Mouvances Francophones

Pédagogies

Dir. Servanne Woodward

Volume 6, Issue-numéro 1 *2021*

La naissance d'un nouveau sujet dans

L'amour, la fantasia

d'Assia Djébar

Andisheh Ghaderi
Ghaderi@ku.edu

DOI: 10.5206/mf.v6i1.10920

La naissance d'un nouveau sujet dans *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar

« *For a man who no longer has a homeland, writing becomes a place to live.* » (Adorno)

Raconter le passé colonial de France est devenu un devoir de mémoire qui pèse sur les écrivains et des intellectuels, témoins-« victimes » de colonisation, entre autres, Assia Djébar. *L'amour, la fantasia* ne peut franchir facilement la limite entre autobiographie et roman ; ce qui donne un statut de digraphie à cette œuvre. Mais, ce qui est sûr est que *L'amour, la fantasia* se rapproche d'une œuvre autobiographique (quoi que l'écrivain l'ait intitulé « roman ») écrite pendant l'exil d'Assia Djébar en France. Avec ce livre, elle a interviewé des femmes ayant vécu l'expérience coloniale et a rassemblé leurs témoignages pour raconter les souffrances des femmes algériennes. Dans ce livre, le « je » narratif de l'auteur assume le « je » collectif. Ainsi, la reconnaissance des mémoires, permet une catharsis, en donnant la parole aux voix oubliées de l'histoire coloniale de France.

Le moyen qui permet à Djébar de faire entendre ses voix est la langue française. Elle est considérée comme libératrice aussi bien qu'ennemie. C'est la langue de l'envahisseur qui d'un côté, permet à Djébar de raconter les témoignages des autres, mais d'un autre côté, l'éloigne de ses propres racines. Cet envahissement a fait subir à Djébar une aliénation par rapport à sa propre identité. Ce détachement est configuré en un déplacement spatial, temporel, culturel, et même langagier qui résulte en un sentiment d'« exil ». Mais ce sentiment est répandu au niveau du pays qui est, à son tour, étranger à lui-même et éloigné de son portrait du passé précolonial.

Cet article tend à étudier le concept de « l'exil » et ses différentes manifestations. Expliquant comment l'exil n'est pas seulement géographique, mais un sentiment d'aliénation suite au voyage de la narratrice à l'étranger. Il est aussi un état psychologique issu d'une expérience coloniale vécue. J'étudie comment cette écriture, en embrassant les voix de l'histoire coloniale, résulte en une renaissance d'un nouveau sujet.

A cet égard, j'expliquerai comment l'écriture devient un espace à vivre pour un sujet qui trouve sa subjectivité au sein d'une communauté fictive et finalement, je développerai comment l'écriture de cette œuvre permet à Djébar et/ou la narratrice de se définir et de se libérer du poids psychologique, et puis, de se réconcilier avec le passé ; ce qui lui permet une catharsis.

Penser écrire pour panser le sujet

Selon Benjamin Stora, « la France est malade de son passé colonial. Pour l'avoir trop longtemps repoussé aux marges de son histoire, marginalisée à l'université et dans les manuels scolaires, il est revenu comme un boomerang dans le débat politique » (Stora, 2007 : 7). L'absence d'une version de l'histoire qui raconte la violence subie par les gens des pays colonisés par la France est interprétée comme un « trou de mémoire », ce qui a suscité des controverses. Salem Maaroufi remarque qu'« on observe une souffrance intériorisée, marquée par le silence qui se reproduit à travers toutes les générations de l'immigration » (<https://journals.openedition.org/insaniyat/13871>). Aujourd'hui la France a une génération de 400 000 enfants d'immigrés qui demandent et veulent savoir la vérité concernant le passé. La jeune génération des Français est face à deux narrations de l'histoire. L'une d'elle leur est racontée oralement au sein des familles. Cette version orale comprend beaucoup de violence et de ce fait, contredit la version racontée officiellement dans les journaux comme *Le Petit Journal*, les livres d'enfant entre autres, *Tintin au Congo*, voire les manuels scolaires (annexe-1). Selon Abdelkader Kherfouche, « c'est dans la langue française qu'était enseigné aux petits Algériens que René était intelligent, et Ali bête comme un âne, ainsi que l'exposait un manuel scolaire de l'époque coloniale qui a beaucoup circulé sur les réseaux sociaux » (<https://orientxxi.info/magazine/l-heritage-colonial-de-la-francophonie,1356>). Par suite, Kherfouche explique que les écrivains, comme Assia Djébar, faisaient partie de la génération des élèves qui lisaient ces manuels à l'école. Cette version traite le passé colonial sous le nom de « mission civilisatrice ». Alors aujourd'hui, on demande que soit

reconnue une version de l'histoire qui ne soit pas euphémisée ni occultée. Cette occultation de l'histoire est une action officielle et une politique mise en vigueur depuis longtemps en France. Selon Raphaël Granvaud, l'histoire coloniale est euphémisée dans les manuels scolaires qui sont les meilleurs véhicules pour raconter l'histoire nationale aux générations futures. Il a remarqué que « les documents iconographiques sont assez peu représentatifs de l'extrême violence vécue par toute une population » (Granvaud, 2006 : 5), c'est-à-dire les Algériens. Cette ignorance concernant le passé colonial n'est plus de mise aujourd'hui. Pascal Blanchard indique que :

Cette persistance du déni, en France, n'est pas sans conséquences. Elle rend possible et attise la concurrence des mémoires, renforce le sentiment d'une partie de la population—et en particulier les Français descendants des immigrés postcoloniaux—que son histoire est niée ; et elle favorise l'aveuglement sur les politiques néocoloniales menées en Afrique. (Blanchard, 2005 : 15)

Ainsi, l'histoire et la littérature deviennent deux rivales qui racontent des versions concourantes de cette histoire adaptée à leur propre but. L'histoire essaie de cacher une violence inouïe et non-dite que la littérature—surtout la littérature mineure écrite par les immigrés—veut révéler. Le fait d'écrire cette œuvre en français, montre que la narratrice s'adresse plutôt à un lectorat français ignorant le passé. De cette façon, la littérature gagne du terrain aujourd'hui car elle raconte la vérité violente occultée par les manuels d'histoire. On croit que dire la vérité sur le passé, au lieu de le biaiser, est une façon de penser le passé différemment, de l'accepter et de pouvoir dorénavant panser les blessures des victimes. Donc, comme Murdoch l'admet, le projet d'écriture de Djébar est plutôt une réponse au discours colonial dominant : « Djébar, by examining her attempt to recodify colonial history and its subjective corollaries in her novel [...] displaces the colonizers' discourse and replaces it by the discourse of the Other » (Murdoch, 1993 : 72). Cette narration est marquée par les éléments communs à toute littérature post-coloniale. Selon U. Esonwanne « twentieth-century exile, so often conceived as the degree zero of loss of family, community, mother tongue, nationality, even “selfhood” itself—that makes it both a recurrent topos of literary and critical investigation » (Esonwanne, 2007 : 72). Ces éléments sont présents dans *L'amour, la fantasia*.

Écrire l'exil dans *L'amour, la fantasia*

L'écriture est l'exercice de catharsis la plus pratiquée par les intellectuels exilés. Cette écriture à ces propres mécanismes. Selon Seyhan : « writing outside one's language and geography requires a contract between spaces, temporalities and cultures. By convention, it is the autobiographical “I” be it a part of a referential system or a literary one that does not necessarily aspire to transparency or reality but can mimic it, that negotiates this contract » (Seyhan, 2003 : 159). Cette autobiographie est en même temps fictive et vraisemblable ; d'où une digraphie. Elle est écrite d'une manière poétique et chaotique qui reflète l'état de l'écrivain qui essaie de faire un portrait de sa propre subjectivité, qui semble être impossible à peindre.

Une des raisons pour laquelle ce récit autobiographique est fictif pour Djébar, est qu'elle l'a écrit en une langue qu'elle appelle « la langue adverse » (« la langue marâtre ») et qu'elle n'a pas pu l'écrire dans ses propres langues (l'arabe ou le berbère) puisque son éducation était faite en langue française. Murdoch cite un des interviews de Djébar dans lequel elle parle de ce phénomène : « [...] j'écris dans une langue étrangère chez moi, bien plus, dans la langue de l'ancien occupant [...] dans la langue que j'appelle la langue adverse [...]. Donc, pour me résumer, un premier exil s'installe dans une langue qui m'est langue d'en face [...] Le français devient la langue de dehors [...]. Donc, mon rapport avec la langue arabe est un rapport dualiste » (Murdoch, 1993 : 95). Cet état d'exilée n'est pas suite à un déplacement géographique mais est plutôt une condition dûe à un sentiment d'étrangeté par rapport à ses propres origines culturelles. Selon Gregory Castle :

Djebar's novels embrace joyfully the failings of selfhood and its aspiration to autonomy; they trace its pathways through a 'third space', which, according to Homi Bhabha, makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys [the] mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding, code. (Castle, 2013 : 54)

Djebar ne cherche pas à trouver son identité dans les origines culturelles ou dans l'exil. Mais elle les cherche dans ce qui n'appartient à aucun des deux.

Le premier chapitre de *L'amour, la fantasia* s'intitule : « la fillette arabe allant pour la première fois à l'école ». Son exil commence depuis l'enfance même avec son initiation à l'école française. Selon Coutinho Mendes (qui cite Rushdie), il est un statut « exilé de l'enfance – comme, à vrai dire, toute personne est un émigré du passé [...] » (82). Cette expérience d'éducation constitue le premier exil de Djebar, celui du foyer familial qui était le seul endroit qu'elle connaissait et avec lequel elle associait son identité : « la fillette arabe qui va à l'école » est en soi un acte étrange pour la société conservatrice dans laquelle Djebar est née. Elle nous raconte cela ainsi « 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 et sur le frère inconséquent » (Djebar, 1995 : 11). Mais cette aliénation, ou autrement-dit, cette étrangeté ne concerne pas seulement « la fillette » mais aussi les maîtres du foyer comme son frère et son père. Le sentiment d'être exilé, suite à se sentir étranger et aliéné de sa propre culture, se répand sur la famille. Son initiation à l'école française était un événement qui a hypothéqué son identité.

Néanmoins, se sentir étranger au sein du pays natal est une condition héréditaire familiale pour Djebar, son père lui a légué cet héritage étant « instituteur à l'école française » (Djebar, 1995 : 11). Il y a une prise de distance envers culture indigène dans la famille de Djebar dont le père est le représentant. Celui que Djebar décrit comme ayant « un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen [...] » (Djebar, 1995 : 11) amène sa fille à l'école française. Cela est considéré comme un acte révolutionnaire. Cette image du père tire un portrait, qui va de soi, et explique comment son père est un être hybride par choix. Bien qu'il ait un costume européen, ce fez montre son attachement aux idées conservatrices de sa société.

Son père est un homme qui amène sa fille à l'école mais qui lui interdit les lettres d'amour, il est celui qui est capable de « tuer en elle les souvenirs de dehors » (Djebar, 1995 : 11). Ce qui est interdit à la fillette arabe en langue française est d'écrire et de recevoir des lettres d'amour. Or les mots et les lettres qui constituent les premiers moyens de faire « la parole pleine » dans cet état d'exil sont des lettres conventionnelles qui ne sont pas utiles à la fillette qui cherche à exprimer sa subjectivité : « les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire » (Djebar, 1995 : 12). L'amour, ce concept interdit, devient synonyme de fantasia, et cette juxtaposition fait écho au titre de l'œuvre. « La fantasia » est définie comme : « courses usitées chez les Arabes dans les fêtes, et qui constitue à s'élancer de toute la vitesse de leurs chevaux, à revenir sur leurs pas, avec de grands cris, en déchargeant leurs armes » (www.littre.org). La guerre et le cri sont les deux leitmotivs importants de cette autobiographie, mais cette lutte se manifeste dans l'écriture. Comme les épigraphes de ce récit l'expliquent, « il y a eu un cri déchirant—je l'entends encore au moment où je l'écris—, puis des clameurs, puis les tumultes » (Djebar, 1995 : 12). L'écriture d'Assia Djebar est un projet personnel qui vise à construire son royaume. De cette façon, le titre de la première partie, « La prise de la ville ou l'amour s'écrit », peut signifier que l'écriture permet à l'auteur de reconstruire et de ressaisir son royaume intérieur surtout puisque ce projet d'écriture se réalise dans la langue dont un aspect lui avait été interdit : « l'amour ».

On pourrait dire que l'identité de Djébar en tant que fillette arabe est sujette à une dualité dès son très jeune âge, et ainsi qu'elle est à cheval entre deux royaumes qui ne ressemblent ni à celui d'une fille algérienne grandie dans une atmosphère conservatrice et traditionnelle, ni à celui d'une fille libérée qui a reçu une éducation française. Cette double-aliénation est culturelle et identitaire, ce qui constitue la « digraphie-parole » de Djébar, et a fait d'elle un sujet exilé au sein de son propre pays d'où le sens qu'elle a d'un exil de l'intérieur. Cela se voit aussi au troisième chapitre, « l'aphasie amoureuse », où elle raconte son malaise au sein de sa culture : « dans les cérémonies familiales les plus ordinaires, j'éprouvais du mal à m'asseoir en tailleur : la posture ne signifiait plus se mêler aux autres femmes pour partager leur chaleur, tout au plus s'accroupir, d'ailleurs malcommodément » (Djébar, 1995 : 181). Djébar, introduite à l'école française, n'est plus ce sujet qu'elle était auparavant. Il y a désormais un sentiment de malaise qu'elle ressent au sein de sa communauté qui s'habille même différemment d'elle, qui a des postures différentes des siennes. Mais, ce qui lui donne l'aphasie, c'est plutôt l'expression de l'amour qui lui était interdite et par conséquent impossible : « dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisait retrait devant moi [...] » (Djébar, 1995 : 183).

Ce mécanisme du désir frustré est abordé par Adlai Murdoch c'est « a desire which is never satisfied » (75) de la part des écrivains postcoloniaux en racontant leur histoire. Je pense que le problème qui concerne le sujet est plus qu'un désir insatisfait. Le désir selon Lacan est lié au manque d'un concept ou d'une chose que le sujet ne possède pas, mais qui existe chez l'« autre ». Si on imagine que ce désir est une subjectivité que l'« autre » possède, je ne crois pas que Djébar le désire. Car, la « subjectivité » n'est pas digne d'être convoitée par imitation. Ce problème est plutôt lié à autre chose. Selon Martin Pigeon :

Il y a un lieu où bute la parole dans son effort à cerner la vérité, ce lieu Lacan l'appelle le Réel (que l'on peut brièvement définir par la négative : il n'est ni symbolique, c'est-à-dire régi par des lois, ni imaginaire, c'est-à-dire pouvant se spéculariser, être vu sur la surface d'un miroir). Que la vérité ne puisse se dire toute, fonde son réel. Cela veut donc dire que le savoir ne peut réussir à recouvrir la vérité : entre le savoir et la vérité, il y a une faille irréductible. Le sujet est donc divisé, divisé entre son être (vérité) et sa pensée (savoir). Les signifiants que lui offre l'Autre afin qu'il s'identifie, le coupent d'une partie de son être, d'où l'étrangeté qu'il peut ressentir face à lui-même. (<http://www.psychasoc.com/Textes/Parole-et-verite>)

De cette façon, l'être traumatisé qui habite l'exil, n'arrive jamais à « la parole pleine » ni à raconter le passé qui lui pèse ; donc, le sujet traumatisé ou « l'exilé » trouve son moyen de communication dans l'écriture. Concernant les sujets exilés, Murdoch parle de métissage. Il me semble qu'on est plutôt là en face d'un sujet nouvellement construit, qui s'aliène de toutes dépendances et racines culturelles. De cette manière, l'écriture devient une description de la façon dont ce sujet se construit. Selon Kristeva, l'exilée fait face à une nouvelle naissance du sujet qui ne ressemble ni à son passé ni à son entourage. « L'étranger nous habite, il est la face cachée de notre identité » (Kristeva, 1988 : 9). Djébar aussi est un sujet qui est étranger à elle-même si je puis dire, sujette à une double-aliénation. La première aliénation est de sa culture première (Assia Djébar née en Algérie) et une deuxième aliénation, c'est de la culture de l'envahisseur qu'on associe à son identité (Assia Djébar exilée en France). Cela pousse Djébar à quitter l'Algérie pour habiter en France, en exil volontaire.

L'amour qui écrit est construit de la voix de toutes les femmes qui ont créé une troisième version de l'histoire qui raconte leur subjectivité. Elle habite un troisième espace, un royaume animé par une cause noble, et cet espace non-géographique est selon Kristi Shaw (qui prend Cixous comme exemple), fluide, et sans forme particulière : « writers within the state of exile find themselves both inside as well as outside of themselves, meaning that borders and limits are broken and barriers are destroyed and

that life becomes more fluid and full of motion as notions of 'home' range from having no home to being everywhere at home » (Shaw, 2006 : 23). Le sujet sans lieu et sans appartenance est alors à la recherche de sa patrie, un espace que l'on pourrait appeler « chez-moi, mon pays, mon royaume ». Cet espace prend la forme d'une voix, d'une expression qui donne vie à une collectivité. Selon Shaw cet espace: « [...] is also the feminine voice itself. It is the space which has overcome limits and cultural boundaries set by the two dominant cultures of Algeria and France » (Shaw, 2006 : 13). Ce qu'Homi Bhabha appelle « in-between space » un espace qui est créé d'« overlap between two cultures » Shaw l'explique en le citant : « it is in the emergence of the interstices—the overlap and displacement of domains of difference—that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated » (Shaw, 2006 : 14). Shaw cite également Fanon : « Arab, permanently an alien in his own country, lives in a state of absolute depersonalization » (Shaw, 2006 : 21). Je voudrais ajouter à ce débat que ce que la subjectivité ou l'identité d'exilé crée de ce chevauchement désigne un nouveau sujet qui habite un espace-temps fictif. Le sujet décide quels aspects de son identité il/elle veut inclure ou exclure de son être. Cet être est un nouveau sujet qui s'étant construit, se trouve étranger à lui/elle-même, suite à se définir d'une nouvelle façon. Cela ne veut pas dire que ces deux cultures qui sont les premières composantes de son identité sont effacées, mais comme Fishman l'exprime : « identity is a focus of attention » (Fishman, 2010 : 39), cette nouvelle création (découverte) devient leur nouvelle identité qui trouve l'écriture comme royaume.

Voyage dans *L'amour, la fantasia*

Le voyage est un des thèmes principaux de la littérature post-coloniale. Le premier voyage de Djébar en Algérie est raconté dans *L'amour, la fantasia*, pour rassembler les témoignages des femmes qui ont vécu la violence de la résistance et de la guerre d'Indépendance en Algérie. Ce récit de voyage est une narration quasi-poétique, une manière pour la narratrice de retrouver sa subjectivité. Djébar l'exprime : « j'écris seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! écrire n'est-ce pas 'me' dire ? » (Djébar, 1995 : 87). Mais pour se dire, elle a besoin de connaître une partie de son identité. Le sujet exilé est un être politisé, qui trouve son identité dans un récit collectif. C'est pour cela que le récit autobiographique de Djébar est construit de chapitres dont la narration est à la première personne. Ainsi elle peut raconter l'histoire d'une société de femmes victimes de la colonisation dont la subjectivité est en crise. La subjectivité nomade est sans terre et sans dépendance particulière.

A part ce voyage dans un espace géographique depuis la France, Djébar revisite le passé historique de son pays et trouve une histoire qui se chevauche avec la sienne et celle de toutes les femmes algériennes. Ce voyage dans le passé, un leitmotiv de l'œuvre djébarienne, est l'incarnation d'un dialogisme entre le présent et le passé qui, selon Aas Rouxparis et Sarin, « [...] fait revivre les lieux de mémoire d'une époque cruciale dans l'histoire de l'Algérie grâce aux dialogues entre le passé et le présent d'un ensemble polyphonique de voix multiples » (Aas Rouxparis, 2010 : 1311). Djébar consacre la deuxième partie de son livre à l'histoire d'Algérie en 1840, dix ans après le début de la colonisation de l'Algérie par la France. Cela marque le début des conflits franco-algériens dans le centre du pays. Djébar fait allusion à un fait important dans ce chapitre, c'est-à-dire que le territoire algérien n'appartient plus aux Algériens avec l'entrée des Français dans leur pays. Les généraux français qui correspondent avec leur famille parlaient du « ballet de la conquête » (Djébar, 1995 : 75), jouissent du statut de héros de la guerre, et « la publication posthume de ces écrits entretiennent le prestige de ces auteurs » (Djébar, 1995 : 74). Les auteurs sont honorés pour avoir piétiné l'Algérie jusque dans la correspondance avec leur famille. Une fois que Djébar emploie les mots « notre territoire », elle subit un choc : « quel territoire ? Celui de notre mémoire qui fermente ? Quels fantômes se lèvent derrière les épaules de ces officiers, qui, une fois leurs bottes enlevées et jetées dans la chambrée, continuent leurs correspondances quotidiennes ? » (Djébar, 1995 : 76). Djébar met en relief l'absurdité de l'héroïsme des colonisateurs. Le comique est qu'il fallait aux colonels, les agents du colonialisme, pour

se débarrasser de leurs bottes (les épreuves de leurs violence) en se mettant à l'aise, se créer un statut de héros de l'histoire. Ce qui les rendaient héros, n'était que leur autoportrait dans leurs lettres journalières. Djébar ne reconnaît pas ce pays piétiné comme son pays natal. Cette aliénation d'avec son propre pays a commencé dans un moment éloigné de l'histoire et l'a privée (ainsi que les Algériens) de leur espace géographique, le pays natal, d'où un sentiment d'exil au sein de son propre pays qui ne ressemble plus à celui de son passé. Juste après ce paragraphe, elle représente une série d'actes de violence exercés par les soldats français en Algérie.

On pourrait dire qu'un des aspects de cette aliénation est de voir le pays sujet à tant de violence, et de la voir comme un fait récurrent au sein du pays, non seulement exercé par les étrangers, mais aussi par les habitants eux-mêmes. Le portrait du passé de l'Algérie se fait ainsi : la noblesse algérienne est battue et exilée, tel Abdelkader sur l'île Sainte Marguerite. Les autres sont devenus les alliés des Français, et ils attaquent leurs compatriotes au prix de quelques pillages promis par leurs chefs français. Ce qui reste du pays natal n'est qu'un ensemble du champ lexical de guerre, « pillage », « bataille », « chute », « infanterie », « massacre », « soldat », « prisonniers », et ainsi de suite. La première histoire est l'histoire des belles filles d'Agha—racontée dans la troisième partie du deuxième chapitre intitulé « les cris de fantasia »—, belles filles qui ne pleurent pas leurs frères parce qu'elles sont fières de leur mort pour une noble cause ; un exemple est le frère de fille d'Agha qui « a défendu sa sœur contre cinq soldats ! » (79). On est face au retentissement de cette histoire au cours de l'histoire d'Algérie jusqu'à l'Indépendance. Une sœur, une femme qui ne pleure pas ou qui pleure à haute voix son homme devient l'arrière-plan de l'histoire d'Algérie. Toutes les femmes que Djébar a interviewées ont un ou bien plusieurs épisodes en commun.

C'est bien ce cri qui est issu de l'injustice qui retentit en Algérie voilà plus d'un siècle. Cela est devenu une partie de l'identité algérienne. Même la voix de Djébar devient comme un cri qui contient la voix du présent et d'autrefois. « Quelle voix, est-ce ma voix ? je la reconnais à peine » (164). « La voix qui cherche à raconter la subjectivité de la femme algérienne, n'appartient pas à elle seule, elle s'écoule comme en fleuve rêche, hors de ma bouche et pour ainsi dire me devance » (164). Cet être politisé a une subjectivité collective, une subjectivité associée à la douleur et à la souffrance formée dans un espace-temps passé. Cette subjectivité est un être mort qui crie son anéantissement :

Un long, un unique et interminable pleur informe, un précipité agglutiné dans le corps même de ma voix d'autrefois, de mon organe gelé ; cette coulée s'exhale, glu anonyme, traînée de décombres non-identifiée ... je perçois en témoin quasi indifférent cette écharpe écœurante de sons : mélasse de râle morts, guano de hoquets et de suffocation, senteur d'Azote de quel cadavre asphyxie en moi et pourrissant. La voix, ma voix (ou plutôt ce qui sort de ma bouche ouverte, baillant comme pour vomir ou chanter quelques opéras funèbres) ne peut s'interrompre. (164)

La polyphonie est un des aspects de *L'amour, la fantasia*. Pour établir un sujet digne d'être écouté, Djébar a adapté ce style. Zarate *et al* citent Norton qui explique que le retour du sujet à son passé est « ce retournement par la nature même de subjectivité définit comme les pensées et les émotions conscientes et inconscientes de l'individu, son sens de soi et sa manière de comprendre » (37). Pour Djébar, il est absolument nécessaire de retourner à sa grand-mère et à ses aïeules, car son identité est entremêlée avec celle de ces individus qui représentent ses racines.

Un des épisodes historiques les plus frappants du roman est l'histoire de Badra qui est née la même année que la prise d'Alger. La description de cette fille est quasi-matérialiste : « 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, 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 » (120). La description de l'apparence de Badra est composée d'éléments de la nature. C'est une nature opulente qui évoque le

désir. Djébar compare sa beauté à un passé marqué par la beauté et la lumière. De cette façon Badra devient la métaphore d'Alger, la ville la plus importante pour la France. Cette description de Badra révèle deux réalités importantes, la première est le colonialisme qui a vu Alger comme une belle fille digne d'être possédée car elle est caractérisée par beaucoup d'éléments qui attisent le désir masculin—ce dernier métamorphose la domination coloniale en filigrane. Et la deuxième réalité est que cette splendide beauté et splendeur appartient au passé.

La naissance de Badra est marquée par un contre événement triste, et c'est la mort de sa mère. Si Badra représente l'Algérie, sa mère peut symboliser la patrie qui est morte à cause de la beauté qu'elle cachait en elle (comme une enfant à laquelle elle allait donner naissance). Badra est donnée en mariage au fils d'Agha qui a demandé sa main. C'est un homme impliqué dans la guerre coloniale et la violence qui en provient. C'est bien son père qui lui a accordé sa fille sans savoir que Badra s'intéresse plutôt à Bou Maza, Cherif, qui aime « l'amour » et la « liberté » (125). L'histoire de Badra s'entremêle à l'histoire de la narratrice. C'est son père qui a accordé un privilège libérateur à la narratrice en l'amenant à l'école française. Mais il exige d'elle de ne pas s'engager par lettres d'amour. Cette restriction prive la fillette de la liberté qui découle de l'amour. C'est en son absence que la narratrice goûte l'amour en exil. Bou Maza et ses alliés, dans le cas de Badra, arrivent à tuer l'Agha et à enlever sa fille, qui était déjà en robe de mariée. L'histoire de Badra est une histoire de conquête, de pillage et de violence, et puisque Badra est la victime de cette histoire cela lui donne un aspect tragique.

L'espace-temps dans lequel les voix existent

Le sujet qui cherche à définir sa subjectivité voyage dans le temps et l'espace pour se trouver. Alors, un aspect stylistique de *L'amour, la fantasia* est que cette écriture n'est ni linéaire ni chronologique. Selon Freud : « unconscious mental processes are in themselves timeless. [...] That is to say to begin with : they are not arranged chronologically, time alters nothing in them, nor can the idea of time be applied to them » (22). Le temps est chaotique dans *L'amour, la fantasia*. On est face à un va-et-vient temporel entre, le présent et le passé de l'auteur, ainsi que les passés historiques du pays natal, l'Algérie (1920, 1934, 1962, 1986 [...]). Cette narration non-linéaire spontanée donne un aspect psychologique à cette œuvre, surtout, parce qu'elle raconte l'histoire des cris de douleur, soit physiques, soit mentaux. La plus grande partie de cette douleur est le refoulement des voix. Les chapitres qui jouissent d'un titre, les mêmes mots qui construisent le titre, sont présents à plusieurs reprises dans le contenu du chapitre. Dans les titres de la troisième partie, Djébar raconte les histoires des femmes sous le mot de « voix ». Bien que ces chapitres de « voix » racontent les histoires de femmes différentes, elles ont toute la violence et le cri en commun. Le cri devient un accompagnement acoustique pour l'arrière-plan de cette histoire, qui rejoint spontanément le titre de l'ouvrage « la fantasia » qui se définit comme : « musical composition that sounds extemporaneous, 1724, from Italian fantasia, from Latin phantasia » (www.etymonline.com). Cette cacophonie narrative est une des caractéristiques de l'écriture djébarienne. La musicalité atteint son apogée dans la troisième partie où nous assistons à une évolution des voix qui pousse l'écrivain à réécrire l'histoire. Les histoires racontées par les voix des femmes entremêlées à sa propre histoire de vie qui libère Assia Djébar, comme si elle accomplissait cette mission de faire entendre les voix du passé colonial d'Algérie qui germaient en elle.

Ces voix qu'elle appelle « ensevelies » (159) trouvent une représentation cauchemardesque dans *L'amour, la fantasia*. « Le premier mouvement » de la troisième partie raconte l'histoire de Cherifa la femme militante torturée. Le chapitre commence avec une analepse vers le souvenir des deux inconnus qui s'approchent de la narratrice (pas de Cherifa) et la font crier, une scène traumatisante racontée au passé composé et au passé simple qui donne une allure de tragédie à son histoire. Puis le temps du récit change au présent : « j'ai dix-sept ans. Ce matin-là [...] » (161). Ce changement donne un aspect chaotique au temps narratif. Comme-si une multiplicité des voix racontait la même histoire qui appartient non-seulement au passé mais aussi au présent et éventuellement à l'avenir.

La multiplicité des histoires racontées par la deuxième série de 'voix' se noue sur celle de Cherifa qui crie la mort de son frère cadet. Le début du chapitre est la voix du frère qui l'encourage à s'échapper et à courir pour échapper à la mort. Et le chapitre finit quand Djébar court vers le cadavre de son frère cadet, malgré la voix de son frère aîné qui veut l'en empêcher, et elle crie sa souffrance et la peine de sa perte. Le troisième chapitre intitulé « clameur » est l'histoire de Cherifa qui témoigne de la mort de son frère qui, dit-elle « est tombé devant-moi, devant-moi ! » (176) C'est un autre cauchemar qui a le cri, les pleurs et le hululement des morts en arrière-plan.

La linéarité de ce mouvement se trouve encore dans la répétition des mots. La majorité des sous-sections commencent par le dernier mot du chapitre précédant. Par exemple, le premier chapitre finit par « je suis partie à l'aube » (13) et le chapitre suivant commence par le mot « l'aube ». Le deuxième chapitre finit par « un étrange combat de femmes » (23). Le chapitre suivant commence par « le combat » et le début du troisième chapitre est marqué par le mot « explosion » (44) qui est emprunté du chapitre précédent. Cette répétition est caractéristique des chapitres numérotés sans titre. Djébar a trouvé des moments saillants dans l'histoire coloniale de l'Algérie qui se chevauchent dans ce récit. « Le cri » et « la violence » sont des points communs de toutes ces histoires. Ces histoires se font écho l'une à l'autre, suggérant ce que Freud appelle « la compulsion de répétition » qui est une des caractéristiques du sujet traumatisé. Le sujet souffrant se répète pour calmer sa peine :

It is plain that most of what is revived by the repetition-compulsion cannot but bring discomfort to the ego, for it promotes the bringing to light of the activities of repressed impulses; but that is a discomfort we have already taken into account and without subversion of the pleasure-principle, since it is pain in respect of one system and at the same time satisfaction for the other. The new and remarkable fact, however, that we have now to describe is that the repetition-compulsion also revives experiences of the past that contain no potentiality of pleasure, and which could at no time have been satisfactions, even of impulses since repressed. (14-15)

La narratrice et toutes les femmes dont les témoignages ont constitué une « alter-autobiographie » dans cette œuvre, sont des êtres politisés à cause de l'histoire coloniale qui a projeté son ombre sur leur vie. Ainsi, son autobiographie qui lui donne la parole, lui devient étrangère à elle à ce point qu'elle l'appelle « roman ». Selon Cotinho Mendez, « La mise à nu qu'elle (Djébar) représente est aggravée par la violence du regard (de la lecture) de l'autre, et tout d'abord de l'autre qui habite Assia Djébar en tant que lectrice de ses propres textes, au point que l'auteure avoue ne jamais relire ses livres, surtout ceux qui sont autobiographiques » (80).

Conclusion

La naissance d'un nouveau sujet (Djébar) dans la littérature postcoloniale, dont *L'amour, la fantasia* est un exemple, est étroitement liée à la création d'une nouvelle langue, qui permet au sujet de « se » raconter. Selon Raleigh Tegan, Djébar savait la langue l'arabe et le berbère, mais la langue qu'elle emploie est une création de l'ensemble des langues qu'elle connaissait entre autres, le grec, le latin et l'allemand. Elle cite Miriam Cook : « Djébar's mother tongue is not French, Arabic or Berber, but a composition of multiple languages, even if she is writing in French, she is not writing in the language of the other, because she is recreating in this French a life lived by her foremothers in Berber and Arabic. She has translated French into her mother tongue, a writing trace that becomes the basis of a new imagined community of women » (61). De cette façon, la subjectivité du sujet post-colonial (l'auteur), est liée à une collectivité des voix du passé. Ces voix trouvent leur harmonie dans une pluralité (par la pluralité je veux dire que ces voix sont audibles quand elles sont présentées dans un ensemble). Selon Murdoch, « marginality thus signifies a subjective pluralism which incorporates the ambiguities of historical experience » (92). L'on peut dire que les sujets exilés sont comme des êtres déplacés qui n'arrivent à trouver la paix qu'en embrassant les histoires qui ressemblent à la leur. Cette

pluralité les dote d'une force qui fait entendre leur voix occultée depuis le début de l'histoire coloniale française. C'est bien pour cette raison que l'écriture postcoloniale djebarienne a un mécanisme qui ressemble peu à celui des romans traditionnels du fait qu'elle est non-linéaire, déchirée par la crise et la violence, et qu'il s'agit d'une écriture où le « je » narratif tisse un lien à une collectivité. Cette écriture est aussi musicale ; une musique spontanée constituée de cris, de murmures, de chuchotements, de hululements et de clameurs.

Cette voix qui s'écrit n'a pas de patrie, car cette patrie lui a été volée une fois dans le passé et l'a rendue nomade. La nomadité du sujet sans territoire est un malaise. Selon Bianchi, « L'exil marque donc une rupture », et c'est « le portique, entre une terre et un individu qui en est issu et qui entretient avec elle une intimité toute particulière. Cette fracture vécue, ce déracinement forcé ou encore cette déterritorialisation qui a toujours été considérée comme un mal et souvent assimilée à une petite mort » (2). Cela explique pourquoi Djébar a choisi d'intituler son premier chapitre « la prise de la ville ou l'amour s'écrit ». Djébar a métamorphosé la liberté acquise de l'écriture d'une histoire occultée à la peine libératrice de l'exposition d'un premier acte d'initiation à l'amour charnel. Le mot « amour », ici, trouve un sens particulier ; il ne s'agit pas d'un simple sentiment d'affection entre deux êtres humains, mais est plutôt d'un « mouvement de dévotion qui porte un être vers une divinité » (Larousse.fr). Je crois que la divinité que Djébar a offerte aux femmes algériennes est le fait de rendre l'humanité et le souffle à leurs voix tuées. Djébar voyageant vers l'écriture fait un parcours douloureux pour raconter le malaise du sujet postcolonial. De ce fait, la scène de sa défloration en France est une scène banale qui devient symbolique. Cette défloration issue d'un acte soudain et violent lui fait mal, mais la libère, car elle devient le point déclencheur d'un roman autobiographique. C'est une écriture provenant d'une douleur qui aspire à accorder une reprise du territoire au sujet nomade qui est la femme algérienne.

Andisheh Ghaderi
University of Kansas

Références

- Aas-Rouxparis, N., Sarin, K. « Exil, errance et nomadisme dans *La Disparition de la langue française*, d'Assia Djébar », *The French Review* 83 (2010), 1311–1321.
- Adorno, T.W. (2005). *Minima Moralia : Reflections from a Damaged Life*. London and New York City, Verso.
- Bianchi, O. « Penser l'exil pour penser l'être », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*. 1 (2005) mis en ligne le 12 mai 2005, consulté le 22 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/519>
- Blanchard, P., Bancel, N., Lemaire, S. (2005). *La fracture coloniale : la société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris, La Découverte.
- Castle, G. « My Self, My Other: Modernism and Postcolonial Bildung in Assia Djébar's Algerian Quartet », *Modern Fiction Studies* 59 (2013), 628–48.
- Coutinho Mendes, A.P. « Exil et (d)énonciation ou Assia Djébar : l'écriture, l'urgence. » *Intercâmbio* 1 (2008), 77–90.
- Djébar, A. (1995). *L'amour, la fantasia*. Paris, Albin Michel.
- Esonwanne, U. « The 'Crisis of the Soul' : Psychoanalysis and African Literature ». *Research in African Literatures* 38.2 (June 2007), 140–42.
https://www.researchgate.net/publication/250178813_The_Crisis_of_the_Soul_Psychoanalysis_and_African_Literature
- Fishman, J.A., Garcia, O. (Eds.) (2010). *Handbook of Language and Ethnic Identity*, 2nd ed. Oxford, Oxford University Press.

- Freud, S., 1920. *Au-delà du principe de plaisir*, Une édition numérisée réalisée à partir de l'essai « Au-delà du principe de plaisir » publié dans l'ouvrage *Essais de psychanalyse*. Traduction de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1920, revue par l'auteur. Réimpression : Paris, Editions Payot, 1968 (pp. 7 à 82), 280 pages. Collection : Petite bibliothèque Payot, n° 44. Traduction précédemment publiée dans la Bibliothèque scientifique des Editions Payot.
https://www.psychanalyse.com/pdf/Au_dela_du_principe_de_plaisir_freud.pdf
- Granvaud, R. « Colonisation et décolonisation dans les manuels scolaires de collège en France », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 99 (2006), 73-81.
<https://journals.openedition.org/chrhc/792>
- Kherfouche, A. « L'héritage colonial de la francophonie », *Orient* XXI, 2016, <https://orientxxi.info/magazine/l-heritage-colonial-de-la-francophonie>, 1356.
- Kristeva, J. (1988). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris, Fayard.
- Maaroufi, S. « Le silence d'une génération à une autre : une étude psycho-éducative sur les Immigrés et leurs enfants en France », *Insanyat*, vol. 59 (2013), 145–47.
- Murdoch, A. (1993). « Rewriting Writing : Identity, Exile and Renewal in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia* », *Yale French Studies*, special issue « Conditions : Exiles, Migrations, and Nomadisms », 2 (1993), 72–91.
- Pigeon, M. « Parole et Vérité ». [Fiche de l'Institut Européen Psychanalyse et Travail Social], *Psychaso*, Dimanche 23 mars 2003, psychasoc.com/Textes/Parole-et-verite.
- Seyhan, A. (2003). « Enduring Grief: Autobiography as 'Poetry of Witness' in the Work of Assia Djébar and Nazim Hikmet », *Comparative Literature Studies* 40 (2003), 159–172.
- Shaw, K.L. (2006). *Re-creating identity in exile: Hybridity and gender in the works of Assia Djébar, Leïla Sebbar, and Malika Mokeddem*. The University of Alabama, ProQuest Dissertations Publishing.
- Stora, B., Leclère, T. (2007). *La Guerre Des Mémoires : La France face à son passé colonial*. Paris, De L'Aube.
- Tegan, R. (2006). « Assia Djébar. (Biography) », *The Literary Review* (Teaneck) 50 (2006), 61–62.
- Zarate, G., Kramsch, C., Lévy, D. (2008). *Précis du plurilinguisme et du pluriculturalisme*. Paris, Éditions des archives contemporaines.

LANGAGE	SYNTAXE Verbes être et attribuer du sujet. Phrase négative : Ali est un âne; ali ne mange pas le bonbon.	VOCABULAIRE noms : papier, caillou, craie, âne. Adjectif : jaune
est et	la page de l'histoire ali et rené	
	je dis à ali et à rené " mangez le bonbon "

	ali ne mange pas le bonbon. ali est un âne!	

LANGAGE	SYNTAXE emploi des adjectifs possessifs sali et de la préposition avec	VOCABULAIRE noms : savon, poche - verbe : vider - adjectif : sale
avec	lecture vide ta poche ali!	V V
	vide - vi - v - i - vi - vi vive - vélo - savate - vote a - va - savate - va vé - vé - vélo - vo i - vi - vive - vu o - vo vote - ve
	la poche d'ali est sale!	
	sale sa s a sa se si so su	
	ali est sale, le maître lave ali avec du savon	