

L'idéal transculturel de Assia Djébar dans *L'Amour, la fantasia*

Amar GUENDOUI
Sabrina ZERAR
Université de Tizi-ouzou

Vers la fin de *L'Amour, la fantasia* (1984), dans le chapitre intitulé *Soliloque*, Assia Djébar (1985) écrit :

On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes les traces de la liberté... Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine.

(...) Et les aurores se rallument parce que j'écris.

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ? (pp. 303-4) (En italique dans le texte)

Écrit à partir de son lieu d'exile avec lequel elle n'arrivait pas, ou ne voulait pas s'identifier, et au sujet de sa patrie qui l'a expulsée, ce passage autobiographique révèle que Djébar se positionne bel et bien dans ce que Homi Bhabha appelle « the third space of enunciation » (1994 : 37). Cet espace est un espace hybride, situé aux frontières des cultures nationale et globale, et dont l'identité culturelle est une identité syncrétique, parfois instable et indéterminée. Pour Bhabha, c'est dans ce genre d'espace ambivalent et contradictoire que l'identité culturelle émerge. En outre, la volonté d'investir ce territoire « pourrait ouvrir la voie à la conceptualisation d'une culture *internationale* » (Bhabha, 1994 : 38) (ma propre traduction, et en italique dans le texte d'origine). En d'autres termes, reconnaître et assumer l'identité hybride sont les meilleurs moyens de transcender les différences culturelles issues des clivages ethniques et raciaux, et de jeter les fondements d'une identité transculturelle.

A côté de la problématique de la culture qu'il soulève, le passage cité plus haut appelle une deuxième réflexion. Cette fois, c'est plutôt du sujet d'écriture dont il s'agit. En effet, dans cet extrait, l'auteur ne se réfère plus à sa personne en utilisant la troisième personne du singulier, tel que « fillette arabe allant pour la première fois à l'école » (11), mais se découvre et se dévoile avec un 'je' conscient de l'ambivalence de sa

position. Face à cette ambivalence, ‘faire le lien’ est une alternative que le sujet tente d’explorer pour construire sa subjectivité et stabiliser son identité. Cependant, cette alternative ressemble plus à une quête, vu que l’identité culturelle de l’auteur en tant que sujet postcolonial et en tant que femme reste indéterminée. C’est peut être là la raison pour laquelle tout au long du récit, Djébar ne cesse d’interpeller l’histoire et d’interroger ses liens avec les langues arabe et française, respectivement sa langue maternelle et sa langue d’adoption.

L’étude qui va suivre tentera d’apporter un éclairage sur le regard critique que Djébar porte sur la question de la culture en examinant les problématiques de l’histoire, de l’identité, et de la langue qu’elle soulève dans *L’Amour, la fantasia*. Elle montrera que le roman se décline comme un roman à quêtes, où l’auteur interroge et interpelle les composants de son identité culturelle afin d’atteindre ce que Djébar elle-même décrit comme une « écriture de transhumance ». Cette aspiration vers la ‘transhumance’ pourrait être interprétée comme une volonté de l’auteur de transcender « l’héritage encombrant de l’histoire ». Elle se traduit dans le récit par un model de représentation qui empreinte foncièrement à l’esthétique postmoderne. La contention principale de notre étude sera, donc, que le mode de représentation qui permet à Djébar de traduire son idéal transculturel est l’idéologie postmoderne. Par conséquent, tout au long de notre travail, nous illustrerons comment Djébar (re)conceptualise son appartenance culturelle à travers l’idéologie postmoderne et considérerons les implications qui découlent de ce choix idéologique et esthétique.

Avant de commencer l’analyse, il est important de présenter le concept, ou l’idéologie, de postmodernisme. Cependant, face au caractère diffus du terme et de l’absence d’une définition précise et concise, nous nous limiterons à la définition, qui du reste est très indiquée à notre contexte d’analyse, suggérée par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne* (1979). Pour Lyotard, le postmodernisme « désigne l’état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle » (1994 : 5). Selon lui, la condition postmoderne est caractérisée par « une crise de récits », laquelle a donné naissance à une attitude « d’incrédulité à l’égard des métarécits » (6). Par métarécit, Lyotard décrit les grands récits de la liberté, des droits de l’homme et du progrès, et qui ont prétendu durant le dix-neuvième siècle

interpréter le monde. Ces récits étaient hérités de la philosophie rationaliste des siècles de Lumières et de ses prétentions universalistes. Ils se basaient sur des téléologies historiques et politiques qui, elles-mêmes, servaient à ‘légitimer’ les pouvoirs en place.

L’incrédulité à l’égard des métarécits incita les postmodernes à développer de nouveaux modes de lecture et d’écriture en vue de porter un regard critique sur les ‘discours de légitimation’. Allard-Poesi et Perret (1998) distinguent trois ‘méthodologies’ élaborées par les postmodernes. Celles-ci sont : la déconstruction ; la lecture résistante ; et l’expérimentation de nouveaux styles. S’agissant de la déconstruction, elle se fonde sur le principe que « les discours se construisent autour de dualismes et privilégient toujours le terme porteur d’idées de stabilité, d’ordre, (et) de cohérence » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 9). En vertu de cette qualité intrinsèque à tous les discours, la déconstruction se propose de ‘valoriser le terme de dualisme’ et « d’éradiquer toute conceptualisation construite sur la base d’oppositions » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 10).

Si la démarche déconstructive valorise l’aspect dualiste du langage afin, entre autres, de dénoncer « l’illusion de la référentialité du langage », la lecture résistante attire l’attention sur la portée idéologique du discours. Pour les postmodernes, tout discours véhicule une idéologie, et par conséquent, représente un « instrument de domination » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 9). Aussi, toute lecture devrait prendre assez de distance afin de « réinterpréter » son discours d’étude et de « dénoncer les relations de pouvoir du système dans lequel ce discours s’inscrit » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 9).

La troisième démarche élaborée par les postmodernistes est relative à leurs visions du monde et du sujet. Selon eux, le monde est « fondamentalement en devenir, changeant, fragmenté et disparate » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 3). Quant au sujet, il est à caractère incohérent, conflictuel, et indéterminé (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 4). Ainsi, et afin de ‘rompre avec la volonté de domination’ inhérente à la portée idéologique de tout discours, et afin de susciter l’intérêt et les questionnements du lecteur, les postmodernes ont souvent recours à des récits fragmentés et des textes polyphones, où la voix de l’auteur s’entremêle et se confond avec d’autres voix qui composent le récit.

Comme nous l’avons décrit précédemment, *L’Amour, la fantasia* est un roman à quêtes, dont la quête principale est celle de l’histoire de la conquête de l’Algérie, de la prise d’Alger, des révoltes et résistances

populaires, jusqu'aux massacres commis par les armées coloniales. En bonne historienne, Djébar déterre les premiers récits coloniaux de la conquête et les fait parler. Pour reprendre ses propres paroles (2000), l'écriture du roman était un engagement au « corps à corps » avec ce qu'elle appelle « [les] cohortes d'interprètes, géographes ethnographes, linguistes, botanistes, docteurs divers et écrivains de profession (qui se sont abattus) sur la nouvelle proie (c.a.d. Alger) » (1995 : 67). Cet intérêt aigu pour l'histoire et le discours historique, traduit avec tout autant de force dans son autre roman *Loin de Médine*, est inhérent à la littérature postcoloniale. Pour cette dernière l'histoire est perçue comme mémoire collective, torturée et mutilée, mais qu'il faut à tout prix exorciser et (re)conceptualiser, afin de jeter le pont entre le passé et le futur. Ce n'est qu'en déroulant le regard que le colonisateur avait porté sur le colonisé, sa culture, et sa civilisation, en déconstruisant son discours colonialiste et hégémonique, et en dénonçant les relations de pouvoir contenues dans ce discours que l'écrivain post-colonial pouvait mener à bien sa propre conquête de l'histoire ; une conquête tournée simultanément vers le passé et l'avenir.

Résolument tourné vers le passé, prenant la forme d'un palimpseste, *L'Amour, la fantasia* adopte deux démarches vis-à-vis des faits historiques tels que rapportés par les premiers chroniqueurs français: une première démarche qui déconstruit les récits et les discours qui ont « légitimé toutes les usurpations des corps comme des signes », et une deuxième démarche qui ambitionne à (re)construire l'histoire et réécrire le passé de la résistance algérienne, faisant appel tant à la chronique historique qu'à l'imagination subjective. Un des exemples qui illustrent la première démarche est le récit mystificateur de J. T. Merle. Merle est l'un de ces écrivains français qui ont accompagné les forces coloniales et ont décrit la prise d'Alger, et que Djébar traite volontiers « d'écrivain d'occasion », de « publiciste », ou de « grand reporter ». Dans son roman, Djébar cite de grands extraits tirés directement de la chronique de Merle. Mais cette fidélité au texte du chroniqueur est souvent suivie d'une analyse rigoureuse et distancée de son discours colonialiste et ses préjugés culturels, religieux, et civilisationnels. Pour l'exemple, suivons le commentaire teinté d'ironie et de sarcasme du passage suivant tiré du roman :

J. T. Merle, notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations, nous communique son étonnement, ses émotion et

compassion depuis le jour du débarquement (la seule fois où il est en première ligne) jusqu'à des hostilités, ce 4 juillet (p.50).

(...)

D'où la faconde de Merle pour nous décrire, après Staouéli, trois blessés ramassés sur le champ de bataille : un Turc, un Maure et un jeune homme probablement kabyle. Merle s'attarde sur leur visage, leur maintien, leur résignation ou leur courage. Il les comble d'attentions, va les voir à l'infirmerie, leur offre – comme aux animaux blessés d'un zoo- des morceaux de sucre. Puis, nouvelle anecdote, le plus jeune reçoit la visite d'un vieillard, son père. Nous sommes désormais en plein théâtre, celui que Merle a l'habitude de produire à Paris : « père et fils arabes, objet de la sollicitude française » ; « père troublé par l'humanité française » ; « père arabe franchement hostile à l'amputation de son fils que conseille la médecine française » ; « fanatisme musulman entraînant la mort du fils, malgré la science française ». Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle, ainsi échafaudée sous nos yeux (p.51).

La démarche par laquelle Djébar déconstruit le discours colonialiste de J. T Merle et des premiers chroniqueurs de la conquête coloniale n'est pas sans nous rappeler l'étude de Tzvetan Todorov intitulée *La conquête de l'Amérique* (1982). Dans cette étude, Todorov (1992) analyse les récits des conquistadores espagnols qui ont justifié la conquête et la destruction de la civilisation Aztèque. Adoptant une approche purement postmoderniste, l'auteur explique que le discours colonialiste était empli d'opposition binaires et simplistes à travers lesquelles le colonisateur représentait les autochtones comme sauvages violents et maléfiques, tandis qu'il se présentait lui-même comme civilisation modérée et bienfaitrice (153). Cette attitude s'applique parfaitement aux chroniques de J. T. Merle rapportés dans l'extrait cité au dessus. Dans le roman, les oppositions soulignées par le chroniqueur français sont souvent objets à discussion ou commentaires.

A coté de la stratégie de déconstruction du récit de 'l'Autre' se greffe dans *L'Amour, la fantasia* une autre démarche parallèle, à la fois contestataire et réappropriatrice. Cette démarche conteste le monopole exercé par l'occident sur la mémoire des peuples colonisés, et s'approprie le droit d'écrire et d'interpréter l'histoire telle que vécue et perçue par le colonisé lui-même. Cependant, cette version de l'histoire prônée par l'écrivaine reste à mi-distance entre le discours historique et le récit romanesque. Profondément postmoderniste, elle empreinte sciemment à

l'histoire et ses chroniques, et à l'imagination et la subjectivité de son auteur. Ainsi, le discours historique dans *L'Amour, la fantasia* reste ancré dans les annales historiques, et étoffé dans la subjectivité de Djébar.

Les récits de femmes anonymes qui composent tout le roman de Djébar élucident parfaitement la démarche de construction de l'auteur. Cependant, comme nous aborderons avec beaucoup de détails cette thématique dans une partie postérieure de cet article, nous préférons pour l'instant illustrer notre propos à travers l'image de Chérif Boumaza, l'un des premiers guerriers arabes à organiser la résistante populaire après l'Emir Abdelkader. Tout au long du récit du roman, Djébar présente ce personnage historique comme 'le nouveau héros des montagnes', dont l'histoire fut 'auréolée de prophéties et de légendes miraculeuses' dès sa tendre enfance. Elle le décrit aussi comme un guerrier intrépide et insaisissable qui faisait mordre la poussière à ses ennemis. Poursuivant davantage son entreprise mystificatrice, Djébar raconte aussi une histoire d'amour qui aurait liée le jeune résistant à la belle Badra, la fille du Caïd de Mazouna. A travers l'évocation de cette liaison imaginaire, l'auteur auréole le discours historique se rapportant à la biographie de Chérif Boumaza d'un effluve digne des héros de *Mille et une nuits*, et encense les aventures du guerrier d'un lyrisme de contes de fée.

L'intérêt tout particulier que Djébar accorde à l'histoire et à son discours montre sa volonté d'assumer son passé et de prendre en charge son histoire. Il atteste aussi de sa conscience d'artiste et sa volonté d'affronter les défis de l'entreprise de décolonisation, déjà entamée par de nombreux écrivains maghrébins après l'indépendance de leurs pays. Au milieu des avatars et des excès de tout bord, cette entreprise n'était pas une tâche aisée pour l'écrivain maghrébin. A l'image de ce premier Arabe, dans *L'Amour, la fantasia*, qui avait pris attache avec De Bourmont et qui s'était fait tuer par les siens, « tout écriture de l'Autre, transportée, (devenait) fatale, puisque signe de compromission » (p.52). Mais Djébar contourne aisément ce tabou, parce que pour elle écrire sur le passé et sur l'Autre est un acte de réappropriation résolument tourné vers le futur. En outre, son récit ne manifeste ni mépris ni haine, ni exclusion ni préjugé. Sa voix est une voix de femme qui élude le conflit et la destruction et reste en perpétuelle quête d'amour.

Parce qu'il implique les notions d'altérité et de différence, le discours historique constitue un objet d'étude particulièrement prisé par la pensée postmoderne. C'est cette raison qui fait que *L'Amour, la*

fantasia est profondément enraciné dans l'histoire contemporaine de l'Algérie. Cependant, et pour éluder la logique 'manichéenne' inhérente à tout discours nationaliste et ses avatars raciaux, Djébar amarre à son récit historique un discours amoureux. L'amour se présente, donc, comme l'autre quête de l'auteur, à travers laquelle elle cherche à transcender une partie de 'l'héritage encombrant' de l'histoire. Djébar écrit : « l'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable » (p. 93).

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'amour est une poétique féconde, mais aussi une quête presque désespérée. Le titre du roman l'associe à la fantasia. Celle-ci était le moyen par lequel la culture algérienne célébrait l'amour. Mais ce rituel a depuis longtemps cessé d'exister et son langage symbolique n'avait plus cours même quand les bédouins festoyaient en grandes pompes. Badra n'avait elle pas eu la meilleure fantasia, tandis que son mariage était un mariage forcé, donc dépourvu d'amour ? Et puis, l'auteur elle-même n'a-t-elle pas vécu son mariage dans la douleur, prélude de son échec ? Ce manque d'amour et ses cérémoniaux sont ressentis comme une terrible frustration par l'auteur. Durant son enfance, déjà, en entendant le 'Pilous chéri' fantaisistes de Marie-Louise, elle décida que « l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics » (p.43). Cette attitude conforta le sentiment d'aliénation vis-à-vis de langue française, puisque celle-ci « pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservée » (p.43-4). C'est ainsi que, pour Djébar, l'amour devint « le cri, la douleur qui persiste et s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon du bonheur » (p.154). *L'Amour, la fantasia* n'est, d'ailleurs, qu'un cri, dont la douleur est alimenté par les mémoires de l'enfance et de l'histoire, tandis que l'auteur, à travers son écriture, entrevoit et quête un idéal de 'transhumance'.

Tout au long de son récit, Djébar enferme son discours amoureux dans un triptyque aux allures presque désespérées, dont la logique enchaîne l'amour à l'histoire, aux traditions et à la langue. Solidement attaché à sa langue maternelle, elle cherche toujours, dit elle, « comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère » (p.92). Mais sous le poids des tabous, des interdits, et de la

tradition, elle se retrouve « désertée des chants de l'amour arabe (et ...) expulsée de ce discours amoureux » (p.298). Son aliénation est d'autant plus grande que la langue française ne peut combler toute l'étendue de sa frustration, car elle lui refuse ses mots d'amour. En cela, elle ressemble à ses jeunes sœurs qui, cloîtrées chez elles, n'entretiennent leurs désirs d'amour qu'à travers des relations épistolaires avec des étrangers. Djébar, elle, entretient ses pulsions d'amour à travers la quête de l'écriture.

L'amour est aussi la quête par laquelle Djébar soulève une problématique créative et une poétique débordante de lyrisme. Son discours amoureux l'amène à se situer par rapport à tout l'environnement linguistique qui l'entoure et à se prononcer sur son histoire et son héritage. En fait, quand bien même Djébar regrette-t-elle de ne pouvoir exprimer ce que elle a à dire en arabe, son attachement à sa langue maternelle est manifeste dans chaque page et chaque ligne de son récit. En outre, tout au long de son récit, écrit dans un langage poétique somptueux, elle ne cesse de parler de la langue française, à tel point que cette langue devient, en reprenant ses propres mots (2000), « le personnage principal » du roman. Ces problématiques linguistiques, liées aux rapports complexes de l'auteur avec les langues arabe et française, attestent que Djébar est bel et bien consciente du lien entre les concepts de la langue, d'un côté, et celui de la culture et de l'identité, de l'autre.

Tout au long de *L'Amour, la fantasia* le recours à la langue de Voltaire est perçu comme contrainte et comme libération à la fois. L'analogie que Djébar donne à son rapport à la langue française est la tactique du 'rebato', utilisé par les résistants indigènes lors des occupations espagnole, turque, et française du Maghreb. Le rebato était un espace isolé d'où les résistants menaient leurs attaques successives sur les forces ennemies et où ils se repliaient. Il leur permettait à la fois de lancer leurs assauts et de se protéger lors du retrait. Cependant, en temps de paix, cet abri perdait sa vocation guerrière et devenait, par la force de la paix, un lieu d'échanges commerciaux et culturels intenses. C'est cette métamorphose que Djébar exploite afin d'expliquer ses relations complexes avec la langue française.

La première impression qui se dégage à travers le récit de Assia Djébar est qu'elle utilise la langue française par contrainte, dès lors que sa fréquentation de l'école française est synonyme de déculturation, de déracinement, et de désert identitaire. « Je cohabite avec la langue

française » (p.297), écrit elle. Elle ajoute : « le français est ma langue marâtre » (p.298). Encore un peu plus loin elle explique : « me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier » (p.300). De ces citations, il apparaît clairement que l'auteur éprouve une anxiété, peut être même un désarroi, à utiliser la langue de 'l'Autre', car sa mise à nu, c'est-à-dire son autobiographie, lui rappelle sans cesse la 'mise à sac' de l'entreprise coloniale du siècle précédent. Sa mémoire, encombrée par les massacres et les enfumades commis par les forces conquérantes, lui dicte la retenue dans ses élans linguistiques, car ça serait 'voiler' (le mot est de Djébar elle-même), et peut être même trahir, l'histoire et les mots de ces résistantes anonymes qui ont milité contre l'envahisseur étranger, et à qui elle prête la voix tout au long de son récit. Cette méfiance à l'égard de la langue du colonisateur est due au fait que la langue est un véhicule important de transfert de culture. Comme l'avait déjà souligné Frantz Fanon : « parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie d'une telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation » (1993 : 12).

L'héritage macabre du colonialisme et le risque de déculturation ne sont pas les seules entraves qui influencent négativement les rapports de l'auteur avec la langue française. A leurs coté se dresse un autre obstacle dont la nature est liée à la quête d'amour qui structure la thématique du roman. En effet, parce que le français fut utilisé seulement par les juges et les condamnés, parce qu'il exprimait uniquement la violence et les revendications, Djébar trouve que le français est une langue « aride » (p.298) qui lui refuse ses mots d'amour : « la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé ». Ce sentiment installe le doute sur son élan créatif car « ses mots ne se chargent d'aucune réalité charnelle ». Durant son enfance, et à cause de son éducation dans l'école française, elle avait expérimenté une sorte 'd'aphasie amoureuse' dès lors que « 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 était souvent le résultat de cette 'zone neutralisante de silence' par laquelle tout mot étranger transitait. C'est sans doute ce déphasage entre les mots et l'affectivité de l'auteur qui pousse Djébar à se sentir « exilée » (p.224) par rapport à de la langue française et rejetée

par son discours amoureux. Cependant, malgré ce sentiment d'exil, l'auteur ne semble pas vivre sa frustration comme un handicap insurmontable. Au contraire, dans sa quête de 'transhumance', Djebbar entrevoit ses rapports à la langue du conquérant sous d'autres perspectives et d'autres horizons, autrement plus positifs. Ces nouvelles perspectives sont liées à son statut et son identité de femme, ainsi qu'à son combat émancipateur.

Djebbar inscrit ses rapports avec la langue française sous l'angle d'ouverture envers les autres. Tout au début de son récit, elle revendique une attitude de tolérance vis-à-vis de l'étranger et affirme : « mon œil reste fasciné par le rivage de l'Autre » (p.38). Cette attitude a été renforcée par sa fréquentation de l'école française, à travers laquelle elle a pris conscience non seulement des « trésors inépuisables » de cette langue, mais aussi de l'ouverture exceptionnelle sur le monde qu'elle lui a procuré : « la langue étrangère me servait d'embrasement pour le spectacle du monde et de ses richesses » (p.180), écrit elle. En parallèle avec sa formation, des changements se sont opérés sur son corps et son esprit. Le corps, d'abord, commença à s'occidentaliser. Il rejeta le voile et les harems, symboles, à ses yeux, de répression et de claustration. Puis, l'esprit se chargea de nouvelles idées aspirant à la liberté et à l'émancipation. Ces idées évoluèrent en des revendications subversives dont le but était de conquérir sa propre identité et celle de toutes ses congénères opprimées. Ce sont ces idées subversives et ce processus de transformation que Djebbar retrace à travers son récit. Le passage qui va suivre restitue toute la contribution de la langue française à la quête identitaire de l'auteur :

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. Comme si ...Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux ; or devant celle de l'ancien conquérant, me voici à éclairer ses chrysanthèmes ! (p.256)

Soulignant subtilement un enfermement banni et une liberté de mouvement conquise, ce passage confirme l'analogie des rapports de Djebbar envers la langue française avec la tactique du rebato. Désormais, la langue française, langue imposée par la force du conquérant, devient

aujourd'hui le véhicule à travers lequel l'auteur exprime et 'fait circuler' ses rêves et ses aspirations. A partir de là, nous pouvons dire que Djébar a sublimé ses appréhensions et transcendé la crainte de la déculturation. Elle devient, ainsi, comme son illustre ancêtre Saint Augustin. Celui-ci fût un grand homme de la chrétienté, et serviteur malgré lui de César. Dans sa quête de Dieu, il sublima son usage de la langue de l'opresseur romain. Comme lui, dans sa quête de sa liberté, Djébar sublime son recours à la langue du conquérant gaulois et retrouve le plaisir d'être une femme libre.

L'autre problématique linguistique soulevée par Djébar dans *L'Amour, la fantasia* est celle relative à ses rapports avec sa langue maternelle. Ces rapports sont tout aussi complexes que ceux qu'elle entretient avec la langue française, sauf qu'ils sont plus de nature affective et émotionnelle que d'ordre pragmatique. C'est ainsi que l'auteur avoue que l'écoute de la chanson du sacrifice d'Abraham, chantée dans des termes 'rares', 'pudiques', 'palpitants d'images du dialecte arabe', son corps tremousse, la nostalgie de l'école coranique l'embrasse, et un désir d'islam l'habite.

L'attachement de Djébar à la langue qui berça son désir d'amour durant son enfance se manifeste très subtilement dans son récit. Parce qu'elle écrit en français, l'arabe se retrouve, de facto, expulsée de sa fiction. Mais cette absence de la graphie arabe ne doit pas être interprétée comme un déni de la langue maternelle et un reniement des origines de l'auteur. En fait, Djébar exprime et célèbre sa langue maternelle à travers le retour aux plaisirs de l'oralité et la fabulation qui caractérisent la culture traditionnelle algérienne. Cette caractéristique de son récit est l'une des attributs les plus fondamentaux à l'esthétique postmoderniste, pour qui écrire est synonyme de conter et fabuler. D'ailleurs, c'est à partir de cette perspective qu'il faut analyser le récit de *L'Amour, la fantasia* afin d'apprécier l'attachement de l'auteur à sa langue maternelle.

Le retour à l'oralité, aux plaisirs de la narration traditionnelle et archaïque, aux contes anciens et ancestraux, est inséparable de l'idéologie postmoderne. Hédi Abdel-Jouad écrit à ce sujet :

(...) the post-modern is the age of the « me » generation which privileges individual utterances, or *parole*, at the expense of social systems and constructs, or *Langue*. The self-conscious, personal and idiosyncratic expression (*parole*) has returned with a vengeance. Hence,

the interest accorded by the post-modernist to oral traditions and literature (...). The text becomes a narrative performance where the writer, like the story-teller, digresses, interjects, reflects, and fabulates at will (1991: 68-9).

Le retour des postmodernes à l'oralité peut être perçue comme une affirmation de l'identité et de l'histoire. Elle participe à un effort collectif de plusieurs auteurs post-coloniaux envers une reconnaissance de leurs cultures et littératures. Dans *L'Amour, la fantasia*, Djebbar engage un mouvement similaire envers sa culture traditionnelle. Son roman se présente comme un récit syncrétique où sa voix « qui se cherche quête l'oralité d'une tendresse qui tarde » (p.88). Ainsi réussit elle à s'approprier la culture orale algérienne et à prêter son '*kalaam*' aux voix de ces femmes résistantes, afin de conter leurs détresses et leurs exploits. Pour mener à bien cette tâche, Djebbar procède à un genre de collage où le texte du roman se trouve fragmenté entre plusieurs récits de femmes. Ces fragments de discours sont portés par la dynamique du mot et la performance orale. Dans leur ensemble ils rappellent les contes de *Mille et une nuits*. D'ailleurs, comme ce texte ancestral, *L'Amour, la fantasia* aussi se décline comme une œuvre individuelle et collective à la fois : individuelle parce que c'est l'œuvre de Djebbar, et collective parce qu'il raconte plusieurs histoires à la fois.

Les liens entre *L'Amour, la fantasia* et *Mille et une nuits* laissent supposer que l'un est le palimpseste de l'autre, car il semble évident que, tout au long du récit du roman, la subjectivité de Djebbar reste profondément entremêlée avec celle de Shéhérazade. Toutes deux sont auteurs et personnages de leurs propres contes. Puis, comme Shéhérazade, Djebbar aussi raconte et se présente comme conteuse. En parallèle avec son récit autobiographique, elle prête aussi sa voix à d'autres femmes. Par exemple, rapportant l'histoire de l'otage de Bône expatriée durant l'été de 1843, elle écrit : « je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, près des monts Ménacer ... je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager [...] je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français » (p.267).

En ressuscitant l'otage Bônoise, Djebbar célèbre et affirme une démarche revendicative, dont la résistance s'assimile à celle de Shéhérazade. Cette dernière incarne l'archétype de la résistance des

femmes et de leur combat pour l'égalité et la liberté. A travers sa rhétorique orale et son discours profane, c'est toute une multiplicité de voix qui s'expriment et qui se libèrent. Cette qualité du texte de *Mille et une nuits* est exploitée par Djebbar afin de véhiculer sa quête d'identité et son combat pour l'émancipation de la femme algérienne. C'est ainsi que tout le récit de *L'Amour, la fantasia* regorge de voix et d'histoires de femmes, dont la plupart sont des résistantes et des maquisardes anonymes.

L'anonymat des voix de femmes qui peuplent le récit de *L'Amour, la fantasia*, n'est pas sans nous rappeler la critique du sujet doté d'une identité stable et déterminée chez les postmodernes. Pour ces derniers, « doter le sujet d'une identité rend possible son identification et sa localisation dans le temps et dans l'espace, et par conséquent son contrôle et l'exercice d'une domination » (Allard-Poesi et Perret, 1998 : 4). En vertu de ceci, il nous semble que Djebbar souscrit pleinement à la conception postmoderne de l'identité, puisque l'anonymat et la résistance à la domination sont les thèmes communs à tous les récits de femmes que composent le récit de son roman.

Les histoires de femmes véhiculées par le récit de *L'Amour, la fantasia* dévoilent aussi l'une des plus grandes conquêtes de Djebbar tout au long de son roman : celle qui consiste à dresser un portrait de la femme algérienne à l'image d'une femme. Cette quête s'appuie sur l'histoire de la conquête française et de la résistance algérienne, ainsi que sur les analogies des chroniques historiques avec le destin des femmes algériennes. L'histoire des asphyxiés de la Dahra raconte un événement qui peut se lire comme le paradigme du roman. Cet événement est l'histoire du lieutenant de Chérif Boumaza, Aissa Ben Djinn, qui est allé chercher dans les décombres des corps calcinés « une femme qu'il avait beaucoup aimé » (p.112). La quête principale de Djebbar s'assimile à cette aventure parmi les décombres. Son roman s'engouffre dans l'histoire tumultueuse de la période coloniale à la recherche d'une Algérie qu'elle a toujours aimé. Dans sa poursuite de cet idéal, elle rappelle que dès le début de la conquête, l'Algérie était perçue comme une femme qu'il fallait à tout prix protéger ou soumettre. Par exemple, citant l'exemple de Dey Hussein, Djebbar rapporte qu'il avait répliqué aux demandes d'excuses du roi de France en s'exclamant : « le Roi de France n'a plus qu'à me demander ma femme ! » (p.16). Encore un peu plus loin, évoquant la correspondance des officiers français avec leurs compatriotes de l'autre côté de la Méditerranée, Djebbar écrit :

Les lettres de ces capitaines oubliés qui prétendent s'inquiéter de leurs problèmes d'intendance et de carrière, qui exposent parfois leur philosophie personnelle, ces lettres parlent, dans le fond, d'une Algérie-femme impossible à apprivoiser. Fantasma d'une Algérie domptée : chaque combat éloigne encore plus l'épuisement de la révolte (p.84).

L'Algérie impossible à apprivoiser, la révolte qui ne s'épuise jamais, tel est l'hommage rendu par Djébar à toutes ces femmes dont les voix racontent 'mille et une histoires' de résistance. Portées par cet idéal de résistance, ces voix convergent dans la subjectivité de l'auteur et se confondent avec son combat pour la liberté, permettant ainsi à tout le récit autobiographique de se réaliser, et peut être même s'émanciper. Le mouvement du 'rebato' ayant pris place dans la conscience de l'auteur, l'idéal de transhumance ne pouvait alors se réaliser que dans cette même conscience. Ainsi, 'entre deux peuples et deux mémoires', en un moment présent 'emplit de silence', *L'Amour, la fantasia* offre-t-il un lien entre un auteur exilée et ses consœurs résistantes ; un lien entre un passé 'encombrant' et un avenir toujours en construction.

Références:

- Abdel-Jouad H. (1991) "Dialectics of the Archaic and the Post-modern in Maghrebian Literature in French", *STCL*, Vol. 15, n° 1, 59-77.
- Allard-Poesie F. et Perret V. (1998) « Le postmodernisme nous propose-t-il un projet de connaissance ? » *Centre de recherche DMSP*, 263, 1-15.
- Bhabha H. K.(1994), *The Location of Culture*. London, Routledge.
- Djébar A. (1995). *L'Amour, la fantasia*. Paris, Albin Michel.
- (2000), « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité ». Discours de la romancière lors de la cérémonie de la remise du prix des Editeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix 2000.
- Fanon, F. (1993), *Peau noire masques blancs*. Alger, ENAG.
- Lyotard, J-F. (1994), *La condition postmoderne*. Tunis, Cérés.
- Perret V. Voir Allard-Poesie.
- Todorov T. (1992), *The Conquest of America*. New York, Harper Perennial.