

SLAHDJI Dalil  
Faculté des lettres et des langues  
Laboratoire LAILEMM  
Université A. Mira - Bejaia  
Algérie

MÉMOIRE EN FRAGMENTS OU L'IMPOSSIBLE ANAMNÈSE  
DANS *L'AMOUR, LA FANTASIA* D'ASSIA DJEBAR

**Résumé :**

Notre intérêt dans le cadre de cet article est de démontrer que le travail d'anamnèse opéré dans le texte d'Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, est une tentative de redonner vie à une mémoire individuelle et collective souvent écrasée sous le poids de l'Histoire officielle. Nous montrerons que le texte offre une double orientation qui peut sembler contradictoire. En effet, le genre autobiographique s'accommode difficilement de l'écriture de l'histoire. L'un servant à retracer le parcours d'une vie, l'autre à raconter des événements relatifs à tout un pays. Nous tâcherons de démontrer que le texte établit un lien plus que nécessaire entre l'histoire individuelle et l'histoire collective afin de créer un autre possible identitaire qui passe obligatoirement par la femme et une nouvelle langue.

**Mots-clefs :** Anamnèse – Histoire – Autobiographie – Francophonie – *L'Amour, la fantasia* – Assia Djébar.

MEMORY IN FRAGMENTS OR THE IMPOSSIBLE ANAMNESIS  
IN *L'AMOUR, LA FANTASIA* OF ASSIA DJEBAR

**Abstract**

Our interest in the context of this paper is to demonstrate that the work history made in the text of Assia Djébar is an attempt to revive an individual and collective memory often crushed under the weight of official history. Only this rewriting that systematically ended in failure and ambivalence denotes an in-between seems to be a suffering that the author does not cure but obeys a necessity to a need to write.

The novel is also an attempt to implement this qu'Assia Djébar calls Francophonie although the autobiographical project and the writing of history face to silence, absence and to domination of the colonial discourse that is emerging situations both painful and dangerous to the narrator.

**Key words:** Anamnesis – History – Autobiography – Francophonie – *L'Amour, la fantasia* – Assia Djébar.

MÉMOIRE EN FRAGMENTS OU L'IMPOSSIBLE ANAMNÈSE  
DANS *L'AMOUR, LA FANTASIA* D'ASSIA DJEBAR

Paru en 1985, *L'Amour, la fantasia* assemble et mélange des fragments autobiographiques et des récits de la conquête de l'Algérie par le colonisateur français. Mêlant donc à la fois le temps de la guerre d'invasion et celui de la guerre de libération, Assia Djébar réalise dans son œuvre une superposition de strates historico-temporelles en développant plusieurs thèmes majeurs : sévices et massacres de la part du colonisateur, aliénation, acculturation, etc.

Une récurrence dans toute la production romanesque d'Assia Djébar et que G. Milo' explique en ces termes :

*En vraie pionnière, elle remonte le cours du temps, se hasarde sur les traces des ancêtres, lutte contre leur effacement. Dans son intention de faire parler les silences du passé, elle traque la vérité là où elle se trouve, questionne les vivants, convoque les morts qui, dressés hors des sarcophages, viennent témoigner de la profondeur des gouffres creusés par l'oubli. La voix claire des ancêtres réincarnée contribue à faire resurgir des pans entiers d'un passé qu'à tort l'on croyait irrémédiablement enfoui. (2007 : 19)*

Dans *L'Amour, la fantasia*, elle fait « parler les silences du passé » en donnant la parole aux femmes qui l'ont perdue ou à qui on ne l'a jamais accordée. Mais le texte se présente comme une errance sans cesse recommencée entre passé et présent, ce qui peut être compris comme un signe d'une recherche angoissée et angoissante de soi, une recherche à la fois nécessaire mais toujours vaine.

*L'Amour, la fantasia* raconte, en effet, des blessures irrémédiables : celles de tout un pays, celles de son auteure, celles de la femme algérienne : le roman d'Assia Djébar met en scène leur lutte, leur souffrance et leur désespoir.

Assia Djébar, tout en tentant de surmonter les différents obstacles de la langue française et sa propre aliénation, entame une recherche d'une parole féminine vraie qui l'amène à l'exploration d'un passé individuel et collectif. Le texte s'ouvre ainsi sur les profondeurs du moi et sur les mouvements de l'Histoire, à la fois témoignage social et réflexion sur l'écriture,

Dès lors, quel sens accorder à cette double recherche, à cette rencontre inattendue de l'autobiographie et de l'Histoire ?

Les deux projets, de nature à s'opposer, sont inséparables pour Assia Djébar : ils expriment un objectif à atteindre en la recherche d'une sorte de récit fondateur. Ce récit affirmerait les contours d'une véritable identité culturelle en intégrant la francophonie, en référence à une langue française qui rendrait compte d'une réalité toujours fuyante et insaisissable, puisque finalement : « *la tragédie ne se commente pas, elle se rejoue, se revit par la représentation, la remise en présence, en un mot le théâtre* » (Djébar, 1999 : 27).

#### RÉCIT DE L'UN ET HISTOIRE DE TOUS

Plusieurs études<sup>1</sup> ont montré que le projet autobiographique tenté dans *L'Amour, la fantasia* ne suivait pas précisément les règles du genre qui, selon Philippe Lejeune (1975 : 14), se doit de mettre l'accent sur l'aspect personnel de l'individu et suppose de ce fait que ce qui est raconté est vrai.

Le texte d'Assia Djébar est polyphonique puisqu'il mélange à la fois la mémoire personnelle et la mémoire collective. L'autobiographie se mêle à l'Histoire algérienne et fait fi de la mention générique « roman » de *L'Amour, la fantasia*.

De ce point de vue, le texte se pose déjà comme incertain, car il se donne à la fois comme autobiographie, texte d'histoire et de fiction. Il se situe dans un entre-deux qui souligne les doutes et les hésitations de son auteure.

---

<sup>1</sup> Nous pensons par exemple à celles de Ratiba Hadj Moussa, « Le difficile surgissement de la mémoire », dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 198-208, et de Hafid Gafaïti, « Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle », in Charles Bonn (dir.), *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 27, 1<sup>o</sup> semestre 1999, Paris, L'Harmattan, pp. 119-128.

Même si le « pacte autobiographique » n'apparaît pas à l'entame du roman, une narratrice anonyme raconte son enfance et ses souvenirs, et bien tardivement, présente la nature de son projet autobiographique :

*Laminage de ma culture orale en perdition : expulsée à onze, douze ans de ce théâtre des aveux féminins, ai-je par là même été épargnée du silence de la mortification ? Écrire les plus anodins des souvenirs d'enfance renvoie donc au corps dépouillé de voix. [...] Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment "se mettre à nu". Or cette mise à nu, déployée dans la langue de l'ancien conquérant, lui qui, plus d'un siècle durant, a pu s'emparer de tout, sauf précisément des corps féminins, cette mise à nu renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent.*  
(pp.223-224)

Il semble bien que la narratrice veuille véritablement se raconter en français, mais elle évalue le prix de l'entreprise de « la mise à nu » assimilée à une « mise à sac », une dépossession de soi, de son corps ainsi « dévoilé ».

L'impossibilité de l'écriture de soi est d'autant plus vive et difficile qu'elle se fait dans la langue du colonisateur. Le parallèle établi entre la violence de la conquête de l'Algérie et du recours à la langue française pour parler de soi justifie cette impossibilité à se raconter.

C'est ainsi que *L'Amour, la fantasia* s'affranchit clairement du genre autobiographique au sens propre en combinant trois types de récits différents, l'autobiographie, l'Histoire et la fiction romanesque.

Comment la proximité de ces genres s'organise-t-elle et comment s'opère le passage de l'autobiographie à l'Histoire ?

L'organisation formelle du texte en fragments, qui alterne les chapitres consacrés à l'histoire individuelle et ceux réservés à l'Histoire de l'Algérie, suggère parfaitement l'idée que l'autobiographie et l'Histoire entretiennent une relation complémentaire et nécessaire.

En effet, les passages autobiographiques sont entrecoupés par de longs récits relatant aussi bien la conquête de l'Algérie en 1830 que la guerre

de libération. Les extraits autobiographiques, qui se donnent à lire comme des tranches de vies féminines, sont noyés dans une multitude de récits historiques dont ils semblent ne pas pouvoir se détacher.

De ce point de vue, la tentative d'écrire une autobiographie, au sens de « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* » (Lejeune, op. cit.:14), s'avère impossible à concevoir de façon exclusive, sans sa connexion au récit historique.

Se raconter et raconter l'Histoire en la revisitant convergent vers la même finalité qui est celle de se saisir de l'identité culturelle : « *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, même si je ne suis pas au pays, revient* » (Arnhold, 2000 : 36).

En conséquence, *L'Amour, la fantasia* est une tentative de se « dévoiler » et de « dévoiler » la « face cachée » des événements historiques qui prend dans le texte une importance capitale. De l'arrivée de la flotte française devant la ville d'Alger jusqu'aux guerres de résistance, aux razzias, aux affrontements, à l'enfumade de la tribu des Ouled Riah, l'auteure relate, commente les faits, expose les pensées des personnages qui les ont vécus et « conjecture » en bousculant les « vérités » consignées de l'Histoire :

*20 juin 1845, à Nacmaria, (...). Ces messagers confirment le fait à Pélissier : la tribu des Ouled Riah – mille cinq cents hommes, femmes, enfants, vieillards, plus les troupeaux par centaines et les chevaux – a été tout entière anéantie par "enfumade". (...) Cet après-midi du 21 juin 1845, les fumées se dissipent autour du promontoire. Je m'attarde moi, sur l'ordre de Pélissier : –Sortez-les au soleil ! Comptez-les ! Peut-être perdant son contrôle, aurait-il pu ajouter avec la brusquerie de l'acharnement : "Sortons ces sauvages, même raidis et en putréfaction, et nous aurons alors gagné, nous serons parvenus au bout !"... Je conjecture sur les termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ? (pp.104-105-107)*

En révisant l'Histoire (collective), la fiction restitue ainsi le non-dit de ses discours à même d'expliquer la genèse des événements, comme dans le cas de l'« enfumade » des Ouled Riah, en 1845 (cf. *supra*), et de celles qui allaient suivre.

C'est également la dimension fictionnelle qui relie le récit de l'histoire individuelle, écrit en français, à l'histoire collective, puisque « *l'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie* » (p.302).

L'auteure/narratrice explicite ainsi la fusion de l'histoire individuelle dans l'Histoire :

*Croyant me "parcourir", je ne fais que choisir un autre voile.  
Voulant, à chaque fois, parvenir à la transparence, je  
m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules. 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.  
302)

En d'autres termes, la langue française ne peut être, du point de vue de l'auteure, une langue de l'intime, une propriété individuelle au service d'une subjectivité au sens égotiste du terme. La part historique prend le pas sur l'histoire individuelle comme si cette dernière, parce que de langue française, se dissolvait inévitablement dans l'Histoire de tout le pays.

En effet, les chapitres consacrés à la vie de la narratrice sont peu nombreux. Paradoxalement, la tendance du texte tend à l'effacer en démultipliant l'instance narrative. De ce fait, l'identité de la narratrice est difficile à établir. Si dans une véritable autobiographie le « je » du narrateur est sans ambiguïté celui de l'auteur, dans le cas de *L'Amour, la fantasia*, cette identification n'est pas aisée : la narratrice ne se nomme jamais, même si on peut supposer qu'il s'agit d'Assia Djébar quand elle évoque par exemple cette « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école...* » (p.11) ; à partir de la troisième partie, « *Les Voix ensevelies* », la narration est prise en charge par plusieurs voix féminines qui s'ajoutent à celle de la narratrice principale.

Il est évident que le jeu du retour sur soi de l'autobiographie est subverti par la mise en place d'une polyphonie féminine constituée des voix de femmes oubliées par/de l'Histoire.

Ainsi, *L'Amour, la fantasia* est à la fois un roman autobiographique qui n'aboutit pas, et un roman historique miné par la fiction aux deux niveaux : collectif et individuel.

Fiction autobiographique autant qu'historique, le roman d'Assia Djébar se propose de redonner vie à une mémoire et à une parole féminines, collectives, enfouies dans le passé et occultées par l'Histoire officielle ; paroles des aïeules, des veuves, des combattantes comme Chérifa, des résistantes comme Lila Zohra : « *Si j'ai continué à écrire, c'est finalement pour toutes ces ombres de femmes qui n'ont pas pu parler* » (p. 32), car, pour Assia Djébar, « *écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues* » (p. 229).

Vers la fin du roman, l'auteure explicite la nature de son projet littéraire au niveau symbolique en évoquant la main mutilée d'une Algérienne qu'Eugène Fromentin trouve sur sa route après une attaque de l'armée coloniale : « *Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner. [...]. Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le qalam* » (p. 255).

Femme mutilée et histoire mutilée, le parallèle peut s'établir entre ces deux composantes du roman. Toute l'obsession d'Assia Djébar est de retranscrire ce que l'Histoire ne mentionne pas en racontant cette part importante mais absente de l'Histoire de soi et des autres.

De ce point de vue, il est évident que l'écriture de soi est intimement liée à l'écriture de l'Histoire comme le déclare l'auteure elle-même à la fin de son roman : « *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* » (p. 304).

L'héritage colonial, entendons par là l'héritage culturel et linguistique, est une gêne pour la libération de cette parole enfouie qui ne peut se libérer sans l'invention d'une autre langue.

#### **TRADUIRE C'EST TRAHIR, TRAHIR C'EST MOURIR**

*L'Amour, la fantasia*, en entrelaçant des récits autobiographiques et des récits de la conquête française et ceux de la libération de l'Algérie, développe également une réflexion sur l'usage de la langue du

colonisateur et la déperdition du sens qu'elle enregistre. Dans ce cas, la question posée est celle de savoir comment prétendre se raconter et se livrer dans sa vérité la plus enfouie ?

Assia Djébar admet elle-même qu'elle a dû résister en premier lieu à l'idée de se raconter et en second lieu à l'emploi de la langue française, comme elle le confie à Marguerite Le Clézio :

*Je refusais à la langue française d'entrer dans ma vie, dans mon secret. Ce n'est pas tellement un rapport à l'écriture ; c'est un rapport à la langue française. J'ai senti celle-ci comme ennemie. Écrire dans cette langue, mais écrire très près de soi, pour ne pas dire de soi-même avec un arrachement, cela devenait pour moi une entreprise dangereuse. (1985 : 231)*

La langue française est pour Assia Djébar un écueil parce qu'il s'agit d'une contradiction à surmonter, elle est une « *langue marâtre* » (p. 298) qui porte atteinte aux souvenirs d'enfance, mais elle est également incontournable en tant que langue de l'école et donc du père :

*(...) je marche, fillette, au-dehors, main dans la main du père. Soudain une réticence, un scrupule me taraude : mon devoir n'est-il pas de rester "en arrière", dans le gynécée, avec mes semblables ? (...) Je cohabite avec la langue française (...). Ainsi, le père instituteur, lui que l'enseignement du français a sorti de la gêne familiale, m'aurait "donnée" avant l'âge nubile – certains pères n'abandonneraient-ils pas leur fille à un prétendant inconnu ou, comme dans ce cas, au camp ennemi ? (...) La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. (pp.297-298-302)*

Ce rapport à la langue est problématique dans la mesure où celle-ci est pour l'auteure une langue d'exil, une langue qui ne lui permet véritablement ni de se dire ni de tout dire. Elle devra donc tout en écrivant en français se préserver de la langue française, car écrire en langue française pour faire le récit de sa vie est, pour Assia Djébar, synonyme de torture :



*Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, 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. 224)

Écrire en français, pour l'auteure, est synonyme de souffrance parce que sont ravivées les « blessures » collectives, même si cette langue lui a permis d'échapper à la claustration à laquelle sont réduites toutes ses sœurs. Dans *L'Amour, la fantasia*, la mort est le sort réservé à ceux qui entrent en contact avec cette langue.

Le premier à subir cette « condamnation à mort » est un « vieillard indigène », émissaire de De Bourmont auprès des siens :

*L'homme est venu au camp français de sa propre initiative à l'en croire : espion probable, supputent certains, parlementaire isolé ou curieux, supposent d'autres. (...) Il (De Bourmont) décide de lui faire porter des déclarations rédigées en arabe et qui font état de ses intentions pseudo-pacifiques. Sitôt éloigné du camp français, le promeneur sera tué par les siens, précisément à cause de ces feuillets qui l'ont fait prendre pour un espion de l'envahisseur. Ainsi les premiers mots écrits, même s'ils promettent une fallacieuse paix, font de leur porteur, un condamné à mort. Toute écriture de l'Autre, transportée, devient fatale, puisque signe de compromission.* (pp. 51-52)

Dans le cas du « premier Arabe vu de près » (p.52), l'objet du délit est le fait que l'écrit, pourtant rédigé en arabe, émane du colonisateur français et équivaut à une falsification tant au niveau de la langue (l'arabe venant des Français) qu'au niveau du contenu du message (promesse d'"une paix fallacieuse" - p.52).

Le contact entre les deux langues est mortel parce que leur dialogue est impossible, et ce, dès le début de la colonisation, comme le montre le récit d'un autre « condamné », celui du « *blessé qui n'a pu être amputé d'une jambe à cause du refus de son père venu en visite (à l'hôpital militaire français)* » (p.52). Il débouche sur l'absence totale de

communication entre les deux parties : « (...) *La foule d'interprètes militaires moyen-orientaux, que l'armée française a amenés, se révèle incapable de traduire les premiers dialogues – l'arabe dialectal de ces régions serait-il hermétique ? Hors combat, toute parole semble gelée et un désert d'ambiguïté s'installe* » (p. 52).

C'est ce que confirme un troisième condamné à mort chargé de traduire au dey Hussein la proposition de convention de capitulation que lui adresse De Bourmont :

*Une heure après le dey Hussein renvoie la convention, il ne comprend pas ce que sous-entend l'expression employée par l'aristocrate de Bourmont (...) "se rendre à discrétion". Il est proposé qu'un interprète aille expliquer au dey (...). On désigne un vieil homme, Brasewitz (...). Le voici enfin face au dey assis sur son divan et entouré de dignitaires. A chacun des articles qu'il traduit à voix haute, la colère monte derrière lui. (...) Ayant exposé les détails de la convention (...), il boit la citronnade que goûte auparavant le dey (...). Brasewitz repartira, sain et sauf. Mais à cause des risques affrontés et du fait de son grand âge, l'interprète contractera, (...) une maladie nerveuse dont il mourra quelques jours après. Comme si l'éclaircissement de cette hautaine expression "à discrétion", venue spontanément à l'esprit du chef français, devait faire au moins une victime : le porteur même de la missive ! En assurant au mot le passage dans la langue adverse (langue turque du pouvoir vacillant ou langue arabe de la ville maure, je ne sais...), Brasewitz semblait devoir payer cela de sa vie. (pp. 62-63)*

Ces récits du début de la colonisation ne se veulent pas anecdotiques par rapport à la grande Histoire de la conquête d'un pays. Ils ont été consignés par les militaires français, parce qu'emblématiques de l'interdiction absolue de passage du français vers l'arabe ou le turc sous peine de mort.

En effet, les récits des deux « vieillard(s) » sont présentés comme des allégories de l'impossible dialogue entre les deux communautés, autrement dit de « la parole gelée » dans « un désert d'ambiguïté ».

Une situation d'ambivalence périlleuse que la narratrice présentait dès son jeune âge :

*Le gendarme et sa famille me paraissaient soudain ombres de passage dans ces lieux, et par contre ces images, ces objets, cette viande devenaient les vrais occupants ! Car, pour moi, les demeures françaises exhalaient une odeur différente, reflétaient une lumière secrète. (...) Ainsi mon œil reste fasciné par le rivage des "Autres". Durant toute mon enfance, peu avant la guerre qui aboutira à l'indépendance, je ne franchis aucun seuil français, je n'entrai dans aucun intérieur d'une condisciple française... . (p. 38)*

Cette distance bien établie ne l'empêche toutefois pas d'être attirée et captivée par les intérieurs de ces « maisons françaises » qui étaient pour elle à la fois des espaces ouverts et comme frappés d'interdit ; d'où l'ambivalence de ce « rivage des "Autres" » qui exerce une attraction sur l'auteure/narratrice qui n'y succombe pourtant pas.

Au niveau symbolique, elle n'effectue pas le passage dans le camp adverse, et c'est ce qui lui vaut d'échapper au châtement suprême, la mort, mais pas à la torture qu'entraîne l'usage de la langue française (cf. *supra*) qui l'éloigne de sa langue d'origine et de sa culture :

*Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ?... Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers !... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. (p.298)*

Dès lors, comment se raconter ? Comment raconter ? Comment dire sans travestir ou « voiler » ?

Tirillée entre la nécessité de dire en français et l'impossibilité de dire vrai, *L'Amour, la fantasia* expose les hésitations, les doutes et les angoisses de son auteure vis-à-vis de la langue française :

*J'écris et je parle français au-dehors : mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que je n'ai jamais vus, des noms d'arbres que je mettrai dix ans ou davantage à identifier ensuite, des*

*glossaires de fleurs et de plantes que je ne humerai jamais avant de voyager au nord de la Méditerranée. En ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'œil qu'il ne sied pas d'avouer... (p. 261)*

La langue française, au-delà du fait qu'elle constitue un danger d'aliénation et d'acculturation, est ici mise en accusation car ses mots ne peuvent se charger de l'émotion et de la subjectivité de son utilisatrice : « *Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ?* » (p. 298).

C'est cette « aridité » qu'elle ressent également quand il s'agit de trouver les équivalents en français des « mots doux » arabes comme « *hannouni* » :

*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.117)*

Mais comme « traduire c'est mourir » (cf. *supra*), cette volonté de rendre compte d'une réalité autant individuelle que collective apparaît comme un besoin de transformer la langue française pour finalement accéder à une nouvelle langue apte à dire un passé perdu.

La modification de la langue devient par conséquent une nécessité :

*J'ai essayé de retravailler la langue française comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir. (...) je me suis rendu compte, à partir d'un certain moment, que le français était ma langue pour penser, pour avoir des amis, pour communiquer avec des amis, mais que dès que l'affectivité et le désir étaient là, cette langue me devenait désert. (Gauvin, 1997 : 25)*

Pour la narratrice, il est donc impératif de trouver un autre moyen, une autre langue pour parler des tréfonds d'une âme que les interdits ancestraux ont assourdie :

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

Cette *aphasie amoureuse* aboutit donc à une expérimentation du langage. Présenté en italique et sans réelle cohérence syntaxique, ce chapitre (*Sistre*) qui révèle avant tout les pensées les plus intimes de la narratrice sont de nature à restituer une oralité et une musicalité qui appartiennent à la langue maternelle de l'auteure, comme si le contenu intelligible était effacé au profit des sons et des rythmes. C'est ce que confie l'auteure à Lise Gauvin :

*C'est un poème sur le désir et sur le plaisir. Je me 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 poésie arabe, où la langue fonctionne par allitérations. (p.14)*

Ce chapitre décrit vraisemblablement les nuits d'amour de la narratrice de manière plus évocatrice que descriptive, à l'instar de ce passage :

*De nouveaux rôles, escaliers d'eau jusqu'au larynx, éclaboussures, aspersion lustrale, sourd la plainte puis le chant long, le chant lent de la voix femelle luxuriante enveloppe accouplement, en suit le rythme et les figures, s'exhale en oxygène, dans la chambre et le noir, torsade tumescence de "forte" restés suspendus. Soufflerie souffreteuse ou solennelle du temps d'amour, souffrière de quelle attente, fièvre de staccato. (pp.156-157)*

Ainsi, le sens du texte est délivré par les sons organisés selon un certain rythme, sur le modèle du phrasé du « staccato ». En effet, des allitérations principalement en /s/, /t/ et /r/ et l'assonance en /i/ structurent tout le chapitre, depuis le titre, *Sistre*, et l'incipit :

*Longs silences, nuits chevauchées, spirales dans la gorge.  
Râles, ruisseaux de sons de précipices, sources d'échos  
entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en  
taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue,  
chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de  
sa mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne.*  
(p.156)

L'allitération en /s/ (*silences, spirales, sons, sources, surgeons, susurrant, sous, souque, soute, souffles, souillés, soûlerie*), est renforcée par sa combinaison à l'assonance en /u/ (*sources, sous, souque, soute, souffles, souillés, soûlerie*). Cette figure confère ainsi une note grave au sifflement du /s/, produisant une harmonie imitative qui surdétermine les « râles » à travers les métaphores « spirales dans la gorge », « sons de précipices », etc.

La thématique du « *désir et du plaisir* » se décline ici principalement en termes d'allitérations et d'assonances pour une description musicale. En suivant le rythme et les sons du texte, la narratrice tente de faire entendre les éclats d'une voix. La disposition des phrases telle que proposée dans ce chapitre s'affranchit de l'emploi des outils de liaison (conjonction de coordination, de subordination,...), ce qui permet de renforcer l'idée que l'intérêt est porté d'abord vers la création d'un rythme d'une certaine musicalité qui se matérialise par l'équilibre et la répétition des mêmes structures phrastiques et des mêmes sons.

Le sens se livre donc non au niveau syntagmatique mais au niveau suprasegmental pour compenser, en français, la perte de la « poésie arabe ».

Toutefois, cette musicalité ne s'astreint pas seulement à ce chapitre mais semble envahir l'organisation du roman. Elle est effectivement visible dans la division principale en « *Mouvements* » de la troisième partie du roman, comme dans une composition musicale. L'ordonnancement de quelques sous-titres (*Clameur, Murmures, Chuchotements, Conciliabules*) inscrit le texte dans un mouvement musical qui dessine une progression des sons vers un adagio, troisième position (le plus souvent), au tempo lent, dans une sonate, un concerto ou une symphonie. En effet, cette troisième partie se termine sur un chapitre intitulé *Tzarl-rit (final)*, composé de trois sous-chapitres : *Pauline, La fantasia, Air de*

ney, et que la narratrice elle-même rapproche de la musique : « *Dans le silence qui termine d'ordinaire les opéras funèbres, je vais et je viens sur ma terre (...)* » (p.314).

La métaphore « *opéras funèbres* », placée à la dernière page, se lit comme l'équivalent de tout le livre qui s'achève sur *Tzarl-rit (final)*, lequel, au-delà de sa définition contradictoire dans les dictionnaires (p.305), est ce « *cri de la mort dans la fantasia* » (p.314) sur lequel s'achève *L'Amour, la fantasia*.

Dès lors, il devient aisé de croire que le texte d'Assia Djébar s'efforce de réaliser un concert de voix, où la sienne se mêle à celles de toutes ces femmes anonymes comme dans un « opéra funèbre ».

Au terme de cette étude, nous pouvons conclure que le roman d'Assia Djébar se présente comme la recherche d'un autre possible. Il raconte ce qui est nié et oublié et par cette volonté de rechercher une langue-vérité, elle raconte également une autre identité. C'est d'ailleurs ce qu'elle affirme dans l'entretien avec Lise Gauvin à propos de son roman *L'Amour, la fantasia* : « *il s'agit de montrer une permanence de plusieurs territoires dans notre mémoire algérienne* » (1997 : 21).

Le projet ainsi conçu explique que l'auteure souhaite dessiner les contours d'une identité qui est à la fois algérienne (arabo-berbère), française par la langue et consacre une place plus qu'importante à la voix féminine. Néanmoins, cet objectif qui est exclusivement un travail de mémoire suppose une plongée sans concession dans le passé, un passé individuel et un passé collectif.

*L'Amour, la fantasia* se présente donc comme une fusion de plusieurs éléments autour d'une thématique centrale, celle d'une recherche identitaire d'un point de vue féminin et qui concentre un héritage hétéroclite marqué par les souffrances et les douleurs du passé colonial.

**BIBLIOGRAPHIE**

- ARNHOLD, B., « A. Djébar présente à Barbara Arnhold *L'Amour, la fantasia et Ombre sultane* », in *Cahier d'études maghrébines*, Spécial Assia Djébar, n° 14, 2000, pp. 35-38.
- DJEBAR A., *L'Amour, la fantasia*, Paris, Livre de poche, 1995. (1<sup>er</sup> éd. 1985)
- FISHER D., « L'Anamnèse, histoire, ou littérature en état d'urgence » *Expression maghrébine*, Blida, Tell, vol. 2, n°1 2004, pp. 113- 124.
- GAUVIN L., *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.
- GAFÄÏTI H., « Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle », in Bonn C. (dir.), *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan et Université Paris 13, n° 27, 1<sup>o</sup> semestre 1999.
- HADJ MOUSSA, R., « Le difficile surgissement de la mémoire », dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 198-208.
- LE CLEZIO, M., « Assia Djébar : Écrire dans la langue adverse », in *Contemporary French Civilization*, vol. 9, n°2, 1985 (printemps/été).
- LEJEUNE, P., *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- MILO' G., *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Bruxelles, Peter Lang, 2007.