

Polyphonie et réécriture de l'Histoire dans le roman *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar

SELKA Nadjiba

Université Oran2. Faculté des Langues Étrangères.

selkanadjiba@gmail.com

Reçu : 12/10/2019,

Accepté: 30/12/2019,

Publié: 31/12/2019

Résumé

*Assia Djébar écrivaine algérienne et historienne de formation a tout au long de sa carrière sciemment mêlé l'écriture romanesque à celle de l'Histoire et ceci est énormément perceptible dans son roman *L'amour la fantasia* où elle reprend à son compte le récit des premiers conquérants et se propose de les lire autrement, d'en faire sa propre interprétation et sa propre histoire. C'est donc sa voix en tant que rapporteuse, narratrice et même témoin puisqu'elle se constituera en tant que tel qui traverse ces passages d'ordre historique, mêlée ainsi à celles des premiers conquérants. Nous nous proposons d'analyser ce procédé qui est la polyphonie et d'en explorer les différentes formes.*

Mots Clés : Polyphonie. Histoire. Réécriture. Subjectivité. Discours

Abstract

*Assia Djébar, Algerian writer and historian of training, has throughout her career consciously mixed the romanesque writing with that of History and this is enormously perceptible in her novel *L'amour la fantasia* where she takes up the story of the first conquerors and proposes to read them differently, to make its own interpretation and its own history. It is therefore her voice as a reporter, narrator and even witness since it will be constituted as such that crosses these passages of historical order, thus mingled with those of the first conquerors. We propose to analyze this process which is polyphony and to explore the different forms.*

Key words: Polyphony. History. Rewriting. Subjectivity. Speech

Introduction

Dans *L'amour la fantasia*¹, le récit historique décrit les premiers moments de la conquête de l'Algérie sur la base d'une sélection opérée par l'écrivaine Assia Djébar des correspondances de militaires, de peintres, d'historiens et ethnographes considérés comme premiers conquérants. L'auteur reprend à son compte le récit des autres, elle se propose de les lire autrement, d'en faire sa propre interprétation et sa propre histoire. C'est ce procédé, parce que truffé de subjectivité et qui correspond à notre problématique que nous nous apprêtons à analyser.

En effet une mise en scène littéraire de l'événement historique qu'est la colonisation de l'Algérie est amorcée à travers un travail esthétique perçu par le biais de moyens discursifs, qui vont de la subjectivité à la polyphonie en passant par les figures de style et qui permettent de mettre le doigt sur une forte trace du sujet parlant dans des énoncés pourtant, à caractère

¹ Djébar, Assia. *L'amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel, 2011

historique. En effet l'emploi du « je » y est fréquemment utilisé d'où notre questionnement qui est ce « je » ? Tantôt énonçant, tantôt narrateur et parfois se constituant témoin de ces faits historiques. Quelle est l'intention de l'auteure pour avoir attribué différentes postures à ce « je ». A ce propos, Georges Sarfati énonce.

« L'acte d'énonciation par lequel « tout sujet énonce sa position de locuteur » est tout à la fois un acte de conversion et un acte d'appropriation de la langue en discours. Le fait que par cet acte de locuteur « mobilise la langue pour son propre compte » détermine une situation d'énonciation dans laquelle émergent les énoncés. Une distinction de pure méthode consiste à scinder l'énoncé en deux composants : le dictum (ce qui est dit) et le modus (la manière de le dire). Cette distinction consiste à opposer le sens de l'énoncé à l'attitude que le locuteur marque à l'égard de son dire.) »¹

Roland Barthes dit également dans ce sens : *« Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici, précisément, que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage. »²*

En nous appuyant sur les citations de ces deux théoriciens nous nous proposons de dégager le discours véhiculé par Assia Djébar dans sa manière de nous rapporter l'Histoire.

Outre le je subjectif d'autres marques du sujet sont perceptibles d'où notre questionnement, pourquoi Assia Djébar a autant truffé son récit de marque de subjectivité ?

Il est certain que le désir de créer et de donner à voir autrement est le principal stimulant à tout fait d'écriture, Assia Djébar le reconnaît en déclarant dans son essai *Ces voix qui m'assiègent* : *« Ainsi entraî-je en littérature, par une pure joie d'inventer, d'élargir autour de moi... un espace de légèreté imaginative, un oxygène. »* (*Ces voix qui m'assiègent*, 2009:18)

Ce qui nous permet de dire que c'est dans un but purement créatif et imaginatif qu'Assia Djébar écrit. En paraphrasant les récits des premiers conquérants qu'elle a minutieusement sélectionnés la romancière laisse s'entremêler plusieurs voix, celle de ces premiers auteurs à la sienne, un effet polyphonique est ainsi créé, c'est dans ce cadre que nous nous proposons d'analyser cette polyphonie. Denise Brahimi dit à ce propos. *« Accepter de lire les écrits du vainqueur, c'est entrer dans son jeu, et partiellement valider sa ruse. »³* C'est ce nous nous proposons de vérifier.

I. La polyphonie

De la polyphonie, il est dit : *« La polyphonie désigne les différentes voix qui se font entendre dans un même discours ; il arrive en effet que le sujet parlant ne soit pas le locuteur, et que ce dernier ne soit pas l'énonciateur. »⁴*

Ce sont donc des énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre plusieurs « voix ». L'étude de la polyphonie contribuera à un nouvel éclairage de notre problématique.

En rapportant les écrits des militaires, des peintres et autres premiers conquérants Assia Djébar sélectionne et ne rapporte pas tout, son choix se fait sur les scènes qui l'émeuvent sans doute ou qui lui semblent importantes, c'est ce qu'elle déclare : *« Du combat vécu et décrit par le baron Barchou, je ne retiens qu'une courte scène, phosphorescente, dans la nuit de ce souvenir. »* (*L'amour, la fantasia*, 2011 : 30)

¹ Sarfati, Georges-Elia. *Éléments d'analyse du discours*. Nathan Université. Paris : 2001, p. 19

² Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, Paris, Le seuil, 1993, tome I, p.147

³ Brahimi, Denise. In *Itinéraires et Contacts de Cultures*. Littératures Maghrébines Tome2. Paris : L'harmattan, 1990, p.120

⁴ Daniel, Bergez. Géraud, Violaine. Robrieux, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire* Paris : Armand Colin, 2014p. 205

Lorsque Assia Djébar se limite à rapporter intégralement les relations faites par les militaires, elle les transcrits entre guillemets. Elle reprend les mêmes énoncés en les paraphrasant parfois à la même page mais avec son regard et ses impressions. Ce qui nous amène, nous lecteurs à devoir distinguer entre les énonciateurs des relations qui ont la responsabilité des énoncés et la locutrice Assia Djébar qui profère les mêmes énoncés mais en y greffant des verbes chargés de subjectivité qui marquent sa présence et ses impressions en tant qu'énonciatrice, très impliquée dans ses dires et laisse penser à une interprétation complémentaire qui rend la scène vivante pour le lecteur mais avec une intention particulière qu'il nous incombe de débusquer.

I. IL'emploi du « je »

Outre les chapitres à caractère autobiographique très présents dans *L'amour, la fantasia*, Assia Djébar greffe un « je » narrateur et individuel dans les chapitres relevant de l'Histoire de la colonisation française. Qui est donc ce je narrateur dans les parties à caractère historique ? A ce propos Maingueneau souligne :

« Grâce au je, on glisse constamment d'un plan d'énonciation à un autre. Ce je s'interprète, en effet de deux façons : tantôt comme personnage de l'histoire tantôt comme l'élément du « discours » du narrateur. »¹ Dans un des chapitres intitulé *Femmes, Enfants, Bœufs couchés dans les grottes... nous lisons*.

« Près d'un siècle et demi après Pélissier et Saint-Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français- [...] La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour des aveugles, un registre obituaire, aux alentours de ces cavernes oubliées » (*L'amour, la fantasia* : 113)

Un peu plus loin nous pouvons lire également.

« Une constatation étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouïa des Béni- Ménacer, ma tribu d'origine, et qu'il s'extasie sur les vergers, sur les oliviers disparus, 'les plus beaux de la terre d'Afrique', précise-t-il dans une lettre à son frère. C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins, un siècle après à sortir du harem ; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite, ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre. » (*Ibid.* : 302)

Les indices que sont les références temporelles et filiales nous permettent d'identifier ce « je » narrateur, il s'agit en effet de l'écrivaine à propos de laquelle nous savons que de son côté maternel, elle est issue de la tribu des Beni-Ménacer. Le relevé suivant, le montre également. « A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. » (*Ibid.* : 16)

A propos de la biographie d'Assia Djébar, nous apprenons :

« De son vrai nom Fatima-zohra Imalayène, Assia Djébar est née le 4 août 1936 à Cherchell dans une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle. Son père avait fait des études à l'École normale d'instituteurs de Bouzaréah où il a été condisciple de Mouloud Feraoun. Du côté de la mère, dans la tribu des Beni Ménacer, on trouve un aïeul, Mohamed Ben Aissa El Barkani, qui était lieutenant (khalifa) de l'Émir Abdelkader à Médéa. L'arrière grand-père, Malek Sahraoui

¹ Maingueneau, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris : Armand Colin, p 123

El Barkani, neveu du Khalifa et caïd des Beni Ménacer, avait la tête d'une rébellion en juillet 1871, parallèlement à la révolte des Kabylies. Il a été tué au combat le 2 août 1871. »¹

Cette petite biographie nous révèle que les indices parsemés dans les énoncés relevés correspondent à l'écrivaine et que sa projection dans le XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire à peu près un siècle avant sa naissance est sans doute une volonté de vouloir vivre à chaud les événements des enfumades et se donner une légitimité pour les interpréter selon sa vision, elle se constitue ainsi témoin des incidents qu'elle rapporte et interprète à la fois. Ce « Je » narratif lui permet de se projeter à travers le temps et l'espace pour revivre à chaud les premiers moments de l'occupation française, elle se constitue de ce fait comme personnage témoin pour mieux greffer ses impressions personnelles et marquer les faits historiques de sa subjectivité. La phrase suivante le traduit parfaitement.

« [...] Je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre... » (Ibid. : 17)

En se faisant narratrice et personnage témoin d'un fait antérieur à sa naissance Assia Djébar se donne à voir comme un témoin parcourant les temps et les espaces, ce qui lui permet d'adopter une certaine posture par rapport au référent et d'y greffer ses impressions personnelles concernant les premiers moments de la colonisation. L'effet produit sur le lecteur est l'impression que l'écrivaine a été témoin de l'Histoire et ce qu'il lit, est ce qui subsiste de sa mémoire à elle. Elle rend de ce fait vivant ce que la mémoire conserve de vivace. Cette posture lui permet de se constituer en lien entre le passé et le présent. Assia Djébar est témoin de l'Histoire et son récit est l'agent même du couple Histoire –Mémoire qu'elle veut instituer. Elle est non seulement témoin, mais témoin actif, l'emploi des expressions et des verbes qui dénotent de la perception, *s'insinuer*, *suspendre le souffle*, *réentendre* l'atteste. Cette subjectivité fortement marquée fait coïncider l'auteur Assia Djébar avec la narratrice.

L'écrivaine marque sa voix auctoriale en proposant l'illusion fictionnelle et en réunissant les deux temps de la narration, brouillant ainsi l'axe narratif à tel point que le lecteur ne sait plus si elle s'astreint à nous rapporter les récits de ces relations mots à mots où si elle se permet quelques entorses en les commentant et en sélectionnant ce qu'elle juge nécessaire et utile pour la thématique qu'elle développe dans son texte.

Ce brouillage des voix consiste sans doute à laisser volontairement le lecteur dans l'incertitude au sujet de l'énonciateur. Les expressions *je retiens*, *je relis*, *je ne retiens que*, *je recueille* dénotent d'une prise de position ou d'un parti pris par rapport aux écrits qu'elle consulte. Elle s'attarde sur des images exotiques décrivant les couleurs, les odeurs et la nature, ainsi le caractère sanguinaire et meurtrier propre à toutes les guerres est complètement occulté. Le déictique « je » conforté par l'emploi des verbes performatifs traduit une posture assumée par la narratrice.

« A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte [...] Je m'imagine, moi, que la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse. [...] Je rêve à cette brève trêve de tous les commencements. » (Ibid. : 16, 17)

L'écrivaine se dote ainsi d'un pouvoir, celui de sélectionner ce qu'elle juge intéressant ou nécessaire d'être rapporté. « Je relis la relation de ces premiers engagements et je retiens [...] » (Ibid. :26). Elle se permet également d'insérer de la fiction à l'intérieur du récit historique. Le roman se présente donc comme une reconstitution imaginaire de la réalité, la série de verbes

¹ Cheurfi, Achour *Écrivains algériens* Dictionnaire Biographique. Casbah Éditions Alger 2003, p. 146

performatifs le montre, *je m'imagine, je rêve*, ces verbes rendent compte avec artifice d'un état des lieux totalement paradoxal à la réalité.

En analysant la manière dont l'écrivaine a abordé l'Histoire dans *Les enfants du nouveau monde* et dans *L'amour, la fantasia* Baida Chikhi énonce.

« Avec la conscience historique Assia Djébar a eu quelques démêlés ; depuis 1962, soucieuse de marquer son engagement, elle est soumise à une double polarité : d'une part, l'incitation taraude de l'histoire qui réclame son dû sous la forme d'une idéologie de la référence, d'autre part, un appel du dedans quasi-charnel qui s'exprime dans la quête éperdue d'un univers de formes esthétiques dissimulant la véritable raison d'être de l'écriture, la nécessité de l'image de soi. »¹

C'est autour de cette idée que nous confirmons le besoin de la romancière d'accorder une part à l'esthétique qui a motivé son traitement de l'Histoire, l'auteure ne s'empêche pas de s'interroger à ce propos.

« Près d'un siècle et demi après Pélissier et Saint-Arnaud, je m'exerce à une spéléologie bien particulière, puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français-rapports, narration, témoignages du passé. Serait-elle, à l'encontre de la démarche « scientifique » d'E.F. Gauthier, engluée d'une partialité tardive ? » (L'amour, la fantasia. 113)

Si l'écrivaine s'est autant écartée de l'objectivité exigée dans tout travail de restitution historique, c'est sans aucun doute pour satisfaire son besoin de romancer le fait et de le représenter sous un aspect romantique puisque excessivement truffé par les images et autres moyens stylistiques qui rendent compte avec artifice d'un état des lieux totalement paradoxal à la réalité. A ce titre, les champs lexico-sémantique de l'amour et de la sexualité se répandent tout au long du texte par des modalités appréciatives. C'est le propos de notre analyse qui consiste en un repérage d'autres marques du sujet dans l'énoncé pour voir par la suite leur utilité.

1.2 L'emploi du « nous »

En racontant des correspondances entretenues entre les capitaines Bosquet et Montagnac, Assia Djébar invite le lecteur à être avec elle, témoin acteur de toute les marches guerrières de l'automne 1840 et nous les rapporte sur le ton de la confiance, puisque l'énoncé racontant leur exploits est inséré entre parenthèses, l'écrivaine fait ainsi du lecteur un témoin confident.

Selon les principes de l'énonciation, le pronom personnel « nous » est une instance qui inclue un partage de la parole entre un « je » et un « tu/vous », auteur et lecteur forment un seul corps pour mettre en évidence la démarche argumentative pour laquelle s'est assignée l'écrivain. Le lecteur est doublement interpellé et impliqué par l'écrivaine qui le fait complice, c'est ce que nous percevons dans l'énoncé suivant :

« Les deux officiers, chacun ignorant tout de l'autre, entretiennent une correspondance familiale, grâce à laquelle nous les suivons en témoins-acteurs de cette opération. Avec eux, nous revivons toutes les marches guerrières de cet automne 1840 : lettres que reçoit la mère du futur maréchal Bosquet (il sera un héros de la guerre de Crimée, vingt ans plus tard), épîtres à l'oncle ou à la sœur de Montagnac (lui que la défaite de Sidi Brahim transformera, cinq ans après, en

¹ Chikhi, Baida. *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*. Paris : L'Harmattan, 1997, p.133

martyr). La publication posthume de ces écrits entretient le prestige de ces auteurs, alors qu'ils décrivent le ballet de la conquête sur notre territoire. » (L'amour, la fantasia. 75, 76)

Le lecteur est pris en aparté par l'écrivaine qui fait de lui son compagnon dans l'interprétation de ces lettres après l'avoir considéré comme témoin-acteur.

« J.T. Merle, notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations, nous communique son étonnement, ses émotions et compassions [...] jusqu'à la fin des hostilités, ce 4 juillet. [...] Nous sommes désormais en plein théâtre, celui que Merle a l'habitude de produire à Paris : [...]. Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle, ainsi échafaudée sous nos yeux. » (Ibid. : 50, 51)

L'emploi du nous dénote de l'intention de l'écrivaine d'impliquer le lecteur dans le scénario et la scène qu'elle a créée. La participation du lecteur est mise à contribution. *« L'espagnol nous parle de la hauteur des flammes- soixante mètres-ceinturant le promontoire d'El Kantara. » (Ibid. : 103)*

Ce « nous » inclusif permet à l'auteure de faire du lecteur son partenaire et son complice dans le partage des déclarations faites par ce personnage. En effet ce « nous » crée une complicité affective et intellectuelle avec le lecteur, elle l'invite à devenir son confident en même temps qu'un des personnages du scénario qu'elle a créé pour se fondre avec elle dans le récit, elle sollicite ainsi sa connivence dans la création de cet univers très esthétisé et dans cette réécriture de l'Histoire.

1.3 L'ironie

En analysant la polyphonie, nous pouvons également citer l'ironie évoquée dans *Le manuel de linguistique pour les textes littéraires* :

« L'ironie fait traditionnellement partie des tropes de la rhétorique traditionnelle, au même titre que la métaphore, l'hyperbole, la litote. On parle communément de « tropes » pour ces phénomènes parce que l'énoncé est à interpréter comme porteur d'un autre sens que celui qu'il délivre « littéralement ». L'ironie consisterait « à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » ce serait donc une sorte d'antiphrase.¹

L'ironie qui consiste à ne pas donner aux mots leurs valeurs réelles ou complètes et à faire comprendre le contraire de ce qu'on dit est largement employée par Assia Djébar dans la deuxième partie du roman intitulée *Les cris de la fantasia* où elle raconte les enfumades perpétrées par des chefs militaires français sur des tribus réfugiées dans des grottes.

« Ces guerriers qui paradent me deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer, les amants funèbres de mon Algérie. Le viol de la souffrance des anonymes ainsi allumés devraient m'émouvoir en premier ; mais je suis étrangement hantée par l'émoi même des tueurs, par leur trouble obsessionnel. » (L'amour, la fantasia : 84)

L'image métaphorique de l'étreinte violente qui réunit l'Algérie femme à son amant la France se laisse deviner à travers cet énoncé. Le réseau sémantique du spectacle mêlé à celui de la mort dénote par le paradoxe et l'antithèse qu'il propose. Cette image où se mêle l'ironie des contrastes est atténuée par le possessif « mon » qui permet à l'écrivaine de s'approprier

¹ Maingueneau, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris, Armand Colin. 1990, p. 165
Les termes soulignés dans la citation de Dominique Maingueneau sont soulignés dans le texte original.

son Algérie et de rappeler son attachement à sa patrie. Pourtant son énoncé ne permet pas de doutes sur des propos ambigus qui laissent penser ouvertement qu'elle met sur un pied d'égalité la souffrance des suppliciés et l'émoi des tueurs.

«Pélissier est expert en stratégie... La prévoyance méticuleuse de Pélissier, [...] Bugeaud l'a écrit ; Pélissier a obéi, mais devant le scandale qui éclatera à Paris, il ne divulguera pas l'ordre. C'est un véritable officier : il possède l'esprit de corps, le sens du devoir, il respecte la loi du silence. [...]Trois jours après quand méthodique, il rédige son rapport de routine, il précise toutes les phrases » (Ibid. : 98, 101, 102)

Assia Djébar, qui donne l'impression de vouloir s'en prendre à ces militaires responsables des enfumades, ne fait en fait que provoquer la sympathie et l'apitoiement des lecteurs sur la situation qu'ont dû vivre ces derniers. Cette empathie se traduit, en réalité, par l'image de Pelissier répercutée par l'auteur qui le représente sous les traits d'un officier d'honneur refusant de divulguer l'origine de ses ordres, véritable officier, esprit de corps, sens du devoir, respecte la loi du silence. Le ton de l'énoncé qui se veut moqueur donne en fait, par trois fois, des éléments à décharge de l'officier français qui, selon elle, n'a fait qu'obéir aux ordres. Les actions des militaires ne sont presque pas racontées pour être condamnées puisque gravitent tout autour des justifications d'une manière répétée. Ce qui montre qu'en fin de compte, ils ont des agissements tout à fait légitime et que la conjoncture exigeait d'eux qu'ils agissent ainsi, ce qui traduit la justesse de leur cause.

« J'imagine les détails du tableau nocturne : deux mille cinq cents soldats contemplent, au lieu de dormir, cette progressive victoire sur les montagnards... Certains spectateurs se sentent sans doute vengés de tant d'autres veilles ! [...] je m'attarde, moi sur l'ordre de Pélissier [...] me fascine davantage l'instant de l'exposition des cadavres : [...] » (Ibid. : p 104, 107)

La périphrase emphatique et l'antiphrase ont une fonction ironique. Assia Djébar crée un jeu d'antithèses avec les termes ainsi assemblés fasciner et cadavres. Le texte produit donc un effet de paradoxe et la réunion de ces termes dans ce contexte du récit des enfumades semble déplacée.

« Oui, une pulsion me secoue, telle une sourde otalgie remercier Pélissier pour son rapport qui déclencha à Paris une tempête politique, mais aussi qui me renvoie nos morts vers lesquels j'élève aujourd'hui ma trame de mots français. [...] Je me hasarde à dévoiler ma reconnaissance incongrue. Non pas envers Cavaignac qui fut le premier enfumeur, contraint, par opposition républicaine à régler les choses en muet, ni à l'égard de Saint-Arnaud, le seul vrai fanatique, mais envers Pélissier. J'oserais presque le remercier d'avoir fait face aux cadavres, d'avoir cédé au désir de les immortaliser, dans les figures de leurs corps raidis, [...] Pélissier « le barbare », lui, le chef guerrier tant décrié ensuite, me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie» (Ibid. : 113, 114)

Ces militaires sont représentés dans des actions qui les condamnent, mais les révèlent en même temps. L'idée est exprimée avec une sympathie croissante puisque l'écrivaine se plaît à reconnaître le talent d'écrivain de Pelissier, l'intérêt qu'elle porte à ces personnes, aux traits moraux accusés, est censé nous toucher. L'émotion retentit aussi sur l'énergie de l'expression en l'augmentant à travers la répétition du terme remercier. Le vocable Le barbare souligné dans l'énoncé décharge l'énonciateur de la responsabilité de son emploi. A ce propos nous lisons.

« Le caractère hybride de ce type d'énonciation provient du fait que les énoncés sont mentionnés sans être assumés véritablement ; ils sont comme cités, mais sans guillemets, ce qui

peut parfois laisser planer un doute sur l'exacte stratégie de l'ironiste. Fait-il ou non semblant d'affirmer ce qu'il affirme ? »¹

Les vocables et expressions *enfumeur, fanatique, le barbare, chef guerrier tant décrié*, habituellement péjoratifs sont associés délibérément à un ensemble de termes mélioratifs, *remercier, dévoiler ma reconnaissance incongrue, j'oserais presque le remercier*. Dans le contexte des enfumades commises par ces militaires, l'emploi des termes mélioratifs semble déplacé et inapproprié, la barbarie de Pélissier devient synonyme de création, de pureté, par le choix de cette technique d'écriture et ce lexique fortement contrasté. La narration inverse les valeurs, les vices deviennent vertus, le paradoxe de ces passages est perceptible dans la mesure où le mal est associé à la vertu.

Selon Assia Djébar, le barbare à qui on dénie le caractère humain pour les enfumades, et qui est représenté habituellement, tel un monstre dépourvu de sentiments, est hissé à un niveau élevé. Il est tout de même écrivain, c'est à dire capable de réaliser un acte qui le distingue hautement, elle en fait son collègue de par ce statut, le pronom personnel *me* dans la suite *me devient premier écrivain* traduit le rapprochement de l'écrivaine du militaire. Pélissier s'en trouve à la fois ennobli et condamné par une curieuse inversion des valeurs, ce qui crée un écart important, mettant à mal l'interprétation du discours que veut véhiculer l'écrivaine à travers ce récit. Ces termes ainsi associés, au lieu de susciter la réprobation du lecteur, réclament de lui paradoxalement de l'admiration. A travers le ton ironique qu'adopte l'écrivaine en citant les relations des militaires français, contrairement à ce qu'elle écrit et au lieu de souligner le caractère sanguinaire du militaire, elle en fait un collègue de profession.

*« Au sortir de cette promiscuité avec les enfumés en haillons de cendre, Pélissier rédige son rapport qu'il aurait voulu conventionnel. Mais il ne peut pas, il est devenu à jamais le sinistre, l'émouvant arpenteur de ces médinas souterraines, l'embaumeur quasi fraternel de cette tribu définitivement insoumise.... Pelissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres. »
(Ibid. : p.115)*

L'antiphrase se prolonge dans cet énoncé où le paradoxe est exprimé par les vocables et expressions *le sinistre, l'émouvant arpenteur, l'embaumeur quasi fraternel, l'intercesseur de cette mort longue*. L'anti-thèse est exprimée par l'idée de fraternité qui accompagne l'acte de Pélissier que l'écrivaine considère à la fin de l'énoncé comme écrivain c'est-à-dire, son collègue de profession.

Le propre de l'ironie est de dire une chose en laissant clairement entendre son contraire, cependant l'insistance d'Assia Djébar à rappeler le statut d'écrivain de Pélissier amène le lecteur à prendre comme affirmation sérieuse ce qui n'est qu'une froide plaisanterie, faire de Pélissier un écrivain. Le récit est ambigu dans la mesure où l'auteure emploie simultanément des termes à connotations péjoratifs mais aussi mélioratifs, installant le lecteur dans une incohérence totale, ne sachant plus sur quelle position elle se tient. Ce brouillage, par l'emploi de ces expressions appréciatives et dépréciatives à la fois, produit des énoncés interprétables sur deux plans à la fois et accentue l'ambiguïté de la position de l'écrivaine vis-à-vis de la conquête menée par la France.

Le paradoxe de cette écrivaine se situe dans sa volonté de vouloir par tous les moyens stylistiques d'adoucir et d'ornementer ce qui ne l'est pas, d'atténuer l'effet traumatisant par une image esthétique et de faire le récit de ce qui paraît comme vertueux alors qu'il ne l'est

¹ Jeandillou, Jean François. *L'analyse textuelle*. Paris : Armand Colin, 1997, p.80

pas, l'énoncé qui suit le souligne parfaitement. « Ces guerriers qui paradent me deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer les amants funèbres de mon Algérie. » (Ibid. : 84)

Conclusion

La polyphonie traversant le roman *L'amour, la fantasia* a permis une représentation autre de la colonisation, elle a véhiculé un discours. Un discours ambigu dans la mesure où écrivant à propos de l'Histoire et se basant sur des documents historiques, l'écrivaine a eu recours à une grande subjectivité pour détourner les faits de leur réalité et leur conférer une dimension esthétique. Assia Djebar nous fait savoir que ce n'est pas l'Historienne qui énonce mais l'écrivaine qui revendique la part de fiction dans son écrit et qu'elle en use comme elle veut. Par le biais de différents modes de polyphonie, l'écrivaine brouille les moyens qui pourraient marquer son positionnement et faciliter la perception de sa posture puisqu'elle tente en fin de compte d'amener le lecteur à dépasser la part de ressentiment concernant la colonisation. Elle se refuse ainsi à condamner les premiers militaires conquérants responsables de multiples exactions dont les enfumades perpétrées sur des tribus arabes et s'installe dans cette posture médiane entre condamnations voilées constamment par des louanges.

Bibliographie

- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, Paris, Le seuil, 1993, tome I
Cheurfi, Achour *Écrivains algériens* Dictionnaire Biographique. Casbah Éditions Alger 2003
Chikhi, Baida. *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*. Paris : L'Harmattan 1997
Daniel, Bergez. Géraud, Violaine. Robrieux, Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire* Paris : Armand Colin, 2014
Djebar, Assia. *L'amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel, 2011
Jeandillou, Jean François. *L'analyse textuelle*. Paris : Armand Colin, 1997
Maingueneau, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris, Armand Colin. 1990
Sarfati, Georges-Elia. *Éléments d'analyse du discours*. Nathan Université. Paris, 2001

Articles

- Brahimi, Denise in *Itinéraires et Contacts de Cultures*. Littératures Maghrébines Tome2. Paris : L'harmattan, 1990