

L'écriture au noir: les mots et les morts dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar

Nicoleta MARINESCU¹

The main topics of the novel "L'Amour, la fantasia", which can be identified only as pairs of opposite themes – such as Eros and Thanatos, or love and death; man and woman; writing and silence; closed spaces, free spaces ; modernity and tradition, self and other, victim and conqueror – can be all found in the passage entitled Sistre. The aim of this paper is to provide a thorough textual analysis of the passage entitled Sistre which appears at the end of the second part of Assia Djebar's novel "L'Amour, la fantasia", and which functions as mise en abyme.

Key-words: *mise en abyme, decolonisation, postcolonialism, Algeria, décolonisation, post colonialisme, Algérie, Maghreb*

1. Les niveaux diégétiques de la narration

Le but de cet essai est de faire une analyse textuelle profonde du passage intitulé *Sistre* qui survient à la fin de la deuxième partie du roman d'Assia Djebar *L'Amour, la fantasia* (1985). Le roman en compte trois : *LA PRISE DE LA VILLE* ou *L'amour s'écrit* ; *LES CRIS DE LA FANTASIA*; et *LES VOIX ENSEVELIES*. Suivant les mouvements d'une symphonie – la *Symphonie Fantastique* de Berlioz – la composition du roman avance selon des noyaux narratifs, motifs, leitmotivs et postulations entraînées dans un va-et-vient constant qui casse la linéarité d'un récit qui respecte l'ordre chronologique de l'exposition

Lourd passage en prose avec une métaphoricité inédite, nettement différent non seulement du reste du roman tel quel, mais aussi de toute écriture qui précède *L'Amour la fantasia*, (Gauvain 1996), *Sistre* joue le rôle d'entracte marquant la crise du roman (crise – crisis, climax d'habitude précède le dénouement). A part la densité poétique de ce passage qui s'étend sur une seule

¹ Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca, nicoletamarinescu@ymail.com

page – le roman en compte quelques 320 dans l'édition Albin Michel – il y en a des caractéristiques formelles qui le démarquent comme la mise en abyme de l'ensemble narratif (il faut préciser que les réalités socio-politiques qui prêtent leur matière au traitement romanesque de *L'Amour, la Fantasia* se retrouvent aussi dans le film de Djébar *La nouba des femmes de Mount Chenoua*).

Du point de vue de la théorie structurelle de la narrativité, la mise en abyme est une figure iconique pour l'ensemble textuel. Selon Moshe Ron (1987):

Any diegetic segment which resembles the work where it occurs, is said to be placed en abyme. This definition must be complemented by a brief glossary and two provisos. 'The work' (as that which is resembled) denotes any continuous aspect of the text, the narration or the story judged to be pertinent 'Diegetic segment' means any bit of the narrated story or represented world isolated for the sake of description. 'Resembles' is an abbreviation for "can be convincingly argued to resemble." Proviso no. 1: The resembling diegetic segment must be considerably smaller (in textual extension) than the work it resembles. Proviso no. 2: The resembling diegetic segment may not be located at a higher diegetic level than the pertinent and continuous aspect of the work it resembles.

Les thèmes principaux du roman *L'Amour, la fantasia*, qu'on peut identifier selon les tandems de termes opposés – tel Eros et Thanatos, ou l'amour et la mort; homme et femme; écriture et silence; espaces cloîtrés, espaces libres; modernité et tradition, soi et l'autre, victime et conquérant – se retrouve dans leur intégralité dans le passage intitulé *Sistre*.

Du point de vue de la théorie psychanalytique déconstructiviste, la mise en abyme porte des significations relatives à sa fonction comme double, comme instance narrative qui répète le contenu situé sur un niveau diégétique plus haut dans le corpus textuel de provenance (Szeman 1994).

Du point de vue de la théorie psychanalytique déconstructiviste, la mise en abyme porte des significations relatives à sa fonction comme double, comme instance narrative qui répète le contenu situé sur un niveau diégétique plus haut dans le corpus textuel de provenance (Szeman 1994, 176).

The expression mise en abyme denotes the repetition-in-miniature of a whole within itself, as in the example of a painting within a painting. In such a model, repetition has (...) "always already" taken place: the

regression is synchronic, at once originally and teleological. No matter where the regression halts, there will always be the traces of past and future repetitions.

Etant donnée la "synchronie de la régression" – qui caractérise la mise en abyme du point de vue de la critique psychanalytique déconstructive (Derrida 1967) --qui est au même temps "originaire et téléologique" – on peut affirmer que – du point de vue de la répétition-- la mise en abyme fonctionne comme le ADN du texte, comme archive minimale des dates de l'ensemble narratif. Cet ensemble narratif est structuré selon les motifs obsessionnels récurrents, selon des groupes d'images et des scènes de la mémoire personnelle; des mises-en scène de la mémoire historique, des mises au nu des corps des femmes – parmi lesquels celui de la narratrice-même. Du point de vue de la sonorité, des refrains naissent et flottent sur la surface du texte du roman, attirant l'attention sur les réalités innomées, ineffables ou simplement étouffées, effacées sous le voile du tabou ou de l'effroi, de l'aphasie, du découragement. En tant que mise en abyme de *L'Amour, la fantasia*, *Sistre* marque le passage du livre ou l'accumulation progressive du contenu épais de la matière romanesque subit un procès d'implosion.

Avant de procéder à l'analyse détaillée du *Sistre*, il faut distinguer les niveaux diégétiques à travers lesquels se déroule l'action du roman, dont le flux narratif change très souvent le cadre temporel et spatial. *L'Amour, la fantasia* contient cinq niveaux diégétiques, ou registres thématiques. Au premier niveau, le roman inscrit l'histoire personnelle d'une 'fillette arabe allant pour la première fois à l'école'. Cela fait la matière d'un 'bildungsroman', suivant l'évolution de l'héroïne principale de son enfance à travers la jeunesse (adolescence) jusqu'à l'arrivée à l'écriture (éducation française dans la ville de Cherchell, études lycéennes à Paris, mariage, aller et retour entre l'Algérie de son enfance et la France, pays de son éducation). Selon le critique Katarina Melic (2001):

L'Amour, la fantasia met ... en relief les étapes qui mènent la narratrice jusqu'à l'accession à la parole et à l'écriture, met en mouvement la quête du langage: "Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. (AF, p. 229)". La narratrice prend conscience que sa propre parole souffre d'avoir perdu le contact avec la langue maternelle; sa relation avec le français, langue du colonisateur, langue de l'Autre, reste ambiguë.

L'Amour, la Fantasia pendule, en tant qu'orchestration des voix narratives, entre celle de la "fillette arabe", plus tard jeune fille nubile, et les voix de "sœurs disparues", comme victimes de la guerre algérienne menée par les Français ; il y a aussi les figures féminines de la famille : la mère, la grand-mère, les cousines – cela veut dire les femmes cloîtrées. En plus, il a aussi les femmes françaises – comme la femme et les filles d'un gendarme français employé dans la ville où habite l'héroïne du roman. Bien que ces femmes s'admirent et s'entraident, il y a une énorme différence entre les Algériennes et les Françaises, dans leurs rapports aux hommes.

Au deuxième niveau diégétique, le texte de *L'Amour, la Fantasia* se penche sur l'Algérie contemporaine et indépendante comme territoire des tribus indigènes – surtout berbères et arabes -- dont l'identité ethnique est inextricablement liée aux conquêtes successives par les empires Européens (l'ancien Empire Roman, la France du dix-neuvième siècle) ou Asiatiques (les musulmans). Dans son étude intitulée *Les sept événements du XXe siècle. La décolonisation ratée*, Arthur Conte montre la vraie problématique de la décolonisation des pays africains et la raison pour laquelle cette décolonisation hâtée n'a pas réussi à apporter le salut que les africains attendaient:

La décolonisation est spectaculaire. Le ratage de la décolonisation ne l'est pas moins. (...) 1962 voit s'affirmer le Samoa occidental, le Ruanda, le Burundi, l'Algérie, la Jamaïque, la Trinité-Tobago, le Kenya, l'Ouganda, Zanzibar et la Fédération de la Malaysia (...) Il ne saurait y avoir d'équivalent dans toute l'histoire mondiale. [Mais] la décolonisation est probablement effectuée trop vite, sans assez de précautions, sans souvent le moindre programme pour assurer au gouvernail des équipes d'hommes capables de piloter sérieusement un pays moderne. On aura aussi imposé à trop de pays des frontières artificielles, calquées sur les divisions administratives des gouvernements coloniaux, qui regroupent les tribus (Conte 1970, 36).

Les luttes intestines entre des divers tribus barbares, qu'Assia Djébar dépeint surtout dans la deuxième partie du roman, dans le chapitre intitulé *La Mariée nue de Mazouna* témoigne de ces conflits subsidiaires entre les tribus indigènes, qui – lors de la colonisation de l'Algérie par la France dans les années 1830—luttent parfois à côté des Français, et parfois se coalisent entre eux contre l'armée française. Bien que les Français se font responsables de milles des victimes parmi les Algériens et les Algériennes qui ne se sont pas soumis aux soldats français qu'avec le prix de leur propre vie (dans les années 1830), la violence meurtrière

contre les femmes, les vieux, et les enfants n'est pas seulement d'origine française. Ce sont les Algériens aussi, les guerriers, les fantassins, les hommes politiques qui, dès nos jours, comme d'autre fois, portent le blâme pour les fléaux engendrés au vingtième siècle: soit les guerres civiles, soit la répression des droits des femmes. C'est dans ce climat toujours répressif, même si c'est dans les années 1980, que se situe 'le présent' du livre.

Le troisième niveau diégétique du roman, figé étroitement et insidieusement à l'intérieur du deuxième, contient les notations méta-narratives que fait l'écrivaine à partir des textes historiques qu'elle cite dans le corpus de son propre livre pour reconstituer, de sa propre manière, l'histoire de la conquête de l'Algérie. Historiographe Algérienne de formation française, Assia Djébar introduit ses propres remarques dans le palimpseste qu'est la conquête des territoires algériens par les Français. Soit objectives, soit intensivement personnelles, ces insertions emportent une sonorité tout à fait à part du ton officiel, détaché des comptes rendus écrits à l'époque par les témoins français.

Dans son article intitulé *L'amour, la fantasia: écrire les cris* le critique Karen Holter souligne l'importance spéciale de l'effort entrepris par Assia Djébar afin de reconstituer la conquête et la libération de l'Algérie. Aussi l'écrivaine met-elle en relief le rôle majeur joué par les femmes dans les mouvements de résistance:

Faire réentendre les cris – de douleur et de fureur- de ses ancêtres: Il ne s'agit pas ici d'inventer, ni de découvrir (les faits sont connus, grâce aux rapports rédigés par les acteurs eux-mêmes....) mais de faire parler des documents bien réels qui jusque-là dormaient dans les archives. Et, plus important encore, les interpréter, les étoffer par une mise en scène subjective et émotionnelle, une mise en fiction ouvertement assumée. Assia Djébar souligne que ce qu'elle nous propose, c'est bien sa lecture de la conquête d'Algérie. (Holter 2002)

Au-delà de la 'mise en fiction' du roman, en ce qui concerne le texte de *L'Amour, la fantasia* il y a aussi un niveau outre-fiction; même si le livre porte l'inscription 'roman' comme sous-titre, la matière romanesque contient des dates autobiographiques transposées, ou sublimées. Assia Djébar suit la tradition occidentale de la confession inaugurée par Saint Augustin, un autre Algérien, dans ses propres écrits au même titre. (Gauvain 1996). C'est l'histoire intimement personnelle de Fatima-Zohra Imalayen qui écrit sous le nom de plume d'Assia Djébar qu'on peut déceler à travers le niveau fictif de la lecture, grâce à l'attitude d'engagement prise par l'écrivaine algérienne dans son propre livre. Abdellatif

Attafi (2008), le critique Marocain, apprécie que "dans le cas d'Assia Djebar, la matière prosaïque est une tierce autobiographie, une tierce fiction, et un tiers politique".

Enfin, le cinquième niveau diégétique s'offrant à la lecture du roman est celui de la politique, vue comme activisme, militantisme pour la cause des femmes algériennes, contre leur double soumission à l'autorité patriarcale et coloniale. Ainsi, le roman d'Assia Djebar s'inscrit dans la catégorie des "romans à thèse", notion critique avancée par Susan Rubin Suleiman, pour l'analyse des romans du vingtième siècle en France (Tilby, 1990).

En tant que mise en abyme de ce roman structuré d'une manière aussi complexe, *Sistre* reprend les refrains, les noyaux des images obsessionnelles du livre, sur une seule page d'écriture en *italique* qui entraîne tous les sens du lecteur. Ouïe, regard, goût, odorat, toucher, sont tous impliqués dans le parcours de ce fragment d'écriture, dans son 'déchiffrement'.

2. "Sistre" en tant que mise en abyme

Du point de vue thématique, *Sistre* dépeint la nuit des noces de l'héroïne du roman, sa première expérience érotique, qui fait retentir des amples échos de plaisir entremêlés avec de la douleur dans sa sensibilité féminine; pour cette jeune fille extrêmement lucide – grâce à son éducation française et algérienne, ainsi qu'à sa sensualité éblouissante, le dialogue corporel amoureux se revêt d'un mystère sacré et au même temps reste inéluctablement insuffisant, transitoire et pédestre. Karin Holter explique le titre du fragment et trace les lignes principales de ce discours poétique qui essaie de mettre les vecteurs du désir dans un champ des forces gouvernées par le sacré:

Sistre – titre-emblème –, désigne un ancien instrument de musique à percussion, instrument de culte d'abord en usage dans l'Égypte ancienne. Qui dit culte, dit hommage religieux; dans la résonance de sistre il y a la gravité d'un acte sacré. Le mot lui-même est emprunté au latin *sistrum* et au grec *seistron*, dérivé de *seiein*, «ébranler, agiter» et garde le sens de tremblement, de violente secousse, de séisme. C'est donc en termes d'éruption violente que sera décrite ici la montée du désir. (Holter 2002)

En dépit de la 'violente secousse' sous l'empire du désir, ce sont le silence et le calme qui dominent au commencement du fragment. Du point de vue de la

sonorité, de la diction, *Sistre* s'ouvre avec une inspiration profonde: trois syllabes: *long si-lence* font montrer la poitrine de la "diseuse", ou du "diseur" du texte dans une inhalation profonde, qui exsude des sonorités liquides, langoureuses de l's. Si c'est l'assonance qui domine dans ce syntagme, dans les cinq syllabes suivantes: *nu-its che-vau-chées* c'est l'allitération qui gagne primauté, avec les voyelles clos – les u's – bien que l'assonance donne par les ch's du *chevauchées* est distincte. On change de sonorité avec la transition des ch's doux aux s'es courts et après de *spirales dans la gorge*.

Dès le deuxième groupe syntagmatique, déjà – des "nuits chevauchées" – le discours quitte le registre littéral et s'échappe, soudainement, dans le registre métaphorique. Le choix du participe passe "chevauchées" comme adjectif détermine par "nuits" est bien inédit; si un autre adjectif, plus pédestre, avait occupé le champ paradigmatique auprès du mot "nuit" – disons "nuits noires" – rien de spécial n'aurait pas attrapé le regard du lecteur. Comme ça, on est presque saisi par la main, ou tapé sur l'épaule par la "diseuse" de ces mots qui veut qu'on s'arrête et qu'on se demande ce que cela veut dire, et en plus, ce que cela dévoile, quand elle dit "nuits chevauchées".

On ne peut attribuer un sens précis au syntagme "*nuits chevauchée*" que lors qu'on se situe dans le troisième champ de signification sémantique, celui de la hyperparadigme. (Stephens and Waterhouse 1990) Ce sont les chevaux qu'on chevauche, et il y en a plein, à partir de la couverture du livre – c'est un cheval blanc que dépeint Delacroix dans son tableau *Rebecca enlevée par le templier pendant le sac du château de Frondeboeuf*. Il s'agit peut-être, d'une nuit blanche, nuit sans sommeil, nuit de noces. Une autre signification, moins évidente, mais plus profonde, sort de l'analogie entre la femme et les chevaux, qui dénote que la femme serait une créature dominée par instincts à la défaveur de la rationalité, qu'elle doit être apprivoisée tout comme on apprivoise une bête sauvage; ou bien, simplement que la femme doit assumer une position de soumission à l'homme, son maître, voire son supérieur. Même dans l'expression intime du désir, la voix de cette femme exhibe des sonorités hésitantes, haletantes, comme les haleines craintives des chevaux qu'on rattrape pour les ramener en captivité, pour qu'on les apprivoise.

"Spirales dans la gorge" n'est pas seulement une image visuelle suggérant une impasse dans la communication, une impossibilité de faire sortir des paroles de sa propre bouche. Parce que *gorge* signifie aussi un caractéristique de relief montagneux ('straits', en anglais), le mot même nous renvoie aux passages du livre qui dépeignent comment, attrapées dans la gorge de la montagne, l'armée française et l'armée des tribus locales se confronte l'une avec l'autre, au prix de

nombreuses pertes humaines des deux camps. Il y a aussi les expressions comme "sons précipices", "cataractes de murmures" qui renforcent l'image d'une géographie imaginaire du héros, calquée sur des images qui évoquent un relief montagneux sauvage, avec des abîmes et des hauteurs parmi lesquels la silhouette humaine reste éperdue, presque effacée contre l'immensité de l'espace.

Le thème des violents combats entre les Algériens et les Français est repris avec le syntagme 'brandons de caresses'. Le nom 'brandon' veut dire débris en flammé; il occupe le même champ de signification avec le syntagme 'mémoire calcinée des ancêtres'. Bien qu'employés dans le registre figuratif, suggestif et non pas explicite, ces deux syntagmes établissent, d'une manière non équivoque, le lien entre la passion de l'amour et les souffrances de ses ancêtres, décimés à grand nombre tant que victimes du génocide initié par les Français. A ce moment, le ton de *Sistre* devient grave, voire macabre, parce que cela renvoie l'attention du lecteur à l'épisode du roman qui décrit l'enfumade ordonnée par Pélissier, un des généraux de l'armée française; quelque six cents Ouled Riah, membres d'une tribu indigène trouvent leur mort dans les grottes où les français les séquestrent.

Voilà, donc, que le corps féminin – doué d'une mémoire « calcinée » par les souvenirs atroces de la mort des siens – devient le site où se dispute, avec une violence secouante, les forces ataviques incontrôlables, incommensurables. Dans ces conditions, même la lutte privée entre homme et femme, corps entremêlés dans des embrasses d'amoureux reste à jamais irrésolue, simplement parce l'homme c'est l'Autre, et l'Autre c'est l'enfer, ou bien, "L'enfer c'est les autres," selon l'existentialiste Jean Paul Sartre. Même la personne bien-aimée, soit-elle le mari, l'amant, voire le père autoritaire, qui impose sa volonté d'une manière tranchante, reste un étranger. Simplement parce que même le 'toi', le 'tu' qui devient le mari n'arrive jamais à s'hypostasier en 'moi', 'elle' afin de pouvoir s'identifier avec les vécus, les sensations et les plus profondes pensées de cette femme ; dans la tradition islamique, la femme ne doit pas s'adresser au mari en utilisant l'équivalent du pronom personnel "tu" en français. Elle en connaît trop, comprend tout, mais n'arrive pas à tout exprimer à travers des mots, des paroles. Il lui en reste, quand même, un langage sorti des profondeurs de son propre corps, qui est maintenant prêt à s'identifier au corps de tant d'autres 'sœurs' ; l'héroïne se trouve dorénavant apte pour exprimer, d'une façon des plus intimes, les désirs, les aspirations et les rêves des siens.

L'empathie – qui combine la compassion et la lucidité – est une véritable conquête dans l'évolution de l'héroïne vers la maturité, même si le prix qu'elle sent avoir payé pour y être reste néanmoins cher. Même si elle est légitimement mariée

à l'homme qu'elle aime, et que son amour soit réciproque, pour le protagoniste de *Sistre* l'acte de sa défloration constitue, néanmoins, un rapt. Sur la page qui précède l'interlude lyrique de ce fragment, les notations en prose témoignent du parcours anti-climatique du premier rencontre amoureux.

Il n'y a pas eu les yeux des voyeuses rêvant de viol renouvelé. Il n'y a pas eu la danse de la mégère parée du drap maculé, ses rires, son grognement (...) signe de la mort gelée dans l'amour, corps fiché là-bas sur des monceaux de matelas... (Djébar 1995, 154).

La première phrase de ce passage souligne la complicité des femmes adultes, les femmes du harem, qui maintiennent et renforcent la tradition de l'exhibition du 'drap maculé' par le sang de la vierge, lors de sa défloration, avec une sorte de satisfaction compensatoire pour leur propre perte, leur propre expérience du 'viol'. C'est comme pour se venger contre la jeune femme en vertu de leur condition de soumission à leurs propres maris, que ces 'voyeuses' sont tellement investies dans le renouvellement traditionnel du viol 'rêve'. Quant à 'l'épousée', elle " d'ordinaire ni ne crie, ni ne pleure: paupières ouvertes, elle gît en victime sur la couche, après le départ du mâle qui fuit l'odeur de sperme et les parfums de l'idole; et les cuisses refermées enserrant la clameur". (Djébar, 1995, 67)

Le contenu explicite et la description vivide de l'épousée dans sa fausse intimité entraînent une sensation inlassable de tristesse, d'un manque et d'une perte indélébile, d'où naît le sentiment d'avoir été déçue et trahie par tout le monde. L'image de l'épousée gisante comme en transe atténuée, peut-être, les tons sombres de ce tableau: elle semble tellement tranquillisée par la nouveauté et la brièveté de l'expérience, que son esprit outre s'échappe, en désarmement, à l'étrangeté des circonstances. "Il n'y a pas eu le sang exposé les jours suivants" – cette notation brève marque l'anti-climax et la routine des entretiens amoureux suivants du couple marié.

C'est n'est pas la perte de l'hymen et l'inconfort physique implicite qui provoque de la peine à la jeune mariée. C'est plutôt l'intuition aigüe de la différence incommensurable entre les sexes; endocrinologie différente, des modèles et de lois différentes d'acculturation font que les hommes et les femmes restent, même dans l'intimité de l'acte amoureux, de leurs gestes érotiques, rives sur des bords séparés par des gorges trop profondes pour que la communication entre eux s'achève d'une façon réellement satisfaisante. D'ici naît le besoin de s'échapper dans la rêverie, qui est un territoire neutre, de soulagement, pour toute nature profondément lyrique, homme ou femme. Pour ces natures-ci, les données

banales de la vie trop quotidienne, trop enracinée dans une domesticité restrictive, ou des rapports quasiment pédestres avec son entourage ne sont pas suffisants pour les rendre heureuses.

La narratrice démontre son côté tendre dans le passage ou elle pense à son père. La nuit de noces représente un des moments les plus importants de l'héroïne; c'est le moment où la 'fillette arabe' menée à l'école par son père devient femme, lors d'une cérémonie matrimoniale qui se déroule à Paris, sauf le père, qui est resté en Algérie. La jeune mariée pense, quand même, à lui. A la veille des noces, elle lui renvoie un télégramme, avec "l'assurance cérémonieuse de [son] amour" : (...)"Je pense d'abord à toi en cette date importante. Et je t'aime" (Djebar 1985, 151). L'amour que l'héroïne ressent pour son père semble lui donner du courage avant 'le passage nuptial'. Faire communiquer cet amour au père est aussi un geste rituel – dorénavant, la jeune mariée sera sous l'autorité du mari, avec lequel elle habitera en exil. Dire 'je t'aime' au père, qui l'a élevée et qui lui a fait apprendre la langue française, porte l'implication spirituelle d'une initiation dans l'art d'aimer un autre homme : "Peut-être me fallait-il le proclamer : je t'aime-en-la-langue française", ouvertement et sans nécessité, avant de risquer de le clamer dans le noir et en quelle langue, durant ces heures précédant le passage nuptial?" (Djebar 1985, 151). Bien que le français lui soit 'langue marâtre', la narratrice le partage avec son père, instituteur à l'école française. Ainsi, cette langue dans laquelle la narratrice s'exprime, par écrit ou en parlant, est sillonnée par des souvenirs à la fois tendres, à la fois douloureux. L'amour lui-même et le mariage avec un homme algérien restent des risques assumés, comment l'indique le verbe 'risquer' dans le fragment cité. 'Le noir' de la nuit des noces n'est pas tellement celui de l'intimité érotique; 'le noir', dans ce contexte, signale plutôt "le deuil de la vie qui s'annonce..." (Djebar 1985, 151).

Un sentiment profond de révolte contre toute femme s'empare de la narratrice les jours suivant sa nuit des noces. Elle pense être victime d'une conspiration tacite entre toutes femmes qui ont failli de prévenir l'héroïne de la vraie souffrance cachée dans l'amour:

Circulant dans le métro, les jours suivants, je dévisage d'un regard avide les femmes, toutes les femmes. Une curiosité de primitive me dévore :

– Pourquoi ne disent-elles pas, pourquoi pas une ne le dira, pourquoi chacune le cache : l'amour, c'est le cri, la douleur qui persiste et qui s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon de bonheur. Le sang une fois écoulé, s'installe une pâleur des choses, une glaire, un silence (Djebar 1985, 54).

Le sentiment de l'exilé qu'éprouve la narratrice à Paris est doublement fortifié par son 'aphasie amoureuse', l'impossibilité de verbaliser ses vrais sentiments dans la langue française (langue du conquérant et ...colonisateur) et le mutisme dans lequel se renferment les autres femmes. L'héroïne se révolte dès le début contre l'idée de la soumission inconditionnée de la femme à son mari : "Non, ... ni Dieu, ni quelque formule magique ne protégeront cet amour que l'homme espère jusqu'à la mort" (Djébar 1985, 154).

L'image du naufrage évoquée quelques lignes plus bas dans *Sistre*: "le navire des désirs coule, avant que criaillie l'oiseau de volupté" suggère que l'héroïne manque l'expérience de la jouissance lors de ce contact amoureux, fait indiqué aussi par les mots « *forte* restes suspendus ». Le registre restreint des m's: "mots coulis, ... le plomb d'une mutité brutale" indique le manque d'une réponse adéquate, de tendresse, de lenteur, d'attente de la part du mari, trop hâté, trop hanté. Il y a, quand même, l'image du "corps [qui] recherche sa voix comme une pierre montant l'estuaire"; cette image évoque la possibilité compensatoire, ouverte par l'amour, de faire le retour aux origines, l'éternel retour aux commencements auroraux, immaculés – comment le définit Mircea Eliade, le grand historien des religions roumain (1989).

Vers la fin du *Sistre*, les l's revient avec sa sonorité calme, langoureuse, accentuée à la fin par les r's du rythme et défigure: "le chant long, le chant lent de la voix femelle luxuriante enveloppe l'accouplement, en suit le rythme et les figures". Les sept paragraphes de *Sistre* peuvent être résumés comme: prélude, intensité, anti-climax, exhalation, staccato, silence, inspiration (ou 'argile conjugale'). Ce sont les mouvements clefs de l'acte amoureux entre la jeune mariée et son mari. Le 'broche du silence' renferme ce passage profondément lyrique écrit dans un français émouvant, qui suit les sonorités de la langue arabe.

La géométrie de *Sistre* suit une ligne d'ascension coupée trop soudain par un élan opposé, celui de la chute. Le passage de *Sistre* avère d'une écriture de soi – aussi comme les autres inextricablement liées au soi – consciente de la difficulté et les problématiques complexes qui viennent avec le territoire du sujet - sujet comme terme narratif (sujet du roman), mais aussi comme position de soumission (les sujets de l'empire). Cela fait que l'impression générale après la lecture, relecture, et deuxième relecture du texte est que le ton d'autorité scholastique de la narratrice s'entremêle avec une voix « féminine » pas du tout certaine d'elle-même qui fait que le « tout » narratif entraîné par sa 'voix', sinon sa plume, reste un écrit quasiment oscillatoire, cherchant, troublant, en marche. Il ne s'agit ici de la 'mort de l'auteur' (Barthes 1970) en tant que... parcours inachevé d'un destin

traumatisé qui réclame que le sujet de son propre écriture – voire le lecteur! – reste de même traumatisé.

3. Mise en œuvre de la douleur – quelques problèmes

Il y a des passages abominables dans le livre qui ne témoignent pas seulement des atrocités éprouvées par les personnages, mais qui infligent la morbidité du roman sur les lecteurs non avisés. Ce contenu morbide est combiné avec la propension pour 'dévoiler' des mutilations perpétrées sur les corps féminins. Témoigner c'est témoigner, et il en est assez du courage et du mérite même d'entreprendre une tâche aussi difficile que cela. Le mélange constant des scènes de guerre, des pillages, des enfumades, avec des scènes de défloration, 'bouches béantes', 'rires épars' –tout cela fait pour une expérience de lecture beaucoup trop traumatisante pour en savourer 'la beauté du langage' – n'importe que ce soit un homme ou une femme qui l'écrive.

Vingt années après la publication de *L'Amour, la Fantasia*, le 'dernier roman' d'Assia Djebar, à paraître cette année, *Nulle part dans la maison de mon père* traite toujours de la même problématique que tous les autres romans – cela est parfaitement légitime dans le monde des lettres, ou des livres. La tentation autobiographique reste, il semble, un véritable piège, tout comme un simple séjour sur une île des idées fermement cloîtrées du reste du monde risque de devenir un naufrage, le naufrage donnant naissance à la mélancolie, la mélancolie à des menaces, les menaces à l'absence, l'attente à la haine, la haine au mutisme, le mutisme au suicide, le suicide à la déconstruction, la déconstruction à la ruine, la ruine à la libération, la libération à la solitude, la solitudes aux lettres, les lettres au silence, etc.

En contraste avec le terme 'blanc de l'écriture' qu'utilise le critique Katarina Melic (2001), nous proposons le terme 'écriture au noir' pour le roman *L'Amour, la fantasia*. Le terme est inspiré, quand même, par le roman de Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, qui traite du pouvoir de l'individu de sauvegarder son identité et la liberté de la pensée. En alchimie, 'l'œuvre au noir' représente un des stades de la distillation des éléments qui précède l'obtention de l'or.

'L'écriture au noir' reste une tentative en tant que résolution des conflits exposés à travers le parcours du livre. Djebar réussit d'orchestrer les voix qu'elle apporte en avant de la scène d'une manière fortement expressive, leur donnant parfois des tonalités d'une beauté qui hante le lecteur – on peut dire même

l'auditeur – après la fin du livre. La fin reste, quand même, ouverte et troublante, amplifiant l'effroi de la mort, de la violence contre les femmes algériennes, les subalternes, les colonisées, les marginales bien après avoir nommé, illustrée et dénoncée cette violence maintes fois dans le livre. Il n'y a pas de catharsis dans le roman, au temps que Djébar choisit de conclure avec une affirmation : 'Oui' immédiatement suivi par un credo nihiliste : "oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia" (Melic 2001).

Le roman d'Assia Djébar est aussi un produit de la 'crise du roman' en France (Tilby, 1990). Pas nécessairement un 'nouveau roman', il est quand même informé par les théories critiques et les pratiques narratives de la vague 'post-colonialiste,' voire 'féministe' dans l'écriture contemporaine (dernières décennies du siècle passé). Contre le terme 'féministe' appliqué par Lise Gauvain aux écrits d'Assia Djébar, celle-ci s'assure de prendre la distance nécessaire de cette étiquette, précisant à la longueur que son écriture ne s'avère pas d'une guerre ouverte ni contre les hommes, ni contre les pères. Djébar souligne l'apport crucial qu'ont les hommes, surtout les pères 'illuminés' ou eux-mêmes éduqués dans l'émancipation des filles.

Ce sont les pères, après tout, qui envoient leurs filles à l'université, tout comme il y a de grands hommes qui luttent pour la cause des femmes, soit leur libération civique, soit leur droit d'accéder aux droits et aux positions sociales, sinon politiques, jadis ouverts exclusivement aux hommes. Katarina Melic, dans son article *L'exil et/ou la recherche d'une langue littéraire Assia Djébar ou le blanc de l'écriture* analyse le roman d'Assia Djébar à travers les thèmes principaux du livre, insistant sur les implications sociopolitiques des 'thèses Djébar'. Melic insiste sur le rôle positif du père dans l'éducation de l'héroïne du roman:

Grâce au père, la langue française est devenue l'instrument de la première expérience amoureuse d'Assia Djébar - la correspondance amoureuse s'échange en français - expérience pourtant interdite par le père au nom de la tradition coranique. Grâce au père, la mère de la narratrice a aussi appris le français et ose appeler son mari par son prénom, de même qu'elle accepte de recevoir, contre toute coutume arabe, une carte postale à son nom. Nommer et être nommée - l'affirmation de son identité d'épouse lui est conféré par la langue française qui est le moyen d'une libération par rapport à la tradition et une acceptation de la langue de l'Autre. (Melic 2001)

En ce qui concerne la réception critique des œuvres d'Assia Djébar, on peut dire que les camps sont bien sûr divisés. Il y a les critiques presque 'hagiographiques' qui ne touchent pas à la substance de l'écriture, qui seulement font des commentaires, des illuminations à côté de textes pris comme canoniques, voire sacrés. (C'est le camp des femmes – Karin Holter (1994) par exemple). Il y en a d'autres qui expliquent, nuancent, amènent un vrai cortège de référence critiques pour échafauder leur argument. (C'est le cas de Melic)

Beaucoup d'autres encore éprouvent la nécessité d'inventer un vocabulaire critique tout à fait nouveau ou même tout particulier, pour s'approcher d'un simple passage narratif, tellement politisé qu'il faut annoter chaque mot avec une référence faite à des noms tel Franz Fanon, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Toril Moi, Marx, Engels, Freud, Lacan, Khomi Bhaba, Gayatri Spivak, etc., etc. On est vraiment dans les plus ténébreuses des jungles du jargon théorique académique. En ce même temps, les morts continuent à mourir, les mots à s'écouler, les traumatismes restant irrésolus.

Il y a aussi les détracteurs, qui signalent l'échec de l'autobiographie, justement parce que la voix de 'la' narratrice' (elle s'empare des histoires d'autres femmes, d'autres historiens, mais elle reste, quand même, la narratrice) oscille tellement entre le 'je', le 'moi' et les 'elle', 'elles', 'nous', 'ils', quelle n'arrive pas à s'en écrire. Il n'y a rien de mal à 'donner la parole' aux autres – il est quand même assez grave de donner la parole à quelqu'un quand on n'est pas certain de soi-même – bien qu'on soit investi d'avoir l'autorité du savant – de ce qu'on est mis sur la table. C'est la situation de l'aveugle qui dirige les aveugles.

Dans son roman, *La femme sans sépulture*, Assia Djébar fait référence au lecteur idéal de ses œuvres, et l'envisage en tant que lecteur absolu ramené à une lecture de silence et de solidarité. Il semble farouchement ironique que cela soit vraiment la mission du lecteur qui s'engouffre dans les détails quasiment morbides d'une écriture qui embrasse le désespoir, ou au moins le pessimisme, et le perpétue.

Assia Djébar reste bien consciente de l'agrandissement du spectre de la mort à travers les cadres fictionnels qu'elle crée dans ses romans. Pour compenser, ou comme moindre possibilité de catharsis, elle offre le dévoilement d'un secret profond – pour ainsi dire, c'est une acquisition de nature épistémologique qu'on doit amener avec nous lors du finissement de la lecture : "l'écriture de la pourchasse ou du meurtre libère au moins son ombre qui palperait jusqu'à l'horizon ... touche, au plus secret de la violence qui déchire son pays natal". (Djébar 1985, 103)

Discutant la tragédie grecque, André Malraux (1973, 246) fait la remarque suivante: "Ce qui fascine l'auditeur dans la trouble région ou l'entraîne Œdipe, plus que la sourde revanche de tout un amphithéâtre devant le grondement de rois roulé comme les galets des grèves, c'est la conscience simultanée de la servitude humaine et de l'indomptable aptitude des hommes à fonder leur grandeur sur elle. Car le spectateur, la tragédie finie, décide de retourner au théâtre, non de se crever ses yeux". Les yeux ouverts, le silence rompu, c'est la solidarité assumée avec soi-même, loin des cauchemars fictionnels des Autres, renfermés sur leur propre enfer, que s'est ouvert à nous comme territoire à jamais familier, à l'étrangère, parmi des étrangers.

Bibliographie

- Abdelattif, Attafi. *Entretien*. Mars 2008, Collège of Charleston.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z: essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*. Paris: Éditions du Seuil
- Conte, Arthur. 1970. *Les sept évènements du XXe siècle. La décolonisation ratée*. Paris: Hachette.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Djébar, Assia. 1999. *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- Djébar, Assia, 1985. *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, Assia. 2004. *La femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel.
- Djébar, Assia. 1979. *La nouba des femmes de Mont Chenoua*. Movie.
- Eliade, Mircea. 1989. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard.
- Gauvain, Lise. 1996. "Assia Djébar. Territoire des langues: entretien". *Littératures* 101(2): 73-87.
- Holter, Karin. 1993. "D'une femme à l'œuvre: le cas d'Assia Djébar". In *Actes du XIIe congrès des romanistes scandinaves*, ed. by Gerhard Boysen, vol. I. Aalborg: Aalborg University Press.
- Halter, Karin. 2002. "L'amour, la fantasia: écrire les cris". *Romansk Forum* 16/2. [http :www.digbib.uio.no/roman](http://www.digbib.uio.no/roman)
- Malraux, André. 1973. *Malraux par lui-même*. Paris : Editions du Seuil.
- Melic, Katarina. 2001. *L'exil et/ou la recherche d'une langue littéraire. Assia Djébar ou le blanc de l'écriture*. Disponible sur <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1701 km>.

- Ron, Moshe. 1987. "The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of Mise en Abyme." <https://www.jstor.org/stable/1773044>.
- Stevens, John, et Ruth Waterhouse. 1990. *Literature, Language and Change from Chaucer to the Present*. London: Routledge.
- Szeman, Imre (ed.). 1994. *The John Hopkins Guide to Literary Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tilby, Michael. 1990. *Beyond the nouveau roman: essay on the contemporary French novel*. New York: Berg.