expression au service du contenu. Autrement dit, ce qu'on exige de la forme, en premier lieu, c'est de traduire fidèlement le contenu.

En revanche, la conception moderne de l'écriture accorde une fonction dynamique aux techniques d'écriture comme faisant partie prenante de la mise en œuvre du sens du texte. Ce dernier fonctionne comme un système dans lequel un ensemble de correspondances et de similitudes lie ses différents niveaux et concourent à en construire le sens.

Ainsi, la fiction ne se présente plus comme quelque chose de préétabli, mais comme le résultat du fonctionnement d'un ensemble de dispositions particulières du langage, autrement dit, de stratégies de l'écriture.

Parmi les producteurs signifiants en usage dans les textes modernes, et qui ont été analysés par Ricardou et les théoriciens du Nouveau Roman, nous retiendrons les systèmes de génération textuelle et d'ordination métaphorique qui présentent un intérêt immédiat pour l'étude de notre roman.

### **1.3.1 Ricardou : Production et système de génération textuelle**

Dans *Nouveaux problèmes du Roman*, Ricardou<sup>9</sup> analyse un concept qu'il nomme « le dogme de l'expression représentation ». Selon ce « dogme », l'idéologie littéraire

---

<sup>8</sup> Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du Roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 76.

<sup>9</sup> *Ibid.*

classique interprète l'acte d'écrire comme la manifestation d'un « sens institué », c'est-à-dire préétabli et extérieur au texte. À travers ce concept, Ricardou distingue l'« expression », qui concerne un aspect du « moi », et la « représentation », qui porte sur des réalités distinctes de ce « moi ». Dès lors, toute l'entreprise littéraire consisterait en un « quelque chose à dire », autrement dit à la mise en forme d'un ensemble d'idées et de données se rapportant à ces deux domaines. Or, la conception « productionniste » de l'écriture, proposée par Ricardou, considère que « ce qui rend possible la venue d'un texte, c'est plutôt le désir de “quelque chose à faire” et non “quelque chose à dire”<sup>10</sup> ».

Cette conception productionniste s'intéresse davantage au fonctionnement du texte et appréhende la production et la reproduction du sens comme deux éléments participant à l'élaboration d'un texte, selon une « unité contradictoire » qui se traduit comme le note Ricardou :

D'une part, dans la combinaison du résultat [où] il serait facile de comprendre que les sens produits et les sens reproduits se relativisent réciproquement. D'autre part, dans le cours du procès [où] il serait facile de montrer qu'il y a une opération productrice dans toute reproduction de sens et qu'il y a une opération reproductrice dans toute production de sens<sup>11</sup>.

Cette conception permet l'élaboration de « la valorisation idéologique de la reproduction de sens » et la prééminence de la production, dans la mesure où ses mécanismes réagissent vis-à-vis des sens institués, « soit selon le frein d'une résistance, soit selon la mise en cause d'une subversion<sup>12</sup> ».

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>12</sup> *Ibid.*

Il résulte de cette conception que la motivation de l'écriture réside dans l'acte d'écrire lui-même, et non dans la recherche d'une expression extérieure à l'écriture, ce qui invite à « focaliser l'intérêt » sur les stratégies textuelles elles-mêmes, et non sur une « entité idéelle antécédente » qui viendrait s'investir dans le texte. Ricardou souligne à cet effet que « produire, c'est mettre en œuvre une matière. S'agissant du texte, cette matière est principalement le langage, entendu non comme un moyen d'expression, mais bien comme une matière signifiante<sup>13</sup> ».

À ce plan de production signifiante, deux résultats sont possibles :

- Les sens produits par de telles dispositions textuelles peuvent éventuellement correspondre à des sens institués. Nous avons affaire alors à une « reproduction de sens » qui se définit selon Ricardou comme une « expression/représentation<sup>14</sup> » dans la mesure où ces sens sont d'abord le produit et le résultat des stratégies textuelles.
- Les dispositions textuelles peuvent faire surgir des « sens autres », issus « de façon imprévue » de « l'organisation spécifique de la matière signifiante<sup>15</sup> », autrement dit, des procédés techniques mis en œuvre.

Il convient de préciser que l'existence exclusive de ce processus de production n'est pas toujours effective, car les deux pratiques coexistent dans les textes modernes<sup>16</sup> où elles se trouvent dans une dynamique d'interaction. Une telle interaction ne peut

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> « L'éventuelle modernité d'un texte, écrit le théoricien, ne se marque pas en fonction d'exclusif; elle s'inscrit en termes de prépondérance. Elle dépend, pour tel de ses aspects, de la distribution stratégique des deux procédures contraires, toujours actives, l'une et l'autre, dans le cours de l'élaboration. », cité dans « La révolution textuelle », *Esprit*, n° 12, 1974, p. 933.

qu'entraîner des résultats subversifs qui peuvent être mesurés tant sur le plan du fonctionnement pratique du texte que de la conception globale de la littérature.

Dans la conception classique, ne sont pris en considération que les mécanismes qui permettent l'expression de la représentation et sont exclus les mécanismes producteurs, considérés comme les agents d'une « perturbation langagière authentique ».

### 1.3.2 Le système de génération textuelle à partir des transits analogiques

Le système de génération instaure, dans un texte, des opérations de similitude et d'analogie qui mettent « en cause la dimension référentielle sur laquelle [...] le récit s'appuie pour faire illusion<sup>17</sup> ». L'auteur cesse alors de se référer à une réalité extérieure pour s'intéresser aux éléments et moyens qui établissent cette similitude et cette analogie : « Ce qui surgit alors, c'est une opération génératrice [car] la fascination [référentielle] qu'exercent les aventures d'un récit est inversement proportionnelle à l'exhibition des procédures génératrices<sup>18</sup> ».

Le système de génération opère dans les textes grâce à ce que Ricardou appelle les « transits analogiques ». Ils consistent en des éléments qui marquent les changements de séquences ou le passage d'une séquence à une autre<sup>19</sup> à partir de « leurs éléments similaires<sup>20</sup> ».

---

<sup>17</sup> Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Microcosmes », 1973, p. 75.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 77

<sup>19</sup> « Une séquence est une suite logique de noyaux unis entre eux par une relation de solidarité : la séquence s'ouvre lorsque l'un de ses termes n'a plus d'antécédent solidaire et se ferme lorsque l'un de ses termes n'a plus de conséquent » (R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'Analyse structurale du récit* 1981, « Communication 8 », Paris, Seuil, coll., « Points », p. 13). De son côté, Ricardou définit la séquence comme « un ensemble d'événements supposé sans hiatus », *Le Nouveau Roman, op. cit.*, p. 76.

<sup>20</sup> Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman, op. cit.*, p. 77.

Dans le cas de *L'Amour, la fantasia*, l'organisation textuelle rend bien compte d'un foisonnement narratif ainsi qu'une disparité de voix et d'espaces discursifs parfois incompatibles sinon opposés, mais leur cohabitation est rendue possible par un système de génération textuelle opérant grâce à des mots ou des phrases que l'auteure reprend d'un chapitre à l'autre pour rendre possible cette dialectique entre plusieurs discours en apparence disparate. La suite du chapitre fournira une analyse détaillée de ces « transits analogiques ».

### 1.3.3 L'ordination métaphorique

Pierre Fontanier avait défini la métaphore comme étant une figure de rhétorique qui consiste à « présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui [...] ne tient à la première par aucun lien que celui d'une certaine conformité ou analogie<sup>21</sup> ».

Il convient, partant de là, de distinguer deux sortes de métaphores : la métaphore expressive ou stylistique, telle que définie par Fontanier et la métaphore dite productrice, telle que nous la rencontrons dans certains textes modernes et qui prend généralement appui sur des transits analogiques.

La première consiste en une comparaison ponctuelle, n'ayant nulle influence sur le développement et l'orientation du récit. Elle ne sert qu'à agrémenter de « ses prestiges chatoyants le cours d'une prose<sup>22</sup> » et décide de la qualité d'un style<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « champs », 1977, p. 99.

<sup>22</sup> Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, p. 16.

<sup>23</sup> Fontanier écrit dans ce sens : « il faut qu'elle soit vraie et juste, lumineuse, noble, naturelle, et enfin cohérente », *op. cit.*, p. 103.

Prenons un exemple puisé directement de *L'Amour, la fantasia*. Dans le chapitre I, nous pouvons lire le cas d'une métaphore expressive ou stylistique : « la ville, paysage tout en dentelure et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère<sup>24</sup> ». La métaphore semble servir ici le style et embellit la qualité de l'écriture. Par cette figure rhétorique, la narratrice insiste sur la beauté de la ville qu'elle assimile à une femme figée, reprenant, par ce fait, l'image des orientalistes européens dans leur conception de la femme orientale<sup>25</sup>.

Par contre, la métaphore productrice présente une autre fonction. Elle est structurelle, transitaire, selon Ricardou. Elle transforme la simple comparaison en un passage d'une séquence ou d'une cellule fictionnelle à une autre et « par elle, le texte s'ordonne autrement<sup>26</sup> ». Dans ce sens, la métaphore devient productrice, car « l'ailleurs (le comparant) s'installe et se prolonge<sup>27</sup> », faisant naître une nouvelle cellule dont la première est le modèle<sup>28</sup>.

La métaphore Ville/Femme dans le roman se prolonge et devient productrice. Elle dépasse le cadre de la phrase citée ci-dessus pour s'étendre à celle du chapitre, voire plusieurs chapitres, et ainsi l'histoire de la ville entrevue par le colonisateur devient une métaphore qui mime la rencontre amoureuse de la narratrice<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Casablanca, Eddif, 1992, p. 18. À l'avenir, toutes nos citations de ce roman seront signalées directement par le numéro de page.

<sup>25</sup> Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant.

<sup>26</sup> Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier et aujourd'hui (problèmes généraux)*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, p. 280.

<sup>27</sup> Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, op. cit., p. 138.

<sup>28</sup> Contrairement à la métaphore expressive où le comparant disparaît sitôt la comparaison réalisée.

<sup>29</sup> Voir notre analyse dans le chapitre suivant.

Cette métaphore productrice, chez Ricardou, est dite ordinale<sup>30</sup>, car elle permet de réunir deux ou plusieurs cellules différentes à partir d'un élément qui leur est commun. Elle réalise ainsi, dans le texte, le passage d'une cellule à une autre qui lui devient contiguë et les deux se trouvent liées par un rapport d'analogie. Il en est de même de l'évocation de la missive dans le roman<sup>31</sup>, qui relie par un rapport de similitude les chapitres autobiographiques et historiques. La narratrice dépeint avec des séquences analogiques comment « la lettre » revêt une notion libératrice, reliant ainsi un intérieur contraignant à un extérieur séducteur, tantôt chez les soldats français contraints de satisfaire les exigences militaires, tantôt chez les jeunes filles cloîtrées pour obéir à la tradition ancestrale.

Ce fonctionnement de la métaphore ordinale aboutit à deux résultats :

- S'agissant du texte, elle transforme celui-ci en une sorte d'arborescence incontrôlable où surgissent des séquences inattendues dont l'avènement n'est commandé que par le seul mécanisme des associations et des analogies.
- S'agissant de la fiction, il en résulte un télescopage de séquences relevant de contenus thématiques, de temps et d'espaces différents qui délinéarise le récit.

Ainsi, à l'inverse de la métaphore expressive, la métaphore productrice ordinale engendre de la fiction au lieu d'être simplement à son service et fait rebondir le récit dans différentes directions, au lieu de concourir à la maîtrise de son organisation préconçue.

---

<sup>30</sup> « Avec ce que nous appelons métaphore ordinale. Il s'agit de la rencontre de deux cellules (l'ici et l'ailleurs) à partir de certains de leurs points communs. C'est un des éléments de chaque cellule qui se voit affectée de ressemblance », Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 98.

<sup>31</sup> Voir notre analyse plus loin dans le chapitre.

Pour illustrer ce procédé métaphorique, nous invoquerons l'exemple de la lettre qui, au-delà du sens de la simple missive, réfère à l'importance de l'écrit et à sa facture libératrice chez Assia Djebar. Cette stratégie textuelle est à notre sens signifiante et semblable à l'effet de la madeleine chez Proust, où le procédé d'écriture fondamental consiste dans le mécanisme même de la métaphore. Selon Ricardou, ceci est le résultat de la surdétermination des éléments textuels. Ces derniers se voient affectés d'un « fort indice de textualité » ou de signifiante. La métaphore ordinale constitue, ainsi, le système qui parcourt l'œuvre tout entière. Elle est la matrice qui configure sa structure et lui confère son sens global.

Dans un tel système, la forme d'écriture est donc signifiante et se trouve liée au contenu par un rapport d'homologie.

## **2. Structure narrative signifiante dans *L'Amour, la fantasia***

Pour analyser le système de signifiante en activité dans *L'Amour, la fantasia*, il convient de repérer les indices qui font de ce roman une matière signifiante. Nous retiendrons initialement la délinéarisation qui fonde la structure formelle du roman. Loin de s'établir d'une manière linéaire, la narration subit des déstabilisations qui perturbent souvent l'ordre de l'histoire. Cette pratique rappelle celle des nouveaux romanciers en Occident. L'objectif de ce chapitre est d'étudier le fonctionnement de ce procédé de rupture romanesque ainsi que le sens qu'il revêt.

La rupture qui s'opère dans *L'Amour, la fantasia* touche à la fois le fond et la forme. L'écriture de ce livre s'écarte, en effet, de la linéarité du roman classique ainsi que

de la production romanesque antérieure de l'auteure<sup>32</sup>. Sur le plan thématique, on peut déjà reconnaître le projet de rompre avec la tradition ancestrale, annoncé dès le chapitre premier, par la phrase : « J'ai coupé les amarres » (p. 17).

Assia Djébar commence une nouvelle ère d'écriture avec ce premier roman de ce qu'elle appelle le quatuor romanesque. Ceci amène également une rupture avec les procédures et les techniques traditionnelles du roman<sup>33</sup>. La romancière rompt avec la tradition, mais elle revient vers l'Histoire, sa propre histoire et celle de son pays, pour commencer une réflexion sur la langue du colonisateur qui lui a permis, cependant, d'être libre. Le roman réunit ainsi entre récits historique et autobiographique qui s'entrelacent d'une manière solide malgré leur caractère disparate.

Pour ce faire, Assia Djébar structure son texte en utilisant des procédés semblables à ceux du Nouveau Roman. La conception linéaire est battue en brèche grâce à des techniques d'écriture telles que la mise en abyme, le système de génération textuelle et la déstabilisation chronologique, conférant *a priori* à l'organisation du texte et des chapitres un caractère incohérent. Dressons un bref panorama historique du mouvement littéraire du Nouveau Roman ainsi que de ses caractéristiques d'une manière générale pour voir dans quelle mesure le texte d'Assia Djébar intègre cette nouvelle mouvance qui a affecté plus d'une production maghrébine.

---

<sup>32</sup> Ses romans de jeunesse (1957-1967) sont pour la plupart de facture classique à l'intrigue linéaire et psychologique.

<sup>33</sup> Observées dans ses romans de jeunesse : voir *La soif* (1957), *Les Impatients* (1958) ou *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962), *Les Alouettes naïves* (1967).

## 2.1 Le Nouveau Roman

C'est une nouvelle forme romanesque qui a pris naissance vers la fin des années 50, qu'Alain Robbe-Grillet appelle également « une absence de forme<sup>34</sup> ». Il faut dire que ce renouveau romanesque a eu des précurseurs. Pour les retracer, il faut remonter à la fin du 19<sup>e</sup> siècle avec les ouvrages de Marcel Proust et d'André Gide. Leurs expériences ont touché principalement les niveaux narratifs (le va-et-vient entre le temps de l'histoire et celui de la narration) et la structure en abyme de la narration. Ce renouvellement aboutira en France à la vague du Nouveau Roman laquelle a donné naissance à des œuvres novatrices qui n'ont pas manqué de choquer, voire de scandaliser les lecteurs et les critiques de l'époque, très attachés aux structures romanesques classiques. Alain Robbe-Grillet, le théoricien du Nouveau Roman à son début, justifie cet abandon par le fait que la littérature étant une donnée historique, chaque époque doit avoir sa propre littérature pour « exprimer de nouvelles relations entre l'homme et le monde<sup>35</sup> ».

Les Nouveaux Romanciers se sont attachés à la remise en question des principaux éléments sur lesquels se fondent l'esthétique et l'idéologie du roman classique, à savoir : l'intrigue, le personnage et la position du narrateur. Françoise Van-Guyon, au Colloque de Cerisy, résume cet apport en ces mots :

La disparition du personnage comme centre organisateur de la fiction et, corrélativement la suppression des actions comme facteur de structuration; une multiplication des rôles et des centres de perspective partiels et contradictoires; une prolifération des anecdotes; la reprise aux fins de contournement ou de détournement, des grandes formes consacrées et en particulier, des histoires; la construction de la fiction à partir de motifs et de thèmes générateurs, l'élaboration d'une nouvelle logique du mot à mot et du dessin en général, la mise en jeu systématique de figures abstraites : géométriques, arithmétiques et grammaticales (anagrammatiques); l'intertextualité par insertion littérale des textes, anciens ou contemporains, littéraires

---

<sup>34</sup> Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, collection, « Idées », 1963, p. 17.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 9.

ou paralittéraires, qui sont soumis au travail de l'écriture; la multiplicité des mises en abyme [...], l'exhibition des procédures de narration<sup>36</sup>.

Il émerge de cet inventaire que les nouvelles orientations du mouvement consistent dans l'amenuisement du contenu (de l'histoire) au profit de la forme (opération de construction et de libération du langage).

Traditionnellement, un romancier est quelqu'un qui sait raconter une histoire, camper une intrigue, laquelle doit être vraisemblable pour susciter l'illusion de réalité. « Une convention tacite, écrit Alain Robbe-Grillet, s'établit entre le lecteur : celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire [...] à une biographie, à une histoire vécue<sup>37</sup> ».

L'histoire doit être par ailleurs linéaire, progressive et cohérente, et ce, en dépit de quelques entorses sous forme de digressions, de prolepses ou d'analepses, mais en aucun cas, elles ne doivent se développer au point de mettre en péril la cohérence de l'ensemble. Cette démarche permet, comme le signale Robbe-Grillet, l'expression d'un ordre rationnel et rassurant :

Tous les éléments techniques du récit,- note-t-il - emploient systématiquement du passé et de la 3<sup>e</sup> personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigue linéaire, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin [...] tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable<sup>38</sup>.

Ces différents principes ont été subvertis par les Nouveaux Romanciers, qui ont privilégié le langage romanesque en en faisant un matériau à travailler. Il en est de même

---

<sup>36</sup> Françoise Van-Rossum-Guyon, « Conclusion et perspectives », in *Le Nouveau Roman, hier et aujourd'hui (Problèmes généraux)*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, p. 401. Sous la direction de Jean Ricardou, s'est tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, du 20 au 30 juillet 1971, un colloque chargé de faire le point sur le Nouveau Roman qui a réuni un grand nombre d'auteurs, de critiques et de théoriciens de ce mouvement.

<sup>37</sup> *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 53.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 37.

de la linéarité, qui a constitué la première cible de tous les auteurs. Elle a été minée par les télescopages des divers registres temporels et l'enchevêtrement subséquent des différentes séquences du récit au point où la reconstitution de l'ordre temporel du récit « devient oiseuse, selon Genette, pour certaines œuvres - limites comme les romans de Robbe-Grillet où la référence temporelle se trouve à dessein pervertie<sup>39</sup> ».

### 2.1.1 La délinéarisation narrative

La linéarité narrative n'est pas de mise dans ce genre de texte. Différents niveaux temporels interviennent dans la narration. Ainsi, la perception du temps se soumet à la subjectivité du narrateur et l'histoire racontée entremêle souvent des éléments du passé et d'autres relevant du présent et du futur, révélés par le mécanisme de l'association des idées. Cette remise en question se veut une manifestation pratique par les Nouveaux Romanciers, car faire abstraction de ces dimensions temporelles lors de la narration pour lui imposer une chronologie stable et linéaire constitue une entreprise artificielle, qui ne rend compte en aucun cas du processus réel de l'articulation du phénomène temporel dans la conscience de l'individu. Ce phénomène est appelé communément par les Nouveaux Romanciers « le temps mental », et comme l'affirme bien Bernard Valette dans l'ouvrage collectif, *Le Nouveau Roman en question* : « Le temps n'est [...] pas chronologique ni linéaire [...] il est souvent le résultat d'un acte mental et d'une construction, le passé est toujours à-venir [...] et plusieurs chapitres remontent le temps au lieu de le descendre<sup>40</sup> ».

---

<sup>39</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 1972, p. 79.

<sup>40</sup> Bernard Valette, « L'œuvre de Michel Butor, une écriture de la modernité? », in Roger-Michel Allemand (éd.), *Le « Nouveau Roman » en questions, n° 1* : « “Nouveau Roman” et Archétypes », Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20 th) », 1992, pp. 108-110.

Le temps consiste donc dans l'enchevêtrement, le chevauchement et les télescopes des différents niveaux temporels. Cette remise en question de la linéarité de l'intrigue donne naissance à des œuvres dont la complexité de la structure nécessite du lecteur un patient travail de discernement et de repérage.

### **2.1.2 Le rôle du lecteur**

Le Nouveau Roman assigne au lecteur un tout autre rôle. En déstabilisant l'ordre cohérent de l'histoire et en délinéarisant sa chronologie, le renouveau romanesque oblige le lecteur à demeurer vigilant aux procédés d'écritures employés d'autant plus que certains textes les manifestent ostensiblement. Pour tenter de lier entre eux les différents fragments de la fiction qui lui sont proposés de manière incohérente, le lecteur doit suivre, en l'occurrence, le système de génération textuelle mis en place, en détectant les opérations transitaires disséminées dans le texte. Il doit, pour résoudre un problème de vraisemblance que lui impose le système de variance, confronter ces variantes, les mettre en hiérarchie. Cette modification de l'attitude romanesque contraint le lecteur à « recréer lui-même le récit au cours de sa réception et s'il n'adopte pas cette attitude critique et créatrice (impliquant bien souvent la substitution d'une lecture tabulaire à une lecture linéaire), il risque fort d'être contraint à l'abandon <sup>41</sup>».

La lecture devient, dès lors, un travail de recréation où le lecteur reproduit l'œuvre en participant à sa création littéraire. Alain Robbe-Grillet précise le rôle du lecteur comme suit :

---

<sup>41</sup> Roger-Michel Allemand (éd.), *Le « Nouveau Roman » en questions*, n° 3 : « Le Créateur et la Cité », Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20 th) », 1999, p. 168.

Loin de le négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours actif, conscient, créateur. Ce qu'il lui demande ce n'est plus de recevoir tout à fait un monde inachevé, plein, clos sur lui-même; c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre - et le monde - et d'apprendre à inventer sa propre vie<sup>42</sup>.

Au-delà de cette participation à l'esthétique littéraire, le rôle de la lecture désaliène le texte et ouvre de larges perspectives d'émancipation à celui qui s'y adonne en le poussant à se prendre lui-même en charge.

## 2.2 Une écriture de la rupture et de la subversion

Mais au-delà de cette recherche formelle et textuelle, le Nouveau Roman peut être perçu « comme un mouvement de refus et de rupture : rejet de notions et formes présentées comme périmées, sclérosées, mortes<sup>43</sup> ». Le renouvellement des formes est ainsi rendu nécessaire par la conviction que la réalité des choses nouvelles doit être révélée par des formes nouvelles.

Conséquence d'une nouvelle vision du monde, chaotique, fragmentaire, éclatée, contradictoire, le « Nouveau Roman » a intégré ces données et en raison de ces incertitudes, s'est construit à partir des différents types de la représentation et de la recherche<sup>44</sup>.

Il faut rappeler que l'emprunt aux théories du Nouveau Roman a affecté grandement la production maghrébine et que les auteurs des pays du Maghreb ont souvent emprunté aux techniques de cette nouvelle vague romanesque. Un effort esthétique s'est imposé prolongeant celui du mouvement *Souffles*<sup>45</sup> et a donné naissance à des expériences formelles comme *Nedjma* de Kateb Yacine, pour ne citer que le plus

---

<sup>42</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 169. Nathalie Sarraute, dans *L'ère du soupçon*, insiste également sur une telle participation en y entrevoyant la meilleure façon pour le lecteur de s'approprier la vision de l'auteur. De son côté, Ricardou déclare que, devant ce genre de texte, le lecteur « est mis en situation de produire [...], la production [...] est contagieuse », *Nouveau Roman, Hier et aujourd'hui*, op. cit., p. 385.

<sup>43</sup> Roger-Michel Allemand (éd.), *Le « Nouveau Roman » en questions*, n° 3 : « Le Créateur et la Cité », op. cit., p. 159.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Voir les objectifs et les revendications du mouvement *Souffles* dans l'introduction du mémoire.

connu. D'autres noms se sont illustrés par leurs productions. On cite entre autres Abdelkébir Khatibi au Maroc et Abdelwahab Meddeb en Algérie, dont les œuvres n'ont pas manqué de rebuter au premier abord le lecteur traditionnel, par leur caractère plurigénérique où le discours narratif voisine avec l'essai et la poésie pour aboutir à un travail d'écriture complexe.

Assia Djebar s'inscrit, à notre avis, dans la même lignée de ces romanciers, bien que la critique ait souvent privilégié les textes masculins pour y étudier le caractère novateur en reléguant le récit des femmes à des approches plus thématiques. « La critique a constaté le caractère traditionnel des formes narratives et linguistiques préférées par les écrivaines, au moment où la plupart de leurs collègues mâles choisissent la voie de la dissidence et de la rupture<sup>46</sup> ».

Comment se présentent les procédés de rupture romanesque dans *L'Amour, la fantasia*?

### **3. Les procédés de rupture dans *L'Amour, la fantasia***

#### **3.1 Plan des séquences narratives**

Avant de commencer toute analyse, considérons en premier lieu la structure du roman. *L'Amour, la fantasia* se compose de trois parties et d'un final. Les deux premières parties alternent séquences autobiographiques et séquences historiques. Cette alternance sert à créer des liens et des parallèles entre l'histoire violente du pays et l'histoire personnelle de l'auteure- narratrice. La disposition des chapitres se fait selon le modèle suivant :

---

<sup>46</sup> Marta Segara, *op.cit.*, p. 116.

### 3.1.1 Première partie : La prise de la ville ou l'Amour s'écrit

Partie I : La prise de la ville ou  
l'Amour s'écrit

8 chapitres

#### **Scènes autobiographiques** (titrées) :

- Fillette arabe allant pour la première fois à l'école (p. 15-17).
- Trois jeunes filles cloîtrées (p. 22- 27)
- La fille du Gendarme Français (p. 34-42)
- Mon père écrit à ma mère (p. 50- 53)

#### **Scènes de guerre** (numérotées) :

- I : « Aube de ce 13 juin... » (p. 18- 21)
- II : « Le combat de Staouéli... » (p. 28-33)
- III : « Explosion du fort l'empereur... » (p. 43- 49)
- IV : « Ouverte la Ville.. » (p. 54- 61)

*Biffure* (p. 62)

**Tableau 1** : Structure de la partie I

### 3.1.2 Deuxième partie : Les cris de la fantasia

Partie II :

Les cris de la fantasia

6 chapitres

**Scènes de guerre** (titrées) :

-La razzia du capitaine Bosquet (p. 65-74).

-Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes... (p. 81- 94)

- La mariée nue de Mazouna (p. 101-120)

**Scènes autobiographiques** (numérotées) :

I : « Premières lettres d’amour... » (p. 75-80)

II : « Mon frère... » (p. 98-100)

III : « À Paris... » (p. 121- 128)

*Sistre* (p. 129)

**Tableau 2** : Structure de la partie II

### 3.1.3 Troisième partie : Les voix ensevelies

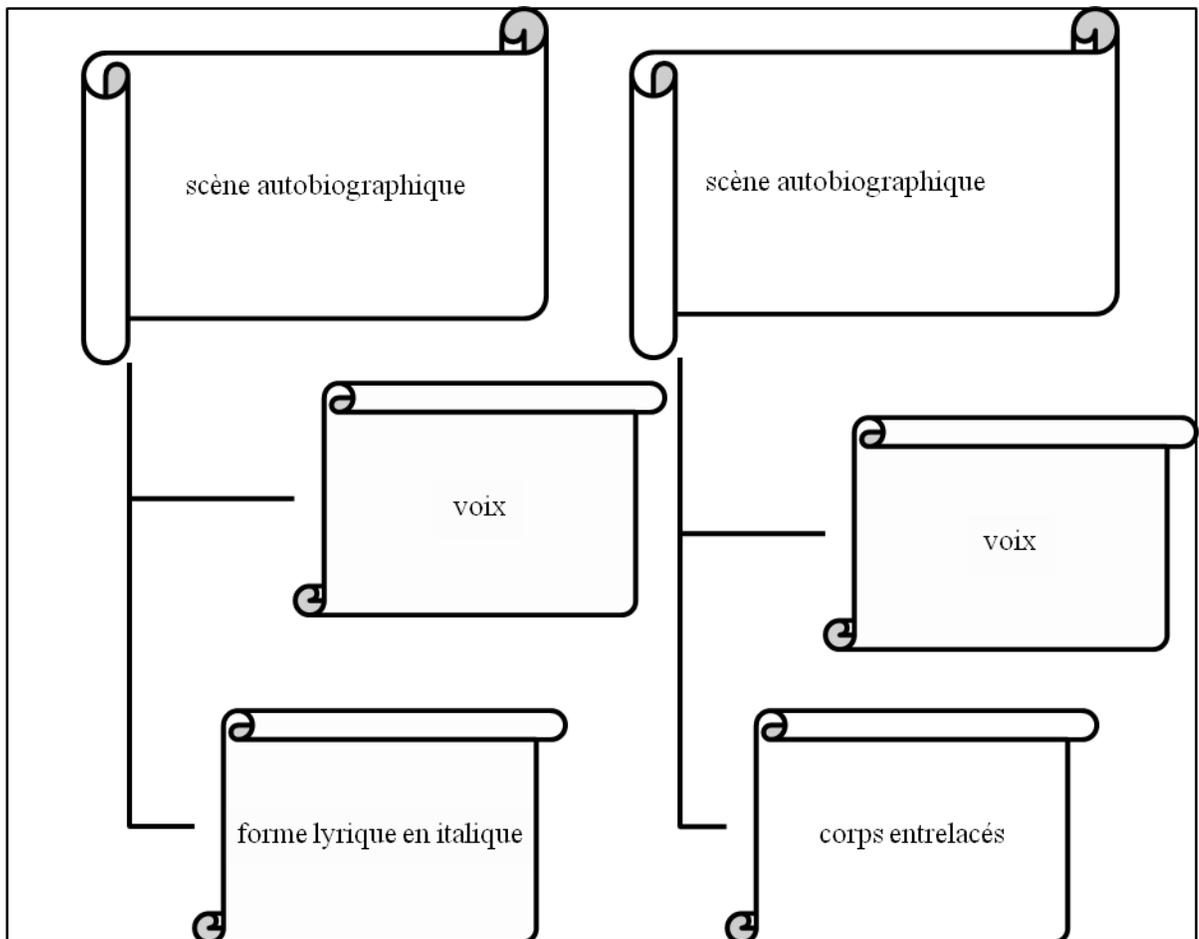
La troisième partie reprend la structure d'alternance, mais d'une manière très complexe.

Telles les divisions d'une sonate<sup>47</sup>, les titres des chapitres s'intitulent « Mouvements ».

Cinq mouvements se succèdent, dont quatre répondent à une organisation quasi

identique. Le schéma qui suit en reprendra la structure :

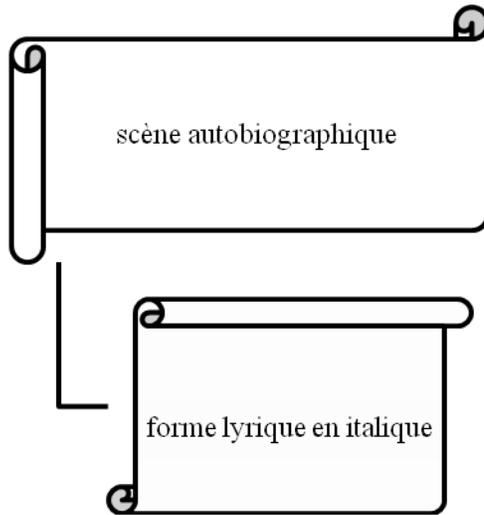
#### - Les 4 premiers mouvements



**Tableau 3 :** Les 4 mouvements de la partie III

<sup>47</sup> Voir le dernier chapitre de notre mémoire qui analyse entre autres la structure musicale de cette partie du roman.

- Le 5<sup>e</sup> mouvement :



**Tableau 4** : Le dernier mouvement de la partie III

Excepté le 5<sup>e</sup> mouvement qui adopte une structure réduite, tous les mouvements comportent deux scènes autobiographiques et se ponctuent par des chapitres intitulés « voix » ou « voix de veuve », ainsi que par un chapitre en italique à la forme lyrique. « Corps entrelacés », pour sa part, est un titre de chapitre récurrent à la fin de chaque mouvement.

Ces « chapitres-mouvements » exposent deux thèmes majeurs : l’entrelacement entre amour et guerre que l’auteure développe à travers les chapitres autobiographiques et les chapitres « Voix ». Ces derniers racontent, du point de vue d’anciennes combattantes, l’histoire de leur participation à la guerre d’Indépendance algérienne ainsi que les affres qu’elles ont endurées. Les formes lyriques, quant à elles, sont des chapitres en italique qui se présentent sous la forme d’un soliloque expressif où l’auteure-narratrice entreprend un rapprochement fictif avec les combattantes. Ils se nomment successivement :

« murmures », « chuchotement », « conciliabules » et « soliloque ». Dans « Les corps entrelacés », le rapprochement se concrétise comme le signale le titre, mais il est plus spirituel que physique. La narratrice, soulignant la sororité, établit des liens de proximité entre elle et les femmes combattantes.

### 3.1.4 La partie finale

Elle s'intitule Tzarl'rit<sup>48</sup> et se compose de trois chapitres :

« Pauline »	« Fantasia »	« Air de Nay »
Le récit d'une militante Indépendantiste française	Scène d'amour et de mort pendant la guerre coloniale inspirée d'un récit d'Eugène Fromentin	Une apostrophe au lecteur où l'auteure expose sa situation dans l'Histoire du pays.
p. 253- 255	p. 256- 258	p. 259- 260

**Tableau 5** : Le Final

### 3.2 Une écriture délinéarisée

Dans une tentative de relecture de cette structure schématisée, nous étudierons la complexité que propose *L'Amour, la fantasia* qui nous paraît de deux ordres : structurelle et thématique.

Sur le plan structurel, nous avons affaire à un texte polymorphe où s'entrecroisent plusieurs genres : une autobiographie qui rapporte des fragments de souvenirs mêlés à de la fiction, une Histoire par moment romancée, des témoignages oraux, des réflexions sur l'entreprise autobiographique et une réécriture historique. Ces différents genres

<sup>48</sup> « Youyou » en arabe. L'auteure fournit, en épigraphe, deux définitions selon le Kazimirski où « Tzarl'rit » est à la fois cris de joie et de malheur.

parviennent cependant, grâce aux stratégies de l'écriture, à se constituer en unités cohérentes et ordonnées.

Sur le plan du contenu, ce mélange générique se traduit évidemment par une thématique diverse et éclatée où se perd le lecteur inattentif à ces stratégies de l'écriture qui coordonnent souterrainement les différents aspects de l'œuvre.

Cette structure particulière, qui se démarque de la conception courante du Roman<sup>49</sup>, apparaît hautement significative en ce qu'elle véhicule sur le plan de l'écriture les notions de l'hétérogénéité narrative dont l'illustration nous est fournie d'emblée par la composition et l'alternance des chapitres.

Ce qui est mis en scène ici, c'est la diversité narrative et thématique dont le principal objectif est la remise en question de l'écart des règles ainsi imposées. Mais cette notion du divers n'apparaît pas seulement dans la structure polymorphe de l'œuvre, mais se reflète également de façon métaphorique à travers des procédés de rupture qui attentent aux principes de la linéarité et de la cohérence.

Sur le plan narratif, ceci indique un mouvement d'écriture marqué par la discontinuité, suggérant ainsi une double préoccupation. La première est dictée par la volonté de rompre avec la tradition qui enferme le texte dans un certain nombre de règles préétablies. La deuxième serait reliée à la situation de l'auteure et à la tradition maghrébine qui enferme le corps de la femme dans un ensemble de carcans et d'interdits.

---

<sup>49</sup> Genre pourtant attesté par la couverture de l'œuvre.

### **3.3 Le système de génération textuelle dans *L'Amour, la fantasia* à l'aide des transits analogiques**

Cette disposition de la matière romanesque, qu'elle soit autobiographique ou historique, est le résultat du système de génération textuelle qui sous-tend l'organisation des chapitres et qui instaure des effets de similitude et de ressemblance. Ceci est réalisé comme nous l'avons expliqué précédemment grâce aux transits analogiques qui introduisent dans le texte un ensemble de chevauchements, de télescopages et de ruptures des différents niveaux du récit. Celui-ci se déploie d'une façon d'apparence incontrôlable à partir d'« opérations transitaires » qui réalisent des glissements analogiques, actualisant sur le plan de l'écriture des contenus appartenant à deux époques et à deux registres différents.

Dans les opérations transitaires simples, la similitude est articulée à partir d'un mot, exploité sous son aspect de signifié ou de signifiant. Ricardou explique ce fait en affirmant que « à chaque fois que s'établit, l'un au moins de [ces] niveaux, une ressemblance stricte ou partielle, un transit peut s'accomplir<sup>50</sup> ». Ces opérations transitaires sont nombreuses, on peut citer : la répétition du même mot ou « refrain », la polysémie, l'homonymie, la paronymie et d'autres allitérations, ainsi que la synonymie « stricte » ou « approximative ». Avec ce genre de roman, nous pouvons dire, pour mimer la formule de Ricardou, que l'œuvre cesse d'être « l'écriture d'une aventure » pour devenir « l'aventure d'une écriture ».

C'est par le biais de ces procédés que se trouvent coordonnés les deux types de récits constituant les deux premières parties du roman : récit autobiographique et récit historique. Dans la première partie du roman, nous assistons à une alternance de deux

---

<sup>50</sup> *Le Nouveau Roman, op. cit.*, p. 90.

sortes de chapitres, les premiers ont un titre et réfèrent au récit de l'enfance et l'adolescence de la narratrice, les seconds sont numérotés et prennent en charge le récit historique qui marque une à une les étapes du début de la colonisation, d'où la double appellation que l'auteure offre à cette partie, « La prise de la ville ou l'amour s'écrit » qui renvoie respectivement à l'Histoire et à l'autobiographie. Pour assurer le lien entre ces fragments textuels, en apparence disparates au niveau spatial et temporel, l'auteure reprend souvent le dernier mot du chapitre précédent à la tête du chapitre suivant, en imposant par ce ceci une sorte de jeu d'allées et venues entre un intérieur et un extérieur. D'un chapitre à l'autre, on passe d'un siècle à l'autre. Du XIXe siècle, le passé des guerres, on passe à l'enfance de la narratrice « allant pour la première fois à l'école » (p. 15) où l'apprentissage du français la sauve de la claustration et où la pratique de cette langue lui permet d'écrire l'amour. Le roman passe d'un siècle à l'autre à l'aide de mots placés en fin de chapitre qui servent de relais au chapitre suivant.

Le tableau ci-dessous reprendra d'une manière schématique l'organisation des transits dans les chapitres de la première partie du roman :

Nature du transit	Chapitres titrés	Chapitres numérotés
répétitif	<i>Fillette arabe allant pour la première fois à l'école</i> « je suis partie à l' <b>aube</b> »	I : « <b>Aube</b> de ce 13 Juin »
Synonymique/répétitif	<i>Trois jeunes filles cloîtrées</i> « un étrange <b>combat</b> de femmes »	II : « le <b>combat</b> de Staouéli »/ « <b>escarmouches</b> »
répétitif	<i>La fille du Gendarme Français</i> « un jour surviendrait à rebours quelque soudaine <b>explosion</b> »	III : « <b>Explosion</b> du Fort l'Empereur »
répétitif	<i>Mon père écrit à ma mère :</i> « s'aimaient <b>ouvertement</b> »	IV : « <b>ouverte</b> la ville plutôt que prise »

**Tableau 6:** Transits analogiques

C'est ainsi que le mot « aube » permet de réunir les deux premiers chapitres et fonctionne, ici, comme générateur textuel, regroupant deux contenus différents et deux périodes distinctes. La narratrice passe de « l'aube » du XX<sup>e</sup> siècle pour aboutir à une autre, plus lointaine, une aube de ce « 13 juin 1830 » (p. 18) qui a vu l'approche de la flotte française. Ailleurs, dans le chapitre suivant, « trois jeunes filles cloîtrées », « le combat de femmes » (p. 27) rappelle celui des « escarmouches [qui] avaient succédé au débarquement » (p. 28). Le même mot « combat » se trouve en tête du chapitre suivant pour définir celui de Staouéli. L'expression « soudaine explosion » (p. 42), qui clôt le chapitre « La fille du gendarme français », se trouve liée à l'« Explosion du Fort l'Empereur » (p. 43) du chapitre historique qui lui est relié. Un autre transit répétitif se manifeste à la fin du chapitre « Mon père écrit à ma mère » où l'adverbe « ouvertement » se transforme en adjectif, « ouverte » pour qualifier la ville (p. 54).

Ces transits, à la fois synonymiques et répétitifs, favorisent le passage d'un événement à un autre, en atténuant l'écart temporel des fragments de récits et en établissant des rapports d'analogie entre les différents discours. Cet effet de similitude réalise un jeu de miroir où la notion d'enchaînement s'anéantit, partout dans le roman, au profit d'une simultanéité qui ouvre le récit historique sur le récit autobiographique et interdit toute stabilité et toute hégémonie du récit unique en portant un coup décisif à l'illusion référentielle. Cette démarche adoptée partout dans le roman permet au récit premier de se trouver en position de face à face avec un autre qui conteste sa stabilité chronologique en réalisant une multiplication du sens. Cette organisation narrative est ainsi expliquée par l'auteure :

D'un chapitre à l'autre, on passe d'un siècle à l'autre. D'une part, je regarde le passé de mon pays, c'est-à-dire le XIX<sup>e</sup> siècle de meurtres, de guerres continuelles, de révoltes, de répressions, etc. donc de mort [...]. Quand je vis mes premières années d'enfance dans cette

société de femmes recluses, autour de 1940 jusqu'en 1950, il semble que cet espace-là, des femmes enfermées et en même temps préservées, n'a pas bougé. On a l'impression que ce serait les mêmes femmes que celles d'un siècle avant [...] ce qui explique le jeu, à partir d'un mot d'amener à la fin du chapitre le coup d'envoi du chapitre suivant [...]. Au fond ce livre répond à la question qu'est ce que je suis en tant que femme, en tant qu'Algérienne, en tant qu'écrivain? Forcément, par cette question, tout le pays [...] que je porte en moi revient<sup>51</sup>.

La seconde partie du roman, « Les cris de la fantasia », intensifie l'effet de miroir en reprenant l'alternance entre les chapitres historiques et autobiographiques d'une manière inversée : en attribuant des titres aux récits de la Conquête et en les enlevant aux récits autobiographiques.

Cette inversion est annoncée d'une manière implicite par un mini chapitre à méditation poétique : *Biffure*, qui assure la séparation entre les deux parties. La narratrice y médite sur sa double culture et exprime la difficulté personnelle rencontrée lors du passage d'une langue à une autre. Elle recrée l'effet miroir qui simule l'organisation en chiasme des chapitres et illustre le tiraillement entre les deux langues ainsi que toutes les contraintes et douleurs que cela pourrait entraîner<sup>52</sup>. « Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté [...] Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescent en lettres arabes, de droite à gauche redévidées » (p. 62).

La narratrice ne se contente pas de cette procédure formelle pour relier les deux sortes de chapitres. Elle use parfois de rapports thématiques en suggérant directement ou métaphoriquement la relation entre quelques éléments autobiographiques et historiques.

---

<sup>51</sup> « Interview avec Assia Djébar à Cologne », *Cahier d'études maghrébines*, n° 2, mai 1990, p. 81.

<sup>52</sup> Voir notre analyse à ce propos dans le chapitre 4.

### **3.3.1 Jeux de reflets et d'ordination métaphorique à travers l'épisode de « la lettre »**

L'ordination métaphorique, telle que Ricardou la définit, consiste dans un glissement d'une cellule thématique à une autre, à partir d'une idée qui leur est commune. Avec elle, le texte « se dispose selon une suite de cellules offrant des exemples d'un schème donné, ou, si l'on préfère, les variations d'un même thème<sup>53</sup> ». C'est à ce mécanisme que nous avons affaire dans l'épisode de « la lettre ».

Cette évocation de la « lettre » ou de « la correspondance » se déploie selon un réseau d'association- digression. Nous retraçons ses multiples apparitions dans l'ordre croissant des chapitres de la première et de la deuxième partie :

#### Partie I : La prise de la ville ou l'amour s'écrit

- Chapitre, « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école » (pp. 15-17) : La jeune narratrice de dix-sept ans « entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre » d'un correspondant mystérieux. Une correspondance qui, réprouvée par le père, se fait dans la langue française, et libère la jeune adolescente du cloître.
- Chapitre, « Trois jeunes filles cloîtrées » (pp. 22-27) : Les jeunes amies de la narratrice entretiennent une correspondance secrète avec des hommes sans visage, pris dans le monde arabe, « choisis dans les annonces d'un magazine féminin » en quête d'une relation amoureuse. Ces lettres d'anonymes représentent, pour les jeunes filles, un lien avec le monde extérieur, un espoir d'évasion de l'espace exigü ainsi qu'« une révolte sourde » contre la volonté du père de les marier avec des inconnus.
- Chapitre, « Mon père écrit à ma mère » (pp. 50-53) : La lettre de ce chapitre est celle que le père, lors d'un voyage, envoie à la mère en la nommant. La narratrice

---

<sup>53</sup> *Nouveaux problèmes du Roman, op. cit.*, p. 101.

souligne la pratique révolutionnaire du père, qui enfreint les tabous en nommant sa femme. Cet échange entre le père et la mère remet en question la pratique séculaire selon laquelle les époux ne se nomment jamais. Cette manifestation audacieuse d'amour enfreint les règles de la pudeur.

- Le dernier chapitre historique de la partie I (pp. 54-61) s'achève sur l'image d'« une pyramide d'écrits amoncelés en apophyse superfétatoire » (p. 60). Par cette métaphore, la narratrice fait référence aux écrits français qui relatent « les premiers actes de l'occupation » et compare cette « fièvre scripturaire » à « une démangeaison de l'écriture » qui lui rappelle « la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de [son] enfance » (p. 60).

- *Biffure* (p. 62) : Dans ce chapitre- appendice, l'auteure reprend le terme « lettres » en jouant sur le sens des signifiants : « des lettres arabes »/« des lettres des mots français ». La réflexion touche ici la graphie avec laquelle s'effectuent ces missives.

### Partie II : Les cris de la fantasia.

- Chapitre, « La Razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran » (pp. 65-74) : La matière de ce chapitre historique est offerte à la narratrice grâce à deux correspondances familiales entretenues par les deux héros de guerre, le capitaine Bosquet et Montignac. En lectrice attentive de ces lettres, la narratrice rapporte, avec un luxe de détails, les récits de cette expédition. Et le chapitre se clôt sur l'image de « femmes Françaises [qui] parcourent la correspondance des vainqueurs ».
- Chapitre I (pp. 75-80) : Ce chapitre débute avec la formulation : « Premières lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. » (p. 75) et rappelle le souvenir des missives en langue française qui occupaient les vacances de la narratrice pendant ses étés de

cloîtrée. Des pages d'amour, mais aussi de danger qui évoquent « des amoureux clandestins » à l'insu de « l'ombre du père ». Dans ce chapitre à la structure complexe, l'évocation de la lettre se réalise d'une manière éclatée et nécessite une analyse plus détaillée sur laquelle nous reviendrons bientôt.

### **3.3.2 L'écriture de la dualité**

Il faut souligner que le procédé de digression introduit, grâce à cette évocation épistolaire, une sorte de dualité. La lettre est associée à la fois au désir amoureux et aux ambitions guerrières, à l'autobiographie et à l'Histoire, au danger et à la séduction. Le lien qu'elle établit entre les missives des soldats et celles des filles est dicté par un souci de dévoilement et d'amour. Les jeunes filles aspiraient à « une issue provisoire à leur claustration » et les soldats, à la « gloire du séducteur [...] violeur » (p. 60). Dans un mouvement de séduction qui viole les lois de la tradition, les jeunes filles sont en quête d'amour interdit. Les soldats, quant à eux, sont prisonniers de cette terre rebelle qu'ils doivent violer pour conquérir et sont épris de « ce monde étranger qu'ils pénètrent [...] sur le mode sexuel » (p. 74). Ces lettres, qu'elles soient de guerre ou d'amour, révèlent un danger teinté des couleurs du sang : « Il y avait dans nos villes, pour moins que cela, de nombreux pères ou frères devenus "justiciers" ; le sang d'une vierge, fille ou sœur, avait été versé pour un billet glissé, pour un mot soupiré derrière les persiennes » (p. 25).

Ce sang versé de la vierge rappelle celui des morts de la guerre, qui sont évoqués entre autres dans la lettre du Capitaine Bosquet pour sa mère : « Bosquet rêve à l'adolescent tué en défendant sa sœur, sous la tente luxueuse; il évoque ce pied coupé de femme anonyme. [...] Soudain les mots de la lettre entière ne peuvent sécher, du fait de cette incise » (p. 72).

Par cet assemblage entre les images de la correspondance des jeunes filles des villages avec des hommes inconnus et celle des soldats (p. 73), le texte crée un effet de miroir et un effet d'illusion. Ce télescopage pourrait suggérer une correspondance fictive et virtuelle entre deux sortes d'inconnus dont la rencontre ne se ferait que sur le mode meurtrier pour les soldats, comme pour les jeunes filles.

### **3.4 Écrire, transgresser et dévoiler**

Au-delà de ce rapprochement entre les missives des soldats et celles des jeunes filles, le roman offre un autre effet de miroir entre les Françaises qui parcourent la correspondance des officiers et la narratrice qui s'attarde sur le souvenir de « ces lettres amoureuses ».

Sur le plan de l'écriture, la lettre devient un élément qui génère tout le chapitre, en établissant un réseau d'association avec différents contenus thématiques et cadres spatio-temporels. C'est ainsi que les premières lettres d'amour, écrites lors de l'adolescence, rappellent à la narratrice cette lettre « reproduisant le texte d'un long poème d'Imriou el Quais<sup>54</sup> » (p. 76), lequel rappelle « la lettre haletante », reçue deux ou trois ans plus tard à la suite de une séparation avec « l'aimé », son mari (p. 76). Cette lettre se retrouve par la suite entre les mains indiscretes d'un « soupirant éconduit ». Jalousement sauvegardée par la narratrice, la lettre se fait subtiliser par une mendiante dans un marché marocain, une femme pour qui ces signes ne pourraient rien signifier. Arrivé à ce stade, le récit se brouille complètement et s'essouffle en perdant sa situation de départ. La narratrice reprend sa digression sur la lettre volée : « j'ai repensé à la lettre que la première inconnue m'avait subtilisée, non sans quelque justice » (p. 78). Elle continue l'évocation

---

<sup>54</sup> Poète arabe illustre de la période antéislamique qui a vécu de l'an 500 à 540 environ, connu pour son long poème appelé « moallaka » dite « suspendue » qui célèbre, à travers ses strophes : le vin, l'amour et les qualités chevaleresques d'un bon guerrier.

de cette lettre d'amour, de « sa navigation et de son naufrage » (p. 79). Le souvenir de la mendicante se poursuit par l'évocation du père qui détruit la lettre, un épisode qui renvoie au tout premier chapitre du roman<sup>55</sup> où le père « secoué d'une rage sans éclats déchire [...] la missive et [...] la jette au panier » (p. 16).

Au plan formel, la lettre fonctionne comme un élément de digression. Elle réunit plusieurs périodes et espaces et aboutit à une entité plus grande, celle de l'écrit et son importance dans la reconstitution du texte et de soi-même.

Au plan thématique, la lettre ou l'écrit transcende l'espace et l'enfermement. Pour les jeunes filles, les lettres prennent une ampleur libératrice, « elles tentent de circonscrire [l'] enfermement » (p. 75). « Ces lettres dites “d'amour” [...] apparaissent comme des claies de persiennes filtrant l'éclat solaire » (p. 75), précise la narratrice.

Pour les soldats, « écrire sur l'inconnu leur permet de savourer la gloire du [...] violeur ». Chacun viole à sa manière, les jeunes filles violent la loi du silence et du cloître, les officiers français violent la terre, « une Algérie-femme impossible à apprivoiser » (p. 73). Le père de la narratrice est coupable d'une violation à la loi de la décence puisqu'il écrit une lettre à sa femme, il la compromet en l'appelant par son nom. Ainsi, l'écrit se réalise, à travers le roman, sous le mode de la transgression et ne se fait pas impunément. En écrivant ce roman à forte résonance autobiographique, l'auteure serait la première à transgresser une loi, celle des aïeules, les femmes gardiennes des traditions ancestrales. Consciente de l'interdiction à laquelle elle ne se soumet pas, Assia Djebar rappelle la foudre qui risque de s'abattre sur elle :

Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. [...] Parler de soi même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour

---

<sup>55</sup> « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école ».

s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment « une mise à nu » (p. 182).

Grâce à cette image, Assia Djébar instaure une autre mise en abyme, celle de sa propre mise à nu en tant que femme, qui renvoie à la mise à sac de l'Algérie lors du siècle précédent. L'auteure trouve des similitudes entre sa propre histoire et celle de son pays malgré la distance temporelle. Me rapportant à Ricardou<sup>56</sup> quand il associe la mise en abyme à « une modalité et à un facteur de contestation<sup>57</sup> » opérant contre la tyrannie du récit unique, je dirais qu'Assia Djébar conteste par l'écrit les récits de guerre du Colon ainsi que les lois ancestrales établies par sa société.

Après la lecture de ces différents chapitres, se révèle, à nous, le caractère dialectique des deux types de récits mis en présence. Du biographique à l'historique, il est question de la restitution d'un discours, d'un texte et d'une voix qui représentent la levée de l'interdit et son dépassement. Les deux textes entretiennent un dialogue où la narratrice se propose de transcender l'enfermement imposé. N'est-ce pas cet acte de lire et d'écrire qui l'a sauvée de la claustration?

Grâce à l'écriture, Assia Djébar tente aussi de ressusciter une double absence, celle de l'Algérie et celle des femmes silencieuses, d'où cette entreprise de « spéléologue » de son pays et d'elle-même, une expression qu'elle emploie pour d'autres : « spéléologues de la mort enfouie » (p. 90), mais qui lui convient tout aussi bien. L'auteure instaure ou restaure le monument du verbe comme étant un édifice de libération. Un seul souhait l'obsède, celui de se dévêtir du lourd habit du silence, perçu comme le voile- suaire avec lequel on drapait le corps de la femme. « Plus la pudeur raidit

---

<sup>56</sup> En définissant la mise en abyme dans son ouvrage *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, Ricardou tente de définir la dénomination donnée par d'André Gide pour qualifier « l'histoire dans l'histoire » et l'élargit pour qu'elle puisse englober toute sorte de contestation narrative. Selon Ricardou, elle se manifeste par la répétition, l'analogie et les similitudes textuelles qui contestent le récit unitaire.

<sup>57</sup> Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 172.

les corps en présence, plus le mot recherche la mise à nu » (p. 80). La parole est donc salvatrice, qu'elle soit celle de l'amour ou celle de la mort, elle doit se dire. L'auteure s'assigne pour métier de la restituer et de la faire sortir de l'ombre vers la lumière.

Le mot est torche; le brandir devant le mur de la séparation ou du retrait... Décrire le visage de l'autre, pour maintenir son image; persister à croire en sa présence, en son miracle. Refuser la photographie, ou toute autre trace visuelle. Le mot seul, une fois écrit, nous arme d'une attention grave (p. 79).

C'est finalement par le biais de l'écrit que la narratrice assure la continuité entre le présent, le passé et le futur. En offrant cette combinaison narrative, la notion de linéarité de récit devient précaire. Une telle disposition des discours peut s'expliquer par la fameuse « composition mentale », déjà signalée, qui confère parfois au récit le caractère d'un soliloque se réalisant sans contrainte formelle. Cette entreprise s'annonce comme une libération de la parole (sociale et historique) prise dans les structures d'un système de contraintes rigides.

La romancière ressuscite une histoire, mais rompt avec la tradition séculaire qui enferme le corps de la femme. Chez Assia Djebar s'effectue l'émancipation du corps qui traverse espaces et temps et entraîne subséquemment l'émancipation du texte. Ce dernier, loin de s'organiser d'une manière préétablie, transgresse les règles de la cohérence textuelle tout comme le corps de la narratrice qui déambule libre en rejetant le voile. L'auteure dévoile également les textes parlant de la guerre de son pays, méconnu jusque-là. L'écrit permet ainsi à la fois l'écriture de l'amour et celle de la mort.

L'écriture [...] devient un facteur de subversion quand, indépendamment de ses contenus, elle accomplit sur elle - même, et force le lecteur à accomplir, un travail de déconstruction et de reconstruction qui peut paraître modeste ou même dérisoire, mais à longue échéance, ne peut manquer d'entraîner de grands bouleversements<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Bernard Valette, « L'œuvre de Michel Butor, une écriture de la modernité? » in Roger-Michel Allemand (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions, n° 1 : « "Nouveau Roman" et Archétypes »*, op.cit., p. 48.

## **Chapitre II**

### **Histoire au féminin**

Nous avons vu jusqu'ici comment le processus de signification réside dans la construction du texte et comment il peut révéler du sens à partir de quelques techniques d'écriture. Dans le cas de *L'Amour, la fantasia*, la lecture dévoile trois récits qui s'imbriquent, se relaient et se mélangent parfois. Le récit transgresse ainsi la continuité temporelle et la stabilité spatiale. Le roman se veut la quête d'une histoire : histoire de soi, histoire du pays et histoire des femmes de ce pays, d'où le tissage des trois récits. Ce chapitre sera consacré à l'étude du discours historique, qui nous semble revêtir un sens allégorique.

#### **1. Mise en fiction allégorique de l'Histoire dans *L'Amour, la fantasia***

Dans l'analyse rhétorique que propose ce chapitre, nous montrerons que cette organisation textuelle n'est pas un regroupement de récits séparément conçus, mais génère une œuvre qui doit être lue comme un ensemble. Il convient d'examiner la matière historique contenue dans le roman comme étant une sorte de parabole révélée par les autres récits mis en présence. Autrement dit, l'écriture historique est reliée à l'histoire individuelle de l'auteure et à celle des autres femmes et peut être vue comme une mise en fiction allégorique. Avant d'analyser cette mise en allégorie, il convient d'abord de définir les concepts théoriques à l'étude.

##### **1.1 Allégorie et parabole**

L'imprécision et l'ambiguïté ont souvent caractérisé la définition de ces deux notions. Les définitions proposées ne permettent pas au lecteur d'en saisir vraiment les traits

distinctifs. La parabole est souvent définie comme un récit allégorique qui puise dans l'histoire des saints et dans lequel se cacherait un enseignement. On lui donne comme synonyme des mots comme « allégorie, apologue et fable ».

Dans le dictionnaire le *Littré*, la parabole est « une allégorie qui renferme quelques vérités importantes ». Dans cette définition, les deux termes sont considérés comme synonymes. On ajoute : « il y a entre ces deux mots, non une différence de signification, mais une différence d'emploi. Allégorie est le terme générique; parabole ne s'emploie guère qu'en parlant des allégories contenues dans les livres saints ».

Ces deux notions sont tout aussi indéterminées dans l'ouvrage spécialisé d'Henri Morier<sup>1</sup>, où la parabole et l'allégorie sont assimilées l'une à l'autre. Ne faisant, apparemment, aucune différence entre les deux, Morier note par ailleurs que « Jésus (...) éprouve le besoin d'élucider ses allégories : c'est le cas dans la parabole du Semeur ». L'allégorie quant à elle est définie comme suit :

L'allégorie est un récit de caractère symbolique ou allusif. En tant que narration, elle est un enchaînement d'actes; elle met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstractions personnifiées), dont les attributs et le costume, dont les faits et gestes ont valeur de signe, et qui se meuvent dans un lieu et un temps qui sont eux-mêmes des symboles<sup>2</sup>.

Ce qui ressort de cette définition, c'est que l'allégorie constitue une histoire où les personnages et les événements ont un second sens symbolique. L'image du Lion dans les *Fables* de Jean de la Fontaine serait une allégorie de la monarchie. Cette dernière définition nous place dans l'univers de la fable<sup>3</sup> dont Morier considère d'ailleurs la

---

<sup>1</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, P.U.F, 1961.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>3</sup> La fable est un récit en prose ou en vers à but didactique qui se caractérise d'une symbolique animale.

« convention » comme « une clé de l'allégorie<sup>4</sup> ». En somme, si l'allégorie semble être au cœur de la fable, la parabole, quant à elle, ne serait qu'un aspect que peut prendre l'allégorique.

Aristote<sup>5</sup>, quant à lui, distingue deux sortes d'allégorie : l'exemple et l'enthymème; correspondant respectivement à la persuasion par analogie et à la persuasion par déduction. Les exemples se partagent, à leur tour, en deux catégories : les exemples réels puisés dans l'histoire ou la mythologie et les exemples fictifs, c'est-à-dire inventés et qui comprennent les fables et les paraboles.

Une distinction précise entre fable et allégorie ne semble pas explicite chez Aristote. Toutes deux appartiennent au domaine de la fiction, mais de surcroît, la fable est une « histoire », au sens où elle renferme un ensemble d'« actions ». Rien n'empêche, par conséquent, la parabole de fonctionner comme une fable, autrement dit, comme une allégorie ou plus précisément comme une « parabole allégorique<sup>6</sup> », du fait de la subordination de l'histoire à la portée symbolique qu'elle véhicule<sup>7</sup>.

Ailleurs, dans un article de Le Guern intitulé « Parole allégorie et métaphore », publié dans *Parole-Figure-Parabole*, l'allégorie est considérée, par rapport à la parabole, comme une forme plus élaborée.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>5</sup> Il en traite dans sa *Rhétorique*, Livre II, chapitre XX, [En ligne]

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/rheto2.htm> (page consultée le 2 mars 2010).

<sup>6</sup> C'est le cas des paraboles évangéliques du « Fils prodigue », des « Vierges folles et des vierges sages », Susan Suleiman, *Le Roman à thèse : ou, L'autorité fictive*, Paris, P.U.F, coll. « Écritures », 1983, p. 38.

<sup>7</sup> Lansberg définit l'allégorie comme une « espèce de discours qui est d'abord présenté sous son propre sens, et qui ne sert que de composition pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on exprime point » (cité par Morier dans *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, *op. cit.*, p. 69). C'est précisément le cas des paraboles évangéliques citées.

Jésus-Christ adopta l'usage des paraboles, des similitudes, et des discours figurés, dans la plupart de ses instructions [...], comme il paraît par la lecture des évangélistes [...] qu'en ce genre il ne convient pas de presser les termes, ni de demander que l'allégorie soit partout soutenue; mais il s'agit de considérer seulement le sujet principal, et ne faire attention qu'au but et à l'esprit de la parabole<sup>8</sup>.

La démarcation entre allégorie et parabole, à travers ces définitions, ne semble pas bien évidente. Il convient, cependant, de remarquer que dans leur mise en perspective, la parabole apparaît comme une forme, en voie de définition, dont les contours sont mal élucidés. L'allégorie semble une forme plus large que la parabole. Nous adhérons, ici, à la distinction faite à ce sujet par Le Guern, qui pense que « l'allégorie au sens large se diviserait en deux espèces, l'allégorie au sens strict et la parabole<sup>9</sup> ».

À cet effet, Le Guern entrevoit une distinction qui se rapporte à leurs fonctions respectives. Toutes les deux contiennent, certes, un sens littéral et un sens figuré, mais du point de vue de l'énonciation, pourquoi utiliser une figure plutôt que l'autre? Toute la question se ramène donc à la nature de ce qu'on cherche à signifier et, selon l'auteur, celui-ci n'est pas le même dans l'une ou dans l'autre :

L'allégorie [précise Le Guern] sert à dire que les sens ne peuvent pas appréhender directement, et que l'imagination ne peut pas se représenter, sous une forme qui donne prise à l'activité des sens et à celle de l'imagination. Elle sert à donner corps aux idées, en mettant l'imagination au service de l'intellect; elle met à portée de l'imagination ce qui, de lui-même, serait à la portée du seul intellect<sup>10</sup>.

Quant à la parabole, « elle sert à dire l'indicible, c'est-à-dire ce qui échappe à l'intellect tout autant qu'aux sens et à l'imagination<sup>11</sup> »

---

<sup>8</sup> Rapporté par Michel Le Guern dans son étude : « Parabole, allégorie et métaphore », in *Parole-Figure-Parabole*, Presse universitaire de Lyon, 1987, p. 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>11</sup> *Ibid.*

De ces deux types de récits, le récit allégorique apparaît donc comme étant le plus approprié à mettre en fiction des notions théoriques aux fins de les illustrer. Cependant, en dépit de ces distinctions, la démarcation entre les deux formes nous paraît difficile à établir d'une manière définitive. Ainsi, la valeur de vérité attribuée à la parabole semble déterminante et ne manque pas de prêter à discussion.

Sans pour autant nous perdre dans ces codifications du genre, nous retenons pour notre analyse, les mots « allégorisation » et/ou « parabolisation » qui nous permettront d'examiner l'aspect textuel de cette catégorie, puisque nous nous intéressons plus aux allégories implicites contenues dans la combinaison des récits de *L'Amour, la fantasia* et ce sera dans cette perspective que nous considérerons l'allégorie et la parabole, de façon générale, comme une opération de mise en fiction.

## **1.2 Allégorisation ou parabolisation**

L'aspect historique contenu dans le roman, apparemment non conforme avec la fiction romanesque annoncée - si l'on se fie à la désignation du texte comme « roman » - ne fait que prétendre à une illustration d'idées. Cette illustration qui s'accomplit selon un mode de fiction allégorique, dépourvue de sa démarche et de sa visée didactique traditionnelles, n'est pas incompatible, ainsi que nous le verrons, avec le fonctionnement de la signifiante.

Susan Suleiman distingue trois niveaux contenus dans le récit parabolique et allégorique : le niveau narratif, le niveau interprétatif et le niveau pragmatique. « Le propre du discours narratif, explique-t-elle, c'est de présenter une histoire pour en dégager le sens; le propre du discours pragmatique, c'est de dériver du sens, ainsi dégagé,

une règle d'action<sup>12</sup> ». Cette distinction engendre un modèle de base selon lequel « un texte qui raconte une histoire [...] suscite une interprétation univoque et une injonction (une règle d'action)<sup>13</sup> ». Il s'agit là évidemment de la forme « pure » du genre, caractérisant une littérature à visée didactique, et qui, comme telle, ne se préoccupe que de la communication d'un message<sup>14</sup>.

La différence entre cette forme et les formes non évidentes du genre se situe tant sur le plan de l'organisation du texte que de celui de sa fonction, et son caractère problématique nous incite à parler simplement de parabolisation ou d'allégorisation, au lieu de parabole et d'allégorie qui présentent un profil suffisamment précis et codifié dans la production littéraire classique.

L'aspect allégorique dans *L'Amour, la fantasia*, non déclaré dans le texte, relève de l'implicite et apparaît comme une organisation particulière du texte. À cet égard, Henri Morier compare l'allégorie implicite à la « métaphore essentielle [où] le comparant est livré au lecteur [alors que] le comparé profond reste sous-entendu<sup>15</sup> ». Il la définit comme « une allégorie qui ne présente pas la moindre trace lexicale de la pensée profonde [et où] tout l'arrière-plan de la signification reste à deviner<sup>16</sup> ».

Selon ce degré d'insuffisance explicative, l'allégorie implicite peut être, à la limite, une « allégorie virtuelle » ou « contingente », qui ne bénéficie d'aucun appui dans le texte et n'est, comme le laisse entendre Morier, que le produit de la lecture :

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>14</sup> L'avatar moderne de cette forme est le « roman à thèse ».

<sup>15</sup> Henri Morier, *op. cit.*, p. 71.

<sup>16</sup> *Ibid.*

À côté de l'allégorie intentionnelle, voulue par l'auteur, et qui s'offre à nous avec des caractères d'insistance et surtout de monovalence, il est une autre sorte d'allégorie, qu'on pourrait qualifier de virtuelles ou contingentes; elles se dégagent d'une œuvre [...] sans que l'auteur paraisse les avoir précisément cherchées.

Il précise par ailleurs que ce sont des allégories « que le public découvre dans l'œuvre; et dès ce moment, les interprétations diffèrent [et] se multiplient <sup>17</sup> », ce qui les rend « multivalentes ».

Mais ces interprétations des lecteurs ne seront autorisées qu'en l'absence d'indications émanant de l'auteur. Le lecteur est invité à ce moment-là à les « suppléer<sup>18</sup> », en examinant l'histoire, « l'univers diégétique » lui-même, pour y rechercher des éléments susceptibles de donner suite à une interprétation. Ces éléments peuvent être fournis, en l'occurrence, par les personnages, à travers leurs propos, leurs attitudes et leurs comportements.

Ce sera dans cette perspective que nous dirigerons notre analyse textuelle vers la signifiante du roman. Étant donné que cette dernière réside dans les modalités de la construction textuelle, elle se fonde, non sur la représentation, mais favorise, au contraire, la mise en œuvre d'un processus de production de sens.

L'aspect thématique (allégorique) recherché ne sera pas prégnant dans le texte, mais suggéré au moyen d'opérations autorisées par des effets d'écritures producteurs de sens.

Produire une parabole signifiante ce n'est pas exprimer de manière oblique, un contenu directement formulable et déjà formulé, pas plus que comprendre une telle

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>18</sup> Susan Suleiman, *op. cit.*, p. 52.

parabole ne consiste en un simple exercice de réécriture que régirait un savoir maîtrisé<sup>19</sup>.

Dans ces conditions, au lieu de s'exprimer de façon didactique comme une vérité qui s'impose à tous, le texte peut simplement « faire référence » à une problématique donnée dont la saisie demeure affaire d'interprétation.

Nous assistons à une telle démarche dans *L'Amour, la fantasia*, où l'histoire relatée peut être comprise comme une allégorisation de certaines thématiques telles que le dévoilement, la perspective de la diversité générique ainsi que la question du statut de la femme. Cet aspect rhétorique ne se livre pas à première vue, il se tisse en filigrane et s'amplifie à mesure que les chapitres alternent et avancent. Malgré la multigénéricité, on peut ainsi retracer le lien invisible que l'auteure entretient entre les récits individuels et les récits historiques.

## **2. Évocation historique dans *L'Amour, la fantasia***

### **2.1 Cohabitation entre historiographie et esthétique littéraire**

L'évocation historique s'affirme à partir du premier chapitre où se lit la mention : « à l'aube de ce 13 juin 1830 ». S'il ne s'agit pour autant d'un roman historique, la cohabitation entre l'historiographie et l'esthétique littéraire s'impose. L'écrivaine-historienne ouvre avec ce roman le circuit de communication entre deux genres de

---

<sup>19</sup> Lire de Jacques Grévinasca, « La semence et le royaume », dans *Parole- Figure- Parabole, op. cit.*, p. 120. Grévinasca distingue deux sortes de paraboles : la parabole « interprétable » et la parabole « signifiante ». Il précise : « interprétables, les paraboles à caractère allégorique, et signifiantes, celles qui font usage poétique, ou créateur de la relation métaphorique articulant isotopie corrélée et topique » (p. 119). Les premières ont une fonction didactique et utilisent le langage de manière utilitaire, le lecteur aura pour travail d'interpréter, autrement dit de « substituer », en fonction d'un savoir préalable, les termes de « l'isotopie manifestée », « le paraître », par leurs équivalents sur « l'isotopie topique », « l'être du discours » (p. 119). La parabole signifiante, par contre, consiste dans un énoncé unique, elle n'est pas « décodable, au sens où elle n'implique nullement une correspondance terme à terme des grandeurs situées sur chacune des isotopies impliquées. Affichée pour certaines d'entre elles, la relation de substitution ne doit pas faire illusion : destinée, à partir d'une mise en équivalence locale, à faciliter la construction de la relation globale du "récit" et de son "explication" elle remplit une fonction d'index. » (p. 120)

discours : l'Histoire et la littérature. En parlant de sa production, elle affirme avoir favorisé « la rencontre entre [sa] formation d'historienne et [son] métier d'écrivain<sup>20</sup> ». L'objet du discours historique se manifeste dans le roman sous forme de récits divers ayant pour but de restituer la période de la Conquête de l'Algérie. Assia Djébar rapporte quelques épisodes perçus comme essentiels et se soumet à un long travail de recherche historique en faisant de l'intertextualité même la base de son écriture. En parlant du côté historique de son ouvrage, l'auteure s'exprime en ces propos :

Les récits de guerre étaient source d'études historiques pour moi pendant longtemps, puisque je suis enseignante de l'Histoire d'Afrique du Nord. Pour ce livre, je me suis mise à relire des témoignages, correspondances d'officiers français qui, entre 1830 et 1860/70, écrivaient leurs relations de guerre au quotidien sur le sol de mon pays<sup>21</sup>.

Le texte se construit en effet en évoquant des écrits de la conquête et des témoignages de femmes qui ont vécu la guerre de libération. Le niveau dit historique du récit n'est pas totalement indépendant. La romancière le relie constamment au niveau autobiographique<sup>22</sup>. L'histoire individuelle se fonde dans l'histoire collective, à tel point qu'au terme de son itinéraire, la narratrice s'autorise la formulation suivante, apparemment surprenante : « 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... » (p. 247).

Comme nous l'avons élucidé dans le chapitre précédent, les récits de guerre couvrent essentiellement les deux premières parties du roman appelées successivement « La prise de la ville » et « Les cris de la fantasia ». La romancière a sélectionné trois moments historiques pour chaque partie, lesquels sont tantôt connus, comme les trois

---

<sup>20</sup> « Conversation avec Michael Heller », *Cahier d'Études Maghrébines*, n° 2, Mai 1990, p. 87.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>22</sup> Ce lien est autorisé par quelques procédés d'écriture, démontrés dans le chapitre précédent.

jours de la prise d'Alger le 13 juin 1830 par les Français, le combat de Staouéli le 19 juin et le 4 juillet où a eu lieu l'explosion du Fort l'Empereur; tantôt moins connus, comme les enfumades des Ouled Riah par Pélissier, la Razzia du Capitaine Bosquet et la noce de Mazouna. Les moments sont choisis pour leur intensité dramatique. La description de ces différents moments s'effectue selon une démarche qui demeure la même d'un chapitre à l'autre : présentation des données historiques, mention des sources et explication du choix de l'événement, le tout accompagné de commentaires de la part de l'auteure. Cette réécriture historique est volontairement subjective, l'auteure fournit toujours un commentaire, un jugement ou un complément d'information à l'événement historique. En effet, l'approche historique est loin d'être monolithique, puisque deux points de vue fondent le récit historique dans le roman. Il y a, d'une part, les histoires sur lesquelles s'appuie le texte et, d'autre part, le point de vue de l'auteure. Autrement dit, il y a, dans la première moitié du roman, l'Histoire officielle basée sur les récits des militaires français, et dans la deuxième moitié (les voix ensevelies), des témoignages oraux d'anciennes combattantes de la guerre algérienne d'indépendance. Assia Djébar adopte ainsi une démarche où elle joue à la fois le rôle de chroniqueuse et de romancière pour offrir une Histoire romancée<sup>23</sup>.

## **2.2 L'image d'une Algérie/femme**

Se profile pour commencer une autre image de l'Algérie, une « Algérie-femme », qu'Assia Djébar découvre dans les missives des soldats. Elle assimile cette correspondance des soldats français qu'elle nomme « graphorrhée épistolaire » (p. 60) à des lettres d'amour.

---

<sup>23</sup> Nous reviendrons sur la part imaginative dans le chapitre suivant.

C'est une image déjà classique de la littérature algérienne, abordée bien avant par Kateb Yacine dans *Nedjma*

Nedjma, c'est l'objet d'un amour d'enfance  
C'est la femme éternelle, c'est l'Algérie  
Nedjma, c'est l'obsession du passé, la quête  
De l'inaccessible, la résurrection d'un peuple  
Nedjma, c'est la femme patrie<sup>24</sup>

Or, l'image de l'Algérie-femme à travers le roman d'Assia Djebar est plus féminine que patriotique. L'image parabolique qui la véhicule se lit partout dans le roman et ce, dès l'ouverture du premier chapitre. Nous assistons à une personnification de la ville qualifiée comme « l'imprenable » et par la suite « la bien gardée » (p. 46). Pour la décrire, l'auteure utilise le mot « blancheur fantomatique » (p. 18) qui rappelle l'habit des femmes algériennes qui, drapées de leur « haïk », circulent comme « des fantômes blancs » (p. 135). La ville est assimilée au début à un « triangle incliné dans le lointain » (p. 18). Cette image fait écho, dans un autre récit, à celle des femmes qui « maintiennent un petit triangle ouvert », tenu par la main en dessous de leur drapé (p. 233). À cette phrase qui décrit les yeux des citadines voilées (p. 233) répond celle où « la ville fait front [au colonisateur] de ses yeux multiples » (p. 19).

Tout le roman tisse en filigrane cette allégorie, gérée par un travail de métaphore intense. C'est encore un prétexte, cette fois historique, qui permet à Assia Djebar de reprendre ses thèmes favoris : la femme, l'amour, le couple et le dévoilement du corps. En effet, la romancière développera ces thèmes dans le roman, dans les récits de la Conquête jusqu'aux récits de la guerre de Libération. Dans le tout premier chapitre historique du roman, le texte évoque une « ville [qui] se dévoile » (p. 18), proposant une

---

<sup>24</sup> Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1956, p. 257.

image colorée où, s'entremêlent le bleu, le gris, la verdure pour offrir finalement une image « d'aquarelle ». Cette aquarelle est aussi le portrait de la mariée vêtue de sa tenue ornementale et préparée pour recevoir son époux.

À mesure de la progression du texte, l'association ville/femme s'affirme. S'esquisse donc un portrait féminin dans la première phrase du second alinéa : « la ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère » (p. 18). Cette description propose une figure d'odalisque qui rappelle étrangement la toile d'Ingres *La Grande Odalisque*<sup>25</sup> et pourquoi pas celle de Delacroix dans *Femmes d'Alger*<sup>26</sup>. Notons que cette toile a inspiré et a donné son titre à un recueil de nouvelles publié antérieurement par Assia Djébar<sup>27</sup>. Celle-ci s'inspire volontiers des peintres orientalistes français parce qu'ils offrent une première version de la femme maghrébine vue par l'Autre. Cette image figée est peut-être schématique de la femme orientale, Assia Djébar la reprend en identifiant les clichés utilisés par les Français. Ainsi, Alger, « la ville barbaresque » (p. 19), est vue comme le « corps [d'une odalisque] à l'abandon » (p. 18). La description de la prise de la ville se fait avec un vocabulaire érotisant. Le jeu de regards lui-même mime celui de la séduction: la flotte admire la blancheur de la ville tandis que les femmes d'Alger observent « l'imposante et l'éblouissante flotte française » (p. 20). Ce regard en miroir sera suivi d'un lent rapprochement puis d'une attaque soudaine.

L'association de l'image de la mariée (l'amour) avec celle de la guerre est une constante dans le roman. Ainsi, l'intrusion des Français dans *L'Amour, la fantasia* s'inscrit dans un cadre sensuel et la Conquête devient amoureuse plutôt que militaire.

---

<sup>25</sup> Voir Annexe.

<sup>26</sup> Voir Annexe.

<sup>27</sup> Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1980.

Alger est une vierge triomphante au milieu de sa noce et elle attend silencieusement l'apparition de l'homme. D'où cet « instant solennel, suspendu dans une apnée d'attente » (p. 18) qui renvoie à « la gravité silencieuse » (p. 126) qui a régné sur la noce de la narratrice et qui a précédé sa défloration comme on peut le lire dans le chapitre III autobiographique de la deuxième partie « Les cris de la fantasia ».

L'intrusion des Français se fait le jour de « la Fête- Dieu » (p. 18). L'évocation de cette journée sacrée intensifie la solennité du moment. S'impose l'image d'une vierge qu'on s'apprête à sacrifier sur l'autel pour accomplir le rite religieux. Ce passage suggère un avant-goût voire la prémonition d'une Algérie bientôt meurtrie. Il faut revenir au rituel du mari dans sa nuit de noces (p. 126) où la romancière décrit son propre mariage :

Avant de se tourner vers la vierge immobile, il devait se livrer à des dévotions religieuses. Corps plié, prosterné [...] cœur rempli d'Allah, du Prophète [...] s'assouvissant de la parole sacrée, l'homme devait se recueillir, en créature soumise et, seulement après, s'approcher de la couche qui s'ensanglerait (p. 127).

L'acte d'intrusion/défloration s'effectue donc selon un cérémonial de séduction et l'aimé se livre à une fusion érotique brutale avec l'héroïne c'est-à-dire la narratrice ou son équivalent dans le roman : l'Algérie.

### **2.3 Une conquête en *fantasia***

Tout le récit de la Conquête s'inscrira alors dans le cadre d'une fête nuptiale qui fait de l'affrontement « un éternel spectacle » (p. 20). Nous sommes, en effet, mis en présence de beaucoup de spectateurs. Ceux-ci se fondent en un regard multiple : celui de l'état-major français, du Dey, des vassaux, des femmes d'Alger, de la femme de Hussein... Le texte tisse une isotopie du regard, suggéré d'abord par « Le premier face à face » (p. 18) de la Ville avec l'Armada française, qui s'amplifie après en « milliers de spectateurs [qui] dénombrent sans doute les vaisseaux » (p. 19). Le champ sémantique de la vision investit

toute la partie historique et fait de cette conquête une grande cérémonie, non sans éclat, qui a les atours d'une fantasia<sup>28</sup>.

Au début de la Conquête, la flotte française va « glisser [en] un ballet fastueux », comme les prémices d'une fête continuelle où cohabiteront par la suite joie et violence. Ces émotions contradictoires reproduisant, de ce fait, l'ambivalence contenue dans le caractère de « la fantasia ».

Ce caractère festif de la guerre est suggéré dès le premier face à face de la ville et du conquérant. Cet événement est comparé aux instants qui précèdent « une ouverture d'opéra » (p. 18). La narratrice se permet la similitude : « Comme si la guerre qui s'annonce aspirait à la fête » et rappelle la présence de peintres, dessinateurs, graveurs qui viennent « illustrer cette campagne ». Cette image est accentuée par l'attitude légère de l'indigène qui se rend au champ de bataille comme à une parade, ou à une fantasia faisant du combat le lieu où s'exerce un numéro de voltige avec une exaltation croissante : « Les tribus bédouines sont venues comme à une fantasia de plus où le risque est paré d'insouciance » (pp. 30-31). Même au milieu de la mort, le mouvement des soldats algériens mime celui de la fantasia qui consiste à un départ en assaut non sans élégance tout en maniant leurs armes pour la salve finale.

Les Algériens luttent à la façon des Numides antiques que les chroniqueurs romains ont si souvent rapportée : rapidité et courbes fantasques de l'approche, lenteur dédaigneuse précédant l'attaque dans une lancée nerveuse. Tactique qui tient du vol persifleur de l'insecte dans l'air, autant que la marche luisante du félin dans le maquis.  
(p. 29)

« Ce départ en fantasia » (p. 68) est relaté par ailleurs avec admiration par le capitaine Bosquet, qui décrit la cavalerie des « spahis aux uniformes écarlates » (p. 68) tout en les assimilant à une « bande infernale et fantastique » (p. 69). Le théâtre des

---

<sup>28</sup> Une « fantasia » c'est la démonstration équestre de cavaliers arabes qui s'accompagne de youyous de femmes.

opérations est aussi hautement coloré alors qu'un « un cercle de multiples tentes [...] les plus belles, en laine blanche brodée » abrite les soldats de l'Émir<sup>29</sup>. La description du combat telle qu'elle transparait dans le récit du conquérant est partout teintée des couleurs de la fête :

Notre petite armée est dans la joie et les festins [...] On respire dans toute la ville une délicieuse odeur de grillade de mouton et de fricassées de poulet [...] ce petit combat offrait un coup d'œil charmant. Ces nuées de cavaliers légers comme des oiseaux, se croisent, voltigent sur tous les points, ces hourras, ces coups de fusil dominés, de temps à autre, par la voix majestueuse du canon, tout cela présentait un panorama délicieux et une scène enivrante (p. 71).

De ce récit historique multicolore écrit par le conquérant, Assia Djébar s'approprie sciemment la vision du spectacle festif de la guerre où les cris de joie se mêlent aux cris de la mort. En reprenant à son compte l'expression de J.T Merle, « ce cirque immense, peuplé de milliers de spectateurs » (p. 46) Djébar transforme cet événement en « un ballet » (p. 67) dont la « chorégraphie [est] mystérieuse » (p. 20), mais qui ne tarde pas à prendre les allures d'une tragédie.

Le spectacle devenu tragédie est souligné par la présence de J.T. Merle, « qui n'est ni un marin [...] ni un officier [...], simplement un homme de lettres [...] qui dirige à Paris, le Théâtre de la Porte de Saint-Marin, dont la vedette est son épouse, la célèbre comédienne Marie Dorval » (p. 43). La narratrice souligne la présence de Merle au milieu de cette guerre par la remarque suivante : « il est venu là comme au spectacle » (p. 43). Ailleurs, cette notion théâtrale se poursuit dans le chapitre « Femmes, enfants, Bœufs couchés dans les grottes... » (pp. 81-97), qui se construit comme une tragédie. Le lexique qu'utilise la narratrice autorise ce rapprochement. Elle parle de l'« ouverture du drame », « d'une scène tragique » et d'un « décor austère » (p. 84). Les teintes délicates de l'aurore

---

<sup>29</sup> La tradition des tentes en laine brodée est toujours gardée en Afrique du Nord lors des « Moussem » : « des festivals régionaux » où des troupes de fantasia sont toujours à l'honneur.

du premier chapitre cèdent ici la place au rouge du sang versé et au flamboiement de l'incendie, allumé par les pillards, qui jette ses lueurs sur les cuivres et les bijoux des Ouled Riah. Le récit des enfumades de cette tribu montre comment le spectacle devient « tragique » (p. 90), comment l'attaque va détruire toute l'harmonie et la solennité du début et comment cette noce devient une noce de sang où l'excessive blancheur de la cité sera maculée. L'ordre donné à Pelisser, « Enfumez-les comme des renards », transforme la scène en apocalypse. Le champ lexical du feu révèle l'ampleur des dégâts : « flamme, brasier, fagot, four, infernal, fumée, calcinés et enfumade ». Les mots se succèdent et s'accumulent dans une gradation croissante pour signifier l'étendue de l'incendie et l'entassement des cadavres dans les grottes.

La narratrice évoque cette image sanglante et trouve que la « campagne fait [...] entendre les bruits d'une copulation obscène » (p. 33). Cette nuit, éclairée par le feu du conquérant, occupe la veillée des « cinq cents soldats contemplant [en] spectateurs » et devient une scène ignoble que la narratrice qualifie de « nuits d'Afrique » (p. 89).

Cette « nature vierge » (p. 28) tant exaltée au début du récit devient le lieu de saccage et d'exaction, une réminiscence de l'image de la femme violée lors de sa nuit de sa noce. Ainsi, la mort se trouve inlassablement liée dans le texte à l'amour. La narratrice insiste sur le lien Éros-Thanatos par l'emploi de l'oxymore et par des associations ou des alliances telles que « baiser de la mort » (p. 29), « les amants funèbres » (p. 73) ou « l'émoi du tueur » (p. 73).

### 3. Des noces saccagées

#### 3.1. Histoire à la frontière de la légende

Cette assimilation de l'Algérie à une Orientale, soumise ou considérée comme un butin de guerre, se concrétise encore dans le chapitre intitulé « La mariée nue de Mazouna » (pp. 101-120). C'est le plus long chapitre du roman, il se situe dans la seconde partie « Les cris de la fantasia » C'est en fait, le troisième chapitre et le dernier. Il raconte comment le convoi de noces de Badra, la fille unique du Caïd de Mazouna, fut attaqué par les troupes de Bou Maza, « nouveau héros des montagnes ».

Le début du chapitre vient confirmer la personnification déjà commencée avec Alger, en évoquant d'autres villes associées à l'image du harem. Le texte parle de villes « tombées entre les mains de l'infidèle » (p. 101). À chacune est attribuée une qualité qui la distingue; ainsi, Médéa sera « la haute », Constantine, la « ville des passions », Mascara est dite la « capitale capricieuse », enfin Mazouna est désignée comme « la vénérable » (p. 120). Cette liste nous fait également penser au début d'une complainte d'aède<sup>30</sup>. L'évocation des villes se fait sur le mode homérique et donne au chapitre un caractère épique. Ces villes sont des héroïnes dont on célèbre la chute par un chant de deuil. La suite du chapitre vient renforcer ce caractère semi-légendaire qui fait glisser l'approche historique vers le mythe. Un exemple de cela est l'histoire de Badra. Sur cet arrière-plan de défaite, son histoire commence comme un conte où l'on chante son éclatante beauté :

L'année de la prise d'Alger, naissait la fille unique du caïd « coulougli » de la ville, Si Mohamed Ben Kadrouma. Elle fut appelée Badra, un nom de lune pleine. Dans Mazouna, on parlait maintenant de la beauté de Badra- ses yeux verts, son teint de lait,

---

<sup>30</sup> Aède désigne en Grèce antique un poète qui chante des épopées à l'aide d'un instrument de musique. Dans le patrimoine culturel algérien, l'aède est appelé « Meddah », qui veut dire en arabe (celui qui fait l'éloge de). Le chant de l'Aède en Algérie est relié à la tradition orale et les tonalités sont souvent élégiaques.

sa gorge opulente, sa taille élancée de jeune palmier, ses cheveux de jais lui tombant jusqu'aux reins- comme une preuve de la splendeur passée (p. 120).

À cette image lunaire de Badra se superpose celle qui célèbre la beauté du jeune chérif : « Son signe dessiné sur le front, son corps invulnérable aux balles, son cheval rapide, ses paroles de prophétie » (p. 105). Il se dégage de cette description l'image d'un Achille, renforcée par le qualificatif de « Moul es Saa » ou « le maître de l'heure » (p. 112). Cet aspect héroïque accordé au personnage et cette position, toujours en hauteur qui lui est associée sont caractéristiques du conte. L'histoire s'écrit aux portes de la légende, s'intensifie par le conflit amoureux : Badra, qui rêve du Chérif, se trouve donnée en mariage au fils de l'Agha. Celui-ci représente la figure de l'anti-héros, car il est allié aux Français. Le conte continue sur la même cadence en décrivant la rencontre de Badra et de Bou Maza, qui se fait dans des circonstances extraordinaires. Les détails du costume de Badra en font une apparition de légende:

Ses mules brodées, sa robe de velours émeraude, sa ceinture d'or lui enserrant haut la taille, ses bras soulevant à peine un voile de gaze argentée flottant jusqu'aux reins, chaque détail du costume faisait d'elle une apparition irréelle : les cavaliers, derrière Bou Maza, semblaient suspendre leurs souffles (p. 112).

Cette image splendide de la mariée fait écho à celle d'Alger d'avant les saccages. Badra, à son tour, sera dépouillée de ses bijoux ainsi que les femmes de son cortège. Ce pillage renvoie à celui de la Ville lors de sa prise. Tout le chapitre tente de recréer un passé épique de richesse, de gloire et fierté, irradié par la beauté des personnages. Cette magnificence se trouve ensuite altérée par la violence de la Conquête, son charme mutilé par l'atrocité des événements.

### 3.2 Dichotomie amour/guerre

L'association entre « amour » et « guerre » se concrétise par l'emploi d'une grande variété de termes et expressions riches en connotations à la fois militaire et amoureuse. Le guerrier arabe « recherch[e] l'embrassement » (p. 29) alors que le Français « propose un masque caricatural de la mort » (p. 29). L'arabe est dépeint comme un prétendant amoureux qui « caracole ou pavoise », et la bataille se déroule « dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel » (p. 29).

Il faut dire que le titre illustre d'emblée ce rapprochement. Les deux termes « Amour » et « fantasia » auraient un rapport synonymique si on avait à les transposer en arabe. Ils seraient liés par un rapport d'annexion qu'on appelle *Idaafa*<sup>31</sup> :

- Annexion avec un rapport de définition= L'amour de la fantasia
- Annexion avec un rapport de contiguïté= L'amour est fantasia

À partir de cette perspective, le mot « fantasia » devient équivalent à « amour » ou son complément du nom. Étant donné que le mot « fantasia » est souvent relié dans le roman à la guerre, la violence et la mort; l'amour devient par conséquent mortel, surtout l'amour de l'Autre puisqu'il est « ennemi [...] chrétien, à la fois conquérant, étranger et tabou! » (p. 73), d'où la nécessité de s'y dérober et de se masquer, quitte à le faire avec son « sang si besoin [est]... » (p. 73). L'image sanglante de l'amour associée à celle de la fantasia apparaît d'une manière plus concrète dans l'une des scènes du « final » intitulée « Fantasia » (pp. 255-258). Ce chapitre amplifie davantage le titre du roman en reprenant le récit de Fromentin, « Chronique de l'Absent », puisé de son roman *Une Année au*

---

<sup>31</sup> « Al Idaafa » en arabe est un rapport syntaxique qui résulte de l'association entre deux substantifs dans le but de créer une association et un rapprochement sémantique. Elle se définit comme suit « l'annexion rapproche entre deux substantifs pour que le premier s'identifie au deuxième ou pour qu'il lui soit lié par un rapport de contiguïté » : ce qui donnerait en arabe à la fois : « l'amour de la fantasia » ou « l'amour est fantasia ».

*Sahel*. La scène évoque plus le caractère funèbre de la fête et raconte la mort de Haoua, une jeune danseuse qui se fait tuer par un cavalier amoureux éconduit lors d'une démonstration de fantasia. Cette Algérienne avait ignoré la transgression et s'est laissée aimer par un ami du peintre français (Fromentin).

D'autres exemples dans le roman renouvellent cette association entre amour et guerre. Le colonisateur devient l'amant qui vient conquérir une Algérie indomptée et qui se complaît dans « ce divertissement », celui de « faire corps avec l'Afrique rebelle » (p. 72) par le biais du « viol et de la surprise meurtrière » (p. 72). Les colons approchent l'Algérie « sous le mode sexuel » et « y pénètrent comme en une défloration » (p. 74)

En effet, la « correspondance [des officiers] qui part des bivouacs au jour le jour » (p. 73) révèle un amour inavoué de ces officiers pour cette terre inconnue, un goût pour l'aventure et l'exaltation des campagnes militaires, ayant trouvé en Algérie une réponse à leurs exigences personnelles :

Bosquet, comme Montagnac, restera célibataire : nul besoin d'épouse, nulle aspiration à une vie rangée quand le plaisir guerrier se ravive taradé, par les mots. Revivre par réminiscence le halètement du danger, les phrases harmonieuses des épîtres conservent cette âcreté que ne soupçonnent pas les femmes de la famille rêvant dans l'attente (p. 72).

La guerre est présentée par la narratrice comme un « mouvement de séduction » (p. 74) exercé par un conquérant obsédé et habité par le fantasme persistant de la possession d'une Algérie qui se dérobe et qui ne peut toutefois, malgré ses protestations, échapper au viol : « l'Afrique est prise malgré le refus qu'elle ne peut étouffer » (p. 74).

C'est aussi une Algérie insaisissable « impossible à apprivoiser » (p. 73), d'où le qualificatif « Imprenable » qui accompagne chaque apparition de la ville, une Algérie qui se masque et se refuse au regard de l'autre. Même après sa défaite elle ne « lève pas les yeux pour regarder son vainqueur, ne le reconnaît pas. Ne le nomme pas. Qu'est-ce

qu'une victoire si elle n'est pas nommée? » (p. 73). La narratrice précise par ailleurs que « les femmes prisonnières ne peuvent être ni spectatrices, ni objets du spectacle dans le pseudo triomphe. Plus grave, ne regardent pas » (p. 73). Plus terrible encore, l'image de celles qui s'enduisent le visage de boue et d'excrément pour ne pas être vues par leurs vainqueurs. On pense ici à l'importance du regard dans ce contexte : l'annulation de l'autre dans le non-regard. Mais ce triomphe provisoire, ne défigure-t-il pas l'image de l'odalisque?

L'Algérie est également associée à l'image des femmes maquisardes. Leurs voix se superposent dans la troisième partie du roman et leur témoignage-récit raconte l'autre face de la guerre, à savoir le militantisme au féminin. Assia Djébar se veut leur porte-parole et elle rapporte leur témoignage pour compléter son travail historique.

La dichotomie amour/guerre renvoie à la dualité qui régit l'ensemble de l'œuvre et peut se lire comme une situation emblématique du rapport de l'écriture djébarienne avec l'Histoire. Ce rapport constitue une véritable forme-sens de l'écriture au sens où Meschonnic l'entend lorsqu'il affirme que des « formes-sens nous organisent <sup>32</sup> ». Cette forme nous révèle le côté revendicateur de l'œuvre qui va au-delà des réalités et des structures imposées, au-delà des faits historiques écrits (constamment modifiés dans leur traitement) et au-delà des voix féminines emmurées. Avec l'Histoire, l'écriture se fait féminine et avec l'écriture, l'Histoire se fait femme. Violentée jusqu'au dénuement, elle (l'Histoire et la femme) se heurte à l'absence et au mutisme et à l'impossibilité de communiquer ses propres souffrances.

---

<sup>32</sup> *Poétique III, op. cit.*, p. 18.

Mais cette forme-sens ne dénonce pas la figure du criminel incarné par le colon, elle ne légitime pas pour autant la violence comme moyen d'intrusion. L'écriture ne se fait pas complètement chaotique et déroutante, elle semble par moment ordonnée dans sa propre débâcle, pour reprendre l'expression de Ricardou<sup>33</sup>. On en trouve l'illustration avec les criminels de guerre djebariens, lesquels sont parfois fascinants et magnifiés comme Montagnac et Bosquet :

Les deux officiers [...] entretiennent une correspondance familiale [...]. Avec eux, nous vivons toutes les marches guerrières de cet automne 1940 : lettres que reçoit la mère du futur maréchal Bosquet (il sera **un héros** de la guerre de Crimée, vingt ans plus tard), épîtres à l'oncle ou à la sœur de Montagnac (lui que la défaite de Sidi Brahim transformera, cinq ans après, en **martyr**). La publication posthume de ces écrits entretient **le prestige** de ces auteurs (p. 67)<sup>34</sup>.

Leur furie est dictée tantôt par leurs esprits prédateurs de guerrier et tantôt par leur fascination pour cette terre qu'ils désirent posséder. Ils tuent tantôt par amour, tantôt par haine.

Tandis que le sang, par giclées, éclabousse les tentes renversées, Bosquet s'attarde sur la violence des couleurs. L'élan des retombées le fascine, mais l'ivresse d'une guerre ainsi reculée tourne à vide. Notre capitaine s'adonne à l'illusion de ce divertissement viril : faire corps avec l'Afrique rebelle, et comment, sinon dans le vertige du viol et de la surprise meurtrière? (p. 72)

L'écriture agit ainsi comme les personnages dans une dualité constante, elle gère toute la forme de l'œuvre, et ce, depuis le titre. En effet, la structure binaire est bien incorporée dans la formulation « Amour et Fantasia ». Ces deux substantifs annoncent que l'amour et la guerre sont étroitement et paradoxalement liés. Ils réfèrent d'une part à « L'amour », sentiment revendiqué dans les récits personnels de la narratrice et « L'amour » que recèle l'attrance qu'exerce l'Algérie sur le colon; et d'autre part à « La fantasia », avec tout ce qu'elle manifeste de caractère festif, tel qu'elle est pratiquée par

---

<sup>33</sup> Jean Ricardou, « un ordre dans la débâcle », *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, pp. 44-54.

<sup>34</sup> C'est nous qui soulignons.

l'indigène, mais qui contient un aspect violent simulé par le viol de ce territoire vierge par le colon. La formulation du titre mime ainsi la composition des chapitres et donne un avant-goût de la lecture qui s'annonce fragmentée. Nous rappelons que le lien entre violence et désir est une constante souvent utilisée dans la littérature maghrébine, nous rappelons le cas de Abdelkébir Khatibi qui l'illustre en ces mots dans son *Amour Bilingue* : « Quand je danse devant toi, Occident, sans me dessaisir de mon peuple, sache que cette danse est un désir mortel <sup>35</sup> ».

Le procédé d'allégorie, que nous venons d'examiner, permet d'évoquer la difficulté des rapports masculins/féminins et la situation de la femme dans le couple, sujette à la soumission et à l'immobilité. La thématique du voile est aussi mise en fiction à travers le récit historique de l'enfumade des Ouled-Riah. Cet épisode, comme le signale Kamal Salhi,

Projects the writer to another kind of asphyxia: that of her veiled femal relatives, and the space of the grotto is juxtaposed with that of the harem. Because the women are not allowed to be fully outside, they can only become ghostly, suffocated, blind, dwelled of the inside<sup>36</sup>.

Assia Djebar dépasse l'Histoire racontée par le Colon, qui a constitué une source de référence pour son roman, et propose une contre-histoire féminine. Dans un effort constant d'écriture signifiante, le récit développe les thématiques propres à la romancière algérienne, comme le droit au regard et à la parole dont la version historique ne nous semble qu'une mise en fiction sous une forme parabolique.

Celle-ci se lit aussi à travers une image de l'Algérie qui résiste et qui se refuse ou celle de la mariée dépouillée de sa richesse et de sa splendeur qui invitent à dépasser le

---

<sup>35</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1977, p. 188.

<sup>36</sup> Kamal Salhi, *Francophone post-colonial cultures : critical essays*, New York, Lanham, Lexington books, 2003.

sens littéral pour accéder à un sens second. Sur le plan de la diégèse, on note une rupture progressive lors des récits historiques de la conquête qui cessent de fournir un caractère fortement référentiel, pour tomber par moment dans la fiction, voire dans le merveilleux. La description de la ville, son assimilation à une odalisque ou encore celle de la mariée de Mazouna se détachent de la réalité et du vraisemblable qui caractérise le discours historique. Bien que quelques critiques<sup>37</sup> voient dans cette technique narrative une tentative de déconstruction de l'image figée et trop schématique de la femme orientale, il nous semble que l'interférence constante de l'histoire personnelle dans l'Histoire collective du pays démontre une similitude entre la situation de l'Algérie, conquise de force, et celle des autres femmes figées dans un cri silencieux face aux oppressions sociales.

La part imaginative des récits historiques chez Assia Djébar est qualifiée comme une sorte de « féminisation » des récits de guerre par Trudy Agar Mendousse<sup>38</sup>. En effet, le traitement djébarien de l'Histoire de son pays met en relief des traits féminins de cette écriture. C'est une écriture de l'émotion, selon Mendousse, qui diffère de « l'écriture masculine qui, elle, serait caractérisée par une lucidité froide, un réalisme, une approche logique ou scientifique<sup>39</sup> ».

Cette conciliation entre l'Histoire et l'esthétique littéraire constitue aussi, pour la romancière-historienne, une occasion de se réconcilier avec son passé. Le retour vers celui-ci permet de justifier l'écriture de soi-même. Sa parole associée à celle des autres femmes autorisera l'entreprise autobiographique. L'expression du « je », étant haïssable

---

<sup>37</sup> Voir Beïda Chikhi, « Le roman algérien, côté fantaisie : Mohamed Dib et Assia Djébar », in *Vives Lettres*, n° 11, Strasbourg, « Passerelles francophones II », Université Marc Bloch, Strasbourg, 2001.

<sup>38</sup> Trudy Agar Mendousse, *op. cit.*, p. 93.

<sup>39</sup> *Ibid.*

dans ces sociétés communautaires, ne peut se réaliser qu'au prix du rejet et de l'exil. Assia Djebar s'entoure de voix historiques pour exprimer sa propre voix.

Que faut-il faire de cette Histoire et quelle signification lui donner? En fait, il s'agit du pays dont l'évocation peut s'avérer symbolique et qui se justifie par un voyage dans le temps lié à une quête personnelle de la narratrice qui cherche à exhumer les morts de la guerre.

C'est sa manière, à elle, de se justifier d'avoir à parler la langue du colonisateur<sup>40</sup>. Ce travail de réécriture historique est une sorte d'apologie pour faire taire ses remords. Il lui permet d'extirper les morts de l'ombre. Cette vision allégorique de l'Histoire de la Conquête permet à la narratrice de se réconcilier, certes, avec elle-même, mais davantage avec les siens. De meurtrière, la langue française devient « résurrectrice ». Grâce à cette réécriture, les corps des victimes, effacés derrière les mots des écrits français, deviennent des corps-mémoire rappelant la violence sanguinaire du conquérant :

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 (p. 247).

---

<sup>40</sup> Voir à ce propos notre analyse de la situation linguistique de l'auteure dans le chapitre IV de ce mémoire.

## Chapitre III

### Hétérogénéité et jeu narratif

Dans *L'Amour, la fantasia*, toute unité s'abolit au prix de l'entrelacement de trois récits où textes écrits, voix orales et récits d'enfance s'entremêlent. Les normes de l'expression et le système narratif classiques y sont battus en brèche. Les différents niveaux narratifs sont souvent confondus dans l'œuvre, ce qui rend la tâche difficile pour le lecteur de définir le genre auquel appartient le roman.

#### 1. La multigénéricité

Le caractère instable et polymorphe du roman maghrébin s'est fait remarquer initialement chez les auteurs masculins à partir des années 50. Depuis quelques années, la critique<sup>1</sup> n'arrête pas de souligner le caractère dérangeant de cette production romanesque en relevant notamment son hétérogénéité, son hétéroglossie, ainsi que son caractère interculturel. On a souvent revendiqué le métissage culturel et linguistique comme étant la cause de l'hybridité romanesque, au point de parler d'un « palimpseste bilingue<sup>2</sup> ».

Cette problématique est remarquée d'abord chez les nouveaux romanciers occidentaux qui déplacent les codes habituels du narratif. Il s'agit de l'écriture du « laisser-aller du genre » comme le dit bien Bernard Valette où « le contrôle » est

---

<sup>1</sup> Voir entre autres Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris, L'Harmattan, 1985. Jean Déjeux, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, P.U.F, 1992. Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun, ou, l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996. Abdellah Memmes, *L'Écriture de la dualité, op.cit.*

<sup>2</sup> Voir l'étude de Boussaha Hassen, « La technique romanesque chez les écrivains algériens de graphie française de 1950 à 1956 : entre la tradition, la modernité et l'innovation », in *Sciences Humaines*, n° 25, Juin 2006, pp. 49 -61, [En ligne] <https://www.umc.edu.dz/.../Revue/.../4%20%20BOUSSAHA%20P13.pdf> (page consultée le 20 mai 2010).

substitué à « l'inspiration<sup>3</sup> ». Le choc ou la double culture semble en effet, sinon une obsession, du moins une des constantes de l'écriture maghrébine. Cité par Bernard Valette, Abdelkébir Khatibi affirme que « cette dénomination, presque vide de sens, est un effet de culture médiatique et universitaire d'une époque déterminée<sup>4</sup> ».

*L'Amour, la fantasia*, à l'instar de ses œuvres nouvelles œuvres occidentales, se présente comme un espace romanesque hybride où se croisent plusieurs formes littéraires. Cette multiplicité narrative est attestée par la romancière vers la fin du roman, « L'autobiographie<sup>5</sup> pratiquée dans la langue adverse se tisse comme une fiction du moins, tant que l'oubli des mots charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie » (p. 247). Est-elle en train de mimer la tendance qui a caractérisé l'écriture de soi à cette époque?

Nathalie Sarraute disait à juste titre que « les questions du genre ne l'intéres[sait] pas et qu'elle a[vait] tendance à apposer la désignation “roman” sur presque tout ce qu'elle fai[sait], sans que cela ait pour elle beaucoup d'importance<sup>6</sup> ». D'ailleurs, Assia Djebar a souvent dit que l'étiquette « Roman » sur la couverture des volets de son quatuor n'était qu'une exigence éditoriale pour satisfaire un public récalcitrant devant des formes inconnues.

---

<sup>3</sup> Bernard Valette, « Michel Butor, le “Nouveau Roman” comme écart », in Roger-Michel Allemand, (éd.), *Le Nouveau Roman en questions 4 : Situation diachronique*, Paris, Minard, 2002, p. 53.

<sup>4</sup> Abdelkébir Khatibi, « Littérature et interculturalité », in *Claude Ollier, passeur de fable*, Mireille Calle-Grüber, Actes du Colloque de La Maison des écrivains et de la littérature, Paris, Jean- Michel Place, « Surfaces », 1999, p. 15, cité dans Bernard Valette, *op. cit.*

<sup>5</sup> Nous reviendrons sur l'aspect autobiographique du roman vers la fin du chapitre.

<sup>6</sup> Cité dans Roger-Michel Allemand (éd.), *Nouveau Roman en question 5: « une Nouvelle Autobiographie »?*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes »/« L'Icosathèque (20 th) », 2004, p. 17.

L'hétérogénéité dans *L'Amour, la fantasia* est essentiellement le produit de la réunion de l'autobiographie et de l'historiographie au détriment de la forme romanesque classique désormais abandonnée. Au-delà de cette dichotomie Histoire/Autobiographie, le roman est traversé par d'autres discours dont la frontière n'est pas tout à fait étanche. L'analyse révèle une parenté avec les démarches de Robbe-Grillet et de Duras. Dans *L'Amant*, par exemple, l'autobiographie se confond avec fiction et le texte robbe-grilletin oscille entre littérature intime et romanesque, grâce, en particulier, au travail sur les différents types de figures féminines.

*L'Amour, la fantasia* perturbe à cause du flot d'informations historiques et dérange par l'émergence du « je » qui prend, dans la troisième partie, une forme multiple. Un « je » éclaté qui traverse l'œuvre pour raconter l'enfance de la narratrice, pour faire parler « les voix ensevelies » (p. 131) et pour référer au présent de l'écriture, en insistant sur la présence constante de l'auteure au sein de son récit. Le « je » d'une romancière très attentive, qui se livre à un travail de lecture et de transcription ainsi qu'à une tâche beaucoup plus importante, celle d'une écoute scrupuleuse qui lui permet d'exhumer les corps et les voix enterrés. Une romancière sur le qui-vive, qui, loin de céder aux facilités de la narration classique, propose un récit décousu en apparence.

Le chapitre suivant s'intéressera au fonctionnement de cette multiplicité qui affecte l'ensemble de l'organisation des chapitres et qui découle vers une diversité à la fois narrative et énonciative. Nous analyserons cette narration éclatée en nous servant de notions narratologiques proposées par Genette et Lintvelt. La distinction benvenitienne (récit/discours) se trouvera aussi soulignée lors de l'analyse tant l'énonciation semble

déroutante, car l'on peut confondre la voix des personnages, celle de l'auteure et celle des différents narrateurs.

## **2. Diversité énonciative**

L'une des complexités narratives, que le lecteur de *L'Amour, la fantasia* rencontre, est sans doute l'énonciation hybride qui mélange constamment récit et discours tout le long du roman. L'analyse énonciative, que nous proposons ici, vise à montrer comment ces deux systèmes énonciatifs s'organisent dans le roman.

### **2.1 Récit/Discours**

#### **2.1.1 Énoncé coupé de la situation d'énonciation**

Dans *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste distingue deux régimes d'énonciation dans la production linguistique : l'histoire et le discours. L'énonciation historique se trouve dans les récits des historiens comme dans ceux des romanciers. Il s'agit d'un énoncé dans lequel toute référence à la situation d'énonciation du sujet parlant est absente. Cet effacement entraîne une coupure avec le temps et le lieu de la production de l'énoncé. Benveniste explique :

Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne du narrateur<sup>7</sup>.

Par aoriste, Benveniste entend le passé simple. Il y a aussi d'autres temps verbaux associés à ce système d'énonciation : l'imparfait, le plus-que-parfait, le passé antérieur et, parfois, le conditionnel pour exprimer le futur dans le récit. La marque de la personne associée traditionnellement à ce plan énonciatif serait la troisième personne, qui se

---

<sup>7</sup> Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241.

complètera par l'emploi de quelques adverbes de temps: la veille, un jour, une fois, etc., qui paraissent à la fois distants et coupés de toute situation d'énonciation.

### **2.1.2 Énoncé ancré dans la situation d'énonciation**

« Le discours », quant à lui, est tout énoncé, écrit ou parlé, manifestant l'énonciation; supposant un émetteur et un récepteur (locuteur/auditeur), avec, chez le premier, l'intention d'agir sur l'autre en quelque manière. L'énoncé semble alors bien ancré dans la situation d'énonciation. Pour étayer ce concept, nous citons Benveniste qui dit à ce sujet :

Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondance, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne<sup>8</sup>.

Le discours se caractérise aussi par l'emploi des déictiques spatio-temporels. Ces embrayeurs renvoient au moment et au lieu de l'énonciation ou au destinataire et servent – selon Maingueneau – à passer du domaine virtuel de l'énoncé type au domaine actualisé de l'énoncé occurrence. Les embrayeurs, les noms propres et les descriptions définies renvoient dans le discours à une somme de référents qui sont la réalité extralinguistique. Les marques de personnes associées au discours sont principalement le « je » de l'énonciateur et le « tu » du co-énonciateur. On relève aussi des adverbes de temps et de lieu qui réfèrent à la situation d'énonciation comme : aujourd'hui, maintenant, ici... et tous les temps seront admis sauf l'aoriste.

Ces deux plans énonciatifs peuvent coexister surtout à l'intérieur du texte littéraire où les paroles des personnages sont intégrées au récit par le biais du discours rapporté.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 241-242.

Celui-ci est souvent rapporté avec des marques typologiques distinctes soit les deux points, les guillemets ou les tirets. Or, cette distinction n'est pas toujours absolue, car il existe des tentatives de dépassement qui donne naissance à des formes mixtes. Ceci viendra sous la forme de récit à la première personne, conduit au passé simple, comme celui des mémoires, de l'autobiographie ou de certains romans modernes où l'on y rencontre quelques récits au présent de narration. Remarquons simplement que dans une lettre, qu'elle soit écrit social ou texte littéraire, discours et récit (éléments narratifs et descriptifs) y sont enchaînés et mêlés. Cette intrusion du discours dans le récit est observée aussi par Benveniste. Il va la démontrer à travers l'analyse d'un extrait de *Gambara*<sup>9</sup> de Balzac où il observe l'introduction d'un commentaire qui vient pervertir la chaîne narrative. Lors de ces intrusions, le narrateur en profite pour souligner un jugement qui se réalise avec le présent de la narration et les déictiques. Benveniste constate, à cet égard, que « l'on passe du récit au discours *instantanément* : l'historien peut aussi introduire dans son récit historique les paroles d'un personnage ou un jugement, un commentaire sur les faits rapportés<sup>10</sup> ».

Le récit et le discours seront rapprochés des notions très voisines de « monde raconté » et de « monde commenté<sup>11</sup> ». Comme chez Benveniste, l'observation de la distribution des temps verbaux est essentielle pour faire le partage : le présent, le passé composé, le futur et leurs dérivés sont des temps du discours selon Benveniste ou

---

<sup>9</sup> « *Un peu plus riche que ne le permettent en France les lois du goût [...] une de ces grosses chaînes d'or fabriquées à Gênes* »

<sup>10</sup> Émile Benveniste, *Éléments de linguistiques générales*, op. cit., p. 242.

<sup>11</sup> Ces notions sont définies par Harald Weinrich dans *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973, pp. 25-65.

« commentatifs » selon Weinrich<sup>12</sup>. Le passé simple et le passé antérieur sont des temps de l'histoire ou des temps « narratifs ». Le passé simple est donc bien un signal pour situer la littérarité d'un texte, mais surtout un indice pour situer sa temporalité. Dans un journal (un quotidien) écrit au jour le jour, en général, le passé simple n'a pas sa place, lorsqu'il s'agit d'évoquer les événements de l'actualité récente. Il peut toutefois servir pour des rappels historiques, qui mettent à distance du moment de l'énonciation et impliquent une coupure.

En signalant plus ou explicitement le « commentaire » ou le « récit », l'auteur ou émetteur peut modifier quelque peu la situation de communication. Il peut ainsi influencer son lecteur ou destinataire, en agissant précisément sur la manière dont ce dernier va recevoir le message. « En employant les temps commentatifs, je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante. Par les temps du récit, au contraire, je l'avertis qu'une autre écoute, plus détachée, est possible », précise Weinrich<sup>13</sup>.

## **2.2 Alternance récit/discours dans *L'Amour, la fantasia***

Observons à présent comment cette alternance récit/discours s'effectue dans le texte d'Assia Djebar. Ici, il nous faut signaler d'emblée que le récit de *L'Amour, la fantasia* se dérobe complètement aux distinctions strictes délimitées par Benveniste. D'autant plus que sur le plan de la composition romanesque, l'auteure ne semble pas toujours répondre aux contraintes des caractéristiques de l'intrigue linéaire, ce qui entraîne une déstabilisation temporelle certaine.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 48.

Dans les récits autobiographiques, l'énonciation se complexifie. Le récit confond parfois deux temps : le passé simple et le présent de la narration, qui se confond lui-même avec le présent de l'énonciation. Observons ce phénomène énonciatif à partir de deux exemples puisés dans deux chapitres de type autobiographique.

### Extrait I

**Au cours de ce même été**, la benjamine et moi avons pu ouvrir la bibliothèque- celle du frère absent et qui jusque-là avait été fermé à clé. **Il travaille** en qualité d'interprète au Sahara, qui nous paraît aussi loin que les Amériques. **En un mois**, nous lisons tous les romans [...]. Nous découvrons un album photo de photographies érotiques [...]. Nous refermons discrètement l'armoire, quand les femmes se relèvent pour la prière de l'après-midi. Nous nous imaginons surgir de région interdite [...]. **Cet été**, les adolescentes me firent partager leur secret [...]. Je n'en parlai à nulle autre femme de la tribu, jeune ou vieille. J'en fis le serment; je le respectai scrupuleusement. Les jeunes filles cloîtrées écrivaient [...] des lettres [...] à des hommes [...]. Ces missives parvenaient de partout [...] **je ne me souviens** que de l'origine géographique de ces lettres et de leur prolifération. **Lors des veillées**, la benjamine et moi, nous ne parlions plus des romans lus durant les longs après-midi, mais de l'audace que cette correspondance clandestine nécessitait. Nous en évoquions les terribles dangers (p. 24- 25).

### Extrait II

Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à « lui ». **Très tôt**, petits et grands, et plus particulièrement fillettes et femmes, puisque les conversations importantes étaient féminines, s'adaptaient à cette règle de la double omission nominale des conjoints. **Après quelques années de mariage**, ma mère apprit progressivement le français. Propos hésitant 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. **Je ne sais** exactement quand ma mère se mit à dire : « mon mari est venu, est parti... [...] », 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, bien qu'en apprenant ainsi sur le tard le français, ma mère fit des progrès rapides. **Je sens**, pourtant, combien **il a dû** coûter à sa pudeur de désigner, ainsi directement mon père. Une écluse s'ouvrit en elle, peut-être dans ses relations conjugales. **Des années plus tard**, lorsque nous revenions, **chaque été**, dans la cité natale, ma mère [...] évoquait presque naturellement, et même avec une pointe de supériorité, son mari : elle l'appelait [...] son mari (p. 50-51).

Dans ces deux extraits, le texte évoque deux souvenirs d'enfance de la jeune narratrice. Le temps verbal qui coïncide avec ce type de situation d'énonciation est bien

évidemment celui du récit. Or, comme nous pouvons l'observer à partir des temps soulignés que cette exigence n'est pas toujours respectée.

Dans les deux extraits, nous avons surligné en caractère gras les indicateurs temporels et souligné les temps verbaux qui correspondent au récit. Nous avons à la fois surligné et souligné les temps verbaux qui ne renvoient pas à la situation d'énonciation annoncée. Reportons tout d'abord les relevés sous forme de tableau :

**Extrait 1 :**

<b>Indicateurs de temps</b>	<b>Temps verbaux</b>
Au cours du même été	avons pu – nous découvrons- il travaille- nous paraît
En un mois	nous lisons- nous découvrons- nous refermons- se relèvent- nous nous imaginons
Cet été	me firent- je n'en parlais- j'en fis- je le respectai.
Lors des veillées	nous nous parlions- nous en évoquions.

**Extrait II**

<b>Indicateurs de temps</b>	<b>Temps verbaux</b>
	Ne désignait
Très tôt	Étaient- s'adaptaient.
Après quelques années du mariage	Apprit- étaient venus
Des années plus tard- chaque été	Nous revenions- évoquaient- elle l'appelait

**Tableau 7 :** Le système temporel

La première incongruité, que nous percevons, est le mélange entre les deux temps de récit dans le premier extrait narratif. La narratrice utilise et le présent de la narration et le passé simple pour raconter. Or, dans la première phrase, bien que l'indicateur de temps réfère au système du « récit », les temps qui s'ensuivent pourraient faire penser à une intrusion du « discours » à l'intérieur du « récit », au point que la narratrice semble confondre passé composé et présent. La succession des actions au présent dans la deuxième phrase confère une rapidité au rythme de l'histoire et suggère un léger suspense suite au danger de l'action entreprise par les jeunes filles. C'est comme si le récit simulait une violation du code au même titre que ces jeunes filles, à cause de leur acte interdit. Le récit se soumet finalement dans les deux dernières phrases à la contrainte de l'aoriste. On note tout de même une intrusion du présent dans ce souvenir enfantin que nous identifions comme présent de l'écriture où la narratrice adulte arrête brièvement son récit pour s'exprimer au présent de l'énonciation.

Dans le deuxième texte narratif, le relevé atteste une démarche identique de la part de la narratrice, les temps du récit (passé simple et imparfait) accompagnent la plupart des actions annoncées par des indicateurs de temps coupés de la situation de l'énonciation. Le passé simple réfère aux actions ponctuelles et l'imparfait à des états qui se sont prolongés ou se sont répétés. Encore une fois, l'intrusion du discours vient subvertir le temps de la narration et ancre l'énoncé au présent de la situation d'énonciation de la narratrice adulte. Les verbes sont au présent de l'indicatif « Je ne sais...Je retrouve... Je sens... » Or, nous distinguons cette énonciation au présent qui émerge au sein du récit sans préavis de celle qui s'annonce par les marques typographiques du discours rapporté « [...] : “mon mari est venu, est parti...” ».

Cette subversion des temps touche tous les chapitres, qu'ils soient autobiographiques ou historiques. Les temps du récit voisinent avec les temps du discours, confondant constamment deux instances énonciatives, celle de la narratrice et celle de l'auteure. La frontière n'apparaît pas évidente, surtout quand le texte opte pour le présent de l'indicatif. La voix de la narratrice se confond constamment avec celle de l'auteure, comme si cette dernière ne peut rester neutre devant les événements racontés.

### **2.3 Présent de la narration/énonciation**

Le premier chapitre historique<sup>14</sup>, vu sa longueur, se prête bien à l'analyse. Le texte est à la troisième personne et insère beaucoup de descriptions. Il offre le récit de la Conquête d'Alger en 1830 ou le premier face à face de l'armée française avec la ville blanche, Alger. Nous dénombrons plusieurs indicateurs de temps « Aube de ce 13 juin », « il est cinq heures du matin », mais ils ne sont pas déictiques pour autant, puisqu'ils sont coupés de toute situation d'énonciation référant à l'auteure. Or, le récit semble parfois proche de la situation d'énonciation à cause de l'emploi du présent historique qui se mêle au présent de l'énonciation. La présence de l'auteure à l'intérieur de son récit historique est apparente. Elle se manifeste par le « je » qui se distingue de la troisième personne. « Le récit » touche en effet les parties qui s'effectuent à la troisième personne alors que « le discours » s'annonce avec le « je » : « À mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. ». Cette intrusion est clairement identifiable, car Assia Djébar fait référence à sa situation d'auteure francophone, écrivant dans la langue de l'Autre. Or, l'emploi du présent nécessite une vigilance de la part du lecteur, qui doit être attentif à ses différents emplois, qu'ils soient narratifs ou énonciatifs. L'auteure a recours aux

---

<sup>14</sup> Toutes les citations qui s'ensuivront seront puisées des pages 18 à 21 de notre édition.

temps de l'énonciation quand elle entreprend d'agrémenter son récit de commentaires sur l'histoire racontée. Ces réflexions s'annoncent généralement avec l'expression « comme si » : « comme si le panorama aux formes pourtant attendues- ici coupole de mosquée [...] se figeait dans une proximité troublante. ». Or, la situation d'énonciation est facilement détectable comme dans cet exemple de l'emploi du déictique « ici ». C'est ainsi que toutes les explications, remarques ou commentaires de l'auteure sont accompagnés des temps du discours comme le passé composé dans l'exemple suivant : « la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse ». On note toutefois un emploi singulier du passé antérieur au sein de cet extrait. Ce sera le seul et unique temps verbal du passé qui renvoie à une action dans ce récit. Sa présence dans la phrase, « l'escadre fut complétée par l'embarquement de quatre peintres », le distingue du commentaire de l'auteure qui suit : « le conflit n'est pas encore engagé, la proie n'est même pas approchée, que déjà le souci d'illustrer cette compagne importe davantage ».

Nous relevons aussi l'usage singulier de l'imparfait qui accompagne systématiquement tous les commentaires de l'auteure « les terrasses demeuraient royaume » « comme si la guerre qui s'annonce aspirait à la fête » ou encore « comme si la soie de lumière déjà intense, prodiguée en flaques étincelantes, allait crisser ». Nous notons, ici, un emploi « prospectif <sup>15</sup> » de l'imparfait que Benveniste a nommé le pseudo-futur. Cet emploi se réitère dans le texte : « comme si les envahisseurs allaient être des amants » et confère une modalisation subjective qui feint une anticipation. Assia Djébar prévoit cette invasion du colon comme un rapt ou une violation de l'Algérie <sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistiques générales, op.cit.*, p. 239.

<sup>16</sup> Voir notre analyse au chapitre II du mémoire.

Les commentaires de l'auteure interviennent souvent dans le récit et lui attribue une tonalité subjective, amplifiée par l'utilisation du discours indirect libre. Tantôt lointaine, tantôt proche des événements qu'elle rapporte, la narratrice adopte un point de vue omniscient, comme à travers cet extrait où elle semble connaître tout sur ses personnages, leur passé et leur futur : « Et le silence de cette matinée souveraine précède le cortège de cris et de meurtres, qui vont emplir les décennies suivantes ». Le point de vue interne trouve aussi une place à l'intérieur de ce récit. Ce sera la perception des soldats lorsque la flotte s'approche petit à petit de la ville et découvre le paysage qui s'offre devant elle :

Rien n'y frémit, ni ne vient altérer l'éclat laiteux de ses maisons étagées que l'on distingue peu à peu [...] À peine si officiers et simples soldats, dressés côte à côte aux rambardes, se heurtent des épées au flanc, à peine si l'on perçoit une interjection ici...

Nous aurons aussi le point de vue d'Amable Matterer qui regarde la ville. Ici, l'histoire du pays est racontée essentiellement par le colon, Assia Djebar portera son propre regard par la suite, ce qui se traduit par de nombreuses intrusions de l'auteure au sein de la narration. On le perçoit davantage à travers la phrase « je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce passé proche, enlevant mes sandales ». Ces intrusions se font souvent à l'aide d'indicateurs de temps comme dans l'exemple : « À mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. »

Ce choix de focalisation justifie les marques de subjectivité de la narration qui sont fort nombreuses dans le texte. On note plusieurs modalités appréciatives utilisées pour déprécier tantôt la ville vue par le conquérant, tantôt l'Autre vu par l'indigène, représenté dans la personne de la romancière. C'est ainsi que nous aurons des jugements comme « ville barbaresque » pour nommer Alger ou une comparaison dévalorisante qui

qualifie les soldats « telles des bêtes de cirque prêtes à la cérémonie » ou encore la modalisation « la plate sobriété du compte rendu » qui sert à caractériser la description que fait Amable Matterer de ce premier contact avec Alger et qui s'écarte à bien des égards avec la description imagée de l'auteure.

Récit et discours semblent, ainsi, se relayer constamment. Le discours subvertit à plusieurs reprises le fil narratif que ce soit par le biais du discours direct ou indirect libre ou encore grâce au discours de l'auteure qui émerge au sein de son récit. L'utilisation du présent rend la frontière entre ces deux plans énonciatifs très fragile. Assia Djébar raconte et surgit par moment au sein de son récit pour se poser des questions ou glisser des commentaires. Ainsi, la hiérarchie entre ces deux plans d'énonciation est parfois anéantie. Les plans d'énonciation sont constamment mêlés de manière à anéantir toute suprématie du discours. Cette tentative de dépassement s'explique par le désir d'Assia Djébar de mêler sa voix à celle de l'Histoire jusqu'à anéantir tout espace temporel entre sa parole et celle du conquérant<sup>17</sup>. Dans cet extrait, nous aurons un exemple concret de cette fusion exprimée à la fois par le présent d'énonciation et par le présent historique « je me demande comme se le demande l'état-major de la flotte... ».

Les effets du sens, reliés au choix du présent de la narration, sont à la fois équivalents de proximité et d'éloignement. L'auteure semble tantôt témoin, en créant des effets de zoom qui grossissent les détails, tantôt éloignée en prenant des reculs d'où ce regard critique et cette profusion de commentaires qui émaillent son texte.

---

<sup>17</sup> Voir notre analyse de la hiérarchisation des voix au sein du roman au chapitre IV.

Cette hétérogénéité énonciative se double d'une autre hétérogénéité où les niveaux narratifs se succèdent et se confondent, en déstabilisant par moment l'ordre chronologique du récit.

### 3. Niveaux narratifs dans *L'Amour, la fantasia*

L'analyse des différents niveaux narratifs dans le roman nécessite un bref rappel théorique de quelques concepts narratologiques empruntés à Genette.

Dans son ouvrage *Figures III*<sup>18</sup>, Genette aborde, à travers une étude sur les structures narratives de *À la recherche du temps perdu*, le domaine de la narratologie en définissant des mots clés de l'analyse narratologique. C'est ainsi que nous trouvons des concepts comme « diégèse » ou « métalepse » qui renvoient à l'univers spatio-temporel désigné par le récit. En définissant le statut du narrateur en relation avec l'histoire racontée, Genette oppose les termes « hétérodiégétique<sup>19</sup> » et « homodiégétique<sup>20</sup> » ou encore « extradiégétique<sup>21</sup> » et « intradiégétique<sup>22</sup> ». Il s'intéresse par ailleurs aux procédés de l'emboîtement des récits<sup>23</sup> pour en faire le fondement de sa théorie « des niveaux narratifs ». Selon lui, cette question des niveaux narratifs commence à partir des « anachronies ». Ces dernières se définissent comme « les différentes formes de distorsions entre les deux ordres temporels que sont le temps de l'histoire et celui du récit<sup>24</sup> ». C'est ce que Genette nomme *analepse* et *prolepse*. Il distingue entre les

---

<sup>18</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

<sup>19</sup> Le narrateur hétérodiégétique ne participe pas comme personnage dans l'histoire qu'il raconte.

<sup>20</sup> Le narrateur est homodiégétique lorsqu'il est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte

<sup>21</sup> Le narrateur extradiégétique est un narrateur de premier niveau

<sup>22</sup> Le narrateur intradiégétique est un « individu raconté », c'est le cas du personnage de récit qui se met à raconter un récit enchâssé.

<sup>23</sup> Voir aussi à ce propos les travaux de Todorov dans *Poétique de la prose* (Paris, Seuil, 1971, pp. 82-85.) où il définit emboîtement comme ceci : « une histoire seconde est englobée dans la première, ce procédé s'appelle enchâssement », p. 82.

<sup>24</sup> *Figures III, op. cit.*, p. 82.

*anachronies* directement prises en charge par le récit qui restent dans la diégèse, au même niveau narratif, c'est-à-dire au niveau du récit primaire, et les *anachronies* assumées par l'un des personnages de cette diégèse, et qui se trouvent à un niveau narratif second. Si les premières sont « diégétiques » (ou « isodiégétiques »), les secondes, par contre, sont « métadiégétiques ».

Notre analyse consacrée aux niveaux narratifs dans *L'Amour, la fantasia* se servira essentiellement de ces notions narratologiques qui nous permettront par la suite de déterminer la signification de ces procédés de même que leur motivation.

Dans *L'Amour, la fantasia*, deux grandes situations narratives se confrontent tout le long du récit. Nous assistons d'une part à une position extradiégétique où la vision est assurée par l'auteure-narratrice quand celle-ci ne participe pas à l'histoire qu'elle raconte. D'autre part, la perception est dite intradiégétique : l'histoire est narrée à partir de la vision d'un personnage.

### **3.1 Le récit extradiégétique**

Dans le premier cas, il s'agit de tous les fragments de récit pris en charge par le « je » de l'auteure-narratrice. Dans ce cas, Assia Djébar assume une présence constante au milieu de son récit autobiographique ou historique et indique une autorité souveraine dans son œuvre comme nous l'avons bien constaté précédemment. Elle est tantôt personnage de ses récits, c'est le cas des souvenirs d'enfance, où elle joue le rôle du narrateur homodiégétique prenant part aux événements qu'elle raconte; elle est tantôt hétérodiégétique<sup>25</sup> quand elle choisit de s'absenter du récit et de ne pas y participer. À ce moment-là, la narratrice est toujours derrière son histoire et ses personnages en qualité de

---

<sup>25</sup> *Figures III, op. cit.*, p. 252.

démiurge, manipulant les événements et effectuant des interventions pour compléter une information, combler une lacune ou expliquer un fait, assurant par ce fait la fonction dont parle Genette dite « de régie<sup>26</sup> ». C'est une présence parfois à tendance didactique, destinée, selon les cas, à commenter, justifier ou théoriser ce qu'elle raconte, gérant ainsi le cadre dans lequel évolue l'histoire. Il résulte, de ce fait, une déstabilisation de la narration qui cède au jeu constant entre récit et discours, qui confirme l'hétérogénéité énonciative.

Grâce au « je », on glisse constamment d'un niveau narratif à un autre. Ce « je » est tantôt celui du personnage du récit dit homodiégétique, tantôt celui de l'auteure-narratrice qui est hétérodiégétique. Celle-ci prend en charge, par exemple, les interférences au sein des récits historiques pour organiser les différents épisodes. Son « je » se manifeste aussi vers la fin des chapitres à caractère autobiographique où la narratrice adulte propose des estimations et des appréciations qui ont échappé à l'enfant qu'elle était. Derrière tout ceci se profile une autre présence, celle de l'auteure assurant un rôle omniscient, manipulant et gérant avec subtilité les différentes instances de son œuvre. C'est à ce moment-là que le récit s'incline et cède le pas au discours. L'univers romanesque narré s'absente en faveur de la réflexion et du commentaire. Ce sont les moments où l'auteure parle de sa démarche autobiographique, ou encore quand elle impose cette présence permanente durant toute la partie historique. À ce moment-là, elle se manifeste souvent par des expressions telles que « je recueille scrupuleusement l'image. » (p. 33), « je songe, moi, à ceux qui dorment en ces instants dans les villes »

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

(p. 75), « je reconstitue à mon tour. » (p. 88) ou « je m'attarde moi, sur l'ordre de Péliissier » (p. 91).

Le niveau extradiégétique domine toute la partie historique. L'auteure éparpille son moi partout dans le roman et survient constamment pour rappeler sa présence au milieu de ses récits, d'un côté pour préciser son rôle d'historienne et son habileté à trier et organiser détails et événements, de l'autre côté pour revendiquer une présence ou plus encore, une appartenance légitime à cette guerre qui concerne son pays. C'est un moi éclatant qui veut en quelque sorte atténuer le mutisme de l'indigène, qui ne rend compte de cette guerre par aucun écrit en se livrant à un silence séculaire.

Le va-et-vient entre niveaux hétérodiégétique et homodiégétique s'effectue aisément dans les chapitres qui prennent en charge le récit autobiographique. Le discours de la narratrice adulte surgit subitement, sans indication préalable, pour continuer le fait narré par le personnage- narratrice en le commentant ou l'expliquant; une intrusion qui se fait non sans changement temporel. La narration se fait au présent de l'indicatif, soit le présent de l'écriture. Ces ingérences scandent tout le roman, que ce soit dans les récits de vie de l'écrivaine, à l'intérieur des récits historiques ou encore lors des récits des femmes. En effet, la troisième partie n'est pas épargnée, la narratrice s'éclipse quand les voix féminines prennent la parole, mais elle n'est pourtant pas totalement absente. Le chapitre se déroule en effet sans intervention de la narratrice, mais dès que les récits se terminent, l'auteure place un chapitre plus petit sous forme d'appendice en italique qui prolonge le premier, pour préciser que le précédent « je » était celui de son interlocutrice, et que c'est elle (la narratrice) qui recueille ses propos. Lors de la prise de parole des femmes, son

omniprésence est suggérée de temps à autre par un déictique comme « tu » avec lequel elle apostrophe son interlocutrice ou attire son attention sur un fait.

Le dernier chapitre du roman confirme ce procédé d'omniscience et offre un « je » qui s'exprime au présent de l'indicatif. C'est l'auteure qui clôt son roman de la même manière qu'elle l'a souvent fait avec les chapitres, et qui s'affiche en une sorte d'apothéose où tout son projet d'écriture se trouve finalisé. Nous relevons ainsi la symétrie qui a organisé tout le roman : la romancière, qui nous a habitués à sa présence lors de tous les épisodes, tient à se tenir fortement présente vers la fin pour tirer de ses propres mains le rideau de la scène finale qui se clôture en ces propos :

Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquablement où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser! 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 (p. 260).

Par cette démarche, Assia Djebar atteste « la fonction idéologique <sup>27</sup> » dont parle Genette et qui consiste en un caractère didactique où règnent commentaires et précisions.

### 3.2 Le récit intradiégétique

Toutefois, le récit dans *L'Amour, la fantasia* peut aussi être « intradiégétique <sup>28</sup> » : la narratrice adopte le récit du personnage. Son pouvoir d'omniscience se limite alors au profit d'une « focalisation interne », pour reprendre la terminologie de Genette. Cette focalisation est de nature multiple dans le roman. Ce dernier propose une histoire vue par plusieurs personnages, qui ont vécu la guerre. Il s'agit des officiers de l'armée française, parfois simples soldats, et de quelques écrivains qui ont immortalisé certains épisodes de

---

<sup>27</sup> *Figures III, op. cit.*, p. 253.

<sup>28</sup> *Figures III, op. cit.*, p. 252.

cette période de l'Histoire de l'Algérie. C'est la troisième personne qui marque ces points de vue. Le narrateur est à ce moment-là un Pélissier, un Bosquet ou un J.T. Merle. Ils sont à la fois narrateur et personnage et assurent une relation homodiégétique. Avec cette position qu'elle leur accorde, l'écrivaine rend un grand hommage à ces héros de la guerre pour le fait qu'ils lui ont permis de connaître l'histoire de son pays. C'est avec impartialité qu'Assia Djebar reconnaît leur apport pour ces récits de guerre et c'est en ces propos qu'elle intervient lors d'un chapitre relatant le massacre effectué contre les Algériens :

Je me hasarde à dévoiler ma reconnaissance incongrue [...] envers Pélissier. Après avoir tué avec l'ostentation de la brutale naïveté, envahie par le remords, il écrit sur le trépas qu'il a organisé. J'oserais presque le remercier d'avoir fait face aux cadavres [...]. D'avoir regardé l'ennemi autrement qu'en multitude fanatisée, en armée d'ombres omniprésentes [...]. Pélissier « le barbare », lui, le chef guerrier tant décrié ensuite, me devient premier écrivain. (p. 96)

Le récit intradiégétique conduit aussi à un niveau hétérodiégétique comme lors du récit de Badra<sup>29</sup> ou celui de Pauline<sup>30</sup>. La narratrice s'absente pour nous laisser entrer dans l'univers fictionnel des personnages. Il arrive aussi que, dans une tentative de distanciation, le récit à résonance autobiographique se décline à la troisième personne au lieu de la première, créant une sorte d'illusion hétérodiégétique. C'est le cas du début du chapitre inaugural « fillette arabe allant pour la première fois à l'école » où la narratrice semble raconter l'histoire d'une autre fille sans aucune implication de sa part. La même démarche se répète dans un autre chapitre autobiographique<sup>31</sup> où les noces de la narratrice paraissent comme celles d'une autre femme. Le chapitre s'ouvre sur l'histoire d'un « couple » et d'une « jeune fille » qui vivent à Paris et qui préparent un mariage loin des traditions. Des expressions comme « la future épousée », « le fiancé », « la mère et la

---

<sup>29</sup> Chapitre « la mariée nue de Mazouna » pp. 101-120.

<sup>30</sup> Chapitre « Pauline » pp. 253- 255.

<sup>31</sup> Chapitre III de la deuxième partie « Les cris de la fantasia », pp. 121-128.

jeune sœur » ou encore « sa jeune mère » ont tout l'air de référer à un récit où toute relation avec la narratrice est éloignée.

### **3.3 Le niveau métadiégétique**

Une autre perspective narrative est introduite dans le roman, c'est celle des « voix ». La narration est prise en charge par des personnages féminins qui ont vécu la guerre de Libération. L'auteur nous introduit dans l'univers de Chérifa, de Zohra ou d'autres veuves qui assument la narration. Ces héroïnes racontées deviennent à leur tour narratrices. L'histoire, alors, est narrée du point de vue de ces femmes, qui s'affirment par le « je » que leur prête la narratrice. Une brèche s'ouvre au sein du récit qui devient « métadiégétique » selon la nomination de Genette.

Le roman avec son caractère hétérogène, ses différentes alternances et intrusions ainsi que les points de vue qui s'y disputent n'avait pourtant qu'un seul niveau narratif, dit « diégétique », mais l'on constate que ces voix introduites par des narratrices « homodiégétiques » révèlent un récit autre qui transgresse le récit premier. S'exprimant à la première personne, elles restituent une période de l'histoire algérienne. Cette prise de parole qui répond chez la romancière, à un souci de mettre en évidence la présence de ces voix féminines, longtemps emmurées dans le silence, efface l'absence et la négativité qui les a marquées. La narratrice ne peut pas trouver mieux que le « je », pour leur conférer une présence réelle.

Le niveau métadiégétique produit aussi un autre récit dans la troisième partie du roman, c'est celui de Fromentin. Tirée des deux romans *Un Été au sahel* ou *Thé dans le Sahara*, l'histoire des « deux naylettes » (pp. 191-193) et celle de Haoûa (pp. 257-258)

est racontée sur le mode hétérodiégétique qui réfracte le récit premier et introduit la notion du récit dans le récit ou encore ce que Todorov appelle le récit enchâssé<sup>32</sup>.

Le tableau suivant résume tous les niveaux narratifs du Roman :

Niveau / Relation	Extradiégétique	Intradiégétique	Métadiégétique
hétérodiégétique	« je » de l'auteur-historienne à travers l'ensemble du roman	-l'histoire de Badra -l'histoire de Pauline - « jeune fille allant pour la première fois à l'école ». - la noce de la narratrice	-le récit de Haoua. - le récit des « deux naylettes »
homodiégétique	« je » du personnage-narrateur dans les récits à résonance autobiographique	les récits de guerre qui mettent en scène Pélissier- Bosquet- J.T Merle...	les voix féminines : tous les chapitres « Voix » et « Voix de veuve »

**Tableau 8 :** Les niveaux narratifs dans *L'Amour, la fantasia*

### 3.4 Les anachronies

Cette pluralité de récits emboîtés et cette complexité narrative ne peuvent que créer une déstabilisation chronologique. Nous passons, en effet, d'une période à une autre sans aucune indication préalable. Le récit navigue du passé proche en s'arrêtant au présent et en proposant des esquisses sur l'avenir. Ainsi, toute stabilité s'anéantit au profit des anachronies qui ponctuent le récit. L'ordre temporel est, ainsi, déstabilisé et impliquerait une distinction entre *récit* et *histoire*. Par « récit », Genette désigne l'acte de narrer des événements réels ou fictifs comprenant une série d'événements qui s'opposerait à

<sup>32</sup> Voir Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., pp. 82-85.

« l'histoire » qui est plutôt le contenu narratif. Dans ce cas, l'*histoire* serait le signifié et le *récit* le signifiant. Ainsi le récit, selon Genette, « est une séquence deux fois temporelle : il ya le temps de la chose racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)<sup>33</sup> ».

Le récit (dans le sens signifiant) de *L'Amour, la fantasia* subit plusieurs distorsions en raison de la pluralité d'histoires (signifié) qui y sont racontées. La narration du roman est généralement antérieure, relatant des épisodes révolus. La présence de la narratrice omnisciente fonctionne comme « un centre d'orientation<sup>34</sup> ». C'est elle qui déterminera l'organisation temporelle de tous les contenus narratifs. L'ordre du récit s'avère aléatoire, il va être subverti tantôt par des rétrospections tantôt par des anticipations. Si l'on considère tout le roman, on serait tenté de dire que tout le texte se présente sous forme de jeu entre le passé et le présent. Ainsi, les chapitres historiques seraient une grande *analepse* par rapport aux chapitres autobiographiques avec lesquels ils alternent. Les chapitres des « voix », qui se placent à la troisième partie, seraient à la fois *prolepse* face à l'histoire du XIXe siècle et *analepse* vis-à-vis des souvenirs de la narratrice. Et finalement les récits autobiographiques seraient une rétrospection par rapport au discours de l'auteure-narratrice, qui scande tous les récits d'enfance par sa présence permanente.

Pour illustrer les fluctuations temporelles, considérons une courbe qui représente la répartition chronologique des chapitres de la première et de la deuxième partie puisque ces deux parties adoptent une structure identique, quoiqu'inversée<sup>35</sup>. Pour les chapitres

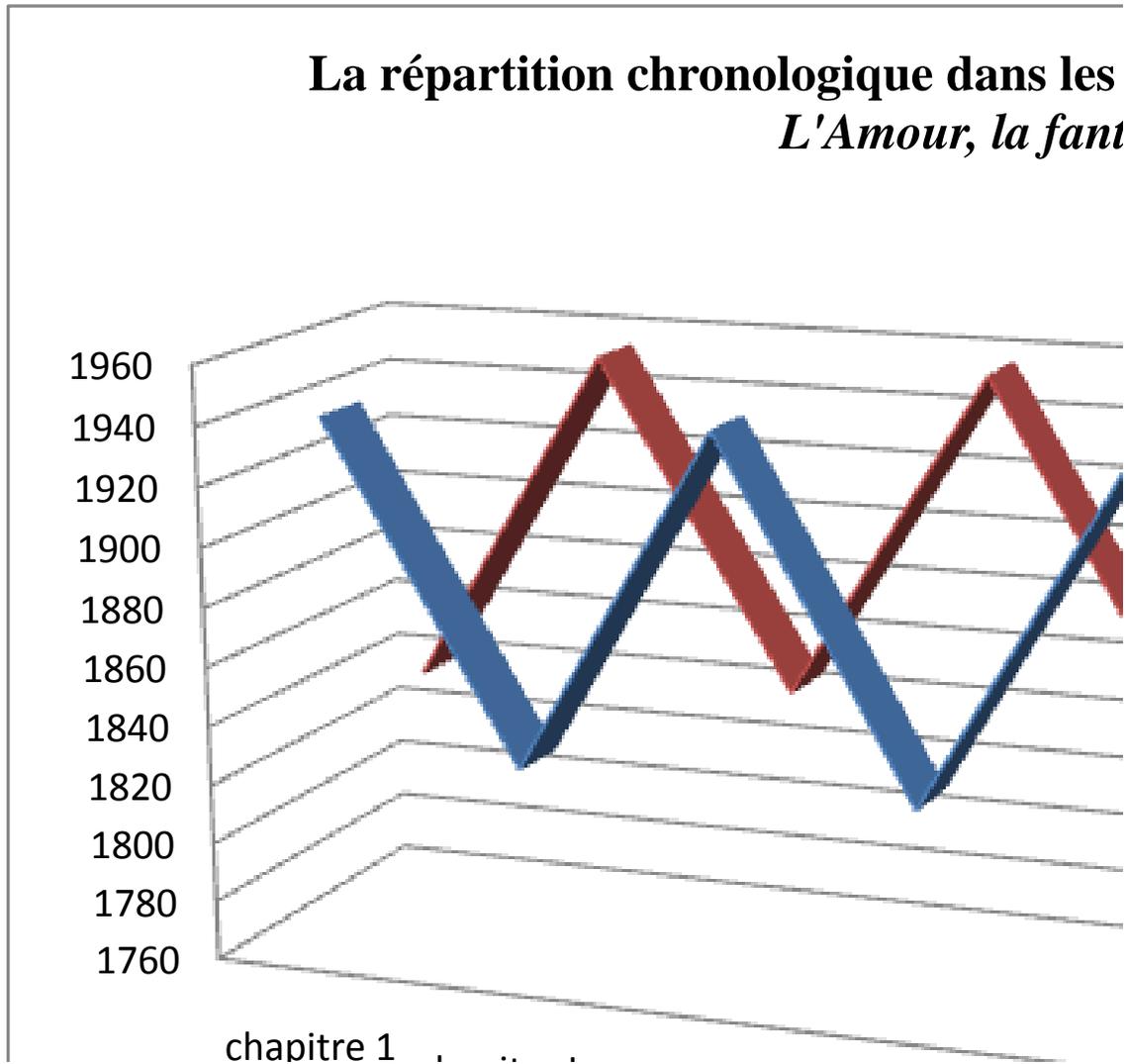
---

<sup>33</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 77

<sup>34</sup> Jaap Lintvet, *Essai de typologie narrative : (le point de vue)*, Paris, Librairie J. Corti, 1981, p. 38.

<sup>35</sup> Voir le schéma de la structure dans le chapitre 1 du mémoire.

ayant un titre nous leur attribuons un chiffre arabe et nous gardons le chiffre romain pour ceux qui le portent déjà.



**Tableau 9** : La répartition chronologique dans le roman

Nous assistons au même procédé de déstabilisation au sein même des chapitres autobiographiques en particulier, où la narratrice est en mesure de manipuler l'ordre des événements puisqu'elle se place au centre assurant une présence constante que nous

pouvons assimiler à celle d'un metteur en scène<sup>36</sup>. En effet, ces anachronies sont constamment reprises au cinéma, en particulier l'analepse désignée également par l'anglicisme « flash-back ». Genette signale la fréquence des anachronies au cinéma par ces propos. :

Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.<sup>37</sup>

Adaptée au nouveau roman, cette technique sabote la linéarité au profit d'une déconstruction. Nous faisons appel, à cet égard, à une définition d'Alain Robbe-Grillet concernant la nouvelle temporalité romanesque :

Dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien. Et c'est sans doute ce qui explique cette déception qui suit la lecture d'un livre d'aujourd'hui, ou la représentation d'un film<sup>38</sup>.

Pour une étude plus précise de la temporalité de *L'Amour, la fantasia*, nous considérons l'exemple du chapitre « la fille du gendarme français » (pp. 34- 42). Avant de se pencher sur le sens de cette perturbation temporelle, relevons de façon schématique le déploiement des segments temporels dans ce chapitre.

Tout d'abord, nous rappelons que pour notre analyse, nous opposerons deux temps celui du *récit* qui correspond à celui de la narratrice adulte qui surgit de temps à autre au sein des événements et celui de l'*histoire* qui évoque sa jeunesse. Les deux segments seront désignés respectivement par la lettre A et B : (Segment A= histoire/Segment B= récit). Pour éviter toute confusion avec les allers-retours, entre le temps du *récit* et celui de l'*histoire* ainsi que celui des différents reculs et anticipations du récit d'enfance nous désigneront toutes les analepses et prolepses par les lettres C et D.

---

<sup>36</sup> La vocation cinématographique de l'œuvre sera traitée dans le dernier chapitre de notre mémoire.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>38</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, *op.cit.*, p. 193.

Le tout sera numéroté selon l'ordre d'apparition : (Segment C= analepse/Segment D : prolepse).

**A(1)** : « Au hameau de mes vacances d'enfances... » (p. 34).

C(1) : « trois années auparavant Marie-Louise eut un fiancé... » (p. 37).

B(1) : « Ces allées et venues [...] me restent présentes... » (p. 37).

**A(2)** : « nous dépassions quelquefois la maison du gendarme... » (p. 37).

B(2) : « durant toute mon enfance, peu avant la guerre qui aboutit à l'indépendance, je ne franchis... » (p. 38).

D(1) : « Soudain l'été 62... » (p. 38).

**A(3)** : « Mais je stationne encore là, fillette accoudée... » (p. 38).

C(2) : « c'était-là un thème courant des conversations dans la courette durant ces après-midi que la visite de Janine et de sa mère avait illuminé » (p. 39).

**A(4)** : « Nous sommes encore accoudées, la benjamine et moi, à la fenêtre de cette maison française » (p. 39).

B(3) : « je me souviens de Marie-Louise provocatrice... » (p. 40).

**A(5)** : « Puis, elle se mit... » (p. 40).

B(4) : « Réussissent-elles à l'expliquer à Marie-Louise ou tout au moins à Janine? » (p. 41).

**A(6)** : « je me rappelle, plus nettement, l'une des dernières visites de la demoiselle... » (p. 41).

B(5) : « "Pilou" chéri, il me suffit d'épeler ces mots pour ranimer le tableau... » (p. 42).

#### **Tableau 10** : Les anachronies

Si on observe ce tableau synthétique, on constate que l'*histoire* a été perturbée à six reprises : par deux *analepses*, une *prolepse* ainsi que cinq fois par les intrusions de la narratrice adulte au sein du récit.

L'analyse du chapitre permet de distinguer deux sortes d'anachronies rassemblées, lors d'un seul épisode. La narratrice enfant, « durant [une] conversation par l'embrasement de la fenêtre » (p. 38) de la maison du gendarme français, contemple le

corridor et les pièces et voit « soudain[ement] l'été 62 » (p. 38), une date ultérieure au temps de *l'histoire*, où les meubles de cette maison disparaîtront. Le retour est annoncé par la phrase: « Mais je stationne encore là, fillette accoudée à la fenêtre du gendarme » (p. 38). La narratrice s'attarde sur quelques détails et quitte encore une fois le temps présent pour une analepse qui a trait à une conversation antérieure. Arrivée au terme de sa rétrospection, elle retrouve le récit primaire grâce à une variante de la phrase précédente : « Nous sommes encore accoudées, la benjamine et moi, à la même fenêtre de cette maison; c'est un autre jour ensoleillé » (p. 39). La dernière proposition, « jour ensoleillé », fait référence à ce jour de l'« été 62 », où s'est effectuée l'anticipation. Elle fait appel également à ces après-midis dans la courette que « la visite de Janine et de sa mère avait illuminés. » Sont donc évoqués plusieurs jours identiques parce qu'« ensoleillé[s] », mais qui sont répartis selon une chronologie différente. Les allers-retours entre le temps du *récit* et de *l'histoire* simulent en quelque sorte les « allées et venues » (p. 37) de Janine dans la maison de la narratrice jeune. Cette mobilité apporte une sorte de « lumière » aux femmes, « cantonnées dans l'espace de la maison » (p. 42) et circonscrit leur enfermement. Les anachronies œuvrent pour contrer l'immobilité temporelle des journées passées dans « des intérieurs de maison » (p. 36).

La narratrice assure, par ce jeu de temps, un lien entre le présent le passé et l'avenir. Elle confirme, par l'analogie des trois moments, la mise en abyme qui gère tout le roman, accentuée d'autant plus par le réfléchissement que provoque la phrase itérative, qui rappelle d'une manière constante le procédé cinématographique. Il est très aisé d'assimiler, à une séquence filmique, l'image de la fille accoudée à l'embrasement de la fenêtre qui revient après chaque fin d'anachronie.

Or, toute anticipation est évincée lorsqu'il s'agit de récit de type narratif actoriel<sup>39</sup> dans le sens où il est narré à partir de la vision d'un personnage, autre que la narratrice. L'organisation temporelle est prise en charge par une narration, tantôt auctorielle (assurée par la vision dans la narratrice), tantôt actorielle (racontée à partir de la vision du personnage). C'est le cas des récits des femmes-témoins de la guerre de libération, qui racontent leurs expériences personnelles, en assurant dans le roman un centre d'articulation. C'est une narration simultanée où le procédé de la narration s'accorde avec le cours de l'action romanesque. La narratrice choisit un de ces acteurs comme sujet percepteur, qui est en mesure de relater son passé, comme dans l'exemple du personnage de Chérifa. Tout en respectant son expérience temporelle actuelle, le personnage n'est pas capable de prévoir son avenir.

#### **4. Le récit de vie**

La discontinuité du fil narratif et le mélange énonciatif sont le résultat de l'autobiographie sélective que l'auteure préconise pour son roman. Bien qu'elle suive une certaine progression temporelle dans le récit de vie, l'autobiographie demeure fragmentée et sélectionne des moments, plus significatifs que d'autres. Sans prétendre à une étude exhaustive de l'autobiographie djebarienne<sup>40</sup>, nous ne pouvons ignorer cet aspect dans le présent travail, surtout quand il s'agit de démontrer comment le genre a été subverti dans *L'Amour, la fantasia* et comment il contribue à l'hétérogénéité narrative et énonciative.

---

<sup>39</sup> Terme apporté par Jaap Lintvelt *op. cit.*, où il va établir une typologie narrative reprenant l'opposition fonctionnelle (narrateur/acteur). La position est « auctorielle » quand la vision est assurée par le narrateur, et est « actorielle » quand elle est racontée à partir de la perception du personnage. Cette classification se base sur les deux formes narratives de base avancées par Genette « la narration hétérodiégétique », « la narration homodiégétique », la première s'élabore en trois types narratifs dits : actoriel, auctoriel et neutre, alors que la deuxième ne connaît que la distinction « actoriel » et « auctoriel ».

<sup>40</sup> Najiba Regaïg, *op. cit.*, en fournit une analyse détaillée dans sa thèse de doctorat où il était question, entre autres de l'autobiographie dans *L'Amour, la fantasia* et son caractère fictif.

#### 4.1 La démarche autobiographique

Assia Djébar n'échappe pas à la tradition maghrébine par le caractère autobiographique qui sous-tend son œuvre. Cet aspect a caractérisé en effet les écrits de ses prédécesseurs hommes et a fait de la plupart de leurs romans, en particulier les premiers, des textes essentiellement autobiographiques<sup>41</sup>. La romancière algérienne se démarque cependant de cette pratique, car *L'Amour, la fantasia* ne constitue pas sa première production littéraire.

Dans ses œuvres antérieures régnait un « je » qui ne remplissait pas toutefois la fonction autobiographique; un « je » plutôt « homodiégétique » selon Genette qu'on oppose à « autodiégétique ». Avec ce premier volet du quatuor romanesque, Assia Djébar trouve enfin le courage de faire valoir son moi et de le mettre en scène. Bien qu'il soit par moment camouflé derrière d'autres « moi » l'auteure reconnaît sa démarche autobiographique en ces propos : « *L'Amour, la fantasia* est une première étape d'écriture autobiographique, c'est une autobiographique de ma formation d'écrivain, de mes années d'enfance, de mes rapports avec la langue de l'autre et avec ma langue maternelle<sup>42</sup> ».

Outre le fait que l'expression du « Je » ait mis du temps avant qu'elle s'accomplisse, une longue hésitation la précède<sup>43</sup>. Nous rappelons, à cet égard, la célèbre déclaration d'Assia Djébar en 1958 qui dénonçait vivement cette démarche :

J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur d'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance dans les premières œuvres. Ma vie personnelle n'a rien de commun avec mes héroïnes<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Voir entre autres Ahmed Sefrioui, *La Boîte à merveilles*; Driss Chraïbi, *Le Passé simple*; Taher Benjelloun, *Harrouda*; Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée*,

<sup>42</sup> « Interview avec Assia Djébar à Cologne », *Cahier d'études Maghrébines*, op. cit. p. 81.

<sup>43</sup> L'auteure délaisse l'écriture pendant une longue décennie et se consacre au cinéma qui lui assure une grande prémunition contre l'expression de la subjectivité.

<sup>44</sup> Cité dans Jean Déjeux « Assia Djébar ou la naissance du couple », *Littérature Maghrébine d'expression française*, Naaman, Sherbrooke, Québec, 1980, p. 252.

*L'Amour, la fantasia* est certes tardif, mais ne se distingue pas beaucoup de la production autobiographique de ses précurseurs masculins, chez qui l'autobiographie ne coïncide pas avec la conception occidentale du « genre ». En effet, l'autobiographie classique telle qu'elle était délimitée par Philippe Lejeune consistait en une « genèse d'une personnalité » pour aboutir à « l'élaboration du mythe personnel<sup>45</sup> ». « L'autobiographie [précise Lejeune] est le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, parce qu'elle met l'accent sur sa propre vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité<sup>46</sup> ».

Lejeune impose en outre des conditions, qu'il trouve essentielles, pour le fondement du « pacte autobiographique » en insistant sur l'attestation d'une identité : « Pour qu'il y ait autobiographie et plus généralement littérature intime, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal [qui] se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne<sup>47</sup> ».

La démarche autobiographique s'avère par conséquent dissemblable chez les auteurs maghrébins. Des conditions sociales, politiques et culturelles imprègnèrent leur production littéraire et font en sorte que ces écrivains concèdent beaucoup de liberté à leur projet autobiographique par rapport à ce qui a été délimité par les théoriciens européens des années 70<sup>48</sup>. En ce qui a trait à la liberté du genre, ils semblent adhérer, en partie, à la nouvelle mouvance qui a affecté l'Europe à partir des années 80 « au moment où le concept de structure s'efface au profit du sujet<sup>49</sup> ». Alain Robbe-Grillet parle de

---

<sup>45</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1975, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Voir aussi Jean Starobinski, « Le style autobiographique », in *Poétique*, n°3, Paris, 1970.

<sup>49</sup> Roger-Michel Allemand (dir.), *Nouveau Roman en question 5: « une Nouvelle Autobiographie »?*, *op.cit.*, p. 13.

« Nouvelle autobiographie<sup>50</sup> » et Serge Doubrovsky d'« autofiction<sup>51</sup> ». Il s'agit, ici, de contester l'entreprise autobiographique en plaçant sur le même plan le référentiel et l'imaginaire<sup>52</sup>.

Déjà en 1975, Roland Barthes<sup>53</sup> conteste « le pacte référentiel<sup>54</sup> » de Philippe Lejeune<sup>55</sup> et note à cet effet : « Dans le champ du sujet, il n'y a pas de référent » car « ce sujet n'est qu'un effet du langage<sup>56</sup> ».

*L'Amour, la fantasia* s'inscrit dans la même lignée, en écartant quelques principes fondamentaux du genre autobiographique. Assia Djébar atteste en effet un effacement du moi, en inscrivant sa propre histoire dans la continuité de l'Histoire de son pays. L'autobiographie est liée à l'écriture historique dans la mesure où l'auteure-narratrice se réapproprie sa propre Histoire, dont il faut chercher les témoins. C'est une Histoire qui n'avait de trace que dans le regard de l'autre. Assia Djébar se réapproprie aussi les textes ou même l'absence de texte pour se réinventer et se réécrire à partir de ces bribes.

Le mythe personnel paraît donc loin d'être réalisable, du fait que la voix de la narratrice se confond avec celle des femmes de sa tribu. Il en résulte une identification multiple qui fait éclater le genre autobiographique. Ce « je » des témoins dans les récits de vie se veut directement en prise sur le vécu de l'auteur.

---

<sup>50</sup> Il en parle parallèlement avec l'expression « Nouveau Roman ». Cette conception apparaît dans sa trilogie : *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique ou l'enchantement* (1984), *Les Derniers jours de Corinthe* (1994).

<sup>51</sup> On retrouve la conception de l'autofiction de Serge Doubrovsky dans ses deux ouvrages : *Fils* (1977) et *Le Livre brisé* (1989).

<sup>52</sup> Doubrovsky conteste le concept « autobiographie » en ces mots : « Autobiographie? Non [...] fiction, d'événements et de faits strictement réels ». *Fils*, Paris, Galilée, 1977, p. 8.

<sup>53</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

<sup>54</sup> Philippe Lejeune, *op.cit.*, p. 36.

<sup>55</sup> Philippe Lejeune considère *Roland Barthes par Roland* comme « l'anti-Pacte par excellence ». *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984, p. 30.

<sup>56</sup> Roland Barthes, *op.cit.*, p. 60.

Assia Djebar fournit un récit rétrospectif et fait du passé la matière de son roman, mais toutes les inscriptions autobiographiques, qu'on peut réunir au long du texte, ne permettent pas de dégager « le tracé d'une vie ». Le récit ne sélectionne que des éléments significatifs dans la vie de l'auteur, susceptibles d'illustrer son message et ses intentions. Il ne nous est fourni par conséquent que des informations fragmentaires, qui ne reconstituent qu'une partie de la vie de l'auteure.

Étant donné le dialogue entre les différentes voix narratives dans *L'Amour, la fantasia*, une scission se crée à l'intérieur du récit autobiographique. L'auteure semble partagée entre son moi émotif et son moi critique/objectif. Ce dédoublement est contraire à l'identité conventionnelle entre auteur, narrateur et personnage. Les échanges de ces voix multiples remettent *a priori* en cause le postulat de sincérité, fondateur du pacte établi par Lejeune.

Toutefois, dans cette première expérience ouvertement autobiographique, l'auteure respecte en partie la tradition académique et raconte un événement marquant d'enfance<sup>57</sup>. Or, celui-ci ne se rapporte pas à un lieu ou à des circonstances de naissance, mais plus à un souvenir qui va déterminer son cheminement et son devenir. Le père qui mène sa fille à l'école, n'est-ce pas une naissance pour une future femme arabo-musulmane?

L'autobiographie ou le récit de vie dans *L'Amour, la fantasia* est plus constitué de parcelles de vie de l'auteure. Répandues çà et là, ces parcelles tiennent souvent à épouser le mouvement du récit. Le récit autobiographique se présente comme une sorte d'anamnèse, où ne sont retenues que les choses révélatrices et étroitement liées à l'idéologie que l'auteure veut véhiculer et le sens qu'elle veut illustrer. Le but s'avère

---

<sup>57</sup> « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école », p.15.

donc loin d'être une glorification du moi, comme il est censé l'être chez les théoriciens occidentaux, mais plutôt une affirmation d'une signifiante. L'autobiographie paraît comme l'expression de la dualité de l'auteure et de son écartèlement entre deux mondes et deux cultures.

De ces bribes de souvenirs, il résulte une narration constamment rompue d'où la déstabilisation temporelle. La confusion est favorisée davantage par l'alternance des chapitres ainsi que par le parallélisme observé entre l'histoire individuelle et l'Histoire collective. Cette organisation ou désorganisation brouille l'aspect autobiographique et en fait un éventail d'éléments qui progressent d'une manière confuse.

Parlant de ce genre d'autobiographie, l'auteure affirme qu'« on procède dans sa vie avec des tranches d'oubli volontaire et des tranches de mémoires, on sélectionne ce qu'on a envie de sélectionner<sup>58</sup> ». Kateb Yacine déclare, bien avant elle, dans *Le Polygone étoilé* que « la mémoire n'a pas de succession chronologique<sup>59</sup> ».

Ainsi, aurons-nous un « je » qui va s'éparpiller tout le long du roman et à travers lequel la narratrice va restituer son itinéraire qui la mène de la réclusion vers l'indépendance. Elle fait vivre aux lecteurs son trajet à partir du moment où son père l'accompagne à l'école française jusqu'au jour où elle va s'emparer du *qalam*<sup>60</sup> pour tenter d'écrire son histoire. Les informations qui parsèment ce parcours sont naturellement désorganisées, mais surtout elliptiques à tendance lacunaire. Bien que le « je » soit porteur d'une large résonance autobiographique dans le roman, le lecteur note l'absence du nom de la narratrice, élément essentiel pour le fondement du « pacte ». La confirmation nous vient presque vers la fin dans le chapitre « La tunique de Nessus » où

---

<sup>58</sup> « Assia Djebar aux étudiants de l'Université de Cologne », *Cahier d'Études Maghrébines*, op. cit., p. 74.

<sup>59</sup> Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, p. 7

<sup>60</sup> Le crayon.

la narratrice proclame le caractère autobiographique de son œuvre et par l'occasion assimile sa démarche à celle de Ibn Khaldoun<sup>61</sup>, qui s'est illustré par sa fameuse autobiographie, *Ta'arif*<sup>62</sup>, ou à celle de Saint- Augustin l'auteur de « L'Histoire des Berbères » (p. 246). Il convient à cet égard de rappeler les propos de l'écrivaine lors d'une interview où elle explique l'origine de cette assimilation :

Les premiers textes autobiographiques sont de mon pays : *Les Confessions* de Saint Augustin. C'est un Algérien, de Bône, de Annaba, qui écrit en latin alors que sa mère est dans le punique qui consiste encore après la destruction de Carthage et certainement aussi Libyque, c'est-à-dire le berbère. Sautons dix siècles, on a un grand auteur, Ibn Khaldoun, né à Tunis de parents andalous, à une époque où ce qu'on appelait l' "Ifrykia", la Tunisie et l'Algérie formaient le même pays. Et cet homme, dans ses diverses aventures, se réfugie à un certain moment au cœur de l'Algérie et écrit également son autobiographie. Il va mourir au Caire, dix ans après. Quand j'ai commencé à écrire en français, j'ai rencontré ces grandes figures, qui me dépassent, mais je voyais qu'ils étaient dans une même situation de langue<sup>63</sup>.

La problématique linguistique paraît ainsi à l'origine de son projet autobiographique. Le roman souligne incessamment cette question et la lie à tous les événements relatés. Il a fallu quarante ans à l'écrivaine pour qu'elle prenne conscience de sa situation et pour aboutir à la conclusion suivante : « Écrire en français sur ma propre vie c'était prendre une distance inévitable<sup>64</sup> ».

#### 4.2 « "Je" est une autre »

Cette distance se manifeste dans le roman par un « je » instable qui se fait parfois « il ». Le texte fournit, comme nous l'avons constaté plus haut, deux instances du discours qui réfèrent paradoxalement à la même personne. La troisième personne « il », élément perturbateur, se conçoit cependant comme l'autre figure de la narratrice. Celle-ci parle

---

<sup>61</sup> Ibn Khaldoun (1332- 1406) est avant tout un historien qui se fait connaître par sa fameuse « *Muqadima* » traduite par *Les prolégomènes* qui est en fait son *Introduction à l'Histoire universelle*.

<sup>62</sup> Qu'on peut traduire par « Identité ».

<sup>63</sup> « Assia Djebar aux étudiants de l'Université de Cologne », *Cahiers d'Études Maghrébines*, op. cit., p. 74.

<sup>64</sup> *Ibid.*

d'elle-même comme pourrait en faire un autre. Le « il » instaure un écart entre le sujet de l'énonciation et entre celui de l'énoncé. Le « je » se trouve confronté à une autre personne ou une « non-personne » selon l'appellation de Benveniste<sup>65</sup> pour prendre en charge la narration. Et ce n'est que grâce à l'usage de la focalisation interne que nous pouvons déterminer l'identification des deux personnes grammaticales qui réfèrent conjointement à la narratrice.

Dans *Je est un autre*, Lejeune définit l'autobiographie comme une « figure » et non comme « un genre » où « l'autobiographe constate son propre discours au lieu de l'assumer directement, il se recule d'un cran, et, se dédouble en tant que narrateur<sup>66</sup> ».

Ce faisant, la narratrice prend du recul face à elle-même pour mieux se regarder et s'analyser. On assiste, par là, à un mélange entre la voix de l'enfant et celle de l'adulte. Cette double perspective se réalise sous forme de distanciation. La narratrice se dissocie du personnage qu'elle était et en parle comme s'il s'agissait d'un autre. De cet usage il découlera le mélange systématique entre la première et la troisième personne « je/il », qui va scander la plupart des récits autobiographiques. Le lecteur est ainsi impliqué par une lecture active où s'effectue une constante recherche du référent des deux personnes grammaticales, ainsi qu'une perpétuelle interrogation sur leur éventuelle identité. On épiera également, non sans suspense, les différentes apparitions du « je » au sein du récit à la troisième personne. Lejeune souligne ce processus impliquant à la fois narrateur et narrataire, tout en conférant une belle image à ce procédé d'écriture :

Cette figure donne au texte relief et tension [...] comme ellipse contre-nature de l'énonciation. On s'attend sans cesse à ce que la consigne artificielle d'exclusion de première personne se relâche, exactement comme, quand on lit un lipogramme, on guette le retour de la lettre interdite. Au moment même où j'écris, je modèle mes phrases par une sorte de décapage et de transposition du discours personnel : je

---

<sup>65</sup> Émile Benveniste, *op. cit.*

<sup>66</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 42.

m'écris en me faisant taire, ou plus exactement, en me mettant la pédale sourde. Il suffit que je relève le pied pour que les vibrations se rétablissent<sup>67</sup>.

Ce mélange insidieux des deux voix produit sur le lecteur un effet troublant, qui s'accroît d'autant plus par l'usage extensif du présent de l'indicatif pour évoquer des événements antérieurs au temps de la narration. Ce choix temporel perturbe davantage le récit et confère au texte un goût particulier. Les événements passés s'avèrent comme une hantise qui obsède constamment la narratrice et la touche au fond d'elle-même. Ces souvenirs demeurent ancrés au fond de sa mémoire, les réactualiser au présent serait une manière de les revivre. Sa mémoire, à jamais tatouée par ces moments euphoriques de l'enfance, attribue aux souvenirs une vivacité ainsi qu'une présence insistante. L'emploi abusif du présent narratif semble comporter une volonté d'anéantir la distance temporelle en établissant une continuité du passé qui s'inscrit dans le présent. Une telle confusion épouse l'autre confusion des deux instances qui disputent le roman. La narration s'avère en effet paradoxal, à la fois rétrospective en ce qui concerne la voix et contemporaine en ce qui concerne la perspective. Il s'établit par conséquent une articulation et un va-et-vient entre une antériorité et une simultanéité, d'où découle la distinction entre histoire et discours. Le jeu narratif met en scène une confrontation entre les deux images que se propose la narratrice ; ce qu'elle a été dans le passé et ce qu'elle est à présent. Il convient à ce propos de rappeler l'analyse de Lejeune face à cet aspect binaire : « La dualité inhérente à la voix narrative se trouve correspondre à des écarts de perspective, entre le narrateur et le héros : écarts d'informations, écarts d'appréciation, qui sont la source de tous les jeux de focalisation et de voix propres à ce type de récit <sup>68</sup>».

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>68</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre*, op. cit., p. 37.

Ce dédoublement renvoie sans doute à la situation d'écartèlement à laquelle est soumise la narratrice et qui met en avant la question d'identité. Au-delà de cette autobiographie parfois indirecte, nous constatons l'existence d'un autre « je » occulté derrière la première personne. C'est le « je » de l'auteur-narratrice qui accompagne les récits historiques et qui gère l'organisation du roman. Ainsi, l'auteure se distancie non seulement comme personnage, mais aussi comme narratrice. Au-delà de l'alternance autobiographie directe et indirecte, le « je » se dédouble et se fait un autre qui constate, évalue et commente. Cette démarche produit une sorte d'oscillation où s'exerce un jeu complexe de miroir pour donner l'image d'une auteure qui se voit en train de se regarder. Ces effets de miroitement et de cassures ne peuvent que souligner davantage le problème de l'identité réduite à une impossibilité d'expression et par conséquent à une impossibilité de réalisation. C'est dans cette optique que Lejeune déclare qu'« on est jamais ni vraiment un autre, ni vraiment le même », puis il ajoute que ces distanciations et ces articulations ne sont là que pour souligner « une tension entre l'identité et la différence<sup>69</sup> ».

### **4.3 L'écriture de la différence**

Cette structure autobiographique assez particulière peut souligner la situation de l'écrivaine à cheval entre deux mondes où s'opère subséquentement tiraillement entre identité et différence. Cette problématique a souvent hanté la littérature maghrébine d'expression française depuis la guerre d'Indépendance et qui trouve ses raisons dans l'école coloniale. La visée de la culture intruse était la dépersonnalisation et la dépossession du soi pour stimuler l'opposition de l'intellectuel à son milieu et à ses

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 39.

valeurs. L'aboutissement final de cette opération est, dans la plupart du temps, un déchirement entre deux cultures.

Nombreux sont ceux qui ont réfléchi et constitué leurs œuvres à partir de cette question. Nous citons à cet égard Khatibi qui s'est illustré incontestablement dans ce contexte et qui a puisé largement de cette problématique pour illustrer la situation linguistique et sociale des intellectuels maghrébins. Assia Djébar appréhende à son tour la question, mais, encore une fois, d'une manière différente que ces compères hommes. À travers *L'Amour, la fantasia*, elle développe une longue réflexion sur la problématique de la langue française en écriture surtout lorsqu'on est une femme arabo-musulmane. Sa différence est double et réside dans le fait que son écriture, dite féminine, n'obéit aucunement à des codes masculins d'où la difficulté de prendre la parole dans une société dominée par le pouvoir patriarcal.

La romancière se trouve dans un monde où le « je » ne peut se dire impunément. La morale oblige un effacement de l'individu dans le groupe dont la règle fondamentale est de ne pas parler de soi et de garder secrètes les affaires intimes. Assia Djébar transgresse l'interdit en exposant sa subjectivité. La prise de parole féminine est sans doute une atteinte au code de l'honneur, car elle menace la règle de la séparation des sexes d'où le choix du pseudonyme. À travers l'épisode des « voyeuses », la narratrice illustre la censure de toute parole qui sort du lot. Les personnes qui osent lever le ton et se distinguer de la masse féminine se voient définitivement voués à l'exclusion : « Ces femmes qui “crient” dans la vie quotidienne, celles que les matrones écartent et méprisent, personnifient sans doute la nécessité d'un regard, d'un public » (p. 234).

À l'image de ces figures, la narratrice se trouve écartée du monde de ses semblables tant par son parler français que par son « je » déclaré. Sa présence dans la sphère publique est perçue comme anormale, d'où le besoin de se justifier, de préciser les raisons qui l'on poussée à se dire et d'expliquer le droit qu'elle prend pour dire « je ». C'est pour cette raison que le texte autobiographique évolue conjointement avec les textes historiques. Cette confusion avec l'Histoire donne non seulement sa structure au roman, mais évite à la narratrice le danger du narcissisme. Elle va même jusqu'à donner à son « je » de multiples facettes en le confondant à d'autres « je ». La voix de l'autobiographie se confond avec celle des autres pour qu'elle se les approprie et faire par la suite sa propre histoire et créer son propre « je ». Il en découle un effet de miroitement multiple qui place le « je » de la narratrice face à plusieurs « je » d'où elle peut puiser à la fois son identité et sa différence, son enracinement et son déracinement son appartenance et son expatriation.

Dans la troisième partie du roman, le « je » se démultiplie et devient par moment « nous » par solidarité tribale ou par souci de nationalisme ou encore par sororité. Jean Déjeux<sup>70</sup> parle de ce « je-nous » dans les écrits de femmes maghrébines et distingue le « nous » caché dans le « je » du « nous » occidental. Le « je » collectif constitue une sorte de voile pour le « je » autobiographique ainsi qu'une sorte de protection contre le narcissisme. La narratrice s'entoure des voix des maquisardes pour respecter les règles de bienséances et pour justifier son propre « je ».

Toute se construit dans le roman à partir de cette forme binaire, de la structure des chapitres jusqu'au « je » de la narratrice qui adopte ici l'expression de la dualité. Ce dédoublement est à la fois déterminé par l'acculturation et les deux langues

---

<sup>70</sup> Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, op.cit., p. 66.

appréhendées. Le « je » se trouve partagé entre deux mondes d'où son instabilité. Il est à la recherche d'un autre, plus authentique, qui puisse rendre à la narratrice son identité altérée d'où l'errance à travers le temps et l'espace. Ce déplacement constant imprègne l'écriture tant sur le plan énonciatif que narratif. Les pérégrinations de la narratrice donnent également une image d'un « je » démultiplié et errant qui défie toute stabilité chronologique.

## Chapitre IV

### Écriture plurilingue et formes langagières.

La multiplication des narrateurs ainsi que la superposition des strates temporelles contribuent à défier les lois du genre et donnent au roman l'allure d'un collage de plusieurs voix et paroles. Dans *L'Amour, la fantasia*, les textes dialoguent entre eux et opposent écriture et parole. Le « je » démultiplié permet une pluralité de points de vue et engendre polyphonie et plurilinguisme. Ces interférences vocales contribuent à l'hétérogénéité discursive certes, mais aussi linguistique. Ce chapitre interrogera la signification de ces formes langagières à travers cette plurivocalité romanesque.

L'écriture romanesque chez Djébar lui permet aussi de mettre en avant une situation linguistique et individuelle complexe. L'auteur s'approprie une langue « adverse » et l'adopte pour rapporter une autre langue qui est sienne, mais qui demeure silencieuse et opprimée. C'est cette confrontation entre ces deux langues qui est mise en relief dans le roman et amplifiée par la contradiction entre parole vivante et textes écrits, principales sources de la construction de l'œuvre. Ce parallélisme et ce contraste entre ces deux formes de langage, écriture et parole, confirment la diversité qui marque *L'Amour, la fantasia* en nous plaçant au cœur d'une question beaucoup plus profonde que celle de l'oralité, à savoir celle du problème de la double langue et son impact sur l'écriture du roman.

#### 1. Dialogisme et voix multiples

La structure narrative du roman s'inspire en effet de la notion de la polyphonie qui désigne dans le texte les différentes strates constituées entre autres de la narration

littéraire et du style des personnages. Cette notion dialogique, introduite par Bakhtine, propose d'examiner la pluralité des voix dans une œuvre romanesque. Le dialogisme serait, dans un discours, les formes d'apparition par lesquelles on note la présence d'une voix autre que celle du narrateur premier. Ce qui permet selon Bakhtine « une construction hybride<sup>1</sup> » et par conséquent une déhiérarchisation des différentes voix cohabitant dans un texte donné :

Le terme polyphonie, emprunté au champ musical par métaphore, consiste à faire entendre la voix d'un ou de plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation<sup>2</sup>.

Dans quelle mesure les notions bakhtiniennes de « dialogisme » et de « polyphonie » sont-elles opérationnelles pour l'étude de ce roman? De quelle manière régissent-elles la multiplicité narrative et comment mettent-elles en valeur la pluralité discursive que le roman arbore?

Le dialogisme chez Assia Djebar peut se lire à travers les procédés de composition du roman que nous avons analysés précédemment. Les trois récits révélés se superposent et dialoguent entre eux. Le propos qui suit questionnera l'égalité dialogique des narrateurs ainsi que l'égalité de leur point de vue. Nous tenterons de voir comment s'effectue la coexistence des différentes strates du discours dans le roman en nous intéressant au discours importé et comment il réfracte celui de l'auteure.

L'hybridité narrative engendre inéluctablement une hybridité stylistique, favorisée par l'interdiscursivité qui gère le récit. La voix de la narratrice surgit au sein des discours retranscrits pour interroger le fait historique ou pour tenter un rapprochement, dans un

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 125.

<sup>2</sup> Alexandra Nowakowska, « Dialogisme, polyphonie : Des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine », in Jaques Bres (dir.), *Dialogisme et polyphonie, approches linguistiques*, Acte du colloque de Cerisy, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2005, p. 23.

regain de sororité, avec les femmes de sa tribu. Les procédés d'écriture signifiants qui organisent le récit tels que les effets de similitude, de chevauchements ou de ruptures des niveaux narratifs accentuent la stratification des discours.

Dans l'ensemble du roman et à l'intérieur des trois grandes parties, les trois discours mis en présence se relient d'une manière symétrique sans aucune hiérarchie apparente, que ce soit au plan thématique ou formel et sans qu'il y ait de voix dominante. Comme nous l'avons constaté, les chapitres sont agencés d'une manière binaire reprenant à chaque partie du roman une superposition entre récits autobiographiques et historiques. Que ce soit celle de l'auteure ou de la narratrice, celles des femmes ou des historiens, toutes les voix dialoguent et se confrontent d'une manière tout à fait égale. Ce phénomène de réfraction est présent dans le discours historique comme dans les récits féminins. Une lecture de ces deux types de récits montre comment différents énoncés ainsi que plusieurs styles et langues réussissent à cohabiter tout en interférant continuellement avec ceux de l'auteure.

### **1.1 La voix de l'Histoire**

Le discours historique est en effet assuré par plusieurs narrateurs. L'histoire personnelle de la narratrice s'imbrique étroitement avec celle du pays et celle de sa communauté. La distribution des chapitres dans les trois grandes parties se fait d'une manière équitable d'où le choix de l'alternance des différentes histoires.

Dans les chapitres réservés en grande partie à l'Histoire, *L'Amour, la fantasia*, retrace la douloureuse guerre coloniale ainsi que les sursauts de résistance de la population algérienne durant un siècle. Dans le but de se réapproprier le passé de son pays et de le restituer à ses concitoyens, l'auteure-historienne va traquer les silences de

l'Histoire et se consacre à la recherche de tout récit susceptible de contenir une trace historique volontairement vouée à l'oubli par l'ancien occupant. C'est ainsi que nous serons mis en présence des correspondances des officiers français ou des lettres d'anonymes qui fourniront le matériau sur lequel s'appuiera la construction romanesque. Ces correspondances seront intégrées dans l'énoncé selon la forme la plus courante du procédé intertextuel défini par Genette comme :

Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire eidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation <sup>3</sup>

Nous ajoutons que ces ingérences se font parfois avec des guillemets, avec ou sans références précises et servent à recomposer, par assemblage, l'histoire du pays. L'auteure est en même temps lectrice et écrivaine, essayant de combiner et de générer à la fois ce que l'écrit permet de lire et ce que la lecture permet d'écrire. La réécriture de l'histoire se conçoit préalablement comme un long travail de lecture des récits historiques écrits par l'Autre.

La lecture se fait à la fois consciencieuse et libre, objective et personnelle. Elle « recueille scrupuleusement [les]image[s] » (p. 33), conserve toutefois quelques détails qu'elle estime important. Le texte fait preuve d'une grande manipulation de références où sont données des mentions de dates, de lieux et de sources. L'écriture, quant à elle, se propose comme l'aboutissement d'une grande recherche documentaire qu'Assia Djébar réunit, non sans sélection, afin d'épouser le mouvement romanesque. Or, cette tentative d'homogénéisation paraît fort difficile. Le discours historique, fortement référentiel, lutte constamment avec l'illusion du discours fictif en le réfractant. L'interdiscursivité sera le résultat de cette réécriture historique. Pour ce faire, la narratrice procède, tantôt par

---

<sup>3</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes- La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

citations de ceux qui ont écrit sur cette période, tantôt par absorption en reprenant à son compte les faits collectés par les historiens comme c'est le cas pour la prise d'Alger, les différentes étapes de la colonisation et les enfumades. Elle se place à la fois comme lectrice dans son rapport aux documents qu'elle utilise et comme observatrice qui laisse parler les auteurs et se contente éventuellement de les citer ou de les paraphraser.

Le roman foisonne de textes cités, datés, mis entre guillemets et présentés sous forme de lettres, de souvenirs ou de rapports de ceux qui ont vécu la guerre. La narratrice s'attribue la tâche d'organiser tout ceci en précisant les moments, en mettant bout à bout les témoignages, en corrigeant et en enrichissant les documents par ses commentaires. C'est ainsi que plusieurs narrateurs vont se succéder pour alimenter le discours historique. Cette superposition de plusieurs sujets parlant et écrivant la même Histoire nous renvoie à ce que Bakhtine indiquait dans *Esthétique et théorie du Roman* : « Par delà le récit du narrateur, nous en lisons un second : celui de l'auteur, qui narre la même chose que le narrateur lui-même [...] Son discours et tout ce qui est narré entrent ensemble dans la perspective de l'auteur<sup>4</sup> ».

Assia Djébar entretient un rapport presque intime avec ces différents narrateurs à mesure que le récit historique avance. Elle confronte les textes et dialogue avec eux en se permettant des réflexions ou en exprimant ses sentiments. De sa confrontation des récits historiques relus, elle retient par exemple « une opposition des styles » (p. 25).

Ceci démontre que « les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers, le stratifient et donc

---

<sup>4</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 134-135.

introduisent le plurilinguisme<sup>5</sup> ». Ainsi, le texte de l'Autre, matériau du discours historique, sera accompagné d'un nombre important de questions que la narratrice pose pour entretenir le rapport entre son propre texte et les textes cités, instaurant par là un dialogue entre les deux et échappant au danger du récit lacunaire et tendancieux. En s'assignant le rôle d'historienne, Assia Djebar se permet d'introduire des commentaires ou des explications qui mettent l'Histoire à la portée du lecteur ou encore qui corrigent sa vision. Notons avec Bakhtine que l'une des formes de l'organisation du plurilinguisme dans le roman est constituée par les genres intercalaires - dans ce cas- le roman historique : « Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifient donc son unité linguistique et approfondissent de façon nouvelle la diversité de ses langages<sup>6</sup> ».

En effet, deux langues vont cohabiter et s'affronter dans le récit historique, celle de l'auteure et celle du colonisateur. La romancière historienne interviendra sans cesse au sein de ces récits, soit pour donner raison à ses compatriotes, préciser un fait, en rectifier d'autres, voire proposer une vision et une parole différentes de celles du colonisateur. L'auteure se permet parfois de prolonger les faits rapportés en les modifiant complètement. C'est ainsi qu'elle précise l'information puisée chez Merle, de ce « blessé [qui] n'a pu être amputé d'une jambe à cause du refus de son père » (p. 48), en éclaircissant la situation du fait narré que le témoin rapporteur avait préféré laisser dans l'ombre : « Notre auteur n'avoue pas ce que nous comprenons par ailleurs : la foule d'interprètes [...] se révèle incapable de traduire les premiers dialogues » (p. 49). Ailleurs

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 141.

et sous la plume du Baron Barchou, nous lisons le récit de l'acharnement de ces deux femmes, rapporté non sans mépris :

L'une d'elles gisait à côté d'un cadavre français dont elle avait arraché le cœur! Une autre s'enfuyait tenant un enfant dans ses bras : blessé d'un coup de feu, elle écrase avec une pierre la tête de l'enfant pour l'empêcher de tomber vivant dans nos mains (pp. 32-33).

Au « ton glacé » (p. 32) de Barchou s'oppose le style admiratif de la narratrice qui glorifie l'attitude de ces femmes en l'assimilant à un acte « de bravoure » (p. 33) et face à la qualification de Barchou, « des femmes », se lève l'expression élogieuse de la narratrice, « ces deux héroïnes » ou encore plus loin « ces deux guerrières ». Ce travail de prolongement narratif permet de mettre en scène une autre vérité, « une autre langue » pour reprendre les mots de Bakhtine, que celle perçue dans le texte de l'Autre. En un jeu subtil de l'écriture, elle réussit même parfois à dévier le sens des phrases pour offrir une autre réalité historique.

Le discours de l'auteur ne se réalise pas parallèlement à ceux des personnages qu'il accompagnerait à distance, mais les mots de ceux-ci pénètrent la parole auctoriale, comme une langue étrangère qui viendrait l'émailler. L'interaction du discours opère. Discours direct des personnages, mais aussi discours indirects s'enchaînent dans le contexte discursif de l'auteur et de cette combinaison prend forme un jeu complexe d'énonciations, qui densifie le plurilinguisme romanesque<sup>7</sup>.

Dans le chapitre rapportant « La razzia du capitaine Bosquet », la romancière sélectionne deux récits que deux hommes feront de cette expédition : « Notre petite armée est dans la joie et les festins [...]. On respire dans toute la ville une délicieuse odeur de grillades de mouton et de fricassées de poule » (p. 70), précise l'un dans sa lettre qui parle aussi d'une poésie rendue par « les détails de la scène » (p. 71). L'autre à son tour, écrit avec le même ton lyrique : « Ce petit combat offrait un coup d'œil charmant. Ces nuées de cavaliers légers comme des oiseaux [...], ces hourras, ces coups de fusil [...], tout cela présenterait un panorama délicieux et une scène enivrante » (p. 71). Ces

---

<sup>7</sup> Jean Peytard, *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, p. 135.

deux lettres, que la narratrice fait intervenir dans le récit des combats et des pillages, affichent une légèreté remarquable comme s'il s'agissait de quelque chose d'autre qu'un récit d'affrontement plein d'exactions et d'inhumanité. Le sens de l'Histoire sera sans doute modifié par ce choix. L'effet subi change d'un camp à l'autre. L'euphorie des vainqueurs correspond au deuil chez les vaincus. L'auteure change la portée de cette histoire tout en montrant en filigrane la violence engendrée par cette guerre coloniale. Elle continue inlassablement ses interventions en se permettant tantôt d'ironiser ou de plaisanter sur tel directeur de théâtre J-T Merle « qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations » (p. 47), tantôt de corriger à touches légères certaines écritures comme dans le chapitre IV : « Ouverte la ville plutôt que prise » (p. 54).

Pour combler les lacunes historiques, la romancière privilégie également le mode imaginaire pour élaborer ses commentaires et répondre aux questions qu'elle se pose constamment lors de son interprétation historique. Des phrases telles que : « Je m'imagine moi », « je rêve » (p. 20), « je songe moi » (p. 57), « je reconstitue à mon tour » (p. 88) ne manquent pas de scander tous les témoignages rapportés en attribuant une valeur esthétique à l'écriture de l'Histoire. Sous la plume de la romancière, celle-ci n'est pas uniquement réécrite selon un mode strictement référentiel, mais rajoute une saveur stylistique voir poétique au discours. L'épisode de « la mariée nue de Mazouna » doit beaucoup à cette intervention de l'imaginaire et qui s'éloigne de « la plate sobriété du compte rendu » d'Amable Matterer (p. 19). Dans la description de l'enfumade par exemple, Assia Djébar imagine les sentiments des soldats français (pp. 88-89) : « J'imagine les détails nocturnes : deux milles cinq cent soldats contemplant, au lieu de dormir, cette progressive victoire sur les montagnes [...]. Dans les yeux levés des soldats,

ne se lit que l'attente du secret violent des pierres ». Elle fait même tenir à Pélissier les propos suivants tout en rappelant leur nature inventée :

Peut-être, perdant son contrôle, aurait-il pu ajouter avec la brusquerie de l'acharnement : « sortons ces sauvages, même raidis ou en putréfaction, et nous aurons alors gagné, nous serons parvenus au bout! »... je ne sais, je conjoncture sur les termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux » (p. 91).

À travers ces exemples sélectionnés, nous constatons que le texte de la romancière entretient une relation interdiscursive avec les textes rapportés tout en se gardant une place prépondérante au sein des chapitres historiques. « Elle choisit comme elle l'entend [écrit Denise Brahim] le détail, parfois unique qu'elle a décidé de conserver<sup>8</sup> ».

Ce recours à la citation, au commentaire, à l'imaginaire et à tout le travail de sélection, de confrontation des points de vue et d'ordonnement des faits, contribue à apporter, certes, un supplément de précision, mais privilégie en outre l'élaboration d'un tout autre discours. Tout le travail opéré se veut une reconstitution et une réécriture de l'Histoire qui supplantera celle des conquérants.

M. Bakhtine a toujours réservé à l'auteur sa position et sa fonction de recteur du texte qu'il écrit. L'auteur est cette instance de création, responsable de chaque ligne du roman. L'image du langage, le partage de celui-ci entre ces écritures gouvernées par une main d'écrivain<sup>9</sup>.

Assia Djebar prend le relais de ces prédécesseurs et instaure par le mot la mémoire des siens pour la sauver de l'oubli. Elle se sent prise dans une chaîne d'écrits qu'elle assimile à « une fièvre scripturaire » (p. 67) et l'illustre par l'image du palimpseste : « Pélissier [...] me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres » (p. 97).

Dans la troisième partie du livre, intitulée « Les voix ensevelies », la romancière continue de mener cette démarche d'écriture qui mêle plusieurs univers linguistiques.

---

<sup>8</sup> Denise Brahim, « *L'Amour, la fantasia*, une grammatologie maghrébine », *op.cit.*, p. 121.

<sup>9</sup> Jean Peytard, *op. cit.*, p. 78.

Cette fois, le discours romanesque émane d'une foule de narrateurs aux statuts et niveaux de langues très diverses.

### **1.2 Les voix féminines**

Cette partie est fortement polyphonique. Des voix de femmes, s'exprimant dans une langue orale, interviennent pour raconter à leur manière comment elles perçoivent le maquis et la guerre de libération. Les voix collectives se multiplient et réfractent la voix de la narratrice qui s'impose face à elles avec une langue très poétique. Cette multiplicité provoque un effet d'hétérogénéité du discours.

Le savoir historique qui s'y dégage n'est plus de la même période. Cette fois, nous avançons dans le temps, dans un passé proche pour revivre ce qu'était la guerre d'Indépendance algérienne. Se forme un nouveau type de discours historique émanant d'instances exclusivement féminines, un discours qui révèle tout ce que l'Histoire écrite a passé sous silence. C'est l'autre version des choses, constituée cette fois, non de textes écrits, mais de parole vivante.

En effet, l'auteure utilise ce qu'elle appelle des « voix », c'est-à-dire des témoignages oraux recueillis auprès des femmes algériennes qui ont participé à la guerre de libération de leur pays. S'instaure un parallélisme et un contraste entre deux formes de langage, écriture et parole. Assia Djebar réhabilite en quelque sorte la langue de ses ancêtres perçue comme illégitime face à la langue française institutionnalisée. Ceci peut aussi être perçu comme un hommage rendu à ces témoins oubliés dont la parole était souvent écartée du discours officiel.

Ces interventions féminines font l'objet d'un commentaire suivi par la narratrice qui vise à compléter la vision rapportée du texte de l'Autre, voire à imposer une autre

vision. Il en résulte une cohabitation entre les deux notions qui parcourent toutes l'œuvre : celle de l'Histoire et celle de la mémoire collective de l'autochtone. Assia Djebar fait resurgir le passé récent que les Français veulent taire et tente par son écriture de faire transformer la Mémoire, celle des femmes, en Histoire vivante. Le récit montre l'effort considérable fourni par les personnages féminins durant les années de crise et leur contribution à la lutte nationale. Une autre parole s'impose, voire une autre vision des faits, qui est d'opposer au regard français un regard exclusivement féminin.

Le roman ouvre la voie à un ensemble de femmes pour leur donner l'occasion de s'exprimer et dire ce qu'était, pour elles, la guerre, la servitude et l'oubli. La narratrice, en situation d'écoute, intervient par moments successifs pour compléter la vision, commenter et faire, par conséquent, fructifier les *dits*. Elle les rapproche d'autres *dits* appartenant au siècle dernier, assurant par là un lien entre le passé lointain et le passé proche. S'ajoute également sa propre parole qui s'inscrit dans la même continuité temporelle. Il s'agit du texte en italique qui ponctue le récit et le gère. Il marque en outre, une mise en forme de l'acte d'énonciation en essayant de mettre en œuvre une certaine interaction entre les deux formes de discours.

Ces chapitres que l'auteure nomme « voix » (5 fois) puis « voix de veuves » (3 fois), rapportent des bribes de récits de vies. La parole est donnée à des femmes qui s'expriment toutes, un peu de la même manière et dans la même langue, pour raconter leurs moments les plus forts pendant la guerre et ce qu'était pour elle la résistance.

L'écriture se charge de faire renaître ces voix ensevelies par le biais d'un « je » redondant. Assia Djebar essaie de transcrire l'intensité de leur son, la vibration de leurs émotions et les résonances gutturales ou chuintantes propres au dialecte parlé en Algérie.

Le récit des femmes s'effectue dans une langue simple, imprégnée par une spontanéité parfois émouvante. Des expressions communes reviennent sans cesse telles que « la France » pour désigner les Français, « les Frères » pour les maquisards de même que des constructions comme « travailler avec la France », qui veut dire collaborer et qui sous-entend trahir, ou parfois des formules directement traduites de la langue maternelle : « tout ce qui est passé sur moi! Mon Dieu tout ce qui est passé sur moi! » Ou encore « quelles épreuves raconter et lesquelles laisser à l'oubli?<sup>10</sup> ».

Ces femmes se confient avec leur parler simple et avec des expressions typiques qui connotent la saveur de la langue locale. Face à elles, résonne la voix de la romancière, s'exprimant dans une langue poétique et recherchée. L'hybridité stylistique sera le résultat de ce mélange discursif. C'est ainsi que des phrases fortement imagées comme celles qui évoquent le « temps des asphyxiés du désir [...] où le chœur des spectatrices de la mort vrille par spasmes suraigus » cohabitent aux côtés de ce parler vernaculaire berbère ou arabe. Ces voix collectives transposent, au niveau du discours écrit, le rituel et le cérémonial traditionnels de prise de parole dans le cercle des femmes d'où la narratrice se sent parfois exclue. Sa langue n'est pas comprise par ses semblables, sa voix ainsi que son style ne cadrent pas avec la familiarité des conversations.

La dominance de l'oralité attribue à cette partie une inversion hiérarchique dans le sens où ce n'est plus la parole de l'auteure qui domine. La parole informelle des femmes prend le dessus et subvertit la langue pure de la romancière. Mis à part la saveur orale conférée au discours, ces voix féminines vont s'affirmer en décalage par rapport à une

---

<sup>10</sup> Nous reviendrons sur ces constructions plus tard dans ce chapitre.

langue savante aux fortes connotations rhétoriques, créant un effet de « carnavalisation<sup>11</sup> ».

La narratrice juxtapose son discours à celui des femmes pour leur relater des épisodes renvoyant aux débuts de la Conquête et puisés dans des textes écrits. Il en est ainsi des récits rapportés par Fromentin : dont celui de la mort des deux « *naylettes* » et de la mort de Haoûa, tuée par un « amoureux éconduit » (p. 257) pendant une fantasia, du récit (p. 191) de voyage de l'exil de cette inconnue vers l'île Sainte-Marguerite (p. 218) ou celui de Pauline exilée en Algérie (p. 253). Il arrive que ces deux histoires se confondent, s'entrelacent d'où le titre « corps enlacés » qui revient à plusieurs reprises en tête de certains chapitres. La narratrice entrelace l'Histoire passée et l'Histoire proche en la mêlant à la sienne comme pour tenter un rapprochement dans l'espace et dans le temps. Or, le seul rapprochement effectué est purement textuel, mais son expression linguistique n'est pas toujours conforme au code de la langue d'écriture.

La transcription de la mémoire entraîne la subversion de la pensée et de la langue de l'Autre. En opposant la culture écrite à un mode de pensée et de culture orale populaire, le roman échappe au cadre fixe du genre, du style et du registre. Les effets du dialogisme et du carnivalesque littéraire font émerger un désaccord entre deux traces linguistiques qui vont affecter l'écriture et porter atteinte à la pureté de la langue française. L'impact de l'oralité sur la graphie et la syntaxe française va produire une nouvelle manière d'écrire où de nouvelles formes langagières nous placent devant la question du métissage et l'hybridité linguistique du texte djebarien.

---

<sup>11</sup> Chez Bakhtine le carnivalesque se crée quand il y a subversion, rupture et inversion du monde dans le récit. Il est défini comme les discours qui transposent la langue de la littérature et les normes de la société.

## 2. Métissage et interférences linguistiques

Le texte djebarien est parsemé de mots, de formules ou d'expressions appartenant au dialecte et à la langue arabe. Ces traces de la langue maternelle s'étendent parfois même à la syntaxe et créent à l'aide de structures et de mots étrangers une sorte d'interférence linguistique qui déterritorialise la langue, au sens deleuzien, et lui font subir « d'étranges usages mineurs<sup>12</sup> ». Ces interférences linguistiques cohabitent avec le texte comme des signifiants « avec des tonalités sans signification<sup>13</sup> » et attestent le rapport conflictuel qu'entretient l'auteure avec la langue française. Assia Djébar parle d'une « franco-graphie<sup>14</sup> ».

Il faut rappeler que bien avant que la production maghrébine ne s'en empare, les interférences linguistiques répondent, chez les romanciers européens du Nouveau Roman, à une volonté de subvertir l'expression littéraire classique par l'intrusion de ce qu'on appelle « les éléments intrus<sup>15</sup> ». Ces derniers consistent à introduire et à insérer, dans un texte, un nombre d'usages relevant de différents niveaux d'expression, et ce, dans le but de rompre avec les formes conventionnelles du discours littéraire classique. Dans un texte en français les intrusions consistent en l'insertion de mots ou d'expressions ou parfois de phrases relevant d'un dialecte ou d'une langue étrangère à la langue du texte appréhendé. L'apport de cette nouvelle technique d'écriture est d'attenter à la cohérence et à la régularité du système lingual et de détruire toutes normes conventionnelles.

---

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions minuits, 1975, p. 41.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op cit.*, p. 41.

<sup>14</sup> Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 29.

<sup>15</sup> Jean Ricardou (dir.), *Lire Claude Simon*, (Actes du Colloque Cerisy, juillet 1974), Paris, Impressions nouvelles, 1986, p. 112-113.

Chez les Maghrébins la présence de ces éléments relève non de la problématique de la lutte des classes, revendiquée chez les Nouveaux Romanciers, mais plutôt d'une situation linguistique déterminée par l'Histoire coloniale. Elle renvoie au legs du colonisateur qui détermine la domination d'une langue par rapport à une autre. Mais, ces effets de langue agissent différemment dans la production maghrébine. Les auteurs tentent de renouer avec des formes langagières appartenant à l'esthétique d'une langue délaissée et d'un patrimoine culturel supplanté par la langue de l'Autre. L'application de cette technique déporte le texte vers une expression autre que celle dont le lecteur français est habitué. Est-ce une manière de détruire le pouvoir colonial en portant atteinte à l'un de ses instruments de communication ?

Or, ce choix n'est pas toujours facile à réaliser et plusieurs ont attesté la difficulté voire l'impossibilité de détruire le pouvoir impérial en utilisant sa propre langue : « For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change<sup>16</sup> ».

*L'Amour, la fantasia* s'inscrit dans la même perspective par la réactualisation de certaines empreintes patrimoniales. Le roman est parsemé de formules et de mots appartenant à la langue arabe. Mais, leur présence ne semble pas vouloir détruire ou dénoncer le pouvoir colonial bien que le roman place l'intrigue au début de la Conquête et en pleine guerre de Libération. Les interférences linguistiques chez Djébar semblent davantage vouloir imposer une présence permanente de la voix de l'indigène. La

---

<sup>16</sup> Audre Lorde, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », in Moraga, C. et G., Anzaldúa (éds.), *This Bridge called my Back: writing by radical women of color*, New York, Latham, Kitchen Table Press, 1983, pp. 98-101, cité dans Trudy Agar-Mendousse, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 99.

présence de mots tels que « el Djezaïr » pour Algérie ou « alim » pour savant et tant d'autres ravive une Algérie absente dans un silence qui pèse de plus en plus sur la conscience de la romancière et qui se réactualise au niveau de l'écriture.

Assia Djébar, consciente de la difficulté de rapporter les événements sanglants de son pays en usant la langue du bourreau, se protège par cet emprunt à la langue des ancêtres. Elle semble adhérer aux recommandations du mouvement *Souffle*<sup>17</sup> quand il prévient du danger de l'utilisation de la langue impérialiste pour construire la nouvelle identité de la nation indépendante. Abdelatif Laabi va à l'encontre des propos de Audre Lorde et reconnaît la dualité dans l'utilisation de la langue française qui doit être un instrument de communication et non de culture.

Assumant provisoirement le français comme instrument de communication, nous sommes conscients en permanence du danger dans lequel nous risquons de tomber et qui consiste à assumer cette langue en tant qu'instrument de culture<sup>18</sup>.

Assia Djébar ne paraît pas en désaccord avec la pensée de Laabi et fait subir à la langue française des transformations et teinte parfois son langage de couleur locale. L'expression française est ainsi métissée par des emprunts au dialecte et à la langue arabe. Ces emprunts et ces interférences linguistiques contribuent à l'effacement du mutisme de l'indigène en rappelant constamment sa propre langue au sein de celle du colon. Sa résistance au pouvoir colonial se fait par la subversion des structures et du code linguistique.

---

<sup>17</sup> Voir l'introduction pour la définition des objectifs du mouvement *Souffles* (note de bas de page n° 1).

<sup>18</sup> Abdelatif Laabi, « littérature maghrébine actuelle et francophonie », *Souffles*, n° 18, mars-avril, p. 35-37, [En ligne] <http://www.lehman.cuny.edu/deanhum/langlit/french/souffles/> (page consultée le 23 août 2009).

## 2.1 Lexique du pays et résonances affectives

Le texte insère un lexique qui appartient à la fois au dialecte algérien et à l'arabe écrit. Dans les récits autobiographiques et ceux de la Conquête, nous repérons un vocabulaire qui touche :

- **Le domaine militaire et politique** : « katiba, émir, Caïd, dey, Bordj, Makhzen, Moudjahidine, smala, goum, spahi, agha, bach-kateb, khasnadji, Chérif, fellagha »
- **Le domaine scolaire et religieux** : « Taleb, Alim, Medersa, qalam, Ta'arif, zaouia, Meddahs, Tekbir, djihads, muezzin, mufti, fatiha, cheik »
- **Le domaine vestimentaire et ornemental** (bijoux, maquillage) : « Sérouals, haïk, harkous, chéchia, khalkhal, kehabia, chengals, açaba, bessita, harkous, setla. »
- **Le domaine musical** : « chikhat, Tzarl-rit, nay ».
- **Le domaine social ou domestique** : « douar, fellah, djebel, guelta, djedda, kanoun, Lla hadja, Sidi, hadj »

Nous retrouvons par ailleurs d'autres formulations dans le discours direct, sans aucune traduction, où le français ne représente que la graphie : c'est le cas de « Tlag El Goum » qui voudrait dire « envoyez les soldats » ou encore demander « l'aman » pour dire demander refuge et protection.

Tous ces mots et expressions s'intègrent au texte avec ou sans guillemets et la plupart du temps sans explication, à moins qu'il ne s'agisse d'un mot inusité dans la langue arabe contemporaine ou dont le sens s'est altéré avec le temps. La narratrice propose alors une explication, il en est ainsi pour : « khasnadji » ou « bach-kateb » qui signifient respectivement domination turque.

Parfois les explications ou les équivalences que propose l'auteure rendent tant bien que mal compte du sens effectif tel qu'il est connu chez l'indigène. C'est ainsi qu'elle traduit « Moallakat » par « suspendue » (p. 76) ou « Moul es Saa » par « le maître de l'heure » (p. 112) ou encore « Sahab ez Zerda » par « les compagnons du butin » (p. 68). Le sens tel qu'il serait compris par un sujet arabe est loin d'être respecté. Le souci d'une traduction parfaite ne semble pas préoccuper la romancière beaucoup plus que la présence de ces expressions. Ces mots, apparemment, la touchent, font vibrer en elle une corde rendue plus sensible par l'appréhension d'une culture autre que la sienne. Le fait d'apprendre le français a exacerbé son amour et sa nostalgie de la langue arabe. Ainsi, le vocable « hannouni » trouve en elle un écho particulier et une signification qui ne peut être rapportée par la langue française :

Comment traduire ce « hannouni », par un « tendre », un « tendrelou »? ni « mon chéri », ni « mon cœur ». Pour dire « mon cœur », nous les femmes, nous préférons « mon petit foie », ou « pupille de mon œil »... 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... (p. 99)

Le mot revêt une authenticité et un charme unique qui « fait chaud au cœur » (p. 98) de la narratrice. Elle le situe en elle-même dans un cadre qui rappelle le parler de sa « tribu d'origine – à mi-chemin du berbère des crêtes et de l'arabe de la cité proche » (p. 98).

L'évocation du maître de l'école coranique dit « taleb » s'inscrit également dans cette perspective nostalgique de recréer les sonorités et les résonances affectives de son enfance puisqu'il lui rappelle l'apprentissage et la récitation de la langue perdue.

L'image du maître m'est demeurée avec une singulière netteté : visage fin, au teint pâle, aux joues émaciées de lettré [...]. Me frappait l'élégance de sa mise et de ses vêtements traditionnels : une gaze légère immaculée flottait derrière sa nuque, enveloppait sa coiffe; la serge de sa tunique était d'un éclat irréprochable. Je n'avais vu cet homme qu'assis à la turque, auréolé de blancheur, la longue baguette entre ses doigts fins. (p. 209)

Nous rappelons que la représentation idéaliste de l'école coranique et de son maître, chez Assia Djébar, se place aux antipodes de toutes les évocations négatives de ce personnage bourreau qui a peuplé d'horreur et d'angoisse l'univers enfantin de tous les jeunes garçons des sociétés maghrébines<sup>19</sup>. Assia Djébar rend bien compte de sa différence et oppose à sa vision celle du regard masculin : « En contraste, la masse des garçonnetts accroupis sur des nattes [...] me paraissait informe, livrée à un désordre dont je m'excluais » (p. 209). Pour la petite fille qu'elle était, la fréquentation de ce lieu de culte est auréolée de joie et de souvenir de fête autour de l'apprentissage d'une longue sourate récompensée par une « planche de noyer ornée d'arabesque ».

Le souvenir de la « complainte d'Abraham » (p. 195) relie encore une fois la langue arabe au religieux. Dans ce chapitre, la narratrice insiste sur la dimension sonore de son dialecte et l'émoi que suscite chez elle le chant d'Isaac qu'elle retranscrit en français dans le texte : « La texture même du chant, sa diaprure me transportaient : termes rares, pudiques, palpitants d'images du dialecte arabe. Cette langue, que le ténor savait rendre simple, frissonnait de gravité primitive » (p. 197).

Faute d'écrire en arabe, l'auteure décrit l'esthétique de ses lettres calligraphiées. Elle lui rend un véritable hommage en exaltant les caractères de sa graphie.

Inscrite partout en luxe de dorures, jusqu'à nettoyer autour d'elle toute autre image animale ou végétale, l'écriture, se mirant en elle-même par ses courbes, se perçoit femme, plus encore que la voix. Elle souligne par sa seule présence où commencer et où se perdre; elle propose, par le chant qui y couve, aire pour la danse et silice pour l'ascèse, je parle de l'écriture arabe dont je m'absente, comme d'un grand amour (p. 208).

Au-delà de la dimension religieuse qui accompagne l'apprentissage de la langue arabe, la narratrice lui donne des allures féminines. C'est une langue associée, partout dans le roman, à la femme et à sa représentation. Elle est féminine par les courbes de sa

---

<sup>19</sup> Voir l'évocation du « M'sid » chez Taher Benjelloun ou Driss Chraïbi.

calligraphie. Elle prend la forme d'un corps qui se meut en lacs et « dont les lettres lianes forment entrelacs amoureux » (p. 207). Telle une femme voilée, la langue arabe s'absente du texte français, mais suggère l'image d'une écriture-corps dont on célèbre la beauté du mouvement. Son apprentissage est relié au texte sacré et à la langue du coran, mais sa pratique la place au milieu du cercle des femmes de la tribu de la narratrice. La langue arabe relèverait donc de l'ordre du sacré et de l'intouchable comme le corps de la femme constamment voilée.

La métaphore de l'écriture-corps est une thématique chère à Assia Djébar et qui est présente dans beaucoup de ses romans. Il s'agit de la découverte du corps opprimé et drapé. Cette découverte s'accompagne obligatoirement chez la romancière de celle de la voix féminine que le roman réhabilite. L'écriture chez Assia Djébar est dévoilement où les mots écrits dénudent les corps féminins cachés et les voix muettes. C'est dans cette même perspective que s'inscrivent les chapitres des « voix ensevelis » de la troisième partie.

## **2.2 La syntaxe : calque et emprunts.**

En transcrivant le récit des maquisardes, le but de l'auteure était d'arriver à concilier les deux langues arabe et française et d'effacer leurs disparités pour aboutir à une harmonie totale. Mais cette entreprise s'avère chimérique. La recherche d'une forme langagière adéquate et susceptible de traduire la sensibilité de l'arabe se révèle vaine. Nous assistons lors de cette partie à une intervention de l'oral dans l'écrit. Ces traces d'oralité constituent une interférence linguistique au sein du roman, lequel est écrit dans une langue fluide. Les chapitres concernés s'y présentent sous la forme de traduction d'une langue non écrite, que la romancière tente de rendre vivante en l'habillant par la graphie

française. Cet emprunt au dialecte arabe porte atteinte à la pureté et à la syntaxe de la langue française et se constitue de calque de termes et d'expressions arabes. Notons à titre d'exemple l'invocation de Dieu qui accompagne plusieurs phrases du dialecte. L'Algérie, étant une société musulmane, ne dissocie pas la religion des pratiques quotidiennes : « C'est Dieu, c'est comme s'il m'avait mis soudain de l'ombre sur cet endroit », « Dieu a conservé sur eux et sur nous le salut » (p. 174) « le reste est dans la main de Dieu », « Comment va le maître de ta maison, comment va ta couvée? Et le Cheick, que dieu lui accorde pèlerinage » (p. 172).

L'écriture de l'oralité met aussi en avant quelques caractéristiques culturelles propres à la société arabo-musulmane comme la distinction entre la parenté du côté maternel et celle du côté du père qui transparaît dans l'expression : « Ô fille de ma sœur ». Le texte abrite aussi une multitude d'expressions idiomatiques que la narratrice traduit textuellement de l'arabe et qui rendent compte de plusieurs réalités sociales spécifiques de sa société. Quand l'une des maquisardes parle d'une maison close elle l'appelle « une maison, "la mauvaise", une maison de tolérance », et renforce son discours par la phrase « que dieu éloigne de nous le mal » (p. 186) que la narratrice reprend elle-même avec une variante « que dieu éloigne de nous le péché » (p. 192) lors de son récit des deux danseuses prostituées de Laghouat à Lla Zohra.

La structure calquée sur le dialecte continue à porter atteinte à la pureté grammaticale de l'expression française dans les récits de femmes comme dans les exemples « Mère, le feu te mange! » (p. 183), « ne dis pas "j'ai" ou c'est "mon bien" dis plutôt "je ne possède pas"! » et remets-toi à Dieu et laisse [...] tout ce feu courir » (p. 170). Ces expressions imagées se doublent parfois d'un emploi rhétorique dont

l'usage est étranger à la langue française, comme dans le cas de l'emploi métonymique de la « France » à travers l'exemple « la France est venu et nous a brûlées » (p. 133) ou de la périphrase « ô fille de ma mère ». On note aussi l'apostrophe, récurrente dans le discours arabe qui sert souvent à tonifier le fait relaté en attirant l'attention de l'interlocuteur d'une manière dramatique. L'interjection est soit placée au début quand on veut interpeller ou placée à la fin quand il s'agit de renforcer son discours : « Tout ce complot, c'est sous l'organisation de votre mère... ô Ahmed » (p. 183). Dans l'exemple : « Quelqu'un t'aurait-il dit quelque chose? » (p. 152), le locuteur voulait plus signifier par euphémisme : « est-ce que quelqu'un t'a manqué de respect? ».

Dans les phrases suivantes : « pouvais-tu les compter? Tu ne pouvais pas! Pouvais-tu parler? Tu ne pouvais pas! », le mode question-réponse est une manière de raconter propre à quelques parlers du Maghreb. Il sert à mettre l'accent sur la gravité du sujet raconté. Le « tu » ici ne s'adresse pas à l'interlocuteur, mais pourrait être remplacé par le « je »<sup>20</sup>.

Au-delà de cette syntaxe arabisée il arrive que la prononciation algérienne transparaisse dans quelques termes comme « moudjahidine », « djebel », « djedda ». L'utilisation de quelques mots peut aussi se vêtir de résonance arabe comme dans le cas du mot « l'Aimé » ou lieu de dire l'amoureux. La narratrice peut parfois attirer l'attention du lecteur sur un usage particulier aux pays du Maghreb, comme dans l'exemple suivant : « Chaque vieille [...] précède sa bru, qu'elle appelle "sa mariée"<sup>21</sup>, même dix ans après la noce (comme si son fils s'était contenté de convoler par procuration) » (p. 178). Nous

---

<sup>20</sup> L'inversion du sujet avec le verbe, marque de la langue écrite en français, signifie le contraire dans ce cas-ci, puisque dans quelques régions du Maghreb (plus en Algérie et au Maroc) l'inversion relève du langage oral.

<sup>21</sup> Pour marier leur fils, les mères ont souvent choisi, elles-mêmes, leur future bru ou « mariée », soit dans des cercles de connaissances ou au Hammam. Cette tradition continue dans quelques régions du Maghreb.

citons aussi le cas du mot « sort », présenté entre guillemets et chargé de connotation propre à un contexte arabo-musulman : « Dès le premier jour où une fillette “sort” pour apprendre l’alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s’apitoient, dix ou quinze ans à l’avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent » (p. 15). Le sens du mot, ainsi encadré, dépasse la première acception que le français lui attribue et réfère au sens que la religion musulmane lui confère, celui de dévier et de quitter le clan<sup>22</sup>.

### 2.3 Une langue déterritorialisée

Le mélange entre les éléments linguistiques de ces deux langues s’avère ainsi une tâche difficile qui fait réaliser à la narratrice l’impossibilité de l’alliance entre l’oral et l’écrit. Entre son désir de conciliation et la réalité s’installe un abîme qu’elle n’arrive pas à franchir. La narratrice prend conscience de l’inefficacité du mélange et constate que l’écriture déforme plus la parole au lieu de la rehausser :

Chérifa! Je désirais recréer ta course [...]. Ta voix s’est prise au piège, mon parler français la déguise sans l’habiller. Les mots que j’ai cru te donner s’enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils s’écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise (p. 165).

Il est finalement quasi-impossible de réussir la symbiose entre ces deux langages. La traduction s’avère parfois dénudée de tout sens, telle cette transposition de l’arabe dialectal : « tout ce qui s’est passé sur moi » (p. 174), qui veut dire (tout ce que j’ai enduré) ou « toi qui t’engages pour la gamelle et pour la soupe » (p. 155), qui ne réfère à aucun sens dans un contexte français. La narratrice échoue à rendre compte de toute la spécificité et la saveur du récit des femmes. Elle reconnaît l’échec de sa démarche et dit à

---

<sup>22</sup> Après la mort du prophète de l’Islam, le conflit qui oppose les khalifes fait naître un mouvement de dissidence dans les rangs des compagnons d’Ali. Ce groupe forme une secte rebelle, la première en Islam, et se révolte contre le pouvoir en place. Ils se font appelés les « khâridjites » ou « les sortants », car ils ont dévié du droit chemin.

ce propos : « petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou je voile » (p. 164).

La langue française a une valeur ambivalente, elle est à la fois moyen de rapprochement et de séparation. Avec ce métissage linguistique Assia Djébar crée une troisième langue ou une langue à part qui atteste la marginalité de cette expression hybride. Elle est en position mineure selon le sens de Deleuze et Guattari, qui affirment qu'« une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure<sup>23</sup> ». La langue est ainsi décentrée par rapport à la norme, créant des espaces de ruptures qui caractérisent une « littérature de l'exiguïté<sup>24</sup> ». Celle-ci est le résultat de la polyphonie et du délitement produit du va-et-vient entre deux langues. Or, pour Assia Djébar, ces déviations, qu'elle fait subir à la langue française, sont une manière de faire « réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les réinscrire [...] dans un texte nouveau, dans une graphie qui devient [son] français<sup>25</sup> ».

Ce nouveau territoire linguistique doit être, toutefois, sans danger pour répondre aux exigences nationalistes. Le « seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas [est] celui de la langue et non celui du sang » (p. 165). Assia Djébar se défend de l'assimilation de la langue de l'Autre. Elle n'est utilisée ici que dans une situation d'emprunt ou, comme Djébar dit, de « vol » : « me parcourir par le désir de l'ennemi d'hier, celui dont j'ai volé la langue » (p. 247).

---

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 29.

<sup>24</sup> François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, Canada, Le Nordic, 2001.

<sup>25</sup> Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 29.

L'impossibilité d'écrire autrement qu'en français constitue pour Assia Djebar « une distance irréductible avec la territorialité<sup>26</sup> » qui engendre tension et culpabilité. Le caractère contradictoire ne cesse d'intervenir dans tout le roman pour définir le rapport qu'entretient la narratrice avec cette langue. Le bilinguisme devient dès lors plurilinguisme<sup>27</sup> et transforme l'écriture en une aventure incessante et continue qui va arpenter toute l'œuvre et par lequel se trouve effectué tout le travail d'écriture.

### 3. L'écriture francophone, une aventure plurilingue

Dans *L'Amour, la fantasia*, le poids du passé ne se limite pas uniquement aux récits de guerre, mais réside aussi dans la portée de la langue française. Plusieurs intellectuels francophones ont signalé « les incidences presque pathologiques<sup>28</sup> » que suscite la pratique de la langue de l'ennemi. En 1957, le Franco-Tunisien, Albert Memmi dresse un *portrait du colonisé* et évoque le traumatisme engendré par l'usage de la langue française et de la culture qu'elle véhicule :

Dans le conflit linguistique qui habite le colonisé, sa langue maternelle est l'humiliée, l'écrasée. Et ce mépris, objectivement fondé, il finit par le faire sien. De lui-même, il se met à écarter cette langue infirme, à la cacher aux yeux des étrangers, à ne paraître à l'aise que dans la langue du colonisateur. En bref, le bilinguisme colonial n'est ni une diglossie, où coexistent un idiome populaire et une langue puriste, appartenant tous les deux au même univers affectif, ni une simple richesse polyglotte, qui bénéficie d'un clavier supplémentaire, mais relativement neutre; c'est *un drame linguistique*<sup>29</sup>.

Une décennie plus tard, Kateb Yacine parle de ce drame en termes d'arrachement d'une langue maternelle ressentie comme « une seconde rupture du lien ombilical<sup>30</sup> ». Après lui, le Marocain Abdelkébir Khatibi s'inscrit dans le contexte propre aux

---

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 30.

<sup>27</sup> Dans le sens de plusieurs langues et non dans le sens déjà appréhendé chez Bakhtine.

<sup>28</sup> Mourad Yelles, *Culture et métissages en Algérie, la racine et la trace*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 288.

<sup>29</sup> Albert Memmi, *Portrait d'un colonisé* suivi de *Portrait du colonisateur* (1957), Paris, Payot, 1973, p. 145.

<sup>30</sup> Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, p. 181.

romanciers maghrébins écrivant en langue française, chez qui coexistent la fascination pour la langue étrangère et la nostalgie de la langue maternelle, le tout accompagné d'un sentiment de culpabilité qui pèse sur l'écrivain, d'où l'échec et l'impossibilité de vivre l'amour dans la langue de l'autre<sup>31</sup>.

### **3.1 Le français : langue ambivalente**

#### **3.1.1 Langue du dévoilement**

Assia Djébar octroie une place importante à la réflexion sur sa situation linguistique surtout dans ce roman où le discours théorique interfère souvent avec la fiction, en la subvertissant constamment. Comme ses prédécesseurs, elle appréhende la question de la double langue avec affectivité en opposant la langue de sa mère et des femmes de sa tribu à la langue française, celle du colonisateur. Il faut noter que la romancière place l'origine de sa situation linguistique à l'« aube de ce 13 juin 1830 ». Ainsi, l'histoire du français dans *L'Amour, la fantasia* s'inscrit dans l'Histoire à long terme et se perçoit comme une source d'aliénation portée non sans douleur par la narratrice et dramatisée davantage par la description de la guerre des Algériens pour leur indépendance. C'est par l'entremise de cette langue qu'elle découvre le martyr enduré par son peuple. De cette situation, il ressort un sentiment complexe, voire ambigu à l'égard du français comme en témoigne le passage suivant :

Pour ma part, tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. Celle-ci, tel un oscillographe, va des images de guerre – conquête ou libération, mais toujours d'hier – à la formulation d'un amour contradictoire, équivoque (p. 246).

Dans cet amour contradictoire, cohabitent à la fois attirance et répulsion, mais sans l'hostilité qui a poussé certains auteurs masculins à faire valoir l'intention de

---

<sup>31</sup> Voir Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

saccager la langue marâtre. Dans le cas d'Assia Djebar, on peut même parler de la séduction que le français littéraire exerce sur la romancière et qui se manifeste par une écriture très recherchée doublée d'une poéticité intense. Cet envoûtement se confirme davantage par le don salvateur que lui a légué la langue étrangère, à savoir le dévoilement du corps. C'est grâce à la langue de l'Autre qu'Assia Djebar a pu être préservée de la claustration, lot de toute fille atteignant l'âge nubile : « À l'âge où le corps aurait dû se dévoiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler » (p. 206). Elle doit cette liberté surtout au père qui, le jour où il l'a prise par la main pour la mener à l'école, la sauve de l'anonymat en lui donnant un corps qu'elle saura découvrir. Le choix paternel brave, par ce fait, « le regard matois » (p. 15) de la société et toute la tradition ancestrale qui enferme le corps féminin. Sans hésitation, il opte pour la libération de sa fille et la propulse de l'ombre vers la lumière. La narratrice acquiert, par ce don, une grande puissance ainsi que l'ivresse que donne cette faveur exclusive : « Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage (le corps), il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses; pour peu, il s'envolerait! » (p. 212).

### **3.1.2 Langue du voile, de la distanciation et de l'expression aphasique**

La langue française devient aussitôt substitut de voile lorsqu'il s'agit de s'exprimer en termes affectifs. Aucun mot de tendresse ou d'amour ne peut être repris dans cette langue étrangère. C'est le « désert d'expression » (p. 76) dont parle la narratrice qui s'installe au fond d'elle et qui accompagne toute tentative de ressentir et d'écrire le désir : « Le message de l'autre se gonfle parfois d'un désir qui me parvient, mais expurgé de toute contagion. La passion, une fois écrite, s'éloignait de moi définitivement » (p. 76). Le français crée une distance entre le corps et la jouissance et fait défaut à toute la plénitude

première. Une certaine frustration s'installe chez la narratrice qui ne peut véhiculer aucun message amoureux par le biais de cette langue. Assia Djebar parle d'une « impossibilité en amour » (p. 149) qui rend l'expérience de la langue française et celle de l'amour inconciliable : « 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 » (p. 149).

Ainsi, toute affectivité et tout désir rapportés dans la langue de l'Autre deviennent aphasiques et surtout absence. La pratique de la langue de l'Autre rappelle constamment la guerre des ancêtres et l'« impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforç[e] » (p. 149). C'est désormais une langue tâchée de sang et de violence qui a vu la mort des siens. Toute tentative d'aimer dans et en français serait une trahison, d'où l'échec du mariage célébré dans le pays de l'Autre, en dehors de tous les rites traditionnels. C'est une union dont s'est absentée « la stridence des voix féminines et du brouhaha de la foule » (p. 126) et qui ne peut donc qu'échouer. En se démarquant de ses semblables, la narratrice s'impose involontairement un voile invisible qui entrave toute démarche de s'approcher d'elles :

Je ne m'aperçois pas que ma présomption signifiant une reprise du voile symbolique. Ayant dépassé l'âge pubère sans m'être immergée, à l'instar de mes cousines, dans le harem, demeurant, lors d'une adolescence rêveuse, sur des marges, ni en dehors tout à fait, ni en son cœur, je parlais, j'étudiais donc le français, et mon corps, durant cette formation, s'occidentalise à sa manière (p. 148).

Elle est vouée au désencrage et à l'errance hors de la communauté à cause du choix paternel qui a créé l'écart entre elle et les femmes de sa tribu et qui lui interdit l'« amour bilingue ». Aimer dans la langue étrangère serait une transgression des traditions ancestrales. Seul l'amour dans la langue maternelle est permis. C'est ce qui fait dire à la narratrice, lors de son mariage à Paris : « Je pense d'abord à toi en cette date

importante. Et je t'aime. Peut-être me fallait-il le proclamer : «je t'aime-en-la langue française» » (p. 126). Ce message destiné au père impose ainsi deux langues. Le français pour exprimer l'amour paternel et l'arabe pour aimer l'autre. La langue maternelle serait celle de l'amour où toute communication affective est réalisable. « L'aridité de l'expression » (p. 42) vécue dans la langue étrangère devient « prolixité verbale » (p. 42) en arabe. Tout rapprochement amoureux est interdit avec un soupirant du « sexe doublement opposé » (un Français), mais permis avec quelqu'un qui a connu la même nostalgie et les mêmes sonorités de la langue maternelle :

S'agit-il d'ami ou d'amoureux issu de ma terre, expulsé d'une enfance identique, langé des mêmes bruits originels, oint par la même chaleur des aïeules, écorché à l'identique arête de la frustration des cousins, des voisins, des ennemis intimes, plongé encore dans le même jardin des interdits, dans le même enfouissement de la léthargie, oui 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 (p. 150).

La privation de la langue arabe est vécue avec une nostalgie voire une frustration. Le projet d'écriture dans la langue française se fait dans l'intention de ramener l'autre langue absente, d'où la profusion des emprunts et des incursions des mots arabes dans le texte.

### **3.2 L'arabe : langue pléthorique**

#### **3.2.1 Langue écrite/langue orale**

« Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfouie? » (p. 244), se demande la narratrice de *L'Amour, la fantasia* qui inscrit son récit romanesque dans le cadre de cette perte de la langue arabe. Elle continue sans répit sa quête en remontant vers les sources pour ressusciter cette langue, associée partout dans le roman à l'amour. C'est la langue des

« Moallakat », poèmes arabes dont l'un des thèmes est de pleurer la perte de la bien-aimée. C'est également la langue des « Nouba » et des chants d'amour. La narratrice en parle en termes d'enchantement mêlé de regret et de langueur de celui qui s'est vu privé « d'un grand amour » (p. 208).

Dans tout le roman, s'exprime une grande fascination pour la langue maternelle, perdue dans l'ombre de la langue étrangère. La narratrice cherche sa langue, mais aussi ses résonances, sa richesse symbolique et ses allitérations qu'elle essaye de rendre sensibles dans le rythme des phrases : « Je cherche comme un lait dont on m'aurait autrefois écarté, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère » (p. 80).

L'arabe non écrit apparaît aussi comme langue du désir et de l'amour desquels la narratrice s'est privée par son parler français. C'est la langue des chants andalous dont le souvenir s'accompagne dans le roman d'une image festive, où les sonorités d'une voix subalterne prennent corps et forme. Face à la voix « peu harmonieuse [...] » (p. 148) de la narratrice se dresse la longue vocifération de la mère « mi-roucoulement, mi-hululement qui se fondait [...] dans le chœur profus, puis le terminait en une vocalise triomphante, en un long solo de soprano » (p. 148).

La réécriture des voix des maquisardes s'inscrit aussi dans la démarche de sortir la langue arabe de l'ombre, au même titre que ces femmes oubliées. D'ailleurs le choix des mots « voix » établit le rapport entre la langue et le corps qu'on essaye de raviver par le truchement de l'écriture française.

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 m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues (p. 233).

La communication avec les femmes de sa tribu se fait en termes d'affectivité. C'est dans un souci d'amour et de rapprochement des deux langues que la narratrice sert d'intermédiaire pour traduire leur voix et pour leur traduire les voix de l'autre. L'espace d'un roman, la narratrice se réalise en « éphémère diseuse » et rapporte à sa cousine le récit de Fromentin « dans la langue maternelle » (p. 193).

### 3.2.2 La quatrième langue

Le rapprochement sororal fait intervenir le corps dont le langage est plus révélateur pour garantir et consolider le contact, d'où les titres des chapitres « Corps enlacés » : « Ces nuits de Ménacer, j'ai dormi dans ton lit, comme autrefois je me blottissais, enfant, contre la mère de mon père » (p.193).

Assia Djebar investit beaucoup la thématique du corps dans ses œuvres et la considère comme une langue, qui s'exprime non seulement à travers les voix, mais aussi par le mouvement. Dans son essai *Ces Voix qui m'assiègent*, la romancière francophone se consacre à une longue réflexion sur sa langue d'écriture et revendique un pluralisme linguistique où le corps constitue une quatrième langue :

Toutes femmes a quatre langues [...] la plus ancienne [...] cette berbère le plus souvent rebelle [...], la seconde celle du livre et des prières [...] la langue arabe qui [...] se donnait des airs de précieuse, affichait, pour nous autrefois, ses manières hautaines [...] la troisième serait la langue des maîtres d'hier, ceux-ci ayant fini par partir, mais nous laissant leur ombre [...] leur mémoire à l'envers [...] trois langues auxquelles s'accouple un quatrième langage : celui du corps avec ses danses, ses transes, ses suffocations<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Assia Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 14.

### 3.3 Une aventure périlleuse

#### 3.3.1 Tangage linguistique

Le projet d'écriture de *L'Amour, la fantasia* instaure en filigrane un territoire où se réunissent deux modes d'expressions linguistiques. La narratrice anéantit momentanément la coupure et joint les deux univers sans interdit, en une totalité qui abolit la fameuse règle de la séparation, dite « *inficçal* », entre le dehors et le dedans, l'espace masculin et l'espace féminin. Se lit implicitement l'unification ou plutôt la tentative de conciliation de la langue du père, qu'est le français, et celle de la mère. Mais après ces brefs instants de retrouvailles, la narratrice constate la précarité de sa démarche. En ayant compris que le désir de rapprocher les deux langues est voué à l'échec et à la rupture définitive, elle abdique en avouant : « Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie » (p. 165).

Prisonnière de sa double appartenance culturelle, elle ne peut plus s'identifier totalement à son groupe d'origine, pas plus qu'elle ne peut se fondre dans le groupe des Français. Elle est définitivement marquée par la culture de l'Autre qui façonne son esprit tout en l'arrachant à sa langue maternelle et en l'amputant d'une partie d'elle-même. Assumant la dichotomie de l'acculturation, non sans douleur, elle se trouve partagée entre deux mondes et nulle part, elle ne trouve refuge :

Et mon intention se recroqueville au plus profond de l'ombre, contre les jupes de ma mère qui ne sort pas de l'appartement. Ailleurs se trouve l'aire de l'école; ailleurs s'ancrent ma recherche, mon regard. Je ne m'aperçois pas, nul autour de moi ne s'en aperçoit, que, dans cet écartèlement, s'introduit un début de vertige (p. 213).

Le corps de la narratrice se trouve impliqué dans ce tiraillement qui provoque une torsion irréparable. Voué à l'exclusion et à l'errance dans ce territoire multilingue, ce

corps ne peut que chanceler dans cette béance. La posture de l'entre-deux ordonne déchirement et écartèlement vertigineux où l'image du « tangage<sup>33</sup> » influe sur l'écriture et le mouvement corporel. Ceci se traduit par le va-et-vient entre deux langues qui forcent le texte au niveau des signifiants. La narratrice parle d'un mouvement renversant, qui caractérise le passage de l'arabe au français et en fait une description très poétique dans son chapitre « Biffure » :

Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus de diaprures rougeoyantes... Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescence en lettres arabes, de droite à gauche redévidées; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique. Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie (p. 62).

C'est finalement une véritable aventure linguistique, mais l'aventure en solitaire d'une romancière qui a choisi une langue étrangère pour sa formation. Malgré les tentatives de se pencher vers l'Histoire de la guerre, conçue comme preuve d'amour pour la patrie ou amour sororal réservé aux cousines claustrées, la narratrice se trouve condamnée à errer hors du cercle des aïeules et exclue de la chaleur du pays. Cette exclusion est symbolisée dans le roman par l'exil à Paris, où le silence vient se substituer au brouhaha des voix féminines. Ainsi, la parole individuelle n'est nullement concevable en dehors de la collectivité.

### 3.3.2 Langue du dénuement

Au terme de son cheminement, la narratrice constate que le don paternel était plutôt un cadeau empoisonné, une « tunique de Nessus » (p. 247), qui lui colle au corps et l'imprègne totalement jusqu'à adhérer à son âme en la consommant. Tenter de la retirer reviendrait à arracher et à détruire une partie d'elle-même. La situation linguistique

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 15.

d'Assia Djébar est donc immanquablement associée à la douleur et à la blessure, le lot de toute femme qui tente le dévoilement<sup>34</sup>. Le français est ainsi associé au voile symbolique par l'image de « la tunique de Nessus ». S'en débarrasser ne se réaliserait pas sans mortification. L'auteure prend conscience du danger de la langue française et de son pouvoir subversif qui, après avoir servi « d'embrasure pour le spectacle du monde et de ses richesses », devient « dard pointé sur [sa] personne » (p. 147). Et en parlant de toute sa tentative littéraire effectuée dans cette langue, Assia Djébar se met sur le même pied d'égalité que les victimes ensanglantées de la guerre de l'Algérie :

Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame [...] en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché (p. 182).

Il en découle que le dévoilement par l'écriture n'est pas toujours le lieu d'une expression euphorique. Elle peut être une « mise à sac » (p. 178) ou encore une « mise à nu », au sens de l'arabe dialectal, d'où on sort écorché et saccagé. Le dévoilement par la langue est un exil définitif loin du territoire de l'amour et des voix de l'enfance.

La narratrice sort gravement meurtrie de cette aventure linguistique. Elle n'en récolte que blessure et séparation. Sa volonté d'assurer le lien entre les différents partis ne réussit que littéralement. Elle se propose comme intermédiaire entre les vieilles cousines villageoises du Sahel algérien et les récits de Fromentin, mais elle ne peut s'intégrer au milieu de cette union. Elle demeure prisonnière de sa situation linguistique, perdue dans un écartèlement intérieur qui la condamne au dénuement. Terrassée par le

---

<sup>34</sup> Voir à ce propos le second volet du quatuor romanesque d'Assia Djébar, *Ombre Sultane* où est repris le thème du dévoilement associé à la blessure. À travers le personnage de Hajila, qui se dévoile, Assia Djébar élabore son thème favori, le dévoilement, accompagné de la découverte du corps et par lequel l'émancipation féminine ne peut se réaliser impunément. Les entraves jalonnent le parcours féminin et confirment d'autant plus la difficulté de l'entreprise littéraire djébarienne; une romancière qui a pris la parole dans un monde dominé par la voix masculine.

deuil de la langue maternelle, la narratrice tente, par le souvenir, de se réfugier dans « les jupes de [la] mère » (p. 123) et du seul privilège que lui donne la langue française; elle se contente d'en user sans jouissance.

L'hétérogénéité linguistique du roman trouve son origine dans l'hybridité culturelle reconnue par l'auteure en ces propos :

Je suis, sans nul doute, une femme d'éducation française, de par ma formation, en langue française, du temps de l'Algérie colonisée, et si j'ajoute aussitôt « d'éducation française » et de sensibilité algérienne, ou arabo-berbère, ou même musulmane lorsque l'Islam est vécu comme une culture, plus encore comme une foi ou une pratique<sup>35</sup>.

Cet amalgame de plusieurs cultures configure l'expression romanesque et donne naissance à plusieurs formes langagières qui interfèrent dans l'espace de l'écriture pour dire la relation complexe qu'entretient l'auteure avec la langue française. Assia Djébar lui fait subir toute sorte de transformations et l'entraîne dans une aventure<sup>36</sup> où se pratique un exercice de style parfois périlleux.

Cet exercice linguistique révèle une explosion de l'espace de l'écriture qui regroupe polyphonie, emprunts au dialecte et incursion de mots et de prononciations arabes. À la domination de la langue française, l'auteure oppose la prééminence, voire l'urgence d'écrire sa propre langue. Rétive à se soumettre aux normes de l'expression dominante, la langue des ancêtres oppose une résistance à la structure et au code linguistique du texte français. Celui-ci paraît comme un « palimpseste<sup>37</sup> » où se voient

---

<sup>35</sup> *Ces Voix qui m'assiègent, op. cit.*, p. 26.

<sup>36</sup> En parlant de son écriture en français, Assia Djébar affirme que : « la langue est, comme on dit si souvent, “moyen de communication”, elle est surtout pour moi, écrivain, “moyen de transformation”, dans la mesure où je pratique l'écriture comme *aventure* », *Ibid.*, p. 42.

<sup>37</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, (quatrième de couverture) : « Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (Plus littéralement : *hypertextes*), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation [...] littérature au second degré qui s'écrit en lisant [...] »

« les vestiges de l'arabe dialectal derrière la forme "autoritaire" de la langue française<sup>38</sup> »  
et où s'entendent les sonorités et les résonances de la langue et la culture maternelle.  
Cette dernière apparaît comme une sous-couche sédimentaire qui réapparaît en  
permanence sous plusieurs formes qui vont du simple calque à la syntaxe modifiée ou  
encore des images inhabituelles à la langue française. Cette dernière a fait l'objet d'un  
long discours théorique qui s'est octroyé une grande place au sein du récit en le réfractant  
constamment pour contribuer davantage à l'hétérogénéité du discours romanesque.

---

<sup>38</sup> Trudy Agar-Mendousse, *op. cit.*, p. 97.

## Chapitre V

### Écriture romanesque et résonance médiatique

*L'Amour, la fantasia* continue d'enrichir l'image du palimpseste et introduit d'autres formes d'interférences, cette fois plus visuelles que textuelles, qui trouvent leur origine dans la formation et les intérêts pluridisciplinaires de l'auteure. La difficulté introduite par l'alliage des trois récits combinés se renforce par un foisonnement de références touchant à l'Histoire, à la religion, aux littératures arabe et française, à la peinture et à la poésie. Cette variété de références se double d'une allusion à des œuvres littéraires et picturales. Elle se présente sous diverses formes d'expressions et de médiations et dénote une large culture cosmopolite de la part de l'auteure, qui s'étend du Moyen-Âge au XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, *L'Amour, la fantasia* est le résultat de l'échange et de l'interaction entre l'écrivaine, la poète, la cinéaste, l'essayiste, l'historienne et la dramaturge.

Pour analyser l'interaction des différents médias ainsi que leurs influences sur la manière d'écrire, deux théories en rendent compte : l'intertextualité et l'intermédialité. Il est vrai que l'apport diversifié à l'œuvre romanesque est parfois perçu comme une marque d'intertextualité<sup>1</sup>. Or, ce concept ne réussit pas tout à fait à rendre compte des éléments non textuels repérés dans l'œuvre comme « l'image donnée par l'œil de la caméra<sup>2</sup> ». Miléna Horvath arrive à la même constatation en concluant que la théorie Genettienne, à travers son ouvrage *Palimpsestes*, ne lui permettait qu'une approche

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'étude de Miléna Horvath, « L'intertextualité dans l'écriture de la romancière d'Assia Djebar », in Martine Mathieu-Job (textes réunis et présentés par), *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, pp. 165-172.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 166.

purement textuelle. C'est pour cette raison que nous dirigeons notre analyse, dans ce chapitre, vers l'intermédialité pour interroger la signifiante qui en résulte.

En effet, l'écriture du roman semble, à plusieurs reprises, contenir une certaine épaisseur médiatique. Plusieurs médias s'y réalisent et se relaient en configurant la narration et en attestant une diversité signifiante. Dans *L'Amour, la fantasia*, l'intermédialité se réalise sous forme d'emprunt à l'expérience filmique de la romancière doublé d'une interaction avec une forme musicale et picturale. La rencontre entre ces différents systèmes intermédiatiques interagit au sein de l'écriture en affectant la structure du roman et en agissant par moment sur l'écriture, comme nous le verrons dans le cas de la description qui génère un flux d'expériences sensorielles et esthétiques.

### **1. L'intermédialité : tentative de définition**

Étudier l'intermédialité dans *L'Amour, la fantasia* nécessite d'abord une élucidation de l'usage qui sera fait du concept. L'intermédialité traite de l'interaction et de la convergence entre plusieurs médias plutôt que de l'interaction entre textes clos. Elle s'intéresse aussi à la façon dont un média peut affecter un autre ou évoluer vers un autre média. « C'est le cas, par exemple, du cinéma dont l'émergence traduit un amalgame entre la photographie, le spectacle fantasmagorique et le *music-hall*<sup>3</sup> ». L'intermédialité a aussi démontré comment un média peut transparaître dans un autre, mais elle n'a pas exclu l'interaction entre média et texte littéraire dans le sens où textes et discours peuvent dépasser l'ordre du langage pour devenir des « supports et des modes de transmissions<sup>4</sup> ».

---

<sup>3</sup> Johanne Villeneuve, « *La Symphonie-histoire d'Alfred Schnittke, Intermédialités, cinéma, musique* », *Intermédiatités*, n° 2 automne 2003, [En ligne] <http://www.intermedialites.ca/> (page consultée le 04 juin 2010).

<sup>4</sup> *Ibid.*

Le concept trouve [...] sa pertinence dans la diversité actuelle des médias et l'extraordinaire expansion des moyens de communication contemporains. La croissance rapide du multimédia et de ses enjeux économiques, la problématique de l'adaptation cinématographique ou télévisuelle d'une littérature à succès, les croisements de plus en plus nombreux entre la presse écrite et les chaînes d'informations télévisées, l'expansion des images numériques et la nécessité de s'inscrire dans une économie des savoirs sont autant de phénomènes qui rendent nécessaire la réflexion sur le rapport qu'entretiennent entre eux les médias<sup>5</sup>.

Nous notons néanmoins une problématique de définition du concept. En effet, depuis son introduction au champ littéraire, par Jurgen E. Müller<sup>6</sup>, l'intermédialité a suscité la même polémique que celle provoquée auparavant par l'intertextualité :

From it's beginning, précise Irina O. Rajewsky, « intermediality » has served as an umbrella-term. A variety of critical approaches make use of the concept, the specific object of these approaches is each time defines differently, and each time intermediality is associated with different attributes and delimitation<sup>7</sup>.

Sans pour autant nous perdre dans le sens abyssal du concept, nous gardons la définition de Jurgen Ernest Müller qui conçoit l'intermédialité comme l'interaction entre plusieurs médias<sup>8</sup>. Dans la définition du théoricien, elle paraît adjacente à l'intertextualité. Si cette dernière sert la description des processus de production de sens purement textuels, la notion d'intermédialité devient d'une certaine façon nécessaire et additionnelle, car elle vise la fonction des interactions médiatiques pour révéler le sens.

Pour éviter toute confusion entre ces deux notions, l'intertextualité serait restrictive au sens purement textuel, alors que nous retenons pour l'analyse la notion d'intermédialité, qui s'intéresse aux interactions médiatiques au sein de l'œuvre littéraire ainsi qu'à leur fonction. Ce concept nous servira essentiellement à voir comment

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Professeur à l'université d'Amsterdam, il introduit le concept à la fin des années 80 et devient membre du CRI (centre de recherche sur l'Intermédialité) depuis sa création en 1996.

<sup>7</sup> Irina O. Rajewsky, « Intermediality, intertextuality and remediation », *Intermédialités*, n° 6 « Remédier », printemps 2006, [En ligne] <http://www.intermedialites.ca/> (page consultée le 04 juin 2010).

<sup>8</sup> Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *CINÉMAS*, « Intermédialité et cinéma », vol. 10, n° 2-3, Montréal, printemps 2000, p. 106.

l'émergence de certains médias au sein de l'écriture peut contribuer à la densité et à la diversité romanesques.

Notre analyse utilisera une terminologie empruntée à Irina O. Rajewsky, qui tente une acception littéraire de l'intermédialité à travers trois concepts : « Medial transposition », « Media combination » et « Intermedial references ».

- Dans le cas du « Medial transposition », « the intermedial quality has to do with the way in which a media product come into being, i.e, with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substructum into another medium<sup>9</sup> ». Autrement dit, cette forme d'intermédialité vise la transformation complète d'un média à un autre comme dans le cas de l'adaptation cinématographique des textes littéraires ou dans le cas de la novélisation.

- Le « Media combination » est beaucoup plus la manifestation de la rencontre de plusieurs médias ou tout au moins de deux, comme dans l'opéra, le théâtre ou la bande dessinée. Cette association entre deux médias peut, selon Irina O. Rajewsky, mener vers la formation d'un nouveau média :

These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. Thus, for this category, intermediality is a communicative-semiotic concept, based on the combination of at least two medial forms of articulation [...] the combination of different medial forms of articulation may lead to the formation of a new, independant art or media genres, a form wherein the genre's plurimedial foundation becomes its specificity<sup>10</sup>.

- L'intermédialité dans le sens de « Intermedial references » se réalise sous forme de :

references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom, shots, fades, dissolves, and montage

---

<sup>9</sup> Irina O. Rajewsky, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 52.

editing. Other examples includes the so called muzicalisation of literature, *transposition d'art, ekphrasis*, references in a film to painting, or in painting to photography, and forth<sup>11</sup>.

Sans négliger l'apport des deux premières conceptions de l'intermédialité, la troisième nous semble la plus convenable pour notre analyse. Elle nous permettra d'étudier les stratégies textuelles de constitution de sens qui contribuent à la signification globale de l'œuvre<sup>12</sup>. Néanmoins, nous pouvons parler aussi de « medial transposition » si on considère *L'Amour, la fantasia* comme une sorte de novélisation, surtout pour la partie « Les voix ensevelies », qui emprunte sa structure à celle de *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Les bandes sonores de ce film ont servi à la composition de cette partie. Assia Djébar y reprend la même structure en mouvement et fait parler, tout comme dans *La Nouba*, à tour de rôle, des femmes combattantes.

La combinaison ou la rencontre de plusieurs médias, dans le sens du « Media combination », est aussi à prendre en considération chez Assia Djébar, qui aime combiner ses expériences artistiques et littéraires et les faire transparaître dans ses productions. *L'Amour, la fantasia* paraît comme un roman-réceptacle où cinéma, musique, peinture, textes documentaires ainsi que d'autres formes d'expressions se rencontrent et aboutissent à un genre hybride. Ne crée-t-elle pas, par cette combinaison intermédiatique, un nouveau genre de média indépendant dont la plurimédialité<sup>13</sup> serait la première caractéristique?

Mais, chose certaine, la combinaison des différentes formes médiatiques configure différemment, dans le cas des « Intermedial references », le système de

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Dans ce cas-ci, Irina O. Rajewsky appelle l'œuvre : « the media product ».

<sup>13</sup> La cohabitation de plusieurs médias.

l'écriture du roman et produit une sorte de simulation de la structure du texte avec celle du média emprunté en générant un processus signifiant dans l'œuvre. Il en est ainsi de la structure en montage du roman, la structure en sonate de la troisième partie et la représentation picturale de la guerre. Le procédé des « intermedial references » crée une sorte d'illusion lors de l'écriture avec la pratique spécifique de l'autre média. Dans le cas de *L'Amour, la fantasia*, ce sera le cinéma, la peinture et la musique. Irina O. Rajewsky précise que c'est justement cette illusion « that potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities, or -more generally speaking- a sense of a visual or acoustic presence<sup>14</sup> ».

Comme nous l'avons précisé, l'analyse qui suit portera sur l'interférence médiatique de l'élément cinématographique, musical et pictural dans *L'Amour, la fantasia* pour voir dans quel sens l'écriture romanesque peut se transfigurer à partir de la structure et des éléments spécifiques de ces trois médias.

## **2. La médiation cinématographique**

L'influence cinématographique sur l'écriture djebarienne trouve sa source dans la réalisation de deux longs métrages pour le compte de la télévision algérienne. Le film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978) est réalisé sous forme d'une série d'entretiens effectués auprès des maquisardes algériennes de la guerre d'indépendance, membres de la tribu des Béni Ménacer dans la région de Cherchell. L'auteure-cinéaste le réalise après son retour au pays en 1974. Le second film, *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982), puise dans quelques documentaires tournés par les Français pendant

---

<sup>14</sup> Irina O. Rajewsky, *op. cit.*

l'époque coloniale au Maghreb de 1912 à 1942. Le rapport entre l'expérience cinématographique et la création littéraire d'Assia Djébar est exploité par un certain nombre de critiques<sup>15</sup> et est aussi revendiqué explicitement par l'auteure elle-même qui relie la réalisation de ses deux films à l'écriture de *L'Amour, la fantasia* et au troisième volet du quatuor *Vaste est la prison*<sup>16</sup>. Dans un entretien avec Mireille Calle-Gruber, elle reconnaît avoir réexploité ces matériaux cinématographiques dans la composition de ses deux romans, comme dans le cas des témoignages des femmes qui ont servi pour *La Nouba*.

Tout ce que j'ai pris là [...] est devenu du texte. D'une part, il se trouve en effet dans la IIIe partie de *L'Amour, la fantasia*. [...] Quand j'ai commencé à écrire le volume, la troisième partie ne devait pas porter au présent. C'est en cours d'écriture que j'ai compris que si je reconstituais la guerre du XIX<sup>e</sup> siècle, il fallait aussi passer par la guerre vécue par les femmes. L'utilisation de ce matériau de repérage sonore n'est donc venue qu'après, comme contrepoint, comme mémoire des femmes de ma tribu. D'autre part, dans *Vaste est la prison*, je reprends mon personnage allant parler avec des femmes. Il y a 7 sections intitulées « femmes arabes » qui forment une sorte de journal de tournage<sup>17</sup>.

En effet, l'exploitation cinématographique se fait d'une manière plus explicite dans *Vaste est la prison* avec ses sept chapitres « femmes arabes » qui retracent les étapes de la création du film *La Nouba*. On y trouve une sorte de réflexion et une recherche cinématographique de l'auteure-cinéaste qui met en lumière la réalisation de quelques plans du film comme l'atteste le passage suivant :

Le 18 décembre de cette année-là, j'ai tourné le premier plan de ma vie : un homme assis sur une chaise paralytique **regarde**, arrêté sur le seuil d'une chambre, y dormir sa femme. Il ne peut entrer : deux marches qui surélèvent ce lien font obstacle à sa chaise d'infirmes. [...] le lit est large, bas, entouré de multiples peaux de mouton

---

<sup>15</sup> Voir entre autres : Mireille Calle-Gruber et Max Vernet (dir.), *Mises en scène d'écrivains, Assia Djébar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Québec, Le Griffon d'argile, 1993. Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar. Écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997. Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous (dir.), *Au Théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>16</sup> Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

<sup>17</sup> Mireille Calle-Gruber, « Rencontre avec Assia Djébar », in Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *op.cit.*, p. 94.

blanches [...], la dormeuse a serré ses cheveux dans un foulard rouge. L'époux immobilisé regarde de loin. Il a un mouvement du torse; sa main s'appuie au chambranle, une seconde avant que je finisse le plan<sup>18</sup>.

## 2.1 Le regard relais ou l'effet caméra subjective

Au-delà de la symbolique véhiculée par ce passage -l'impuissance de l'homme est l'inaccessibilité de la femme- le mouvement de la description épouse parfaitement l'œil-caméra qui introduit le plan par le verbe « regarder ». L'arrêt sur le seuil crée une sorte d'arrêt sur image générant l'effet de la caméra subjective.

Cette transformation du visuel en descriptif est amplement utilisée dans *L'Amour, la fantasia*. Ceci prend départ avec la référence à la peinture, comme nous l'avons vu dans le chapitre II de notre mémoire. Ce sont surtout les peintres orientalistes qui donnent une matière visuelle de la femme et de la nature algériennes. Assia Djébar prend le relais et change le pinceau en caméra ou dans le cas de l'écriture romanesque en stylo-caméra pour inverser l'expression « caméra-stylo » que Jeanne-Marie Clerc emprunte à Alexandre Astruc<sup>19</sup>.

En effet, la vocation cinématographique se cristallise dans *L'Amour, la fantasia* à travers l'importance du regard et la description épouse la vision d'un personnage comme dans l'extrait suivant :

Premier face à face. [...] Cinq heures du matin. C'est un dimanche [...]. 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. Il **regarde** et il écrit, le jour même : « j'ai été le premier à **voir** la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne. » [...] Sur trois rangées, l'immense cortège de frégates, de bricks et de goélettes pavoisés de pavillons multicolores, peuple sans discontinuer l'entrée de la baie (p. 18).

---

<sup>18</sup> *Vaste est la prison, op. cit.*, p. 173. C'est nous qui soulignons.

<sup>19</sup> Voir Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 50.

Ce premier chapitre historique constitue le premier plan qui ouvre le film-roman et la prise de vue commence par un plan de grand ensemble de la ville, saisi à travers le regard d'Amable Matterer. L'auteure-cinéaste se fait intermédiaire de cet acte de voyeurisme occidental, elle braque son stylo-caméra, intercepte le regard et prend le relais. La démarche d'Assia Djébar reste pratiquement la même à travers tout le roman. Il lui faut constamment « un poste de guetteur » ou un point de « vue » de départ dont elle va s'emparer et petit à petit, elle s'immisce pour le supplanter et pour que commence sa propre vision.

D'autres témoins oculaires lui servent dans cet acte de narration-réalisation, comme le colonel Péliissier qui « vit cette approche de l'aube presque solennellement, en ouverture de drame » (p. 84) et J.T Merle, « témoin installé sur les arrières de l'affrontement » (p. 43). Bernard Aresu voit en cette procédure une sorte de mise en abyme où Assia Djébar regarde les autres regarder :

Assia Djébar insiste sur la neutralité du regard transmetteur [...] et met en avant la mise en abîme de l'observation qui va devenir la signature narrative de son œuvre [...] il s'agit de surprendre [...] le regard du voyeur ou de la voyeuse et de débusquer dans une économie imaginaire le mécanisme historique<sup>20</sup>.

François Jost définit cette technique narrative de se transposer dans le regard de l'autre comme une « volonté de présence par l'écriture » dans le texte littéraire. Cette présence nécessite « un foyer de perception » pris en charge par le personnage-narrateur que Jost appelle focalisation :

Faire un film, c'est d'abord assigner une place à la caméra et mettre en scène, mais il est aussi excessif de rabattre toutes les questions de point de vue sur le visuel que de glisser l'objectivation du regard à l'intériorité. On ne répétera jamais assez que le

---

<sup>20</sup> Bernard Aresu, « (D) écrire, entendre l'écran : *L'Amour, la fantasia* », in Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone, Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles », 1996, p. 214.

cinéma travaille les deux registres : il peut montrer ce que voit le personnage et dire ce qu'il pense. Si l'on ne veut pas restreindre, une fois de plus l'analyse du film à l'étude de l'image, il importe donc de différencier l'attitude narrative par rapport au personnage-héros en fonction des informations verbales et visuelles. À cette fin, et pour ne pas multiplier les néologismes, je conserverai le terme de focalisation pour désigner ce que sait un personnage (malgré l'ambiguïté de ce terme qui, en matière de cinéma, connote le choix de la focale)<sup>21</sup>.

## 2.2 L'effet « Accélééré-ralenti »

Ces procédés filmiques intégrés à la narration imprègnent une grande partie des récits de guerre. La romancière-historienne cède la place, par moment, à la cinéaste qui déploie image, son, odeur et voix dans le but de faire revivre cette guerre avec tout son tumulte et son mouvement. En effet, au-delà de l'isotopie du regard, Assia Djébar investit, à travers la force de la description, un champ auditif où les vociférations des guerriers et des victimes s'accumulent. La description très imagée de la Conquête rappelle les plans de grand ensemble des décors et des vastes paysages où s'entremêlent bruits de combat et d'explosion, sons d'artillerie, coups de canon, pleurs de femmes et cris de fantassins pour faire assimiler toute cette confusion à un film épique à grand spectacle. En effet, la représentation que fait Djébar du récit de Bosquet mime l'agitation et le remous. Ceci se ressent sur le plan descriptif par l'emploi des verbes de mouvement. La description offre à l'œil une grande mobilité à travers une alternance de plans qui reflètent la confusion de la tuerie et du pillage. L'image des « lueurs mobiles de l'incendie » ainsi que la succession des verbes accélèrent le rythme du spectacle :

Trois kilomètres plus loin, c'est l'attaque. [...] Des guerriers à moitié nus sautent sur leurs chevaux sans selle; d'autres, des adolescents, le yatagan à la main se font tuer pour défendre leurs mères et leurs sœurs. Renversement des corps mêlés. Ils se recroquevillent dans le sang versé, ils glissent dans le désordre des tentures maculées. Grognements sourds plus présents que les plaintes, que le glapissement de triomphe ou d'effroi. L'incendie lèche, de ses lueurs mobiles, coffre entrouvert, bijoux et

---

<sup>21</sup> François Jost, *L'Œil- caméra, Entre film et roman*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1987, p. 18, cité dans Martine Mathieu-Job (dir.), *L'Entredire francophone*, Presse universitaire de Bordeaux, Pessac, 2004, p. 127.

cuièvres éparpillés entre les premiers cadavres. Chute des femmes qui s'évanouissent. Des spahis de Yusuf prêtent main-forte au pillage qui commence, avant même la fin des combats (p. 69).

À cette illusion optique de l'accélééré succède une autre vision plus au ralenti, autorisée par « l'immobilisation de la durée [...] qui plonge le personnage dans un univers second<sup>22</sup> ».

Le décor ainsi déployé accentue la surprise et l'effarement des victimes. Paysages que l'on traverse durant des heures, que le récit ensuite immobilise et les hommes caracolent en pleine charge de l'aube. Symphonie exacerbée de l'attaque; piétinement par lancées furieuses, touffes de râles emmêlés jusqu'au pied des caavales. Tandis que le sang, par giclées, éclabousse les tentes renversées, Bosquet s'attarde sur la violence des couleurs. L'élan des retombées le fascine, mais l'ivresse d'une guerre ainsi reculée tourne à vide (pp. 71-72).

Jeanne-Marie Clerc associe l'effet du ralenti cinématographique au thème de la mort, comme c'est le cas dans cet extrait. Tout comme l'accélééré, le ralenti constitue pour elle une machine à manipuler le temps où une durée subjective s'oppose à la chronologie historique<sup>23</sup>. Cet effet transporte le texte vers « une indifférenciation magique » multipliée par des « évocations [et] des surimpressions nostalgiques ou fantasmagoriques qui traduisent [...] les épanchements sentimentaux des personnages<sup>24</sup> ».

Dans le chapitre « La mariée nue de Mazouna », la vigueur de la description, qui procède par glissement de gros plans successifs, retrace les mouvements de la mariée se départissant de ses bijoux. Le caractère magique de l'apparition de Badra est intensifié, par moment, grâce à l'effet du ralenti où la force de la description « acquiert une valeur mythique » et amplifie « une immobilité majestueuse<sup>25</sup> ». Le passage suivant illustre un

---

<sup>22</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 178.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>25</sup> Expressions que nous empruntons à Jeanne Marie Clerc qu'elle utilise pour décrire l'effet ralenti dans une description. *Littérature et Cinéma*, op. cit., p. 178.

autre effet ralenti rendu possible grâce au mouvement lent du personnage intercepté à travers le regard de Bou Maza.

Bou Maza [...] admirait Badra sans s'avouer que cette proie l'éblouissait. Elle descendit avec **lenteur**, le velours de la litière relevée par la mulâtresse qui, derrière, se **figeait**, yeux exorbités. Badra présente un visage à peine pâli sous le diadème qui domine sa coiffe de moire violette; ses cheveux en deux longues nattes entrelacées de cordelettes de soie parent son cou découvert et tombent dans l'échancrure du corsage que recouvrent des rangées de sequins... **Après deux, trois pas** d'une démarche **tranquille**, Badra s'approche des cadavres : à peine si elle baisse le regard, pour mieux se laisser dévisager par le Chérif [...]. Un moment s'écoula; au loin, un cheval hennit; un autre broncha. Les hommes parurent s'impatienter, mais tous restaient muets et respectueux (pp. 112- 113).

### 2.3 « The “as if” character » ou le « comme si » djebarien

L'illusion du mouvement, qu'il soit lent ou accéléré, se fait grâce à l'emploi de verbes, d'adverbes, d'adjectifs fortement suggestifs ou encore grâce à des métaphores expressives. La charge métaphorique de quelques passages donne, certes, matière à voir, mais demeure insuffisante pour l'auteure qui se fait aider par d'autres outils et moyens textuels servant par moments à intensifier l'effet-écran. Nous répertorions la simple utilisation du « comme si », élément textuel qui sert de passerelle entre le récit et le cinéma comme dans les passages suivants :

- Silence étalé d'un coup en un drap immense réverbéré : **comme si** la soie de lumière déjà intense, prodiguée en flaques étincelantes, allait crisser. (p. 19)
- Le conflit n'est pas encore engagé, la proie n'est même pas encore approchée, que déjà le souci d'illustrer cette compagne. **Comme si** la guerre qui s'annonce aspirait à la fête. [...]Le face à face dure d'eux, trois heures et davantage, jusqu'aux éclats de l'avant-midi. **Comme si** les envahisseurs allaient être les amants! (p. 20)
- **Comme si**, en vérité, dès le premier affrontement de cette guerre qui va s'étirer, l'Arabe, sur son cheval court et nerveux, recherchait l'embrassement : la mort, donnée ou reçue, mais toujours au galop de la course, semble se sublimer en étreinte figée. (p. 29)
- Ainsi, ces sept cadavres de femmes [...] les voici devenues malgré l'auteur du récit, comme des scrofules de son style. **Comme si** l'amour de et dans la guerre ne cessait de puer [...]. (p. 72)
- 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! (p. 80)

- [...] l'odeur de la mort est telle [...] que Péliissier donne l'ordre, ce même jour, de transposer le camp une demi-lieue plus loin... **Comme si** le soleil, l'été qui s'appesantit, et le décor expulsait l'armée française. (p. 93)

L'élément « comme si » trahit le souci d'Assia Djébar de donner image à ses paroles et rappelle « the “as if” character <sup>26</sup> » que Irina O. Rajewsky assimile à une sorte de « intermedial gap » où le texte et le médium emprunté se rencontrent. Le « comme si » devient une sorte de générateur intermédiatique qui produit, par ce qu'il introduit, une représentation imagée et une sorte d'illusion qui mime la pratique spécifique du cinéma ou d'un autre médium. Selon Irina O. Rajewsky, le « “as if” character » serait plus adapté au passage entre le narratif et le cinématographique dans la mesure où « the author of a text cannot [...] “truly” zoom, edit, dissolve images, or make use of the actual techniques and rules of the filmic system; by necessity he remains with his own verbal, i.e., textual medium<sup>27</sup> ».

Confinée dans l'exiguïté de son texte, l'auteure ne peut que prétendre « comme si » elle était derrière une caméra et ne peut que donner au lecteur l'illusion d'une représentation subjective « comme si » celui-ci était devant une image.

## **2.4 Ombre et lumière**

Assia Djébar continue à faire intervenir ses talents cinématographiques en rajoutant un autre dérivé optique où une dualité visuelle s'installe. Il s'agit cette fois du jeu de l'ombre et de la clarté. Il faut rappeler que cette technique, utilisée dans son film *La Noubia* est constamment gérée par une dichotomie du dehors et du dedans. La lumière accompagne l'espace de liberté où la narratrice circule sans voile et s'oppose à l'obscurité de l'espace des femmes cloîtrées. Ces deux notions sont revendiquées par l'auteure :

---

<sup>26</sup> Irina O. Rajewsky, *op. cit.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

Je vais peu à peu vers le travail de cinéma- c'est-à-dire- de l'écriture dans l'espace reconquis- comme si je refaisais plus sûrement mon premier voyage, de dedans, du noir de la chambre, vers la lumière de la rue et des autres<sup>28</sup>.

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'ombre est représentée par les grottes souterraines où gisent les asphyxiés de Oulad Riah et de Dahra. La narratrice y effectue une sorte de descente aux enfers, éclairée par les feux de l'incendie des pillards pour déterrer les morts et pour se livrer au travail de spéléologue. La clarté, quant à elle, est associée au pouvoir du soleil éclatant qui fait fuir l'armée française (p. 93). Une lumière à laquelle aspire toute femme drapée dans son voile-suaire la confinant dans l'obscurité de sa maison-tombeau. Une clarté référant à la ville qui « dévoile [une] blancheur fantomatique » (p. 18) et qui contraste avec l'image des femmes « fantômes blancs [...] ensevelies à la verticale » (p. 135) dans leur *haïk*<sup>29</sup> qui brouille la vision et obscurcit l'univers féminin malgré son apparence blanche.

Cette combinaison clair-obscur renforce l'effet de rupture et de discontinuité narrative et revêt un pouvoir suggestif en établissant d'une part, une sorte de communication entre le dedans et le dehors, simulée par la répartition des chapitres historique et autobiographique et en renforçant d'autre part, une certaine tension entre le vu et le non vu par le jeu des regards. La clarté revêt un sens subversif et suggère aussi bien la vie que la mort. La blancheur de la ville ne tarde pas à faire place à une évocation d'une mort nocturne.

En jouant avec ces deux notions de l'ombre et de la lumière, la romancière-cinéaste opte pour un début en clarté et tire le rideau sur une illusion de noirceur. Le récit

---

<sup>28</sup> Assia Djebar, « le risque d'écrire », in Lucette Heller-Goldenberg (dir.), *Cahier d'études maghrébines*, Cologne, 2000, p. 13-16.

<sup>29</sup> Drapé traditionnel des femmes maghrébines

de la Conquête s'ouvre sur une ville blanche qui se réveille « où le jour éclate au-dessus de la conque profonde » (p. 18) et se clôture la nuit où « tout finit par dormir, les corps des femmes écrasées de bijoux, les cités au passé trop lourd, comme les inscriptions des témoins qu'on oublie » (p. 120).

## 2.5 « L'école du regard »

Cet œil-caméra qui se déploie à travers l'œuvre fait penser à l'une des techniques du Nouveau Roman, appelé également « L'école du regard » en raison du rôle considérable qui y est accordée à la description. Le temps adopté dans le roman est le présent comme nous le constatons dans les passages précités. Or, ce choix temporel ne coïncide pas avec l'incipit qui place le récit à l'aube du 13 juin 1830. À ce propos, Alain Robbe-Grillet constate que :

Le cinéma ne connaît qu'un seul mode grammatical : le présent de l'indicatif. Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier<sup>30</sup>.

Alain Robbe-Grillet est l'un des précurseurs à avoir associé l'écriture du Roman et le Cinéma. Le Nouveau Romancier prend conscience, bien des années plus tôt, de l'influence qu'auront les moyens de communication de masse sur la création artistique et l'importance du visuel à récuser les capacités représentatives du langage. Roland Barthes, à son tour, parle de « la nature optique du matériel romanesque<sup>31</sup> ».

La discontinuité romanesque paraît dans l'analyse de Jeanne-Marie Clerc comme l'un des produits de l'interférence du visuel dans le narratif. Le progrès technique serait l'une des conséquences de cette altération médiatique, dans laquelle l'imaginaire devient

---

<sup>30</sup> Alain Robbe-Grillet, *op.cit.*, p. 130.

<sup>31</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, cité dans *Littérature et cinéma, op. cit.*, p. 18.

« parcellisé et hétérogène [entraînant] une création romanesque fondée sur la juxtaposition anarchique d'unités closes où se dissolvent continuité narrative, enchaînement explicatif, systèmes signifiants<sup>32</sup> ».

La critique cinématographique parlait déjà dans les années 60 d'un « cinéma littéraire » où les retrouvailles des deux modes d'expressions peuvent être à l'origine d'un nouveau mode d'expression comme le laisse suggérer Claude Mauriac dans *L'Oubli*, conçu au départ pour un scénario : « Mon film aurait été un roman. Mon roman sera un film. Les images mêmes que je destinai à l'écran vont être projetées en vous. Elles vous seront présentées, vous vous les représenterez, vous serez le cinéma. Où est la différence?<sup>33</sup> »

*L'Amour, la fantasia*, par sa structure en montage, simule le télescopage des séquences cinématographiques, image d'une structure mentale du temps. Par leur juxtaposition, les chapitres historiques dialoguent avec les fragments autobiographiques et alternativement leur confrontation se conçoit sous un effet de champ contre champ narratif où l'effet miroir suggère l'importance du visuel dans ce roman.

### **3. La médiation picturale**

#### **3.1 Le roman-toile**

La narration visuelle de *L'Amour, la fantasia* s'enrichit davantage par l'interférence du pictural. Le croisement entre expression romanesque et expression iconographique s'annonce d'emblée à partir de la couverture choisie pour le roman. Le titre du livre se lit

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>33</sup> Claude Mauriac, *L'Oubli*, Paris, Grasset, 1966, cité dans *Littérature et cinéma, op. cit.*, p 71.

sur une toile de fond : *L'Enlèvement de Rebecca*<sup>34</sup>. L'entrelacement du sexuel et de la guerre, suggéré par le titre, illustre avec justesse la représentation du tableau de Delacroix. La nature tant sexuelle que militaire de l'invasion française, mais surtout son caractère illégitime, se laisse voir à travers ce choix pictural qui annonce la métaphore de l'amour et de la violence dans la guerre.

La peinture nourrit l'imaginaire d'Assia Djébar, tant que le titre évoque aussi, sur un mode d'association, les différents tableaux de fantasia, créés par Delacroix et Fromentin<sup>35</sup>. Ce dernier apparaît également en tant qu'écrivain et contribue à enrichir la narration djébarienne par deux récits : l'histoire des « deux naylettes <sup>36</sup>», puisée dans *Un Été dans le Sahara*<sup>37</sup>, de même que celle de Haoûa<sup>38</sup> relatée dans *Une Année dans le Sahel*<sup>39</sup>.

L'une des rares critiques à faire allusion à l'interférence de la peinture dans l'écriture chez Assia Djébar est Beïda Chikhi<sup>40</sup>. Elle consacre un chapitre de son récent ouvrage<sup>41</sup> à la médiation picturale pour montrer comment celle-ci trouve sa source dans la volonté de déconstruire une image immobile et figée, véhiculée par les peintres orientalistes. Farah Aïcha Gharbi<sup>42</sup>, dans un article sur la rencontre de la peinture et de

---

<sup>34</sup> (Voir Annexe). Rappelons que plusieurs maisons d'édition ont adopté cette illustration : J-C Lattès, Albin Michel, Le livre de poche et Eddif.

<sup>35</sup> Eugène Delacroix, *Fantasia arabe* (1833), *Fantasia marocaine* (1832). Eugène Fromentin, *Fantasia : Algérie* (1869).

<sup>36</sup> pp. 192-193.

<sup>37</sup> Eugène Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, Paris, Le sycamore, 1981.

<sup>38</sup> Chapitre « La fantasia » pp. 257-258.

<sup>39</sup> Eugène Fromentin, *Une Année dans le Sahel*, Paris, Plon, 1877.

<sup>40</sup> L'allusion commence d'une manière succincte dans son premier ouvrage : *Les Romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des publications universitaires, 1990.

<sup>41</sup> Beïda Chikhi, *Assia Djébar, histoires et fantaisie*, Presses universitaires de la Sorbonne, 2007.

<sup>42</sup> Farah Aïcha Gharbi vient de soutenir une thèse de doctorat dont le sujet porte sur l'intermédialité littéraire et l'intervention des arts dans les romans d'Assia Djébar, nous renvoyons le lecteur à la note de bas de page 43 de notre introduction.

l'écriture dans *Femmes d'Alger*<sup>43</sup>, corrobore la thèse de Beïda Chikhi en insistant sur la volonté d'Assia Djébar d'affranchir la femme arabe en l'arrachant aux modèles créés par les peintres.

Interférer le pictural dans le scriptural serait, à notre sens, adéquat avec cette volonté d'affranchissement, surtout que l'écriture d'Assia Djébar s'inscrit dans l'intention d'abolir tout sorte d'enfermement. Or, dans le contexte de notre analyse, la libération touche aussi bien le corps du texte, qui se libère de l'hégémonie et la contrainte du genre romanesque.

### **3.2 De *Femmes d'Alger dans leur appartement* à *L'Amour, la fantasia*, une aventure picturale**

En effet, l'intérêt pour la peinture chez Assia Djébar commence par *Femmes d'Alger dans leur appartement* où deux peintres, Delacroix et Picasso, façonnent le regard porté sur l'œuvre et les personnages. « Djébar dispose et intègre côte à côte dans son recueil les parcours stylistiques de Delacroix et de Picasso, rétablissant une continuité chronologique et signifiante entre eux<sup>44</sup> ». La première nouvelle du recueil, au titre éponyme, propose une réécriture de la toile du peintre français tandis que les autres reprennent des affinités avec les techniques de Picasso. Beïda Chikhi parle d'un certain dialogue avec les peintres<sup>45</sup> qui aboutit à un déchiffrement des codes picturaux sous forme de réflexion fragmentaire. L'univers plastique des deux peintres se matérialise à

---

<sup>43</sup> Farah Aïcha Gharbi, « *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, pp. 63-80, [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/008476ar> (page consultée le 10 juin 2010).

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Beïda Chikhi, *Assia Djébar, histoires et fantasia*, op. cit., p. 60.

travers les nouvelles du recueil et l'écriture, dans une tentative de dépassement, dévoile ce que la toile ne montre pas.

*Femmes d'Alger dans leur appartement* : trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer ce chatoiement de couleurs qui auréole les trois autres femmes. Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part — lumière de serre ou d'aquarium— le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point<sup>46</sup>.

Dans *L'Amour, la fantasia*, la référence à Delacroix n'est pas aussi explicite que dans *Femmes d'Alger*, mais le roman se nourrit indéniablement de la médiation plastique. Celle-ci se trahit par divers emprunts, parfois plus ostensibles, comme dans l'exemple de l'odalisque et de la fantasia, et parfois disséminés dans l'écriture, mais suggérés à l'aide de plusieurs expressions et agencements textuels.

Le récit de *L'Amour, la fantasia* se tisse sur une toile de guerre et l'acte d'intrusion se perçoit comme une panoplie de dessins que la narratrice-spectatrice déploie dans une galerie de tableaux successifs. Assia Djébar rappelle à juste titre la présence des graveurs et des peintres qui viennent illustrer cette guerre : « [...] l'escadre fut complétée par l'embarquement de quatre peintres, cinq dessinateurs et une dizaine de graveurs » (p. 20). De la même manière que la romancière ouvre les livres d'historiens et rapporte leur récit en les remaniant, elle s'empare virtuellement de ces actes artistiques et les expose à sa manière en les retouchant de son coup de pinceau.

En effet, la démarche plastique s'impose dans de nombreux passages et les procédés d'écriture djébariens permettent de médiatiser l'écriture picturale à travers le jeu

---

<sup>46</sup> Assia Djébar, « Post face » de *Femmes d'Alger dans leur Appartement*, Paris, femmes, 1995, p. 147.

des lumières, des couleurs, des formes et des attitudes. La romancière, munie de son pinceau-plume, rend compte par moment de la théâtralité qui se dégage de certaines scènes et tente de retracer les spécificités du médium emprunté. L'analyse qui suit essaiera de déceler les interférences au sein de la narration et de voir comment celles-ci transfigurent le récit pour suggérer par moment le mouvement du pinceau.

### 3.3 Du pictural au scriptural

Le passage de la peinture au littéraire est un chemin que plusieurs auteurs, beaucoup plus les poètes, ont emprunté. La volonté de faire voir à travers l'écrit se fait principalement par la force suggestive de la description.

La littérature fut d'abord selon toute vraisemblance, une sorte de substitut [pour la peinture] : lorsqu'on ne pouvait pas voir le tableau et qu'aucune production n'était disponible, l'écrit prenait en charge une description qui devait d'abord donner un équivalent du visuel<sup>47</sup>.

C'est ce mode qu'Assia Djebar adopte constamment pour sa galerie de tableaux qui s'ouvre sur une description de la ville haute en couleurs. Le paysage d'Alger s'esquisse lentement en une image d'aquarelle.

[...] la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroisement de bleus et de gris mêlés. Triangle incliné dans le lointain et qui, après le scintillement de la dernière brume nocturne, se fixe adouci, [...] sur un tapis de verdure assombrie. La montagne paraît barrière esquissée dans un azur d'aquarelle. (p. 18)

La blancheur de l'aurore de même que les couleurs éclatantes de ce tableau inaugural contrastent avec les couleurs grisâtres du dernier tableau du roman qui mime sciemment les tendances picturales de Fromentin.

Une accalmie intervient, où la végétation n'est point encore celle dont s'emparent les colons, leurs saisonniers piétinant plus tard dans la poussière. En dépit des chocs passés, les paysages s'offrent dans la pureté de la découverte, au Nord avec des

---

<sup>47</sup> André Billaz, « Littérature et peinture, le cas limite de *Peintures* de Victor Segalen », in Philippe Bonnefis et Pierre Reboul (dir.), *Des Mots et des couleurs, Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIXe et XXe siècles)*, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 89.

nuances fugaces, au Sud dans de hautains contrastes. [...] Fromentin s'éprend de la lumière; il tente de nous la transmettre. Nos ancêtres, nimbés par elle, deviennent, sous les yeux de cet amoureux du gris, de ce dessinateur excellent dans la scène de chasse, des complices attristés de sa mélancolie. (pp. 256-257)

L'écrit supplante le peint et à travers les mots d'Assia Djébar, le lecteur devient observateur des dessins de Fromentin. Le style djébarien reproduit, sous les allures de l'esquisse, les nuances d'une nature dévastée où agissent des couleurs teintées de mélancolie. Ce tableau n'est pas aussi détaillé que le premier, les formes y paraissent à peine ébauchées et annoncent les effets des couleurs tantôt « fugaces » tantôt contrastées. Les points cardinaux dirigent le regard et attribuent un mouvement au dessin ou son substitut descriptif qui peut se lire de haut en bas et inversement.

En fournissant une matière picturale certaine au roman, les récits de guerre font appel à des descriptions-tableaux où la violence de l'acte se dépeint sous la plume de l'auteur.

Le chapitre « Femmes, Enfants, bœufs couchés dans les Grottes » relate le récit des asphyxiées du Dahra, mais ne manque pas de donner une matière à voir par la multitude de tableaux suggérés par l'écriture. La narratrice y fait une descente, par l'imagination, dans les grottes pour découvrir les corps calcinés des victimes. La violence du massacre se transforme en images saisissantes par leur charge picturale. La plume-pinceau retrace sur la toile-récit l'image des cadavres exhumés dans leur convulsion et pétrification :

À l'entrée, gisaient les animaux morts, déjà en putréfaction, entourés de couvertures de laine; bagages et hardes des réfugiés brûlaient encore [...]. Tous les cadavres étaient nus, dans des positions qui indiquaient les convulsions qu'ils avaient dû éprouver avant d'expirer. Le sang leur sortait par la bouche; mais ce qui causait le plus d'honneur, c'était de voir les enfants à la mamelle gisant au milieu des débris de moutons, de sacs de fèves [...] étendus à l'entrée, les bœufs, les ânes, les moutons; leur instinct les a poussés à respirer jusqu'à la fin l'air extérieur qui pouvait encore pénétrer. Au milieu des animaux, souvent même sous eux, gisent des corps de femmes, d'enfants : quelques-uns furent écrasés par l'affolement animal [...] un homme mort, le genou à terre, la main crispée sur la corne d'un bœuf. Devant lui était une femme tenant son enfant dans ses bras (p. 90).

L'auteure suggère la nature plastique de cette description par l'expression suivante : « Quelles plumes sauraient rendre ce tableau » et « imagine les détails du tableau nocturne » (p. 88) en donnant libre cours à sa fantaisie. La description continue sous les mêmes allures macabres pour évoquer l'amas des corps amoncelés. Le tableau des asphyxiées rappelle *La Mort de Sardanapale*<sup>48</sup> tant sur le plan de la forme que sur le contenu. L'acte suicidaire des Ouled Riah, ayant choisi de s'enfermer dans les grottes à l'approche des colons, renvoie à la décision de Sardanapale de se donner la mort avec ses esclaves et ses favorites en brûlant son palais pour empêcher l'ennemi de profiter de son bien. À l'instar du peintre français, Assia Djébar met l'accent sur l'intensité des couleurs surtout le rouge et le contraste des lumières. La cruauté de la scène rappelle de toute évidence l'esthétique de la toile. Les procédés de juxtaposition des mots ainsi que les figures de l'accumulation permettent de médiatiser l'expérience et les codes picturaux de Delacroix dans le récit. Le coup de pinceau djebarien mime sur le plan de l'écriture un effet de condensation, suggéré par l'agencement des mots, comme dans l'exemple du titre du chapitre, qui mêle l'entassement des individus et des animaux.

L'intensité suggestive de cette descente en enfer permet à l'auteure de plonger dans le sang de ses compatriotes. Cette tentative passe par la médiation picturale comme si l'écrit n'est plus suffisant pour rendre capable de leur souffrance. Assia Djébar éprouve le besoin de donner couleur à l'agonie et à la mort. La plume se transforme en pinceau et l'écriture se submerge par les images d'une Algérie meurtrie. Poussée par la même urgence de dénoncer la violence, Assia Djébar entreprend une tentative similaire

---

<sup>48</sup> Eugène Delacroix, (1827).

quelques années plus tard et arrête l'écriture du quatuor pour dénoncer les actes terroristes de son pays dans *Le Blanc de l'Algérie*.

Une Algérie de sang, de ruisseaux de sang, de corps décapités et mutilés, de regards d'enfants stupéfaits... le désir me prend, au milieu de cette galerie funèbre, de déposer ma plume ou mon pinceau et de les rejoindre, eux : de tremper ma face dans leur sang (celui des assassinés), de me disloquer avec eux [...] m'élancer moi moi, par mon chant-, me précipiter vivante vibrante<sup>49</sup>.

#### 4. La médiation musicale

Dans la troisième partie du roman, l'auteur dépose sa plume-pinceau pour structurer son texte mélodieusement. La dimension visuelle cède le pas au sonore et l'œuvre revendique une dimension musicale qui configure la structure du texte. Telle une partition musicale, « Les voix ensevelies » (p. 131- 260) se constitue en cinq mouvements, scandés à chaque fois par les mots « voix » ou « voix de veuve » qui en constitue le refrain; des voix qui se répondent et qui orchestrent le solo de la narratrice. Celle-ci intervient, en un chant individuel, dans des chapitres en italique qu'elle nomme *clameur*, *murmures*, *chuchotements*, *conciliabules* et *soliloque*. Ces mini-chapitres organisent la partie selon un modèle analogue. Chaque mouvement se compose de six chapitres selon une double structure ternaire. Plus court, le cinquième mouvement se fait suivre par le *Tzarl'-rit* final qui annonce la fin du roman et la fin du chant collectif. Traditionnellement, les *Tzarl'-rit* ou you-you des femmes clôturent les fêtes chantantes et dansantes dans les sociétés maghrébines. La musique accompagne les récits jusqu'aux dernières pages et le roman s'achève sur « un air de *nay*<sup>50</sup> » qui confère à la composition une mélodie orientale.

Cette construction en sonate n'est que la confirmation des propos de la romancière qui annonçait son projet de quatuor romanesque en l'assimilant à une symphonie en

---

<sup>49</sup> Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 145- 146.

<sup>50</sup> Instrument musical arabe dit flûte de roseau.

quatre mouvements. *L'Amour, la fantasia* serait donc, selon Assia Djébar, l'allegro de cette composition<sup>51</sup>. L'armature musicale, qui caractérise le quatuor, relève chez la romancière d'une grande maîtrise de la composition occidentale, ainsi que d'une connaissance de la musique traditionnelle algérienne pour avoir étudié le piano et pour avoir poursuivi un grand projet d'ethnomusicologie<sup>52</sup>. Ces deux tendances vont se conjuguer, dans le cas de notre roman, pour justifier sa facture musicale hybride.

#### 4.1 « Quasi una fantasia »

La troisième partie du roman se compose en mouvements comme dans une symphonie, certes, mais beaucoup plus sous une forme d'une *fantasia*. Dans cette partie, Assia Djébar joue sur le signifiant du mot « fantasia » et commence sa partie en faisant allusion au compositeur allemand Beethoven avec son *opus 27* « Quasi una fantasia » (p. 131). Avec ses cinq mouvements, « Les voix ensevelies » miment la structure d'une sonate, forme musicale occidentale, mais d'une manière plus libre ou fantaisiste. Traditionnellement, la sonate se compose de 3 à 4 mouvements, alors que la troisième partie de *L'Amour, la fantasia* en offre cinq. D'autant plus que le cinquième mouvement se compose différemment des autres et propose une structure plus économique, qui exclut la voix de la narratrice du concert des voix de femmes.

Par la citation de Beethoven, Assia Djébar justifie le caractère non conventionnel de la structure adoptée. « *Fantasia* », en italien, signifie une composition musicale qui ne suit pas les conventions strictes du genre musical et qui laisse la place à l'imagination. Cette partie-sonate du roman souligne la créativité de l'auteure et laisse place à

---

<sup>51</sup> Assia Djébar, « Présences du Passé, Esquisses de l'horizon », *Kalima*, Casablanca, n° 3, Avril 1986, p. 23.

<sup>52</sup> Cet intérêt transparait aussi dans le troisième volet du quatuor *Vaste est la prison* dont le titre est emprunté à une chanson berbère.

l'improvisation que l'imaginaire célèbre sous forme de fantaisie. Cette « *fantasia* » laisse voir une sorte de violation, encore une fois, des formes dominantes du genre de la part de la romancière.

La forme de la sonate occidentale est subvertie par la référence à la musique et aux instruments arabes. Assia Djébar pousse la fantaisie à son terme et accompagne sa composition d'une référence aux chants et à la danse. Le deuxième mouvement s'ouvre sur l'expression corporelle de la grand-mère qui danse jusqu'à entrer en transes; les vieilles femmes de Cherchell chantent des litanies funèbres et jouent sur des tambours. Un grand champ sémantique de la musique traverse le texte et renforce la résonance musicale de l'œuvre : « *chikhates*<sup>53</sup>, mélopée, sistre, ténor, psalmodie, rythme, thrène, chant, cymbale, staccato... ». Le troisième mouvement commence sur un air spirituel et religieux du célèbre ténor qui chante « la complainte d'Abraham » (p. 195- 198) et qui fait réaliser à la narratrice fillette l'émotion provoquée par la musique et par « la voix corrodée des dévotes invoquant la divinité » (p. 195) ainsi que par les images palpitantes du chant en dialecte arabe.

#### 4.2 Structure en Nouba

La narratrice retrouve les résonances de sa langue natale dans la construction de cette partie qui rappelle aussi celle de son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. De la même manière que les bandes sonores lui ont servi pour composer les voix de cette troisième partie, la composition des chapitres rappelle celle des séquences du film, lequel se construit sous une forme de Nouba andalouse.

---

<sup>53</sup> Nom qu'on donne à une catégorie de chanteuses de musique populaire dans les pays du Maghreb qui se produisent toujours en groupe et peuvent, selon les régions, accompagner leur chant de danses.

Durant le règne des Abbassides<sup>54</sup>, la nouba désignait un chant alternant avec des compositions musicales joué, tour à tour, par un groupe de musiciens devant le Calife. Plus tard, les noubas s'introduisent en Andalousie par Ziryab<sup>55</sup> et deviennent une suite de morceaux musicaux joués par un ensemble instrumental et vocal dans un ordre précis avec ouverture, prélude, divers mouvements et une finale. *La Nouba des femmes du mont Chenoua* reprend explicitement la structure de la musique et du chant andalou : *Bacheraf ou Touchia* (l'ouverture), *Istikhbar*, (prélude), *M'cceder* (premier mouvement), *b'taihi* (deuxième mouvement), *Dardji* (troisième mouvement), *Enseraf* (quatrième mouvement), *Khlass* (final).

Le sens du titre attribué au film joue sur la double signification du mot. *La Nouba* veut dire aussi en arabe dialectal les tours des prises de parole, autrement dit : c'est au tour des femmes de prendre la parole<sup>56</sup>. Dans le film comme dans le roman, les voix prendront tour à tour la parole comme dans une nouba musicale<sup>57</sup>, elles chantent et dansent aussi jusqu'à ce qu'elles entrent en transe. Assia Djébar s'assigne le rôle du chef d'orchestre, présence obligatoire dans une nouba andalouse, pour distribuer les rôles. Les voix se rassemblent vers la fin du film sous forme de chœur accompagné de la mélodie de Bèla Bartok<sup>58</sup>, inspirée de la musique algérienne. Le choix du compositeur hongrois est

---

<sup>54</sup> Une dynastie arabe musulmane qui a régné de 750 à 1258 à Bagdad.

<sup>55</sup> Un grand musicien arabe qui fuit Bagdad pour s'exiler à Cordoue en 822.

<sup>56</sup> L'expression « La Nouba des femmes du Mont Chenoua » se double d'une 2<sup>e</sup> signification vers la fin du film, quand la narratrice le prononce d'une manière à vouloir dire « C'est au tour des femmes du Mont Chenoua ... ».

<sup>57</sup> Il faut rappeler qu'au Maghreb, le sens du mot « nouba » a subi une altération et l'expression « Moulet Nûba » devient synonyme de « celle dont c'est le tour » pour jouer, pour se servir, mais aussi celle à qui revient la nuit avec le mari polygame. Le mot « nouba » peut aussi désigner, par extension, des caractères féminins comme : impatiente, joyeuse, arrogante, mais signifie aussi l'état second dans lequel peut se retrouver une personne qui entre en transe ou dans une crise de nerfs.

<sup>58</sup> Compositeur austro-hongrois, l'un des fondateurs de l'ethnomusicologie.

significatif à plus d'un égard puisqu'il réunit entre la musique telle qu'elle est connue en Europe et celle du folklore, musique orale de l'Algérie.

La musicalité hybride de *L'Amour, la fantasia*, à la fois sonate et Nouba, structure le texte dans une sorte de répartition-distribution et révèle un récit polyphonique où s'exerce l'immersion dans la tradition musicale occidentale sans oublier celle du pays.

Tout comme le film, le roman alterne deux langues (français et arabe) et deux manières de parler l'arabe<sup>59</sup>. À ce niveau, l'écriture se double d'une résonance affective vis-à-vis des sons de la langue maternelle. Ces derniers produisent inmanquablement une rythmique et un mouvement corporel parfois excessif qui échappe au contrôle de l'écriture. De la même manière que la grand-mère entre en transe pour protester et contrer la claustration, la narratrice s'arme des sonorités de sa langue enfantine pour porter atteinte et se libérer des sons de la langue française.

Dans le texte djebarien, l'écriture se donne en spectacle en revêtant les motifs du chant et de la langue arabe. L'auteure accorde beaucoup d'importance au signifiant et à la matérialité du langage ainsi qu'aux effets sonores produits au niveau de l'écriture, comme dans le cas du chapitre « Sistre », qui résonne par un effet d'allitération.

### **4.3 Les sonorités poétiques**

Le récit de *L'Amour, la fantasia* se voit scandé par moment de mini chapitres à forte verve poétique : *Biffure* et *Sistre* sont deux poèmes en prose placés respectivement à la fin de la première et la deuxième partie du roman. Le langage, lors de ces deux compositions, se libère de ses contraintes référentielles en déployant une tendance

---

<sup>59</sup> Le film, dans sa version arabe, oppose deux manières de parler la langue, l'arabe de la narratrice qui est pur s'oppose à celui parlé par les femmes de Cherchell, plus oral et vernaculaire avec une résonance montagnarde.

fantaisiste ainsi qu'une forte veine imaginaire. Or, cette virtuosité langagière et ce brio poétique ne manquent pas de marquer le discours d'une certaine opacité où prédomine la notion de l'insaisissable. Le sens des mots se dérobe au profit de la forme qui supprime le contenu. Pour ne pas s'éloigner du contexte musical, prenons *Sistre*<sup>60</sup> comme exemple.

Ce poème chapitre, par sa position, annonce la dernière partie : « Les voix ensevelies » et offre une composition ainsi qu'une allitération du son « s ». Relié au sens du titre, il se conçoit comme un prélude aux sonorités et à la musicalité de la dernière partie du roman. La densité lyrique joue avec la signification des mots et multiplie la sonorité des signifiants au détriment des signifiés.

Long silence, nuits **chevauchées**, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons **précipices**, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, **chuchotement** en taillis tressés, **surgeons** susurrant sous la langue, **chuintement** et souque la **voix courbe** qui, dans la **soute** de sa mémoire, retrouve **souffles** **soillés** de **soûlerie** ancienne.

Rôle 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** [...] **Soufflerie souffreteuse** ou **solemnelle** du **temps d'amour**, **souffrière** de quelle **attente**, **fièvre** des **staccato**. [...] Création **chaque** nuit. Or **broché** du **silence**» (p. 129).

Le texte saisit plus l'oreille par la multiplication des chuintantes, des fricatives, des occlusives ainsi que des sons sourds. L'expressivité du texte reproduit les bruits *des voix ensevelies*, à peine perceptibles, dans leurs expressions quasi silencieuses des *chuchotements*, des *murmures* et des *conciliabules*. La sonorité suggère le bruit du « silence » qui ouvre et clôture le poème et joue sur la musicalité des mots où le phonétique supprime le sémantique. Sur le plan syntaxique, on relève une juxtaposition de phrases dépourvues de verbes conjugués. Les formes verbales sont adjectivisées sous la forme de participe passé ou présent et les verbes se confondent avec les adjectifs.

---

<sup>60</sup> Le sens du titre renvoie à un instrument sacré de l'Égypte ancienne, utilisé lors des danses et des cérémonies religieuses.

La tonalité saccadée de ce texte-poème fait appel à l'expression poétique arabe par sa concision expressive. Le poème-hymne devient forme hommage à la langue perdue. Dans un entretien accordé à Lise Gauvin, Assia Djébar reconnaît avoir essayé « de retravailler la langue française comme une sorte de double de tout ce que [elle a] pu dire dans la langue du désir<sup>61</sup> ».

Par ce texte poème, l'auteure, tente de reproduire les sonorités de sa langue maternelle par un travail approfondi sur les allitérations. Ici, la langue n'est pas à prendre pour son signifié, mais pour la charge sémantique et l'émotion que dégage le signifiant de ces vers d'inspiration arabe, à savoir l'amour ou le désir. Tel un chant mélancolique et nostalgique, le poème tente de retrouver la tendresse de la langue perdue. Il essaie de pallier le manque d'affectivité que le français n'arrive pas à exprimer. À ce propos, Assia Djébar dit :

C'est un poème sur le désir et sur le plaisir, je suis contrainte de passer à la poésie parce que ce texte-là tente d'investir par les mots français tous mes dits de femme. Et si je dis « tesson de soupirs », si je dis « cirse ou ciseaux de cette tessiture », ce n'est pas pour écrire de la poésie savante. C'est parce que je tente de retrouver de possibles vers de la poésie arabe<sup>62</sup>.

La médiatisation de la musique et des sonorités, dans le texte djébarien, passe principalement par une quantité de jeux sur les signifiants et les éléments phoniques. Ces derniers rythment le récit à l'aide d'expressions qui sonnent comme un instrument musical et qui apparentent la voix de la narratrice à un chant orchestrant une chorale. La romancière se veut la porte-parole du silence de l'Histoire de son pays avec toute sa sonorité qu'elle soit cri ou chuchotement, expression d'amour ou de douleur :

Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés de Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite; ils assurent l'orchestration nécessaire.

---

<sup>61</sup> Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 25.

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 24.

Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre (p. 247).

Au terme de cette vision intermédiatique, *L'Amour, la fantasia*, support d'une triple intermédialité romanesque, semble beaucoup plus générer une démarche militante qu'artistique. L'intermédialité y revêt plusieurs usages; c'est tout d'abord un travail sur les signifiants et les formes que la romancière oppose constamment au regard différent de ce que l'Autre apporte par sa culture, par son art et par son Histoire.

À travers le cinéma, la peinture ou encore la musique, Assia Djébar part ensuite à la recherche d'une mémoire non écrite, peinte sur la roche des grottes ou gravée dans la mémoire collective. En citant Jeanne Hyvrard dans *Vaste est la prison*, elle paraît adhérer à la pensée de la romancière française qui impose le chant comme un moyen de contrer l'oubli. Le chant préserve la mémoire ou comme dirait Hyvrard : « quand on ne chante pas on oublie<sup>63</sup> », d'où le titre suggestif du deuxième film de Djébar : « *La Zerda ou Les chants de l'oubli* ».

Par le détour cinématographique et musical, Assia Djébar retrouve aussi le son et la voix. Le croisement entre la narration musicale et cinématographique fait apparaître les traces de l'oralité, l'un des grands supports de l'intermédialité selon Johanne Villeneuve :

Il arrive [...] que l'écriture emprunte à la voix la qualité de sa fluidité, ou que la voix œuvre à partir de l'écriture, comme sur un palimpseste, se fixant des normes qui sont celles de l'écrit et se figeant à l'oreille de celui qui écoute, comme les signes arrêtés sur les pages d'un livre, il arrive encore que le son puisse faire, image, se laisser voir<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Jeanne Hyvrard, *Les Prunes de Cythère*, Paris, Minuit, 1975, p. 58, cité dans Soheila Kian, *Écritures et transgressions d'Assia Djébar, et de Leïla Sebbar, les traversées des frontières*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 64.

<sup>64</sup> Johanne Villeneuve, *op.cit.*

Assia Djébar tente de donner une image à ses voix. Les bandes sonores de *La Noubia* se matérialisent en tant qu'image narrative et « se laisse voir ». Mais, nous ajouterons aussi que, tout comme chez Pinget, l'écriture d'Assia Djébar, en combinant roman, poème musique et cinéma, « veut accéder à une densité, débarrasser les images de leurs scories et [...] retrouver une oralité qui fasse échapper son propos à la sclérose de l'écrit<sup>65</sup> ».

La démarche paraît plus enrichissante au niveau de l'écriture que traumatisante. À moins d'arracher le texte à sa fluidité romanesque, l'intermédialité semble lui donner une valeur ajoutée. La multiplication des médias et l'esthétique du divers mènent la romancière dans un nouveau territoire qui regroupe deux cultures et deux manières de voir et d'écrire. Au lieu de rejeter l'une au détriment de l'autre, Assia Djébar se crée un territoire mitoyen où sa langue paternelle recrée les sons et les images de la langue maternelle. Assia Djébar, tout comme Jeanne Hyvrard, « veut créer une tierce- culture » où la situation de l'« entre-deux » n'est qu'un compromis passager, mais dont le but initial serait « une culture transcendante<sup>66</sup> » qui peut et veut accéder à l'universalité.

Au terme de ce chapitre, nous adhérons en partie à la réflexion de Milenà Horvath<sup>67</sup> quand elle fait remarquer que la réflexion sur la peinture et l'expérience cinématographique modifie le rapport d'Assia Djébar à l'image. Nous ajoutons aussi au texte, dans le sens où cette représentation visuelle spécifiquement féminine ne sert pas uniquement à déconstruire le regard masculin porté sur l'Algérie femme et la femme de

---

<sup>65</sup> Le « Nouveau Roman » en questions, n° 1 : « "Nouveau Roman" et Archétypes », *op. cit.*, p. 4.

<sup>66</sup> Maïr Verthuy et Waelti-Walters, *Jeanne Hyvrard*, Amsterdam, Rodopoi, 1988, p. 70, cité dans Soheila Kian, *op. cit.*, p. 63.

<sup>67</sup> Milenà Horvath, « le regard en relais : les enjeux thématiques et narratifs du visuel dans la série « Arabian Quartet » d'Assia Djébar », in Martine Mathieu-Job (dir.), *L'Entredire francophone*, *op. cit.* pp. 117-130.

l'Algérie, mais lui assure une tribune hautement colorée aux côtés de l'homme dans toute sa puissance. *L'Amour, la fantasia*, sous la plume-caméra, devient le roman des guerriers et des guerrières, des artistes et des artistes femmes qui se produisent par le chant et la danse. C'est une toile où s'entremêlent couleurs, voix de femmes et voix d'hommes. Dans la première moitié du roman, Assia Djebar fait parler les voix masculines, la deuxième moitié serait celle de « la Nouba » des femmes dans le sens dialectal algérien, c'est à leur tour de s'exprimer. La caméra a servi d'outil pour se ressourcer auprès des femmes de Cherchell, la tribu d'origine de l'auteure, où elle a l'occasion de confronter sa langue pure à celle de ses compatriotes, teintée d'oralité. Bien que l'écart entre les deux langues soit dérangent pour l'écriture du roman<sup>68</sup>, ce gros plan littéraire tente plus la recherche d'un langage artistique local qui fait voir l'espace d'un point de vue féminin algérien.

---

<sup>68</sup> L'écart est aussi dérangent dans le film non seulement au niveau de la langue, mais aussi au niveau de la relation du titre, « La Nouba » et les espaces mis en scènes. Denise Brahimi dit à ce propos : « la première partie, 'la nouba', parle d'une forme de musique classique raffinée, élaborée et précieuse, tandis que la deuxième moitié nous transporte dans des maisons ou gourbis de hameaux retirés, cabane d'argile et de roseaux qui sont à l'extrême opposé des décors dans lesquels on peut entendre la nouba se jouer », *50 ans de cinéma maghrébin*, France, Minerve, 2009, p. 108.

## Conclusion

Roman de la diversité, *L'Amour, la fantasia* est caractérisé par une incessante découverte tant formelle que thématique. C'est une découverte obtenue au prix d'une rupture à la fois textuelle, narrative et aussi individuelle. Elle aboutit à l'expression d'une altérité qui s'accompagne dans le roman d'une triple quête : celle de soi-même à partir de celle du pays et celle de la femme de ce pays. Cette démarche entraîne l'œuvre dans une aventure de l'écriture où la variété narrative est le mot d'ordre. Assia Djébar fait se côtoyer le présent et le passé sous l'autorité d'un « je » magistral pour gérer cette multiplicité et répartir les rôles dans cette grande mise en scène de l'écriture.

*L'Amour, la fantasia* est le roman de la nostalgie de l'enfance, qui se ressource dans la mémoire individuelle tout en effectuant une plongée dans la mémoire collective. Il en découle un mouvement de va-et-vient entre le passé lointain, le présent en passant par un passé proche, qui affecte à coup sûr la structure et la forme romanesque. Une forme de parallélisme entre plusieurs éléments textuels fait de l'écriture un jeu dans lequel se construisent et se détruisent identité et altérité; où se travaillent à la fois complicité et distance et où s'inscrivent des relations de proximité et d'éloignement. Tout finalement s'y construit en alternance, lecture, récits, relations, paroles, chapitres. Bref, *L'Amour, la fantasia* est le lieu d'une dichotomie qui réunit passé et présent, continuité et discontinuité, échange et obturation, amour et guerre, oral et écrit...

Toute cette stratégie d'écriture ne peut qu'illustrer la situation difficile où se trouve l'auteure. Une situation déterminée par l'Histoire et la culture et qui fait du texte une entité multiple où se métisse la double situation linguistique de l'auteure, son

appartenance ainsi que sa formation. La violence structurale qu'elle soumet à son roman nous semble comme une sorte d'exutoire qui fait ressortir la multiplicité et la réinvention de soi. Assia Djébar réinvente son histoire, l'histoire des maquisardes et celle du pays. Pour ce faire, textes écrits et oralités voisineront dans le roman jusqu'à ce qu'ils se mêlent et s'imbriquent l'un dans l'autre. L'auteure explore les manuscrits pour exhumer les cadavres décimés, fait parler les voix muettes pour percer le silence du monde féminin algérien et plonge dans son passé pour découvrir la source de sa liberté et de son aliénation.

Le roman dit en définitive comment l'écrivaine, chemin faisant, prend conscience de la difficulté de narrer une somme d'expérience vécue, en lui donnant son poids d'authenticité par le biais d'une autre langue. Le roman montre aussi comment Assia Djébar libère son œuvre du projet contraignant du témoignage pour lui permettre d'évoluer vers une autre quête, celle d'un récit particulier et celle d'un autre sens pour l'Histoire.

C'est un roman qui se fait de lectures (les textes historiques) et de paroles (les témoignages des montagnardes), de sonorités et d'images, mais surtout d'écriture (l'autobiographie) qui persiste malgré l'interdit. Elle permet à l'amour de s'écrire et au corps de se dévoiler. En effet, l'entreprise autobiographique gère les deux autres récits. Elle les organise et les entremêle solidement en une toile de maître où s'entrecroisent guerre et amour ingénieusement associés sur un arrière-fond de culture diversifiée, épousant une couleur locale piquante. C'est finalement cet entrelacement entre « l'amour » et « la fantasia » qui révélera la violence textuelle, soulignée par un écartèlement constant. Le choix du titre est très significatif dans la mesure où il porte les

signes avant-coureurs de la nature de l'œuvre en donnant un avant-goût à la diversité qui va s'y exploiter.

*L'Amour, la fantasia* est aussi le roman de la pluralité qu'elle soit linguistique, vocalique ou disciplinaire. La situation particulière de l'auteure ainsi que son parcours affecte certainement son écriture. Outre sa pluridisciplinarité qui s'actualise au niveau de l'écriture, les multiples facettes de sa personnalité, de même que la singularité de son parcours influencent grandement ce premier roman de la maturité. C'est aussi le roman d'une grande modernité textuelle où se coordonnent des exigences historiques, nationalistes, artistiques et littéraires. Au-delà des contraintes formelles, *L'Amour, la fantasia* se dérobe parfois de son genre déclaré et s'affiche hétérogène. Bien que Djébar se soit servie de formes artistiques et de références occidentales pour écrire son texte (autobiographie, procédés du nouveau roman, structure en sonate, peintures d'orientalistes, etc.), elle adopte ces formes pour les couler dans des moules spécifiquement algériens.

Lire Assia Djébar d'une manière générale et *L'Amour, la fantasia* en particulier, c'est être en face d'une nouvelle forme d'écriture par laquelle l'auteure explore une forme littéraire, à notre sens, moderne et qui contribue aussi à relancer sur les voies de la création littéraire une stratégie fondée sur l'exploitation de la richesse de la langue maternelle et la complexité du parcours personnel. C'est donc cette stratégie qui se présente comme un défi aux lois du genre pour décrire une situation complexe, celle de l'écrivaine algérienne d'expression française, aux intérêts multiples. Une telle situation reflète un triple souci : écrire en français tout en étant exposé aux influences fécondes du

riche patrimoine tant linguistique que culturel et investir la richesse de son parcours à travers l'écriture.

En effet, les intérêts multiples de l'auteure conjugués à sa situation linguistique complexe entrent souvent en jeu lors de l'écriture de *L'Amour, la fantasia* et influencent constamment la forme romanesque. À cet égard, son bilinguisme devient, à notre sens plurilinguisme et son écriture pourrait échapper aux étiquettes d'« écriture féminine » ou « féministe » pour accéder à une certaine universalité.

Assia Djébar est certes connue pour le grand intérêt qu'elle porte aux espaces, paroles et personnages féminins. Dans le cas de *L'Amour, la fantasia*, la romancière met en valeur un certain prestige féminin, mais qui ne se présente pas pour autant comme le terrain d'une éventuelle lutte entre les sexes. L'œuvre élude cette question et se contente de présenter l'image d'une femme gardienne de la tradition, militante et représentative de la culture du pays. Nous pouvons même dire que le roman idéalise les espaces féminins qui sont loin de se présenter comme des lieux d'exclusion et d'enfermement. La séparation des sexes y devient valorisée et permet une communication plus prolifique entre les femmes.

C'est ce qui explique parfois la nostalgie ainsi que le regret d'être expulsée de ses lieux d'enfance. L'auteure tente la démarcation et s'écarte sciemment des rassemblements de femmes. Son parcours unique n'est pas constitué que de jubilation d'avoir été sauvée de la claustration. Sa différence est aussi source de souffrance. Dans le roman, le retour vers la tradition orale des femmes du pays ne réussit qu'en partie, car la pratique de la littérature subjective sépare Assia Djébar des femmes de sa tribu d'origine.

Son écriture romanesque la met devant la nécessité de désobéir à la tradition du cercle des femmes et au code de l'honneur qui leur interdit de parler d'elle-même, de dire « je ».

L'expression de la subjectivité aboutit à une sorte d'échec puisqu'elle se réalise loin du cercle des femmes. Loin de la langue maternelle, l'autobiographie devient presque inévitablement une autre histoire qui n'obéit pas aux lois du genre et qui dénude son auteure.

Nous assistons à travers ce roman à la subversion du principe de liberté. Cette forme d'écriture délibérément symbole de transgression ne produit en fin de compte qu'un constat d'échec de cette mise en scène de l'écriture qui se voulait intermédiaire entre deux univers et métissage entre deux cultures. Au terme de sa narration, l'auteure constate la difficulté de conciliation:

Le couteur de ma mémoire creuse, derrière moi, dans l'ombre, tandis que je palpète en plein soleil, parmi des femmes impunément mêlées aux hommes... On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parents les traces de la liberté... je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine (p. 248).

Cet insuccès se concrétise par l'image d'« une main coupée » (p. 259). Cette mutilation suggère une note pessimiste et fait penser à la forme de l'écriture adoptée pour ce roman, toujours en rupture. La structure enchevêtrée du roman reflète en quelque sorte le combat et le duel intérieur de l'auteure.

Nous assistons de même à un autre échec, amoureux cette fois qui serait déterminé par l'échec de l'écriture francophone, d'autant plus que c'est un amour vécu dans le pays de l'autre. Le lecteur s'interrogera sans doute sur l'origine de cette rupture matrimoniale, sur ce couple qu'on ne voit pas vivre, c'est peut-être parce que le véritable couple est celui de la narratrice et de la langue française. Ne parlera-t-elle pas d'un mariage forcé avec la langue? Le combat contre la langue est traité comme un conflit de

couple. Mis au premier plan, il symbolise le conflit entre l'homme et la femme : « Je cohabite avec la langue française : mes querelles, mes élans, mes soudains ou violents mutismes forment incidents d'une ordinaire vie de ménage » (p. 243).

L'écriture de ce roman est une aventure violente représentée sous la forme d'une image sanguinaire d'une autopsie à vif où « la chair se desquame [...] en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché » (p. 182). Parler de soi même dans la langue de l'autre vaut à la narratrice l'exil de l'enfance et des voix des aïeux. L'écriture de *L'Amour, la fantasia* constitue à la fois la célébration de retrouvailles et une perte : Assia Djébar renoue avec les femmes de sa tribu, mais constate la perte de la langue arabe qu'elle tente néanmoins de récupérer à travers ses sonorités. Or, cette récupération aboutit plus à un échec de la communication et à la reconnaissance d'une ambiguïté de la langue dont le sens se dérobe et semble plus axé sur la portée du signifiant.

Ainsi, le résultat de cette démarche n'est que gâchis. Même le « je » multiple et la présence permanente de la narratrice, amplifiée par l'emploi du présent de l'indicatif, ne sont qu'une illusion, un simulacre de présence pour dissimuler sa grande absence. La narratrice se sépare à jamais à cause de l'émancipation de son corps dévoilé et par l'apprentissage de la langue étrangère, de l'Algérie maternelle qui devient insaisissable horizon.

Le seul moyen qu'il lui reste pour se rattraper, c'est le rôle de transmission qu'elle s'octroie. En effet, la narratrice, après avoir assisté à cette rupture causée par la langue française, se rachète en adoptant une position mitoyenne entre le passé et le présent. Elle se dit capable d'assurer la transmission du passé héroïque, par le biais de l'écriture; le

passé qui est soit oral et donc menacé de se perdre, soit l'apanage du conquérant et que l'écrivaine retranscrit dans son roman : « Se maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire » (p. 204).

Elle assure la transmission pour garantir la pérennité de la parole féminine et de l'histoire héroïque. Mais par cet acte ne serait-elle pas en train de commettre une autre transgression? Cette tâche est attribuée uniquement aux hommes, elle se fait de pères aux fils sans passer par les femmes. Ces dernières doivent rester anonymes et sans voix se cantonnant dans leurs rôles de reproductrices et se mettant au service du patriarcat, d'où le souci de la narratrice de mettre en valeur sa tribu d'origine. En effet, « la Zaouia de Béni Ménacer », se trouve au centre du roman. C'est là où s'est effectué le saccage du siècle dernier, c'est aussi la tribu des femmes qui s'empare de la parole dans la troisième partie du roman.

Dans *L'Amour, la fantasia* se tisse en filigrane l'affirmation d'une matrilinearité qui demeure cependant loin d'être un matriarcat du fait que les femmes des Béni Ménacer étaient au service du patriarcat.

Pour moi, la distinction entre les lignées paternelles et maternelles résida en un seul point, mais essentiel : la mère de ma mère me parlait longuement des morts, en fait, du père et du grand-père maternels. De ma grand-mère paternelle, je ne sus que ceci : veuve très jeune avec deux enfants, elle dut épouser un retraité très âgé, qui mourut en lui laissant une maison et deux autres enfants, dont mon père. L'aïeule maternelle s'imposait à moi par un corps dansant dans les séances régulières de transes; en outre, à chaque veillée, sa voix, d'autorité autant que de transmissions, m'enveloppait » (p. 225).

La valorisation de la filiation maternelle s'expliquera en quelque sorte comme une affirmation contre le père. Ce dernier, lié à la langue française, va certes permettre à sa fille de connaître la liberté, mais il va l'exposer au danger de « la trahison ». Ce sera sans doute pour fuir la menace de l'« assimilation » que la narratrice valorise la filiation maternelle par rapport à la référence paternelle.

La relation au père introduit une subversion de la relation entre les sexes. Le père va mettre en péril la culture arabe en créant une situation potentiellement incestueuse. Cette libération est refusée, car elle sera marquée par l'occidentalisation, d'où cet enracinement dans l'Histoire de la nation au détriment de l'amour paternel. Le « je » ne peut s'affirmer finalement que justifié par les aïeux. Pour pouvoir se dire, il faut retracer l'acte héroïque des hommes et redire le sacrifice des femmes à leur côté d'où cette construction du roman qui insère d'une façon systématique la voix autobiographique au milieu des références et des voix historiques.

Ce besoin de se justifier contre le père, s'explique par le fait que l'écrivaine vit dans un milieu, qui voit la montée du nationalisme révolutionnaire, exaltant le conservatisme et l'affirmation de l'identité et de la tradition. Le père incarne, quant à lui, l'école française, qui prône la modernisation de la société algérienne et qui croit à l'émancipation de la femme par le biais de l'instruction. Ces espérances réformistes, assimilationnistes seront balayées par le mouvement nationaliste. L'écrivaine se trouve donc tiraillée entre ces deux tendances et faute d'opter pour l'un de ces deux partis, elle clame sa différence.

Dans *L'Amour, la fantasia*, ces deux courants cohabitent d'une manière paradoxale. Nous y trouvons à la fois l'image de la femme gardienne de la tradition, expression du discours des organisations nationalistes, et l'image de la modernité féminine. Cette dernière image se trouve réfutée chez les nationalistes par un discours anti-féministe qui interdit à la femme de céder à toute influence occidentale, jugée étrangère à la société algérienne. La narratrice, tout en exaltant le dévoilement et la

libération du corps, va plaider en quelque sorte pour le harem protecteur, qui va mettre les femmes à l'abri et les préserver de la perte de leur identité.

Jamais le harem, c'est-à-dire l'interdit, qu'il soit d'habitation ou de symbole, parce qu'il empêcha le métissage de deux mondes opposés, jamais le harem ne joua mieux son rôle de garde-fou; comme si les miens décimés, puis déracinés, comme si mes frères et par là mes geôliers, avaient risqué une perte de leur identité : étrange dérégulation qui fit dériver jusqu'à leur figure sexuelle (p. 149).

Ainsi, nous nous trouvons devant l'incapacité d'attribuer à l'œuvre le nom de roman féministe malgré la liberté qu'il proclame tant sur le plan formel qu'idéologique. *L'Amour, la fantasia* soutient les deux conceptions : pour et contre la femme et par conséquent, nous ne pouvons placer la romancière ni chez les assimilés, ni dans le camp des révoltés encore moins chez les traditionalistes. Est-elle sur un terrain mitoyen ou est-elle nulle par ailleurs?

La romancière vit comme une sorte d'aliénation le fait d'avoir été exposée à la culture occidentale. Elle est donc condamnée à ne pas adhérer à elle-même et à porter toujours une nationalité suspecte. Elle rejoint, par là, la situation de beaucoup d'écrivains masculins qui écrivent depuis la guerre de Libération. Elle affiche une incommunicabilité avec l'Autre où la différence est proclamée comme défi. Cette absence de communication s'illustre par « l'aphasie amoureuse » où l'usage du français en amour provoque chez la femme algérienne un refus d'échange. Ceci peut être rapproché du discours de l'État sur la défense de l'identité nationale et sur la préservation de l'authenticité féminine -d'où l'interdiction portée sur les mariages mixtes-, celui de la femme algérienne avec des « non-musulmans » surtout s'ils appartiennent au camp de l'ancien ennemi. Assia Djébar reprend à son compte cette conception et affirme à sa manière la non-existence de l'Autre pour les femmes de son pays.

La pudeur habituelle n'est plus nécessaire. Le passant, puisqu'il est Français, Européen, chrétien, s'il regarde, a-t-il vraiment un regard? Face à elles, qui ont

mission, leur vie entière, de préserver leur image, de considérer ce devoir comme le legs le plus sacré, face à elles toutes, mes tantes, mes cousines, mes semblables, l'étranger, en s'arrêtant, en les dévisageant, les voit-il lorsqu'il croit les surprendre? Non, il s'imagine les voir [...]. Son regard, de l'autre côté de la haie, au-delà de l'interdit, ne peut toucher. Aucune stratégie de séduction ne risque de s'exercer; dès lors, pour ces promeneuses d'un entracte furtif, pourquoi se cacher? (pp. 146- 147).

La position de l'auteure demeure ambiguë, mais nous soulevons sans équivoque le retrait de toutes revendications féministes. En parlant du féminisme, Assia Djébar en propose une définition originale : « [...] je ne récusé pas ce mot [...] je lui donne peut-être un autre sens qu'on lui donne et je pense que ma volonté consciente, c'est que *Féminisme*, en milieu arabo-musulman, c'est comment retrouver une tradition ancienne, une tradition perdue<sup>1</sup> ».

On comprend ainsi toute l'idéologie djébarienne, véhiculée dans ce roman, ou ailleurs dans d'autres romans<sup>2</sup>, qui insiste sur ce rôle de relais, en assurant le lien entre le présent et le passé pour pouvoir avancer dans le temps. Chez elle, l'authenticité ne constitue pas un simple retour en arrière pour y rester. Elle est plutôt une remontée vers les racines en même temps que projection en avant. C'est grâce à l'identité et à la différence que l'auteure demeure à la fois enracinée et ouverte au monde et à l'Histoire qui se fait, ainsi qu'à l'actualité<sup>3</sup>. Dans *L'Amour, la fantasia*, la descente dans les grottes, où gisent les siens décimés, ne peut être qu'un itinéraire de ressourcement. L'important est de sortir de l'ombre et de ne pas en rester prisonnière. L'écrivaine parle de cette démarche en ces propos : « [...] je fais un constant aller et retour entre le passé le plus

---

<sup>1</sup> Extrait de l'interview d'Assia Djébar à propos de son roman *Ombre Sultane* (France-Culture, émission « un livre, des voix », 1987), cité dans Monique Gadant, « Femmes et Pouvoir », in *Peuples méditerranéens*, n° 48-49 Juillet-Décembre, 1989, p. 104.

<sup>2</sup> Nous pensons en particulier à *Loin de Médine* dans lequel Assia Djébar démontre que même au temps du prophète de l'Islam, les femmes avaient un pouvoir plus grand parfois que celui qu'ont les femmes d'aujourd'hui.

<sup>3</sup> *Le Blanc de l'Algérie* se base sur l'actualité sanglante des événements terroristes que le pays a connus dans les années 90.

lointain ou le plus récent et ce qui dans le présent esquisse l'avenir [...]. Progresser en reculant dans le temps... C'est ce qui me permet de mieux esquisser l'avenir<sup>4</sup> ».

Mais, est-ce que la femme serait en mesure d'assumer cette continuité? La fin dysphorique du roman et la tonalité négative, sur lesquelles se clôt le roman, suggèrent en quelque sorte la réponse :

Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquablement où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser! Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transporte le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia (p. 260).

Le lecteur s'interrogera sûrement sur ce decrescendo qui marquera une reconstitution historique normalement ascensionnelle, puisqu'elle se termine sur la guerre de Libération et l'indépendance du pays. Quelle est finalement la fonction de cette dépression? Est-ce la recherche d'une nouvelle perception du monde comme il se produit souvent dans la majorité des romans modernes? Ou est-ce une vision pessimiste du présent et du futur immédiat?

Il est vrai que dans l'ensemble de l'œuvre djebarienne, la négativité marque toute parole qui se forge avec autorité et détermination, qui tente d'enraciner et d'identifier.

N'elle-elle pas justement « chaîne » qui entrave autant qu'elle enracine? Pour chaque passant, la parleuse stationne debout, dissimule derrière le seuil. Il n'est pas séant de soulever le rideau et de s'exposer au soleil. Toute parole, trop éclairé, devient voix de forfanterie, et de l'aphonie, résistance inentamée (p. 205).

---

<sup>4</sup> « Assia Djebar, Conversation avec Michel Heller », *Cahier d'études maghrébines*, op. cit., p. 87.

## Bibliographie

### 1. Œuvres :

#### a) Corpus d'analyse :

Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J.-C. Lattès, 1985, 259 p.

#### b) Corpus secondaire :

Djebar, Assia, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957, 165 p.

\_\_\_\_\_, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958, 239 p.

\_\_\_\_\_, *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard, coll.10/18, 1962, 213 p.

\_\_\_\_\_, *Les Alouettes naïves*, Arles, Actes Sud, 1997, 482 p.

\_\_\_\_\_, *Femmes d'Alger dans leur appartement : Nouvelles*, Paris, Des femmes, 1995, 167 p.

\_\_\_\_\_, *Ombre Sultane*, Paris, J.-C. Lattès, 1987, 213 p.

\_\_\_\_\_, *Loin de Médine, filles d'Ismaël*, Paris, Albin Michel, 1991, 313 p.

\_\_\_\_\_, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, 351 p.

\_\_\_\_\_, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995, 270 p.

\_\_\_\_\_, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002, 219 p.

\_\_\_\_\_, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, production de la Télévision algérienne, 1977, 1h55 min.

Dobrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 530 p.

\_\_\_\_\_, *Le Livre brisé*, Paris, Gallimard, Paris, 2003, 611 p.

Khatibi, Abdelkébir, *La Mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971, 187 p.

\_\_\_\_\_, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1977, 116 p.

Yacine, Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996, 244 p.

\_\_\_\_\_, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, 181 p.

## 2. Ouvrages théoriques :

Allemand, Roger-Michel (éd.), *Le « Nouveau Roman » en questions, n° 1* : « “Nouveau Roman” et Archétypes », Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20 th) », 1992, 152 p.

\_\_\_\_\_, *Le « Nouveau Roman » en questions, n° 3* : « Le Créateur et la Cité », Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20 th) », 1999, 186 p.

\_\_\_\_\_, *Le « Nouveau Roman » en questions, n° 4* : « Situation diachronique », Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20th) », 2002, 278 p.

\_\_\_\_\_, *Nouveau Roman en question 5* : « une Nouvelle Autobiographie »?, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20 th) », 2004, 299 p.

Aristote, *Rhétorique*, Livre II, Chapitre XX, [En ligne] <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/rheto2.htm> (page consultée le 2 mars 2010).

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, 488 p.

Barthes, Roland, « Introductions à l'analyse structurale du récit », in *Communication*, n° 8, Paris, Seuil, coll. « Point », 1966, 27 p.

\_\_\_\_\_, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, coll. « Écrivains de toujours », 234 p.

Benveniste, Émile, *Problèmes de Linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

Bonnefis, Philippe et Pierre Reboul (dir.), *Des Mots et des couleurs, Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIXe et XXe siècles)*, Presses Universitaires de Lille, 1981, 220 p.

Bres, Jacques et al., *Dialogisme et polyphonie, approches linguistiques*, Actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2005, 344 p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions minuits, 1975, 159 p.

Delorme, Jean (dir.), *Parole- Figure- Parabole : recherches autour du discours parabolique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 394 p.

Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « champs », 1977, 501 p.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

\_\_\_\_\_, *Palimpsestes- la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 453 p.

Guettat, Mahmoud, *Musique classique du Maghreb*, Paris, Sindbad, 1980, 398 p.

Hébert, Louis et Lucie Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presse de l'Université Laval, 2009, 495 p.

Hubier, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Collin, 2003, 154 p.

Jenny, Laurent, *Dialogisme et polyphonie, Méthodes et problèmes*, département de français moderne, Genève, 2003, [En ligne]  
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/> (Page consultée le 4 décembre 2008)

Laabi, Abdelatif « littérature maghrébine actuelle et francophonie », *Souffles*, n° 18, mars- avril, p. 35-37, [En ligne]  
<http://www.lehman.cuny.edu/deanhum/langlit/french/souffles/> (page consultée le 23 août 2009).

Ladrière, Jean, « Signification et signifiante », *Synthèse*, n° 59 (avril 1984), p. 59-67.

Le Guern, Michel, « Parole, allégorie et métaphore », in *Parole- Figure- Parole : recherches autour du discours parabolique*, sous la direction de Jean Delorme, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, pp. 23-35.

Lejeune, Philippe, *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 332 p.

\_\_\_\_\_, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.

\_\_\_\_\_, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984, 344 p.

Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative : le « point de vue », théorie et analyse*, Paris, Librairie J.Corti, 1981, 315 p.

Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1990, 173 p.

Martineau, Yzabelle, *Le Faux littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, 2002, 284 p.

Memmi, Albert, *Portrait d'un colonisé suivi de Portrait du colonisateur* (1957), Paris, Payot, 1973, 340 p.

Meschonnic, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1970, 187 p.

\_\_\_\_\_, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973, 457 p.

\_\_\_\_\_, *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1973, 342 p.

Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F, 1961, 491 p.

Müller, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *CINÉMAS*, « Intermédialité et cinéma », vol. 10, n° 2-3, Montréal, printemps 2000, p. 105-134.

Paré, François, *Les Littératures de l'exiguïté*, Canada, Le Nordic, 2001, 230 p.

Peytard, Jean, *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1995, 128 p.

Pierrat, Emmanuel, *Autofiction et autocensure : instrument d'autocensure*, Art Press, 2003, [En ligne] <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/31/Autofiction-et-autocensure2> (Page consultée le 16 août 2009).

Prud'homme, Johanne et Nelson Guilbert, « La littérarité et la signifiante », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), 2006, [En ligne] <http://www.signosemio.com> (page consultée le 27 Janvier 2010).

Rajewsky, Irina O., « Intermediality, intertextuality and remediation », *Intermedialités*, n° 6 « Remédier », printemps 2006, [En ligne] <http://www.intermedialites.ca/> (page consultée le 4 juin 2010).

Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du Roman*, Paris, Seuil, 1978, 351 p.

\_\_\_\_\_, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Microcosmes », 1990, 248 p.

\_\_\_\_\_, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, 271 p.

\_\_\_\_\_, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel » 1967, 208 p.

\_\_\_\_\_, (dir.), *Lire Claude Simon*, (Actes du Colloque Cerisy, juillet 1974), Paris, Impressions nouvelles, 1986, 469 p.

Ricardou, Jean et Françoise van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier et aujourd'hui (problèmes généraux)*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, 406 p.

Riffaterre, Michel, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 137 p.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1962, 183 p.

Starobinski, Jean, « Le style autobiographique », in *Poétique*, n° 3, Paris, 1970, pp. 259-265, repris dans *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, 351 p.

Suleiman, Susan Rubin, *Le Roman à thèse : ou, L'autorité fictive*, Paris, P.U.F, coll. « Écritures », 1983, 314 p.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, 252 p.

\_\_\_\_\_, « Signifiante et sens », in *Émile Benveniste, Mélanges linguistiques offerts à Émile Benveniste*, Louvain, Peeters, 1975, pp. 509-530.

\_\_\_\_\_, *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001, 322 p.

Villeneuve, Johanne, « La Symphonie-histoire d'Alfred Schnittke, Intermédialités, cinéma, musique », *Intermédialités*, n° 2 automne 2003, [En ligne] <http://www.intermedialites.ca/> (page consultée le 2 juin 2010).

Weinrich, Harald, *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973, 333 p.

Zanone, Damien, « L'autobiographie, du roman-mémoires à l'autofiction », *L'Autobiographie*, [En ligne] <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/25/L-autobiographie-du-roman-memoires-a-l-autofiction> (Page consultée le 25 août 2009).

### 3. Ouvrages critiques :

Agar-Mendousse, Trudy, *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2006, 285 p.

Babana-Hampton, Safoi, *Réflexions littéraires sur l'espace public marocain dans l'œuvre d'Abdellatif Laâbi*, Birmingham, Alabama, Summa Publications Inc., 2008, 178 p.

Berrichi, Boussad, *Assia Djebar : une femme, une œuvre, des langues : bio-bibliographie (1936-2009)*, Séguier, 2010, 120 p.

Bonn, Charles, *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris, L'Harmattan, 1985. 351 p.

Brahimi, Denise, « Bilinguisme », in Denise Brahimi, *Appareillages, dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris?, Deux temps tierce, 1991, 179 p.

\_\_\_\_\_, « *L'Amour, la fantasia, une grammatologie maghrébine* », in *Littératures maghrébines : Colloque Jacqueline Arnaud, Villetaneuse, les 2-3-4 décembre 1987*, Paris, L'Harmattan, 1990, pp. 120-124.

\_\_\_\_\_, *Maghrébines, portraits littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995, 181 p.

\_\_\_\_\_, *50 ans de cinéma maghrébin*, France, Minerve, 2009, 221 p.

Calle Gruber, Mireille et al., *Assia Djébar, Littérature et transmission*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, 439 p.

Calle Gruber, Mireille (dir.), *Assia Djébar, Nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve Larose, 2005, 267 p.

\_\_\_\_\_, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain de l'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, 282 p.

Calle- Gruber, Mireille et Max Vernet (dir.), *Mises en scène d'écrivains, Assia Djébar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Québec, Le Griffon d'argile, 1993. 196 p.

Chikhi, Beïda, *Assia Dejbar, histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2007, 197 p.

\_\_\_\_\_, *Les Romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des publications universitaires, 1990, 131 p.

\_\_\_\_\_, « Le roman algérien, côté fantaisie : Mohamed Dib et Assia Djébar », in *Vives Lettres*, n° 11, Strasbourg, « Passerelles francophones II », Université Marc Bloch, Strasbourg, 2001.

Clerc, Jeanne-Marie, *Assia Djébar, Écrire, transgresser, résister*, Paris, l'Harmattan, 1997, 173 p.

\_\_\_\_\_, *Littérature et Cinéma*, Jeanne-Marie Clerc, Paris, Nathan, 1993, 222 p.

\_\_\_\_\_, « 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, 1 décembre 2006, [En ligne].  
<http://www.fabula.org/lht/2/Clerc.html> (Page consultée le 25 juillet 2010).

*Club de lecture Assia Djébar*, [En ligne]. <http://assiadjebbar-clubdelecture.over-blog.com/> (Page consultée le 20 août 2009).

Déjeux, Jean, « Assia Djébar ou la naissance du couple », in Jean Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française*, Sherbrooke, Naaman, 1980, pp. 247-274.

\_\_\_\_\_, *Assia Djébar, romancière algérienne et cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984, 120 p.

\_\_\_\_\_, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, 256 p.

\_\_\_\_\_, *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je? », 1992, 127 p.

Djébar, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, 269 p.

\_\_\_\_\_, « Entre parole et écriture », *Cahier d'Études maghrébines*, n° 14, spécial Assia Djébar, 22 octobre 2000, pp. 21-22.

\_\_\_\_\_, « Le romancier dans la cité arabe », *Europe*, n° 474, Octobre 1968, pp. 114-120.

Elbaz, Robert, « Du corps et de la parole, dans *L'Amour, la fantasia*, d'Assia Djébar », in Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, (dir.), *Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2006, pp.173-184.

\_\_\_\_\_, *Tahar Ben Jelloun, ou, l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, 117 p.

Fisher, Dominique D., *Écrire l'urgence : Assia Djébar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, 2007, 284 p.

Fernandes, Martine, *Les Écrivaines francophones en liberté, Farida Belghoul, Maryse Condé, Assia Djébar, Calixthe Beyala, écritures de l'hybridité postcoloniale et métaphores cognitives*, Paris, L'Harmattan, 2007, 290 p.

Gadant, Monique, « Femmes et Pouvoir », in *Peuples méditerranéens*, n° 48-49 juillet-décembre, 1989, pp. 93-105.

Gafaïti, Hafid, *La Diasporisation de la littérature postcoloniale, Assia Djébar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2005, 281 p.

\_\_\_\_\_, *Les Femmes dans le roman algérien, Histoire, discours et texte*, Paris, L'Harmattan, 1996, 350 p.

Gehrmann, Susanne et Claudia Gronemann, « Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française », *Études littéraires maghrébines*, Paris, L'Harmattan, Août 2006, 303 p.

Gauvin, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, 182 p.

Gharbi, Farah-Aïcha, *L'Intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Pascal Huglo et Lise Gauvin, Université de Montréal, 2010, [En ligne]

[https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/.../Gharbi\\_Farah\\_A\\_2010\\_these.pdf](https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/.../Gharbi_Farah_A_2010_these.pdf) (page consultée le 15 octobre 2010).

\_\_\_\_\_, « Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, pp. 63-80, [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/008476ar> (page consultée le 10 juin 2010).

Gontard, Marc, *La Violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, L'Harmattan/ SMER, 1981, 169 p.

Hassen, Boussaha, « La technique romanesque chez les écrivains algériens de graphie française de 1950 à 1956 : entre la tradition, la modernité et l'innovation », in *Sciences Humaines*, n° 25, Juin 2006, pp. 49 -61, [En ligne] <https://www.umc.edu.dz/.../Revue/.../4%20%20BOUSSAHA%20P13.pdf> (page consultée le 20 mai 2010).

Heller-Goldenberg, Lucette et al., *Cahier d'Études maghrébines* : « Maghreb au féminin, Littérature algérienne des femmes », n° 2, mai 1990, Cologne, 98 p.

Horvath, Miléna, « L'intertextualité dans l'écriture de la romancière algérienne Assia Djébar », in Martine Marthieu-Job, (textes réunis et présentés par), *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, pp. 165-172.

\_\_\_\_\_, « Le regard en relais, les enjeux thématiques et narratifs du visuel dans la série "Arabian Quartet" d'Assia Djébar », in Martine Marthieu-Job, (textes réunis et présentés par) *L'Entredire francophone*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, pp. 117-130.

Khadda, Naget (dir.), « Écrivains maghrébins et modernité textuelle », *Études littéraires maghrébines*, n° 3, Paris, L'Harmattan, 1994, 126 p.

Khatibi, Abdelkébir, « Bilinguisme et littérature », in Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, pp. 179-207.

\_\_\_\_\_, *Du bilinguisme* (ouvrage collectif), Paris, Denoël, 1985, 242 p.

\_\_\_\_\_, *Le Roman maghrébin*, Rabat, SMER, 1979, 149 p.

Kian, Soheila, *Écritures et transgressions d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar, les traversées des frontières*, Paris, L'Harmattan, 2009, 180 p.

Laâbi, Abdelatif (dir.), *Souffles*, revue culturelle arabe du Maghreb, 1966-1971, [En ligne]. <http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/sommaire.html> (Page consultée le 15 mai 2009).

*Limag, Littératures du Maghreb*, [En ligne] <http://www.limag.refer.org/index.htm> (Page consultée le 3 mars 2009).

Marx-Scouras, Danielle, *Post/Colonial Conditions : Exiles, Migrations, and Nomadisms*, Yale French Studies, volume 0, Issue 82, Volume 1, 1993, [En ligne] [http://www.assiadjebar.net/first\\_novels/soif\\_Marx-Scouras.php](http://www.assiadjebar.net/first_novels/soif_Marx-Scouras.php) (Page consultée le 30 novembre 2008).

Memmes, Abdallah, *Abdelkébir Khatibi : L'Écriture de la dualité*, Paris, L'Harmattan, 1994, 142.

Merini, Rafika, *Two major francophone women writers, Assia Djébar and Leïla Sebbar: a thematic study of their works*, New York, P. Lang, 1999, 159 p.

Milò, Giuliva, *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2007, 286 p.

Miraglia, Anne Marie, *Des Voix contre le silence*, Durham, Durham University, 2005, 157 p.

Mortimer, Mildred (dir.), *Maghrebian Mosaic, A literature in Transition*, Boulder, Lymer Rienner, 2000, 325 p.

Niang, Sada (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 1997, 254 p.

O'Riley, Michael F., *Postcolonial haunting and victimization: Assia Djébar's new novels*, New York, Peter Lang, 2007, 148 p.

Redouane, Najib, *Écritures féminines au Maroc, continuité et évolution*, Paris, L'Harmattan, 2006, 276 p.

Redouane, Najib et Yvette Bénayoun-Szmidt, (dir.), *Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2006, 379 p.

Regaïg, Najiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar*, Thèse de Doctorat, sous la

direction de Charles Bonn, Université Paris Nord, 1995, [En ligne] <http://sir.univ-lyon2.fr/limag/Theses/Regaieg.PDF> (page consultée le 12 mai 2010).

Rémy, Pierre-Jean, *Réception d'Assia Djébar à l'Académie française*, 29 Juin 2006, [En ligne] <http://canalacademie.com/spip.php?article845> (page consultée le 12 décembre 2008).

Richter, Elke, *L'Écriture du « je » hybride, le quatuor Algérien d'Assia Djébar*, thèse de doctorat sous la direction de Naget Khadda, Université de Montpellier III, 2004, [En ligne] <http://www.limag.refer.org/Theses/RichterFrancais.htm> (page consultée le 27 avril 2010)

Ringrose, Priscilla, *Assia Djébar: in dialogue with feminisms*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2006, 266 p.

Rocca, Anna, *Assia Djébar, Le corps invisible, voir sans être vu*, Paris, L'Harmattan, 2004, 274 p.

Rolin, Gabrielle, « Assia Djébar, Interview », *Jeune Afrique*, n° 87, 4-10 juin 1962.

Salhi, Kamal, *Francophone post-colonial cultures : critical essays*, New York, Lanham, Lexington books, 2003

Segarra, Marta, *Leur pesant de poudre : romancière francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, 237 p.

\_\_\_\_\_, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris, Karthala. 2010, 137 p.

Selao, Ching, « (Im)possible autobiographie, vers une lecture derridienne de *L'Amour, la fantasia*, d'Assia Djébar », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, volume 40, numéro 3, pp. 129-150.

Yelles, Mourad *Culture et métissages en Algérie, la racine et la trace*, Paris, L'Harmattan, 2005, 387 p.

Annexe

*L'Enlèvement de Rebecca*



Eugène Delacroix (1858).

[http://www.grandspeintres.com/delacroix/tableau.php?tableau=rebecca&id\\_peintre=15](http://www.grandspeintres.com/delacroix/tableau.php?tableau=rebecca&id_peintre=15)

*Femmes d'Alger*



Eugène Delacroix (1834).

[http://www.histoire-image.org/site/zoom/zoom.php?i=753&oe\\_zoom=1338](http://www.histoire-image.org/site/zoom/zoom.php?i=753&oe_zoom=1338)

*La Mort de Sardanapale*



Eugène Delacroix (1827).

<http://www.lankaart.org/article-delacroix-la-mort-de-sardanapale-41110404.html>

*La Grande Odalisque*



Jean-Dominique-Auguste Ingres (1814).

[http://mini-site.louvre.fr/ingres/1.4.2.1.2p\\_fr.html](http://mini-site.louvre.fr/ingres/1.4.2.1.2p_fr.html)