

De la révélation de soi à l'auto-compréhension : Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* et *Nulle part dans la maison de mon père*

Mildred Mortimer
Université de Colorado, USA

Résumé :

A writer of fiction since the late 1950s, Assia Djébar began introducing autobiographical elements into her texts with her fifth novel, *L'amour, la fantasia*, (1985) published in English as *Fantasia, An Algerian Cavalcade* (1985). Fully aware that subjectivity in life and fiction are often considered transgressions in Algerian culture, the novelist responds to by implementing narrative strategies in the text that signal an original approach to autobiography -- fragmented autobiography, polyphonic discourse, and autofiction.

Two decades later, Djébar offers her readers, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), a personal history that sheds further light on a life story that is both exemplary and unique. This text is crucial to our understanding of the novelist's autobiographical project for several reasons. First, we can now view Djébar's narrative unveiling as a two-stage process that began as a collective project but has resulted in the production of a singular life, a singular voice. Second, her previous focus upon unearthing occulted colonial history is now a personal quest, as she recovers, through memory, hidden personal history. Third, we see more clearly the ambiguous relationship between the young girl and the father who is alternately liberator and censor, a conflict that reflects, in part, the tension between the writer and the French language. Fourth, as we witness the unfolding of the autobiographical project, we become aware that Djébar, trained as a historian, is first and foremost a novelist, someone for whom the construction of a literary persona is a cornerstone of her craft, the blending of fact and fiction an important component of her writing. Finally, her approach to self-representation forces readers to consider two related questions that concern the Algerian writer's work in particular and the realm of women's autobiography in general: Does the autobiographical process heal the fragmented narrating self? Does it effectively challenge patriarchal

structures and ideology or merely create nostalgia for a lost Eden in which women are jealous guardians of tradition?

Depuis son entrée à l'Académie Française en 2006, Assia Djebar est sûrement l'écrivaine maghrébine la plus connue et la plus étudiée dans les universités américaines. A partir de son premier roman de la guerre d'Algérie, *Les Enfants du nouveau monde* (1962), elle montre la participation active de la femme algérienne à la lutte pour l'indépendance de son pays. Historienne de formation, la romancière élargira le champ historique dans *L'Amour, la fantasia* (1985) en décrivant la prise d'Alger en 1830, la défaite militaire qui condamne son pays à cent trente ans de domination coloniale française. Dans ce roman, elle introduit aussi des éléments autobiographiques, surtout sa venue à l'écriture grâce à la décision de son père, instituteur indigène de l'inscrire à l'école coloniale française. Deux décennies plus tard, elle offre à ses lecteurs un deuxième texte qui approfondira cette première tentative autobiographique, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), puisant davantage dans la vie personnelle de l'écrivaine, surtout en ce qui concerne son adolescence.

Consciente du fait que le dévoilement de soi pose un problème pour toute écrivaine algérienne, Monique Gadant, dans son analyse de *L'Amour, la fantasia* demande : «N'avons-nous pas toutes et tous la permission de dire «je» ? (93).

Sa question nous renvoie à toute société où le dévoilement de la subjectivité est censuré, et la critique littéraire nous rappelle qu'à une période pas si lointaine en Europe des auteurs masculins et féminins étaient contraints à se censurer (93). C'était précisément le mouvement féministe européen et américain qui a revendiqué pour les femmes le droit de dire et écrire leur subjectivité, de conquérir de nouveaux espaces. Pourtant dans le Maghreb, parler de soi en public, écrire et publier en termes personnels est pour une femme une double transgression. La femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. Et, la femme qui s'approprie l'écriture transgresse la règle de la séparation des sexes.

Djebar répondra à la censure imposée par sa société en utilisant des stratégies narratives qui signalent une nouvelle approche à l'autobiographie: l'autobiographie fragmentée, le discours polyphonique, l'autofiction. Pourtant, son approche à la représentation de soi pose deux questions qui portent sur l'autobiographie en général, l'oeuvre de Djebar en particulier: Est-ce que la révélation de soi aboutit à une meilleure compréhension de soi? Est-ce que ce processus de dévoilement lutte effectivement contre les structures patriarcales ou crée-t-il tout simplement une certaine nostalgie pour un Eden fantasmé où les femmes ne sont que les gardiennes de la tradition ?

Le livre s'ouvre sur le récit d'une «Fille arabe allant pour la première fois à l'école» (11). Comme nous le signale Robert Elbaz, cette mémoire personnelle est aussi celle de toutes les fillettes arabes allant à l'école dans le contexte bien déterminé de la colonisation française en Algérie. La narratrice prend la parole pour celles dont la parole a été occultée, le verbe étouffé (174).

Dans les trois sections principales du roman, une véritable dialectique de deux discours se suivent, le discours autobiographique et le discours historique. Ils se chevauchent car le dernier mot du chapitre autobiographique est repris au début du chapitre historique pour que le dialogue entre les deux se complète. Ainsi, l'un n'existe pas sans l'autre. Et lorsque la narratrice dit : «Je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la *zaouia* des Beni Ménacer, ma tribu d'origine...» (243) elle rattache l'histoire coloniale occultée de l'Algérie à son histoire personnelle. Les lecteurs apprendront dans *Nulle part dans la maison de mon père* à quel point l'histoire personnelle occultée a marqué la vie de cette petite Algérienne.

Pour mieux cerner son discours historique, dans un entretien avec la romancière peu de temps après la publication de *L'Amour, la fantasia*, je lui ai demandé pourquoi l'histoire se déroule sur deux plans, la conquête des années 1830 et la guerre d'Algérie. Elle a répondu:

J'aborde le passé du dix-neuvième siècle par une recherche sur l'écriture. S'établit alors pour moi un rapport avec l'histoire du dix-neuvième siècle *écrite* pas des officiers français, et un rapport avec le récit oral des Algériennes traditionnelles d'aujourd'hui.

Deux passés alternent donc ; je pense que le plus important pour moi est de ramener le passé malgré ou à travers l'écriture, «mon écriture» de langue française. Je tente d'ancrer cette langue française dans l'oralité des femmes traditionnelles. Je l'enracine ainsi. (201)

Utilisant la langue française pour documenter l'histoire coloniale, surtout pour confirmer la participation de la femme dans la lutte anti-coloniale, (ce qu'elle fait dans les chapitres qui décrivent les actions héroïques des Algériennes en 1830 et dans le maquis pendant la guerre d'Algérie), elle prête sa plume aux femmes dont la parole a été occultée. Grâce au discours polyphonique, son texte ouvre un nouvel espace narratif où la parole de la femme est à la fois collective et personnelle, ancrée dans le passé et le présent.

En ce qui concerne la parole collective, il est important de noter que le lecteur quitte le texte avec des images de femmes pour la plupart jeunes, rurales, analphabètes, qui font preuve de leur courage en s'opposant aux militaires français pendant la guerre d'Algérie. L'une d'elles raconte :

Tirez ! ai-je dit. Cela m'importe peu ! Je suis une fille, je ne suis pas une femme complète, mais je laisserai derrière moi des hommes !...chacun d'eux tuera cent d'entre vous ! Tuez-moi !

Ils apportèrent une cravache. Ils me frappèrent. Ils branchèrent l'électricité de leurs appareils. Ils me torturèrent. (153)

Djebar, qui écrira son long hommage à Zoulikha Oudaï, martyr de Cherchell, dans *La Femme sans sépulture* (2002), révèle dans ce texte qui le précède de presque vingt ans, le courage impressionnant de cette jeune *Moudjahidate* ainsi que la perversité de ses tortionnaires. En même temps, elle ouvre un espace narratif à la jeune *Moudjahidate* pour qu'elle puisse articuler un épisode traumatisant. Menacée par les militaires, la fille a certainement très peur ; lorsqu'elle revit cet incident beaucoup d'années plus tard, toute l'émotion ressentie dans le passé lui revient.

L'émotion ressentie dans le passé revient aussi dans *Nulle part dans la maison de mon père* (2007), le texte qui signale un nouveau tournant dans son projet autobiographique. Djébar va s'écarter du projet collectif, l'autobiographie au pluriel, pour creuser au plus profond d'elle-même afin de récupérer des souvenirs personnels occultés. Abandonnant ses préoccupations communautaires, elle va se concentrer sur une vie singulière, celle d'une narratrice qui ressemble beaucoup à l'écrivaine et qui porte son prénom, Fatima-Zohra, bien que le nom de famille, Imalayène, ne soit jamais divulgué. Ainsi, la tentative de déterrer l'histoire coloniale occultée entamée dans *L'Amour, la fantasia* continue tout en s'engageant sur une nouvelle voie. Poursuivant sa quête identitaire, l'écrivaine récupère à travers la mémoire, l'histoire personnelle occultée. Elle nous ouvre de nouvelles perspectives en nous permettant de mieux comprendre les rapports complexes entre la fille et le père, un homme qui est alternativement un intellectuel libérateur et une voix autoritaire. Leurs conflits reflètent aussi la tension qui se développe entre l'écrivaine et le français, la langue du colonisateur que le père et la fille parlent entre eux.

Tout en explorant les rapports ambigus avec le père, la narratrice évoque en contrepoint ses liens intimes avec la mère. Ainsi, la rupture annoncée dans *L'Amour, la fantasia* entre la fille et l'enclos maternel se voit atténuée dans ce texte. Finalement, le récit qui nous plonge dans le passé montre que cette historienne de formation est surtout romancière, quelqu'un pour qui la construction du personnage littéraire est au cœur de son œuvre. Ainsi, nous devrions considérer ce texte une autofiction; il correspond à la définition proposée par Annie Richard : «Le mot «autofiction» traduit l'idée de la construction du «moi» par le «je» qui le façonne, tel un romancier mais sans renoncer au lien direct avec l'expérience du sujet parlant, contrairement à la fiction pure»(10).

Constatant que la fiction constitue une partie fondamentale de l'écriture djébarienne, nous retrouvons des passages qui figurent dans d'autres récits dits de fiction. Pour n'en nommer que quelques-uns : l'épisode de la bicyclette (86) qui rappelle l'histoire du balançoire dans *L'Amour, la fantasia* où la petite fille se fait gronder par son père

pour avoir montré ses jambes en public ; le passage concernant l'importance de Cherchell (58)—la ville natale qu'elle appelle Césarée dans ses écrits—qui figure dans *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* ; et pour nous ramener au premier roman autobiographique, *L'Amour, la fantasia*, l'épisode de «la fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père» (11).

Si le père—comme dans *L'Amour, la fantasia*—est à la fois censeur et libérateur, la mère, reprenant son rôle traditionnel de l'œuvre précédente, représente l'univers de l'intimité féminine. Très attachée à la mère, la fille se sent aussi sa protectrice ; c'est elle qui guide la femme voilée vers l'espace extérieur peuplé d'étrangers. Ainsi, un parallèle s'établit dans *Nulle part dans la maison de mon père* entre l'image du père qui introduit sa fille au monde du colonisateur et celle de la fille qui guide sa mère vers les mêmes espaces. Notons que la jeune femme de l'instituteur, à son tour, apprendra la langue du colonisateur et se déplacera sans voile en Algérie et en France quelques années plus tard.

Au sein de la famille, les rituels du quotidien renforcent la division entre les espaces masculins et féminins. Le père lit la presse française en silence pendant que la mère écoute attentivement les émissions à la radio en arabe. Ainsi, les deux cultures distinctes complètent, en quelque sorte, l'univers sécurisant des enfants du couple. Néanmoins une ombre pèse sur ce foyer idyllique.

Bien que le texte exprime une certaine nostalgie pour le passé, celui d'une enfance heureuse au sein d'une famille protectrice, il introduit un élément inquiétant, un secret de famille. Après la mort du premier frère, le père décide que les enfants ne doivent jamais évoquer son souvenir devant leur mère qu'il juge trop fragile pour le supporter. Pourtant, des secrets ont souvent des conséquences inattendues... Ce secret devient la source du traumatisme surtout pour la sœur cadette qui pendant toute son enfance souffre des crises d'asthme liées à l'angoisse. Ainsi, la romancière qui a déterré plusieurs épisodes sanglants de l'histoire coloniale occultée dans *L'Amour, la fantasia*,

révèle ici à quel point une histoire personnelle occultée, un secret de famille, pourra perturber la vie de ses membres.

Il est évident que le silence plutôt que la perte de l'enfant provoque la douleur et l'angoisse dont souffrent les enfants. Soumise à l'interdiction du père, la loi du silence qu'il impose sur la famille, la narratrice adoptera à son tour le même code. Adolescente, elle mènera une vie secrète pour contourner et subvertir la loi du père. Elle sortira avec ses copines sans la permission des parents et maintiendra une correspondance secrète avec un jeune étudiant qui aboutira aux rencontres avec lui à l'insu de son père. De manière habile et subtile, elle défie et contourne son autorité. Éventuellement, un drame éclate, entraînant des conséquences traumatisantes, lors d'une dispute avec le soupirant.

Curieuse de rencontrer le jeune homme, Tarik, une copine de classe rejoint le couple dans un café où, impressionnée par la compétence linguistique en arabe de cette fille, Tarik provoque la jalousie de Fatima ; elle réagit en la congédiant brusquement. Fâché, Tarik insiste que Fatima rappelle la fille et s'excuse de ses actions. Fatima, hors d'elle-même, quitte le café. Descendant la rue en courant, elle passe devant un tram qui faillit la renverser. Freinant juste à temps, le conducteur lui sauve la vie. S'agit-il d'un accident ou d'un suicide raté ? Est-ce que Djebbar suggère que l'oppression patriarcale à double tranchant, les dictats du père et du fiancé, crée une situation intenable où le soi fragmenté de l'adolescente ne trouve aucun recours sauf dans l'autodestruction ? Je crois que oui.

Djebbar a expliqué qu'elle n'a pas pris la décision consciemment de divulguer cet épisode de son passé ; il a ressurgi instantanément de son inconscient. Elle dit :

«Il faudrait que je vous explique pourquoi et comment j'ai écrit *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce roman raconte une très grave crise d'adolescence que j'ai traversée et expulsée de ma mémoire aussitôt la crise passée. Cette crise a éclaté en 1953, tout juste un an avant le début de la guerre d'Algérie. Depuis, je l'avais complètement occultée. Et puis, le souvenir m'est revenu il y a trois ou quatre ans.

Un matin, dans mon appartement de New York, j'étais en train de ranger mes affaires, quand j'ai entendu à la radio que le journal New York Times avait publié dans son édition du jour l'histoire d'une Palestinienne de 16 ans qui s'était fait exploser en Israël. Bouleversée, je suis allée acheter le journal. Devant la photo de la jeune fille en première page, j'ai été prise de tremblements. La mémoire de l'acte de folie désespéré que j'avais commis il y a plus d'un demi-siècle a ressurgi tout d'un coup. J'avais à l'époque l'âge de la jeune kamikaze. Les circonstances, le visage courroucé de mon fiancé qui m'avait poussée au suicide, le désespoir, tout m'est revenu avec une telle clarté que j'en étais profondément ébranlée. Il fallait que je l'écrive. Je m'y suis mise dès le soir. Le plus dur était de raconter l'acte et ses conséquences dont le récit occupe les trente dernières pages du livre. Je les ai écrites en un jour, pleurant tout mon soûl. Je pleurais car je me suis rendu compte que j'ai gâché ma vie de femme en n'osant pas explorer davantage cet abîme qui s'était ouvert sous mes pieds par un matin d'octobre en Algérie. Je n'en suis pas encore consolée. Je pourrais en pleurer encore. (Barrada, *Jeune Afrique* web archive)

Cet épisode traumatisant qu'elle raconte dans le texte correspond à ce que Cathy Caruth, appelle «une expérience non assimilée». Lorsque ni l'expérience ni l'écriture de l'expérience n'a été entièrement assimilée, elles ressurgissent comme le retour du refoulé pour être à nouveau refoulées et enterrées. De cette façon, le traumatisme du vécu va hanter l'individu. Signalons à cet égard que l'épisode du suicide raté paraît à plusieurs reprises dans les romans de Djébar en commençant par *Les Impatients* (1958), et toujours de manière fictive. Ce n'est qu'après le suicide de la jeune Palestinienne que Djébar, elle-même, se l'approprie, et confirme dans son texte : «C'est le père que je fuyais, dont je craignais le diktat (384)». Il faut noter aussi que l'écrivaine exprime cette réflexion sur la loi patriarcale incarnée par le père uniquement après sa disparition.

Avant de conclure, j'aimerais revenir à un élément qui caractérise l'œuvre autobiographique de l'écrivaine et qui est lié à cet épisode: le détour. Anne Donadey note que les détours, cercles, méandres permettent à Djébar de s'approcher précautionneusement de la scène de la tentative de suicide et de ses séquelles (79) ; à mon avis, le champ est plus large. Djébar n'écrit pas sur la guerre d'Algérie sans passer par l'histoire coloniale du XIX^{ème} siècle, n'aborde pas son autobiographe sans passer par le collectif – le 'nous' la mène vers le 'je' – et n'arrive pas au dévoilement, à la révélation de soi, sans passer par la fiction.

Pour conclure, je voudrais reprendre les deux questions que j'ai posées au début de la communication: Est-ce que la révélation de soi aboutit à une meilleure compréhension de soi ? Est-ce que ce processus de dévoilement lutte effectivement contre les structures patriarcales ou crée-t-il simplement une certaine nostalgie pour un Eden fantasmé où les femmes ne sont que les gardiennes de la tradition ? Je crois que la réponse est affirmative dans les deux instances. Arrivant à la fin de son parcours, Assia Djébar est capable de dire avec Michel de Montaigne, «Ainsi lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre.» (*Les Essais*, livre I, «Au lecteur»)

Bibliographie

Barrada, Hamid et Tirthankhar, Chanda, «Assia Djébar,» *Jeune Afrique*, 31 mars 2008. Voir : www.jeuneafrique.com/Article/LIN30038assiarabejdO, 31/03/2008.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History* : Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1996.

Djébar, Assia. *Les Impatients*. Paris : Julliard, 1958.

_____. *Les Enfants du nouveau monde*. Paris : Julliard, 1962.

_____. *L'Amour, la fantasia*. Paris : Jean Lattès, 1985.

_____. *La Femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel, 2002.

_____. *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard, 2007.

Donaday, Anne. «L'expression littéraire de la transmission du traumatisme dans *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar,» *Assia Djébar : littérature et transmission*, eds., Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber, Dominique Combe. Paris : Presse Nouvelle Sorbonne, 2010 : 67-80.

Elbaz, Robert. «Du corps et de la parole dans *l'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar,» *Assia Djébar*, eds. Najib Redouane, et Yvette Bénayoun-Szmidt, Paris : L'Harmattan, 2008 : 173-184.

Gadant, Monique. «La permission de dire «je» : Réflexions sur les femmes et l'écriture à propos du roman de Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*,» *Femmes et Pouvoir/Peuples méditerranéens*, 48-49 (1989) :93-105.

Montaigne, Michel de. *Les Essais*. Paris : Imprimerie nationale édition, 1998.

Richard, Annie. *L'autofiction et les femmes : Un chemin vers l'altruisme ?* Paris : L'Harmattan, 2013.