

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
ⵎⵓⵏⵉⵙⵜ ⵉⵎⵎⵓⵔⵉⵏⵉⵎⵉⵔ ⵉⵏ ⵉⵎⵎⵓⵔⵉⵏⵉⵎⵉⵔ  
ⵍⵓⵎⵓⵝⵓⵔ ⵉⵎⵎⵓⵔⵉⵏⵉⵎⵉⵔ ⵉⵏ ⵉⵎⵎⵓⵔⵉⵏⵉⵎⵉⵔ  
ⵍⵓⵎⵓⵝⵓⵔ ⵉⵎⵎⵓⵔⵉⵏⵉⵎⵉⵔ ⵉⵏ ⵉⵎⵎⵓⵔⵉⵏⵉⵎⵉⵔ

UNIVERSITE MOULOU D MAMMERI DE TIZI-OUZOU  
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES  
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS



جامعة مولود معمري - تيزي وزو  
كلية الآداب واللغات

N° d'Ordre : .....  
N° de série : .....

Mémoire en vue de l'obtention  
Du diplôme de master II

**DOMAINE : Lettres et Langues Etrangères**

**FILIERE : Langue française**

**SPECIALITE : Master Langues et Cultures Francophones**

**Titre**

*Les voix du silence dans L'Amour, la fantasia  
d'Assia Djébar*

**Présenté par :**

M<sup>lle</sup> : IDDIR Sadia

M<sup>me</sup> : LACENE Sabrina

**Encadré par :**

M. KHATI Abdellaziz

**Jury de soutenance :**

Président : M. EL HOCINE Rabah, Grade : MAA, UMMTO

Encadreur : M. KHATI Abdellaziz, Grade : MCB, UMMTO

Examineur : M. OUMEDDAH Boudjema, Grade : MAA, UMMTO

**Promotion :  
Juin 2016**

# *Remerciements*

*Nous tenons, en premier lieu, à remercier notre directeur de recherche M. KHATI pour le temps qu'il nous a consacré, l'aide inestimable qu'il nous a apporté, ainsi que pour les conseils et l'orientation dont il nous a gratifié du début jusqu'à la finalisation de ce travail.*

*Nous remercions M. OUMEDDAH et M. EL HOCINE d'avoir accepté de participer à l'évaluation de ce travail.*

*Nos plus sincères remerciements vont également à nos parents et nos proches, qui nous ont soutenus, encouragé, aidé et accompagné tout au long de la réalisation de ce travail.*

# *Dédicaces*

*Je dédie ce travail :*

*A mes chers parents.*

*A mes frères Ahmed et Yanis.*

*A ma sœur Sarah, son mari Yacine et leur fille Marya.*

*Sadia.*

## *Dédicaces*

*Je dédie ce modeste travail :*

*A mes parents pour leurs sacrifices et leurs  
patiences, à mes adorables sœurs, ainsi qu'à leurs  
maris.*

*A mes neveux et nièces.*

*A mon unique et très cher frère YAHYA*

*Je dédie également ce travail :*

*A mon mari pour son soutien et à mes beaux-  
parents.*

*A toutes les familles ; LACENE, SAOUDI et  
AIMEN.*

*A la mémoire de mon oncle SADOUN et de ma  
tante WARDIA, que Dieu les accueille en son vaste  
paradis.*

*Sabrina.*

# Sommaire

<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre I: Autour d'Assia Djebar et de son œuvre.....</b>	<b>5</b>
<b>Chapitre II: D'un silence à un autre.....</b>	<b>20</b>
<b>Chapitre III: Voies et voix de l'expression.....</b>	<b>42</b>
<b>Conclusion.....</b>	<b>68</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>71</b>
<b>Références bibliographiques.....</b>	<b>72</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>77</b>

# Introduction

---

Le roman de Djébar *L'Amour, la fantasia* s'esquisse par la relation d'événements autobiographiques où la narratrice, jeune femme algérienne, nous livre certains lambeaux de sa vie, son enfance, le quotidien de son père et de sa mère, puis quelques scènes intimes de sa vie de femme. S'amorce, ensuite, la partie Historique, dont le fil de l'histoire commence à l'aube du 13 juin 1830 qui correspond à la prise d'Alger par les Français. Plus loin, l'auteure essaye d'embrasser différentes périodes de l'Histoire de l'Algérie colonisée par la France, jusqu'à l'indépendance, à savoir la guerre de libération de 1954 à 1962. Par la suite, entre en scène des témoignages de femmes qui ont pris part à la guerre. Ainsi, dans *L'Amour, la fantasia* se confondent deux histoires, l'Histoire de la guerre d'Algérie, et l'histoire de la narratrice qui se remémore son enfance et sa vie de jeune femme. Les deux histoires se mêlent, s'entrelacent et s'enchevêtrent, par l'alternance des voix et des époques.

L'auteure se mue de romancière psychologue qui glisse au fond de ses propres ténèbres, en romancière historienne pour ré-écrire l'Histoire, mais cette fois celle des femmes qui représentent le versant caché de cette Histoire à laquelle elles ont contribué mais de laquelle elles sont évincées.

Assia Djébar est celle qui professait : « *J'écris à force de me taire !* »<sup>1</sup> et qui ne cessait d'affirmer : « *J'écris, comme autant d'autres femmes écrivaines algériennes avec un sentiment d'urgence contre la régression et la misogynie* »<sup>2</sup>. En examinant ces deux assertions, nous déduisons qu'Assia Djébar écrit pour affronter et lutter contre le silence, toutes formes de silences susceptibles de porter atteintes et préjudices à la femme. Le thème que nous avons choisi d'étudier, nous mène vers deux perspectives d'analyse. La première est l'extraction de toutes formes de silence apparente dans le texte. La deuxième est la manière dont ce silence se rompt et dont la restitution des voix se fait sous la plume de l'auteure et les formes que revêt la voix pour s'extérioriser. Le choix de ce thème est motivé par la volonté de comprendre les multiples silences imposés aux femmes musulmanes et le but est de connaître les possibilités qu'elles ont de parler. Dans *L'Amour, la fantasia*, œuvre que nous avons choisi d'étudier, Assia Djébar ose braver les confins de l'interdit, briser les silences imposés, exhumer les voix ensevelies, ébranler les tabous et les préjugés qui tendent à engouffrer la femme dans l'abîme du silence.

---

<sup>1</sup> Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Ed. Albin Michel, 1999. P. 25.

<sup>2</sup> Site Wikipédia, <https://nn.wikipedia.org/wiki/Assia-Djébar>. Consulté le 29/03/2016.

*L'Amour, la fantasia* est un roman qui possède une structure narrative des plus surprenantes et des plus innovantes. En effet, il associe en un seul texte l'autobiographie, l'Histoire et la fiction. Dans cette perspective et pour construire son texte, l'auteure puise dans sa propre mémoire, fait un voyage dans le passé proche, son passé, le passé de l'Algérie, pour se comprendre et comprendre l'Algérie qui vacille.

Dans les parties Historiques, Djébar fait tourner la machine à remonter le temps, encore plus loin. Cette fois elle nous embarque dans le passé lointain de l'Algérie, celui des premiers temps de l'insurrection française, la prise d'Alger, l'enfumage des Ouled Riah et celle des Sbéah qui sont racontés à partir des correspondances de militaires et les rapports de guerre. Le périple ne s'arrête pas là, puisque dans la troisième partie du roman elle fait escale à la période de la guerre de libération, cette fois l'Histoire nous est racontée par d'authentiques voix féminines. Djébar conjugue et superpose deux Histoire, l'une « écrite », rédigée par des hommes et l'autre « orale », racontée par des femmes. Son objectif est d'intégrer la femme dans tous les espaces dont les hommes l'ont exclu, de faire résonner et vibrer sa voix de quelque manière que ce soit. De ré-écrire l'Histoire, mais cette fois par les voix de femmes.

Notre problématique se formule comme suit : Comment se manifeste le silence dans *L'Amour, la fantasia* ? Sous quel revêtement ? Et dans quelle circonstance se manifeste-t-il ? Comment l'auteure entreprend de briser et de rompre ce silence ? Quelles formes prend la voix pour s'extérioriser ?

Pour ce faire, nous avons scindé notre travail en trois chapitres, le premier sera exclusivement consacré à l'exposition du parcours biographique et bibliographique de l'auteure. Étant donné que le roman sur lequel nous travaillons est autobiographique cette étape nous semble essentielle, non seulement pour nous permettre d'approfondir et de comprendre le sens du texte et le contexte dans lequel il a été créé, mais aussi pour nous aider grâce à la visée informative et documentaire de la biographie à avoir une appréhension plus objective des enjeux de l'œuvre. Nous ferons également une analyse du roman que nous avons choisi d'étudier en l'occurrence *L'Amour, la fantasia*, nous nous focaliserons entre autre sur la genèse du livre, l'étude de la composition du roman, l'étude du titre. A ce niveau l'approche titrologique va nous permettre d'analyser les différentes significations du titre, de cerner l'ambiguïté qui l'entoure, et, de savoir à quel point il reflète le sens de l'œuvre et le message que son auteure a voulu transmettre par son biais.

Dans le deuxième chapitre nous proposons d'étudier *L'Amour, la fantasia* sous l'angle du silence. Mettre la lumière sur toutes formes de silence présente dans le texte. « *L'œuvre de Djébar est fondée sur l'obsession du silence, silence des voix disparues, silence des voix bâillonnées, mais aussi le silence comme creuset de l'écriture, comme berceau de l'écriture, le silence comme encrier dans lequel elle trompe sa plume avant de la laisser courir et dire* »<sup>3</sup>.

Nous aurons recours à la théorie postcoloniale, qui va nous fournir les outils critiques qui nous permettront de mener à bien notre étude, cette approche nous semble adéquate puisqu'elle met en évidence des rapports de dominations. Pour ce faire, nous nous inspirerons des travaux de Gayatri Spivack<sup>4</sup> dans lesquels elle se penche sur les possibilités qu'a la femme subalterne de s'exprimer. Nous nous inspirerons également des travaux de Homi Bhabha<sup>5</sup>.

Le troisième chapitre de notre recherche portera sur les moyens dont l'auteure use pour donner une voix au silence. Les formes que prend la voix pour s'extérioriser, et la façon avec laquelle la polyphonie est maniée par l'auteure de manière à faire entendre les voix des femmes et à les tirer de l'oubli, dans cette perspective nous nous tournerons vers les travaux de Gérard Genette<sup>6</sup>, puisque la polyphonie que nous nous proposons d'étudier est en étroite corrélation avec l'intertextualité.

---

<sup>3</sup> Calle-Gruber Mireille (sous-direction), *Assia Djébar Nomade entre les murs...*, Ed. Maisonneuve & Larose, Paris, 2005, pp. 21-22.

<sup>4</sup> Spivak, Gayatri, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Ed. Amsterdam, Paris, 2009.

<sup>5</sup> Bhabha, Homi, *les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2007.

<sup>6</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes ; la littérature au second degré*, Ed. Seuil, Paris, 1982.

# **Chapitre I**

## **Autour d'Assia Djebar et de son œuvre**

---

## I-Repères sur l'auteur

### I.1-Un parcours hors du commun

Considérée comme l'une des figures de proue de la littérature maghrébine d'expression française, Assia Djébar a orienté toute sa production littéraire sur la thématique de l'Histoire, de l'Algérie, de l'émancipation de la femme et de la quête identitaire. Faire une rétrospective sur la vie de cette intellectuelle, retracer son parcours considéré à la fois comme étant particulier et exceptionnel, s'avère essentiel, pour saisir non seulement le cheminement et le sens de sa démarche d'écrivaine, mais aussi la manière dont son œuvre a été orientée.

Assia Djébar, pseudonyme de Fatima-Zohra Imalayène; née en 1936 à Cherchell, est une auteure algérienne, connue à la fois pour ses qualités d'historienne, de romancière, de poétesse, de cinéaste et de dramaturge. Son écriture se distingue par son caractère iconoclaste et la recherche très poussée d'une esthétique de l'éclatement<sup>7</sup>. L'œuvre de Djébar entamée en 1957 avec le roman *La soif* va signer le début d'un parcours hors du commun pour cette dame de lettres dont l'œuvre à la fois protéiforme et imposante sera lue, étudiée et commentée à travers le monde. Si nous tenons compte aussi bien de l'éducation musulmane rigoureuse qui a été la sienne, que du contexte socio-historique et culturel dans lequel elle a vécu, nous pouvons dire qu'Assia Djébar a fait l'exception en désarçonnant le mécanisme implacable qui commande le destin de chaque femme. En ayant l'heur de grandir dans un milieu éclairé, elle rompra avec cette lignée de femmes qui subiront le voile, la claustration, et la privation de l'alphabet. En effet, née dans une famille de la petite bourgeoisie traditionnelle, son père Tahar Imalayène originaire du Gouraya est issu de l'Ecole normale d'instituteurs de Bouzaréah où il a été condisciple de Mouloud Feraoun, sa mère Bahia Saharaoui de la famille berbère des Berkani, est issue de la tribu des Béni Menacer du Dahra<sup>8</sup>.

Les études effectuées par Assia Djébar - depuis l'école coranique, en passant par l'école primaire française à Mouzaïa dans la Mitidja, le lycée de Blida, le lycée Bugeaud en 1953 après l'obtention de son baccalauréat (latin-grec et philosophie), au lycée Fénelon en 1954, à sa propédeutique à l'Université d'Alger, et de son admission à l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres à Paris en 1955 où elle fut la première Algérienne à y être admise et cela du temps de la guerre d'Algérie - ont contribué à former son écriture.

<sup>7</sup> Bendjelid, Fouzia, *Le roman algérien de langue française*, Ed. Chihab, Alger, 2012, p. 134.

<sup>8</sup> Cheurfi, Achour, *Ecrivains Algériens : Dictionnaire bibliographique*, Ed. Casbah, Alger, 2004, p. 146.

Assia Djébar interrompt ses études en 1956 après avoir été exclu de l'Ecole de Sèvres pour avoir répondu au mot d'ordre de l'UGEMA<sup>9</sup> et participé à la grève des étudiants pour protester contre les événements de la guerre d'Algérie et marquer son soutien aux combattants des maquis. C'est durant cette période qu'elle écrit son premier roman *La soif* qu'elle publie en 1957 à Paris. Elle le signe Assia Djébar, nom qui deviendra depuis son nom de plume.

En 1958, elle se marie avec l'écrivain et homme de théâtre Walid Carn pseudonyme d'Ahmed Ould-Rouis et écrit son deuxième roman *Les Impatients*. A Tunis, elle prépare sous la direction de Louis Massignon, un diplôme d'études supérieures en Histoire. Par la suite, elle collabore pendant la guerre aux côtés de Frantz Fanon à *El Moudjahid*, organe du FLN, en faisant des enquêtes auprès des réfugiés algériens à la frontière algéro-tunisienne. Dans le cadre de ces enquêtes, elle rédige une série de textes-documents qu'elle regroupe sous l'appellation : *Journal d'une maquisarde*. Ces derniers ont été repris par *El Djeiche* en 1967. Après l'indépendance de l'Algérie, elle collabore aux différents périodiques algériens, ainsi qu'à la radio algérienne. Elle entame aussi des activités de critique littéraire et cinématographique dans la presse algérienne, ainsi que des activités théâtrales à Paris comme adaptatrice et assistante de mise en scène.

Assia Djébar divorce en 1975 et se remarie avec l'écrivain Malek Alloula en 1980. De 1983 à 1989, Pierre Bérégovoy, ministre des affaires sociales, la nomme comme représentante de l'émigration algérienne pour siéger au conseil d'administration du fond d'action sociale (FAS), elle est aussi employée au centre culturel algérien à Paris. Djébar s'est dévouée à l'écriture et au professorat, dans le cadre de ses nominations à la faculté de lettres de Rabat comme assistante d'Histoire de l'Afrique du Nord de 1959 à 1962. Puis, à la faculté d'Alger comme professeure d'histoire de 1962 à 1965 où elle fut la première femme professeure d'université jusqu'à la date où fut décrétée l'arabisation des cours. Puis, comme professeure de littérature française et de cinéma de 1974 à 1980, comme enseignante à l'Université d'Etat de la Louisiane à Baton Rouge aux Etats-Unis de 1995 à 2001 et par la suite à l'Université de New York où elle fut nommée en 2002 Silver chair professor titre accordé à quelques professeurs et chercheurs de cette université.

---

<sup>9</sup> Union général des étudiants musulmans Algériens, c'est un mouvement étudiant Algérien, fondé le 8 juillet 1955 dans un cadre national.

Auteure de plusieurs ouvrages « romans, nouvelles, essais, pièces de théâtres », Assia Djébar est considérée comme l'une des figures majeures de la littérature algérienne et maghrébine de langue française, l'une des plus connues et des plus lues à travers le monde. Son œuvre traduite en plus d'une vingtaine de langues lui a valu son sacrement à l'Académie française en 2005 et l'obtention de plusieurs autres prix internationaux. Assia Djébar est décédée en 2015 des suites d'une longue maladie, laissant derrière elle une œuvre imposante qui contribue au rayonnement de la littérature maghrébine d'expression française dans le monde.

## I.2- L'œuvre d'Assia Djébar au carrefour des arts et des disciplines

Nul ne peut nier le cheminement multidisciplinaire du parcours Djébarien. En effet, à la fois romancière, nouvelliste, poétesse, dramaturge, cinéaste, journaliste et historienne, l'écriture djébarienne a été influencée, marquée voire orientée un tant soit peu par toutes les disciplines, les fonctions et les professions que cette dernière a pu exercer.

Assia Djébar fait paraître son premier roman *La soif* en 1957, ouvrage qu'elle écrit en deux mois alors qu'elle avait vingt ans<sup>10</sup>. Suivi en 1958 par *Les impatients*, deux romans dont la thématique tourne autour de l'émancipation de la femme et la prise de conscience du couple<sup>11</sup>. En 1962, elle publie *Les enfants du nouveau monde*, roman où la guerre de libération est présente par les figures des militants et militantes de la cause nationale. En 1967, elle fait paraître *Les alouettes naïves* roman de guerre et d'amour dont l'inspiration lui viendra des enquêtes qu'elle avait faites pour *El-Moudjahid* au près des réfugiés algériens et qui lui serviront de toile de fond pour l'élaboration de son roman. C'est avec ce dernier que va s'achever le premier cycle de roman d'Assia Djébar.

Désireuse d'investir et d'explorer d'autres genres, Assia Djébar publie un recueil de poésie en 1969 intitulé *Poèmes pour l'Algérie heureuse*. Puis, l'écrivaine s'initie au théâtre en écrivant une pièce théâtrale intitulée *Rouge l'aube*, en collaboration avec Walid Carn, pièce qui raconte la tragédie d'un peuple qui lutte pour l'indépendance. Cette dernière écrite en 1960 fera l'objet d'une adaptation scénique en 1969, cette expérience théâtrale fera naître en

---

<sup>10</sup> Cheurfi, Achour, *Ecrivains algériens : Dictionnaire bibliographique, op. cit.* p. 146.

<sup>11</sup> *La soif* et *Les impatients* écrits en pleine période de la guerre d'Algérie, ont été composés à la marge des événements et des préoccupations de l'époque, ce qui a valu à leur auteure des critiques acerbes.

elle une véritable passion pour la musique ce qui retentira sur son œuvre littéraire dont certaines auront les mêmes subtilités et les mêmes structures qu'une œuvre musicales<sup>12</sup>.

Dix ans de silence vont suivre, où l'absence d'écriture se fera entendre tel un cri strident. Ces dix années de disette littéraire vont servir à Assia Djébar pour élargir son horizon d'écriture en touchant à des disciplines de natures multiples : théâtre, enquêtes sociologiques en terrain rural algérien, tournage de cinéma, musique, peinture etc.

En 1977, Assia Djébar entreprend la réalisation d'un long métrage et réalise *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*<sup>13</sup>. Par ce semi-documentaire Djébar fait sortir la femme du monde des ténèbres, l'arrache de son immobilité, et fait résonner à la fois sa voix et son silence, la faisant ainsi pénétrer dans l'univers de l'image du mouvement et du son. Elle réalise aussi en 1982 un deuxième film *La Zerda ou les chants de l'oubli* film à caractère historique et musical. Et c'est avec l'image qu'Assia Djébar reprendra la parole, et réinvestira le terrain longtemps déserté de la littérature. En 1980, elle publie un recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* dont le titre est un clin d'œil au tableau d'Eugène Delacroix<sup>14</sup>, l'écrivaine manifeste ainsi son amour pour la peinture dont l'influence se fera ressentir sur son écriture. En 1985, Assia Djébar publie *L'Amour, la fantasia* qui constituera le premier volet de son Quatuor. Dans ce roman l'écrivaine va tirer profit de sa formation d'historienne pour nous faire plonger dans l'Histoire de la guerre d'Algérie. En 1987, elle publie *Ombre sultane*, deuxième volet du Quatuor.

En 1991, Assia Djébar va écrire et publier *Loin de Médine* roman sur les « filles d'Ismaël » cette œuvre sera adaptée à l'Opéra et la première représentation sera donnée par le Teatro India de Rome en 2000. En 1993, elle publie *Chronique d'un été algérien* ouvrage dans lequel elle commente les photographies des différentes villes d'Algérie prises par John Vink, Claudine Doury et autres. En 1994, elle fait paraître *Villes d'Algérie au XIXe siècle*. En 1995, elle publie *Vaste est la prison* dont le titre est une allusion à une chanson berbère interprétée

---

<sup>12</sup> Pour parler de ses romans Assia Djébar emploie le terme de petite fugue pour désigner *La soif*, de sonate en trois mouvements pour désigner *Les impatients*, de Quatuor, de fantasia, de Nouba...

<sup>13</sup> Assia Djébar est la première femme cinéaste algérienne.

<sup>14</sup> *Femmes d'Alger dans leurs appartements* peint en 1832 est aussi le titre d'un tableau d'Eugène Delacroix, Peintre romantique français (1798 - 1863).

par Taos Amrouche<sup>15</sup>. Ce roman est le troisième et dernier volet du Quatuor qui restera inachevé<sup>16</sup>.

Dans la même année, elle publie *Le blanc de l'Algérie* livre dont lequel elle fait le deuil d'écrivains et d'amis disparus. En 1997, elle publie un recueil de nouvelles *Oran langue morte*, qui constitue un témoignage poignant sur les assassinats d'intellectuels, dans la même année elle publie *Les nuits de Strasbourg*. En 1998, elle publie un récit *La beauté de Joseph*. En 1999, Assia Djébar fait paraître un essai *Ces voix qui m'assiègent* où elle revient sur sa pratique d'écriture, son rapport à la langue française et autre. En 2002, elle fait paraître *La femme sans sépulture* dont l'histoire a été recueillie en 1979 lors du tournage de la *Zerda et les chants de l'oubli*. Elle publie en 2003 *La disparition de la langue française*, son dernier roman a paru en 2007 sous le titre de *Nulle part dans la maison de mon père*.

### I.3- : Distinctions et prix littéraires

L'œuvre d'Assia Djébar, à la fois protéiforme et prolifique, ainsi que son écriture, puissante et émouvante lui ont valu l'obtention de plusieurs prix internationaux.

En 1962, Assia Djébar obtient le prix de la Culture française pour le roman *Les enfants du nouveau monde*. Elle décroche en 1979, le Prix de la Critique internationale à la Biennale de Venise pour son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. En 1982, elle reçoit le prix de la Berlinale pour le meilleur film historique pour *La Zerda ou les chants de l'oubli*. En 1985, Assia Djébar reçoit le Prix de l'amitié franco-arabe pour son roman *L'Amour, la fantasia*. En 1989, elle obtient le Literaturpreis des ökumenischen Zentrums à Francfort, pour *Ombre sultane* meilleur roman écrit par une femme. Le Prix Maurice Maeterlink lui a été attribué à Bruxelles en 1995. En 1996, on lui attribue l'International Neustadt Literary Prize au Etats – Unis pour sa contribution à la littérature mondiale.

<sup>15</sup> Le titre de ce roman est tiré d'une complainte berbère recueillie par Jean Amrouche et rapportée dans son ouvrage *Chants berbères de Kabylie*. Elle sera chantée par sa sœur Taous Amrouche. La complainte dit : « *Vaste est la prison qui m'écrase d'où me viendras –tu délivrance.* », « *Meqqwer lhbes iyi nyan ansa ara elferrg felli.* »

<sup>16</sup> « Assia Djébar avait programmé quatre livres qu'elle appelait son Quatuor algérien, *L'Amour, la fantasia, Ombre sultane, Vaste est la prison* et elle était en train d'écrire *Les larmes d'Augustin*. Elle m'en avait parlé, je pense qu'elle a écrit peut-être une centaine de pages, mais voilà il ne sera jamais terminé. » Entretien réalisé par Kharfi Sarah avec Calle-Gruber Mireille, professeur et écrivain, spécialiste de l'œuvre d'Assia Djébar. In Liberté (quotidien algérien de l'information). Consulté le 11/02/2015. p. 16.

Le prix Marguerite Yourcenar à Boston lui a été décerné pour son recueil de nouvelles *Oran langue morte* en 1997. En 1998, Assia Djébar reçoit le prix International de Palami (Italie). Elle remporte en 1999, à Montréal, le prix de la revue, *Etudes française* pour son essai *Ces voix qui m'assiègent*. On lui décerne le Grand prix de la Francophonie (prix de l'Académie française) en 1999, dans la même année Assia Djébar a été élue membre de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique au siège de Julien Green.

En 2000, elle obtient le prix de la paix des libraires allemands (Francfort). En 2005, elle est lauréate du prix international Pablo Neruda, dans la même année Assia Djébar est élue au fauteuil cinq de l'Académie française, succédant à Georges Vedel, elle est le premier auteur de l'Afrique du Nord à obtenir cette distinction. En 2006, elle obtient le prix international Grinzane Cavour pour la lecture (Turin, Italie). Assia Djébar reçoit le titre de docteur *Honoris causa* des universités de Vienne (Autriche) en 1995, de Concordia (Montréal) en 2000, et de ösmabrück (Allemagne) en 2005. Elle est nommée chevalier de Légion d'honneur et Commandeur des Arts et des Lettres (France) en 2001. Son nom a été plusieurs fois cité pour le prix Nobel de la littérature.

#### **I.4- Assia Djébar et pseudonyme**

Assia Djébar est le nom de plume que Fatima Zohra-Imalayène a adopté depuis la publication de son premier roman *La soif* en 1957<sup>17</sup>. Ce pseudonyme n'est pas juste un simple nom qui accompagne les œuvres de cette auteure, puisque indépendamment de son identité en tant que personne, ce pseudonyme reflète son identité en tant qu'écrivaine. Il renvoie dans une certaine perspective à la symbolique de son œuvre. Etre femme d'éducation musulmane et écrire dans l'Algérie des années cinquante, c'est aussi bien oser braver les confins de l'interdit, qu'ébranler les tabous et les préjugés qui ont fait en sorte que la voix de la femme ne soit que chuchotement, murmure et effacement.

Assia Djébar alias Fatima Zohra-Imalayène est l'une de ces femmes écrivaines qui se sont aventurées sur cette voie prohibée. Consciente du péril et des difficultés inhérentes à l'écriture dans de telles conjonctures, elle se voile et se plonge dans l'anonymat grâce à un pseudonyme.

---

<sup>17</sup>Assia Djébar a choisi son pseudonyme à vingt ans.

*« Ecrire à la première personne du singulier et de la singularité, corps nu et voix à peine déviée par le timbre étranger, rameute face à nous tous les dangers symboliques. Censure et anathèmes proviennent parfois, avec une prolixité hâtive [...] Toute femme écrivant qui s'avance ainsi hardiment prend le risque de voir comment son chemin est miné »<sup>18</sup>*

#### **I.4-1- Pourquoi Assia Djébar signe-elle ses œuvres d'un pseudonyme ?**

Dans plusieurs interviews et entretiens qui lui ont été consacrés, Assia Djébar revient sur les raisons qui l'ont poussé à signer ses œuvres d'un nom d'emprunt. Pour elle, écrire est une sorte de mise à nu, le pseudonyme se déploie donc comme un voile protecteur sur sa personne, comme un masque, qui lui offre la possibilité de faire circuler sa voix librement. C'est aussi une manière pour elle de jalonner des frontières entre sa vie privée et sa vie publique et professionnelle.

*« L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent...une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendiant accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets »<sup>19</sup>*

L'autre raison qui l'a incité à adopter un pseudonyme était la peur de provoquer la colère paternelle et la frayeur d'être confondue avec les jeunes héroïnes libertines de ses premiers romans. Assia Djébar avance dans un entretien au micro de Brigitte Kern :

*« Ecrire un roman à vingt ans était une façon pour moi d'entrer dans un lieu de vulnérabilité, donc j'ai pris un pseudonyme [...] essentiellement pour me cacher de mon père »<sup>20</sup>*

<sup>18</sup> Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Ed. Albin Michel, Paris, 1999, p.70.

<sup>19</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Ed. Albin Michel, Paris, 2014, p. 256.

<sup>20</sup> Kern, Brigitte, Citée par Benammar Khadidja, « Le pseudonyme entre force et voile chez Assia Djébar », in *Résolang*. N°9, 1<sup>ER</sup> semestre 2013, pp. 45-51.

### I-4-2- Le choix du pseudonyme

Le choix d'un pseudonyme découle d'une résolution personnelle et volontaire, il répond à une motivation, puisqu'il se veut être le miroir de la personnalité de celui qui le porte.

Notre auteure, opte pour Assia Djébar, un choix non hasardeux, mais réfléchi. Attardons-nous d'abord sur les significations du prénom «Assia» et du nom «Djébar». Dans une interview qui lui a été consacrée par Vera Lucia Soares, Djébar s'explique longuement sur la signification des deux mots choisis pour lui servir de nom d'emprunt.

*« Djébar a un double sens : dans notre dialecte, Djébar c'est celui qui est rebouteux, celui qui répare les os quand ils sont casés, mais comme souvent les racines arabes ont un sens qui est quelque fois presque contraire, ça veut dire aussi celui qui est dur mais par justice, par excès de justice. Donc, le sens le plus exact de Djébar, c'est intransigeant [...] Assia, en arabe ça veut dire immortelle, c'est le nom d'une fleur-. Assia, c'est aussi lié à la racine arabe qui veut dire celle qui console et puis il y a un troisième sens dans la culture coranique : Assia, c'est la mère adoptive, celle qui a adopté le Prophète Moïse. »<sup>21</sup>*

L'alliance du prénom Assia et du nom Djébar ne peut que servir de dessein à l'auteure. Assia, désigne celle qui console et Djébar celle qui panse les plaies et guérit les blessures. Dans toute l'œuvre d'Assia Djébar se lit une volonté d'alléger les souffrances des femmes, de faire cicatriser leurs blessures en faisant élever leurs voix et en réhabilitant leurs statuts. Toutes l'écriture djébarienne est une tentative de soulager, d'apaiser et de consoler la femme humiliée, offensée et reléguée. Le pseudonyme choisis par l'auteure de *L'Amour, la fantasia* nous éclaire sur sa personnalité et reflète d'une manière remarquable la symbolique de toute son œuvre.

---

<sup>21</sup> Interview réalisée par Vera Lucia Soares avec Assia Djébar, cité par Beloula Sandra in, *Dualité de la mémoire dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djébar*, (sous-direction) de Khadraoui said, Batna, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département de Français, (Mémoire de Magistère), 2008, p. 9.

## II. Repères sur l'œuvre

### II.1-L'œuvre et sa genèse

Après dix ans de non publication littéraire, Assia Djébar entreprend d'écrire une autobiographie. C'est avec *L'Amour, la fantasia* premier volet du Quatuor qu'elle concrétise cette entreprise. L'amorce ou le point de départ pour l'écriture de ce roman a été fait, après que l'auteure ait pris conscience de son impossibilité à se dire dans la langue française, d'exprimer des mots d'amour dans la langue du colonisateur. Cette constatation va susciter chez Assia Djébar un désir de comprendre les raisons et les causes de cette incapacité.

« [...] Je découvris un jour que, jusqu'à cet âge certain, je n'avais jamais pu dire des mots d'amour en français [...] Bouleversante constatation : pourquoi cette impossibilité ? Je n'en savais rien : livrée ainsi à cette quête de moi, mais aussi quête de la langue française en moi-, j'ai pris ma plume »<sup>22</sup>.

Pendant deux ans elle va écrire ce livre qui nous livre à la fois l'Histoire de la guerre d'Algérie et nous délivre des lambeaux de sa propre vie, elle va plonger dans une auto-analyse pour se comprendre et comprendre la mystérieuse aphasie qui la hante, mais aussi pour éclaircir son rapport obscur à la langue française.

« Pendant deux ans, je me suis plongée, de plus en plus totalement, dans cette auto-analyse, moi comme femme, également comme écrivain - et ce (dit de l'amour) qui se bloquait mystérieusement ! »<sup>23</sup>

Assia Djébar avoue avoir écrits les deux premières parties de son roman « *La prise de la ville ou l'amour s'écrit* » et « *Les cris de la fantasia* » d'un premier jet, durant six mois, elle aura plus de difficulté cependant à écrire la troisième partie « *Les voix ensevelies* » qu'elle reprendra deux fois avant d'achever son livre. Pour écrire ce roman semi-autobiographique (souvenir d'enfance et de jeunesse de la narratrice), semi-Historique ( de la conquête française à la guerre de révolution algérienne), Assia Djébar fait appel à la fois à ses propres souvenirs, mais aussi à la mémoire délivrée par des voix féminines, ainsi qu'aux archives historiques et

<sup>22</sup> Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit. p. 107.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 107.

aux écrits des militaires, généraux et officiers français qui ont participé à la conquête de l'Algérie.

## II.2- Etude du titre

Le titre d'un ouvrage, est le premier élément accrocheur qui attire et interpelle l'attention et la curiosité du lecteur. Parfois, la seule rencontre avec le titre d'un livre peut nous inciter à nous le procurer. C'est une invitation à la lecture et nous y répondons volontiers si nous sommes séduits par le titre.

Il reste à se demander, si le titre aguicheur au premier abord satisfait l'attente du lecteur et s'il porte en son sein le sens de l'œuvre et le message que son auteur a voulu transmettre.

Claude Duchet définit le titre comme suit :

*« Le titre du roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité ; il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman. »<sup>24</sup>*

Et à lui d'ajouter titre et roman sont en étroite complémentarité :

*« L'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin et clé de son texte. »<sup>25</sup>*

Nous allons donc examiner le contenu du titre *L'Amour, la fantasia* pour tenter de cerner son rapport au reste de l'œuvre. Pour ce qui s'agit de la forme du titre, *L'Amour, la fantasia* se compose d'un article défini et de deux substantifs séparés par une virgule.

### II.2-1-L'interprétation du titre

Attardons-nous, tout d'abord, sur les différents sens que peuvent revêtir les mots « amour » et « Fantasia ».

L'amour désigne un sentiment d'affection passionnée, d'attirance affective, de grand attachement qu'on peut ressentir pour une ou plusieurs personnes, il désigne aussi l'inclination, l'intérêt ou l'enthousiasme qu'on peut porter pour une chose<sup>26</sup> ...

<sup>24</sup> Claude Duchet cité par Christiane Achour et Simone Rezzoug in *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Ed. OPU, Alger, 2005, p. 28.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 29.

<sup>26</sup> Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Paris, 1999, p. 69.

La fantasia est un spectacle équestre traditionnel simulant des assauts militaires, essentiellement pratiqué au Maghreb lors des fêtes et des cérémonies. Les femmes répondent à ces performances par de stridents youyous d'encouragement.<sup>27</sup>

La fantasia désigne aussi une composition musicale qui se caractérise par une forme libre, un goût pour l'improvisation et l'alliance de formes et modèles différents, ainsi sa structure est déterminée selon la fantaisie de son compositeur. Par extension elle désigne aussi une œuvre littéraire non structurée.<sup>28</sup> Le mot de fantasia s'est répandu grâce au peintre français Eugène Delacroix et les tableaux qu'il en fait, puis elle deviendra le sujet de prédilection de beaucoup de peintres, à l'image d'Eugène Fromentin qui sublime le tableau des fantasias dans ses peintures et dans son ouvrage *Une année dans le Sahel* publié en 1858<sup>29</sup>. Assia Djébar ouvre son roman d'une citation tirée de cet ouvrage<sup>30</sup>.

Ainsi, le titre nous révèle avec un soupçon d'ambiguïté, la composition du roman qui s'annonce fragmentée et non structurée. Le premier élément « amour » se rapporte aux récits autobiographiques, à la vie de la narratrice. Tandis que le deuxième élément « fantasia » fait référence non seulement aux épisodes Historiques, mais aussi à la construction du roman qui est faite selon les procédés d'une fantasia qui mêlent la guerre et les voix des femmes. Montrant ainsi que l'amour et la guerre sont étroitement et paradoxalement liés ce qui est sous-entendu par la virgule qui à la fois sépare et relie les deux mots. Le titre renvoie donc à cette dualité qu'il y a entre l'amour et la guerre, mais aussi à la relation qu'ils entretiennent puisque d'un côté, il y a une guerre qui s'engage à l'allure d'une conquête amoureuse, l'auteure parle de l'amour passionné et enfiévré que l'occupant porte pour l'Algérie et d'autres part il y a des histoires d'amour vécues dans la séparation, la violence, la douleur et la déchirure. L'amour peut aussi faire références à l'amour ambigu que l'auteure porte pour la langue française et sur lequel elle s'exprime longuement dans le roman. La fantasia peut être interprétée, comme le combat que doivent entreprendre toutes les femmes pour accéder à l'émancipation et se libérer des jougs qui les ensere.

<sup>27</sup> Fantasia (Maghreb), in Wikipedia, [https://fr.Wikipédia.org/Wiki/Fantasia-\(Maghreb\)](https://fr.Wikipédia.org/Wiki/Fantasia-(Maghreb)). Consulté le 20/03/2016.

<sup>28</sup> <http://www.yourdictionary.com/fantasia>. Consulté le 22/03/2016.

<sup>29</sup> Fantasia (Maghreb), in Wikipedia, *op. cit.* Consulté le 20/03/2016.

<sup>30</sup> « Il y eut un cri déchirant –je l'entends encore au moment où je t'écris-puis des clameurs, puis un tumulte... » Eugène Fromentin *Une année dans le Sahel*. Cité par Assia Djébar in *L'Amour, la fantasia*.

### II.3-Etude de la composition du roman

Le roman *L'Amour, la fantasia* se compose de trois parties, dans lesquelles alternent des chapitres autobiographiques et des chapitres Historiques et sur ces derniers se greffent un réseau de titre et de sous-titre. La première partie intitulée *La prise de la ville ou L'amour s'écrit* est divisée en huit sections dans lesquelles les passages autobiographiques sont sous-titrés et les passages historiques sont numérotés en chiffre romain et le mot qui clos le passage autobiographique sert d'amorce pour le passage historique et cette partie s'achève avec un bref final en italique. *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, Trois jeunes filles cloîtrées..., La fille du gendarme français, Mon père écrit à ma mère*, tels sont les passages autobiographiques où la narratrice relate quelques fragments de son enfance ainsi que le quotidien de ses parents, chaque passage se trouve traversé par un épisode historique. Le premier retrace le débarquement des troupes françaises à Alger « la ville imprenable ». Le deuxième le combat de Staouéli premier affrontement entre les deux pays. Le troisième relate l'explosion du Fort l'Empereur. Cette première partie s'achève d'un bref passage en italique intitulé *Biffure...*

La deuxième partie intitulée *Les cris de la fantasia* est divisée quant à elle en six sections, dans lesquelles les passages historiques sont sous-titrés et les passages autobiographiques sont numérotés en chiffres romain, cette partie se clôture d'un bref final en italique. *La Razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran..., Femmes enfants, bœufs couchés dans les grottes..., La mariée nue de Mazouna* désigne les sections historiques qui composent cette partie, chaque passage Historique se voit interpellé par un récit autobiographique. Dans les deux parties nous constatons que l'auteure joue sur la chronologie des deux récits narrés, étant donné qu'elle fait des bonds dans le temps. Cette partie se clôt d'un final en italique intitulé *Sistre*.

Contrairement aux deux premières parties qui possèdent une organisation à peu près identique, la troisième partie intitulée *Les voix ensevelies* nous embarque dans une architecture narrative plus complexe. En effet, cette partie se compose de cinq mouvements dans lesquelles se glissent des passages autobiographiques et des témoignages de femmes qui ont pris part à la guerre, ces témoignages sont désignés à chaque fois par les titres de *Voix, Voix de veuve* et *Corps enlacés*. Dans chaque mouvement s'imbriquent des passages en italique. A noter aussi le final *Tzarl-rit* annoncé en arabe.

## II.4- La réception critique de l'œuvre

La réception critique d'une œuvre littéraire, sous-entend la rencontre d'un lecteur avec un texte. Les constats, les observations et les appréciations qui peuvent en découler ne seront pas les mêmes selon qu'il s'agisse d'un lecteur normal ou d'un lecteur critique (critique journalistique, universitaire ...). Il est à souligner que toute œuvre littéraire s'inscrit dans un moment historique et dans un espace culturel donné, sa réception sera donc conditionnée par plusieurs facteurs : positions idéologiques, événements historiques marquants etc. La littérature algérienne d'expression française de par sa position et son statut bénéficie d'une double audience et son lectorat se situe aussi bien en Algérie qu'en France. C'est le cas de notre roman *L'Amour, la fantasia*. Il s'agit donc pour nous de retracer l'accueil qui lui a été réservé sur les deux rives.

Le premier lecteur auquel se confronte une œuvre littéraire, est le cercle de l'édition et de la Publication. C'est en effet, après la lecture d'une œuvre qu'une maison d'édition tranche sur le sort qu'elle réserve au livre. Si ce dernier répond à ses attentes et s'il est susceptible de répondre aux exigences du marché elle consent à le publier. Assia Djébar s'est heurtée à quelques difficultés pour la publication de son roman *L'Amour, la fantasia*.

« Mes éditeurs trouvaient que *L'Amour, la fantasia* n'avait l'air de rien : ce n'était pas une simple continuité autobiographique, et ce n'était pas un vrai roman !... »<sup>31</sup>

### II.4.1-En Algérie

Beïda Chikhi rapporte que lorsqu'Assia Djébar avait entrepris d'écrire *L'Amour, la fantasia* c'était pour relever un défi, en effet, la majorité des lectorats réclamaient à l'historienne une contribution plus soutenue à l'Histoire de l'Algérie.<sup>32</sup>

« Le roman *L'Amour, la fantasia* est le roman qui a le mieux tiré profit de la formation d'historienne de son auteur. »<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit. p. 108.

<sup>32</sup> Chikhi, Beïda, *Assia Djébar Histoires et fantaisies*, (E-book), Ed. Pups, Paris, 2007. Consulté le 28/03/2016.

<sup>33</sup> Chikhi, Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, Ed. Opu, Alger, 2002. p. 9.

Elle ajoute que caractérisé par une puissante évocation historique et une belle créativité poétique, *L'Amour, la fantasia* a fait l'unanimité lors de sa parution.

#### II.4.2-En France

Que ce soit en France ou en Algérie *L'Amour, la fantasia* a eu un écho favorable, selon de nombreux critiques, ce roman est le plus important de l'auteure. Il a été souligné par la critique littéraire française que *L'Amour, la fantasia* marquait l'entrée dans une étape nouvelle d'écriture. Dans l'article qu'il a réservé à Assia Djébar dans *Dictionnaire des littératures de langue française*, Charles Bonn rapporte :

« Longtemps prisonnière d'une écriture psychologique, assez traditionnelle, Assia Djébar a donc entamé une recherche de parole vraie qui paraît pleine de promesse. Paru en 1985 *L'Amour, la fantasia* en est l'illustration frappante»<sup>34</sup>

Assia Djébar a reçu le prix de l'amitié franco-arabe pour son roman *L'Amour, la fantasia* en 1985.

---

<sup>34</sup> Charles Bonn cité par Martina Perfler dans *l'écriture pour Assia Djébar est dans L'Amour, la fantasia*. Disponible sur <http://www.limag.refer.org>.

# **Chapitre II**

## **D'un silence à un autre**

---

Depuis ses premiers balbutiements, l'écriture djebarienne a non seulement affiché un souci profond, pour la réhabilitation du statut de la femme, mais aussi déployé une ferveur sans pareille dans la lutte pour son émancipation. Il est important de souligner que l'œuvre d'Assia Djébar se déroule, d'abord et avant tout, comme une réflexion claire et lucide sur les difficultés que rencontre la femme dans la société algérienne, qu'il s'agisse de la claustration et de la réclusion dont elle a été victime, du silence qu'on lui a longtemps imposé ou du droit à la parole qu'on lui a depuis toujours dénié. Assia Djébar professait à maintes reprises :

*« J'écris, comme autant d'autres femmes écrivaines algériennes avec un sentiment d'urgence contre la régression et la misogynie »<sup>35</sup>*

Dans ses œuvres, Djébar s'assigne comme objectif de redresser la femme humiliée, écrasée par les traditions. Son souci élémentaire est de briser les silences imposés, d'exhumer les voix ensevelis, soustraire les femmes de l'univers fermé dans lequel le régime patriarcal<sup>36</sup> les a fichées, les condamnant à être des corps sans voix habitantes du silence. C'est à cela que se résume en partie le projet littéraire d'Assia Djébar, donner une voix au silence ou en d'autres mots, lutter contre le silence imposé aux femmes.

*« L'œuvre d'Assia Djébar est une longue et profonde réflexion sur la femme, la féminité et le couple. Dans un style sobre et direct, elle tente de reconstruire l'être au féminin dans un monde social ou historique. Toute l'œuvre de cet écrivain authentique est une blessure féminine béante et une souffrance silencieuse qui se font pudiquement murmure afin de dénoncer l'innommable ».<sup>37</sup>*

Djébar fait partie du lot d'écrivains algériens d'expression française qui ont émergé durant les années cinquante. Elle est aux côtés de Taous Amrouche<sup>38</sup> et de Djamilia Debèche<sup>39</sup> l'une des premières écrivaines femmes en Algérie. La littérature féminine connaît une éclosion timide dans les années soixante, mais ce n'est, en effet, que dans les années quatre-vingt qu'on en

<sup>35</sup> Site Wikipédia, <https://nn.wikipedia.org/wiki/Assia-Djébar>. Consulté le 29/03/2016.

<sup>36</sup> Le patriarcat est une forme d'organisation sociale et juridique, fondée sur la détention de l'autorité par les hommes. Le concept de patriarcat est utilisé par le féminisme radical pour désigner ce qu'il estime être le système social d'oppression par les hommes.

<sup>37</sup> Soukehal, Rabah, *Le Roman Algérien de 1950 à 1990*, Ed. Publisud, Paris, 2003, p. 469.

<sup>38</sup> Taous Amrouche (1913-1976) écrivaine et interprète de chants kabyle, elle est la première romancière algérienne de langue française, son premier roman *Jacinthe noire* fut publié en 1947.

<sup>39</sup> Djamilia Debèche (1926-2011) fut l'une des premières romancières algériennes, son premier roman *Leila, jeune fille d'Algérie* fut publié en 1947.

voit l'effervescence attestée. A l'image des autres femmes écrivaines, les œuvres d'Assia Djébar répondent à deux impératifs : émancipation et résistance<sup>40</sup>.

Comme le veut la tradition, les femmes en Algérie sont assujetties, condamnées et réduites au silence. Les mœurs exigent d'elles la réserve et la pudeur. L'acte d'écrire pour ces écrivaines est donc à la fois synonyme de transgression, mais aussi de liberté et d'émancipation. A l'image de ses pairs, Assia Djébar s'attèle dans ses œuvres à dénoncer les oppressions, les discriminations et les inégalités dont sont victimes les femmes dans la société algérienne. L'ensemble de l'œuvre d'Assia Djébar est axée sur la condition de la femme, l'Histoire etc. Dans cette partie, nous allons tenter de lire et d'étudier le roman d'Assia Djébar *L'Amour, la fantasia* sous l'angle du silence, notion que nous considérons comme la clef de voute de l'œuvre djébarienne.

Il sera question pour nous d'extraire toute forme de silence apparente dans l'œuvre, lire et délier les multiples silences qui s'y dépose, explorer les différentes gammes qu'il revêt, aussi remonter à la source et à l'origine de ce silence. Mais avant cela, nous proposons de faire un survol rapide de la notion du silence et une brève halte pour comprendre le rapport de l'auteure au silence.

## I. Bref survol de la notion du silence

Etymologiquement parlant, le mot silence vient du latin « silentium »<sup>41</sup> et traduit l'état d'une personne qui se tait, qui s'abstient de parler, il désigne aussi l'absence totale de bruit<sup>42</sup>. Par analogie le mot silence s'applique aussi à l'écriture et envahit le domaine de l'art que ce soit la musique, la peinture ou la littérature. Le silence est parfois défini par opposition à la parole, qui est un langage articulé. Même si la parole incarne les pensées, les passions, les craintes et les désirs de l'individu et que la quasi-totalité des contacts et des relations humaines s'établissent par son biais, il ne reste pas moins que nombreux sont ceux qui se montrent méfiant à l'égard du langage. Les mots ne sauraient traduire fidèlement nos pensées, ils seraient même susceptible de les trahir, voire incapable de rendre compte de la réalité de nos sentiments.

---

<sup>40</sup> Bendjelid, Fouzia, *Le roman algérien de langue française, op. cit.* 2012, p.75.

<sup>41</sup> Picoche, Jacqueline, *Dictionnaire Etymologique du Français*, Ed. Le Robert, Paris, p. 469.

<sup>42</sup> Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Paris, 1999, p. 1742.

Le silence pose d'emblée une ambivalence, car si d'une part le silence est valorisé, comme en témoigne le proverbe « *Si la parole est d'argent, le silence est d'or* » ainsi que le montrent plusieurs écrits qui font un véritable hymne au silence tel que *La révolution du silence* de Jiddu Krichnamurti, pour qui la méditation sur soi et sur le monde est inséparable du silence. D'autre part le silence est redouté, dévalorisé, considéré comme étant hostile ce qui est traduit par l'expression « *un silence opaque* » ou « *un silence de plomb* ».

Dans certaines circonstances où tout ce que vous pouvez dire peut être retenu contre vous et où le seul droit qui vous est accordé est celui de garder le silence « le silence est selon l'expression de Tahar Djaout c'est la mort »<sup>43</sup> et le prix de briser les bâillons de ce silence c'est aussi la mort. C'est aussi ce que nous retrouvons dans ce que nous appelons « l'Omerta »<sup>44</sup> ou la loi du silence imposée par la mafia. Dans les sociétés où seuls certains privilégiés ont le droit à la parole, le silence est l'apanage des citoyens de seconde zone. Le silence parfois sous-entend garder le secret sur ce qui doit le rester, certaines vérités sont tellement dures à avouer, que nous les déguisons du silence de l'indifférence et nous les emportons dans la tombe.

Nous pouvons déduire qu'il existe plusieurs silences. Un silence que l'on nous impose un autre qu'on s'impose, un qui nous paraît être une prison, un autre que nous considérons comme un refuge. Il y a le silence de la pudeur et de la discrétion celui de la peur et de la honte, il y a le silence de l'harmonie amoureuse et de la connivence, un silence pour penser un autre pour écouter et un autre pour écrire etc. La littérature ou le texte littéraire n'est ni intégralement parole ni pleinement silence, mais par maintes manières remarquablement baigné et imprégné par ce dernier. Le silence dans la littérature se manifeste d'une manière subtile, on le lit et on le devine à travers les procédés d'écritures, figures de styles, les réticences, la ponctuation, les blancs, les vides etc. Ou tout simplement par son explicitation. La littérature surgit du silence et retourne au silence. Avant qu'un texte advienne, il y a d'abord eu le silence qui a précédé sa création. Nous pouvons dire que la littérature est en grande partie liée au silence.

---

<sup>43</sup> « Le silence c'est la mort. Si tu parles, tu meurs, si tu te tais, tu meurs, alors parles et meurs ! » Tahar Djaout (1954-1993). Romancier, journaliste, et poète, auteur de *L'Exproprié* (1981), *Les chercheurs d'os* (1984)...

<sup>44</sup> L'omerta ou la loi du silence est la règle tacite, imposée par les mafieux dans le cadre de leurs affaires criminelles, cela implique, entre autres, la non-dénonciation de crimes et le faux-témoignage. Elle s'impose non seulement aux mafieux eux-mêmes, mais aussi à tous ceux qui seraient susceptibles de témoigner contre eux en justice. Le châtement pour la violation de cette loi est la mort. In Wikipédia, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Omerta> (la loi du silence). Consulté le 01/06/2016.

## II. Le silence ou « j'écris à force de me taire ! »

Tout écrivain à un moment donné de son parcours, se trouve confronté à l'incourtable question « Pourquoi écrivez –vous ? ». A la Foire du livre de Turin en mai 1993, se voyant interpellée par cette question Assia Djébar répond d'emblée « *J'écris à force de me taire !* ». Il nous semble essentiel d'apporter quelque précision sur ce que Djébar a voulu exprimer par cette formule, afin de mieux cerner et saisir son rapport au silence. Il est certes, indiscutable que nous écrivons d'abord et avant tout parce que nous avons quelque chose à dire, parce qu'au fond de nous-mêmes un profond désir de parole nous ronge et nous dévore. La voix tue et retenue qui ne peut être brandit, cherche un moyen autre que la parole pour s'extérioriser et vient de ce fait se déposer sur le papier. Ainsi, le besoin et la nécessité que ressent Djébar pour s'exprimer, pour faire résonner sa voix de femme, se concrétise par le biais de l'écriture.

Assia Djébar exprime son rapport ambigu au silence dans cette phrase :

« *Écrire pour moi se joue dans un rapport obscur entre le (devoir dire) et le (ne jamais pouvoir dire), ou disons, entre garder trace et affronter la loi de l' (impossibilité de dire), le (devoir taire), le (taire absolument)* »<sup>45</sup>.

Cette assertion rend compte d'un conflit et d'une lutte intérieure qui se trame dans l'esprit d'Assia Djébar, parce qu'étant femme et de surcroît d'éducation musulmane la force à une certaine pudeur, à une certaine retenue, l'oblige à écrire sans rien laisser transparaître de sa vie privée, de son intimité. Ecartelée entre le poids des traditions et son désir de faire entendre sa voix, Djébar devient, quand il s'agit d'exprimer sa propre expérience, cette tisseuse de mots qui écrit avec des fils de silence, dans cette optique les mots voilent plus qu'ils ne divulguent. En effet, le conflit intérieur qu'a vécu Assia Djébar l'a conduit à dix ans de silence littéraire. En écrivant les *Alouettes naïves*(1967) elle s'est rendu compte du glissement autobiographique qui s'est opéré dans cette œuvre et elle arrête volontairement de publier jusqu'à *Femmes d'Alger dans leurs appartements*(1980).

Pour Djébar, le silence « *s'impose ...comme matière de départ* »<sup>46</sup>. En effet, toutes réflexions, toutes pensées, chaque écrit avant d'être conçu demande recule et silence. Le silence devient source d'écriture, celle-ci sort, surgit, coule et jaillit du silence.

<sup>45</sup> Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit. p. 65.

<sup>46</sup> *Ibid.*

Assia Djebar, affirme qu'elle écrit pour conjurer le silence, le sien d'abord. Puis celui des femmes, pour tenter d'enlever la chape de silence qui pèse sur ces êtres enserrés par les rets des traditions et des mœurs archaïques. Pour synthétiser ce que nous venons d'avancer, nous pouvons dire que l'écriture djebarienne se trouve propulsée par le silence.

### III. Les manifestations du silence

Nous allons mettre la lumière sur cette présence du silence dans *L'Amour, la fantasia*, silence qui est à la fois réserve, retrait, voile et pudeur de l'écrivaine qui entreprend d'écrire son autobiographie. Aphasie quand la langue d'écriture ne peut pas rendre compte de la réalité de ses sentiments et de ses désirs. Silence de l'écriture, de la femme cette être exilée de la parole, silence de l'Histoire...

#### III.1-L'aphasie

Le mot aphasie vient du grec et signifie « absence de parole ». L'aphasie est un trouble profond qui survient chez un individu qui possédait jusqu'alors toutes ses facultés de langage. Il revient à Paul Broca (1824 – 1880) d'avoir donné une première explication à l'aphasie. Celle-ci n'est pas comme on le pensait alors, en relation avec un déficit intellectuel, mais elle est liée à une affection physiologique d'une partie très spécifique du cerveau<sup>47</sup>.

L'impossibilité de se dire et d'exprimer des mots d'amour dans la langue française, tel est comme nous l'avons déjà souligné précédemment le déclic qui a permis la conception de *L'Amour, la fantasia*. L'aphasie amoureuse à la quelle est sujette la narratrice, nous incite à aller quêter la source de ce mal. Ci-dessous nous allons tenter d'élucider cette énigme de la voix qui se volatilise, ce problème nous suggérons de le développer en quatre titres.

##### III.1.1-La langue française VS langue maternelle

Dès qu'il est question d'exprimer ses sentiments, ses désirs ou ses passions, Djebar bute à l'ineffabilité paralysante, la langue française lui devient aphasique, inappropriée, inadéquate. Un rempart se glisse entre cette langue et le dit de l'amour. Les mots d'amour restent suspendus au rempart de la mutité, sans jamais trouver le moyen de s'en détacher.

---

<sup>47</sup> Siouffi, Gilles, Van Raemdonck Dan, *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Ed. Bréal, Paris, 2007, P. 58.

« 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... »<sup>48</sup>

Pour qualifier cette impossibilité Assia Djébar parle d' « *aphasie amoureuse* »<sup>49</sup>, d' « *aridité d'expression* »<sup>50</sup>, d' « *état autistique* »<sup>51</sup>, ou de « *désert d'expression* »<sup>52</sup>.

La langue française qui est désignée par l'auteure de *L'Amour, la fantasia* comme la langue de « *l'ennemi* » de « *l'adversaire* » de « *l'autre* » ne peut pas rendre compte de la réalité de ses sentiments, parce qu'elle est celle de l'oppression coloniale. La langue des bourreaux d'hier ne peut que rendre le fossé qui l'éloigne des mots d'amour encore plus profond. La seule langue dans laquelle elle pense lever la chape de silence, c'est dans sa langue maternelle langue de « *tendresse* » et « *d'affection* ».

« Si je désirais soudain, par caprice, diminuer la distance entre l'homme et moi [...] Il suffisait d'opérer le passage à la langue maternelle. »<sup>53</sup>

L'auteure ressent à chaque fois ressurgir un conflit entre ces deux langues, l'une écrite et l'autre orale.

« Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ?...Langue mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls géôliers !...Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ? »<sup>54</sup>

A l'image de l'écrasante majorité des écrivains algériens qui se sont appropriés la langue française pour s'exprimer, Assia Djébar se retrouve confrontée au dilemme de supplanter sa langue maternelle au profit de la langue française, d'où le rapport problématique avec cette langue, problématique à laquelle nous reviendrons plus en détails ultérieurement.

<sup>48</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit. pp.43-44.

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 183.

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 91.

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 88.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 184.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 298.

### III.1.2-La griffe de la société

C'est dans le passage autobiographique intitulé « *La fille du gendarme français...* » Qu'Assia Djebar divulgue «dans une anodine scène d'enfance», sa conception de l'amour et la profonde valeur que revêt cette passion à ses yeux. Les mots de « *mon chéri* »<sup>55</sup>, « *mon lapin* »<sup>56</sup>, « *Pilou chéri* »<sup>57</sup> prononcé par Marie-Louise, la fille du gendarme français, pour désigner son fiancé, avaient engendré un désenchantement, une brisure dans l'inconscient de la fillette, sentiment qui l'accompagnera à jamais et qui subsistera telle une cicatrice mémorielle.

*« Pilou chéri, mots suivis de touffes de rires sarcastiques ; que dire de la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite ? Je crus ressentir d'emblée, très tôt, trop tôt, que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle [...] Je décidai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics. »*<sup>58</sup>

Comme si, en exhibant son amour par la légère et insignifiante formule « *Pilou chéri* » devant le regard indiscret des autres, le sentiment d'amour avait perdu sa véritable valeur, sa véritable signification et qu'il se travestissait d'infimes et superficiels apparats. La fillette prend conscience que l'amour était quelque chose de plus grand de plus pur qu'aucun mot ne saurait ni ne pourrait traduire ou exprimer.

*« Anodine scène d'enfance : une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se trouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce pilou chéri résista... »*<sup>59</sup>

La passion bruyante, indiscreète et impudente de Marie-Louise d'éducation et de culture française, avait engendré chez la fillette qui a grandi dans une société dans laquelle la discrétion est de rigueur en tout ce qui touche aux sentiments, un malaise et une stupéfaction, dès lors, elle décide que les mots d'amour seraient à jamais voués au silence. Il faut souligner,

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

par ailleurs, que l'expression des émotions et des sentiments porte souvent si ce n'est toujours la marque et le cachet de la société.

L'aphasie à laquelle est sujette la narratrice peut être interprétée de multiples façons. En effet, si nous nous attardons sur le milieu social dans lequel la narratrice a évolué, nous obtiendrons la réponse à notre question. Dans la société algérienne traditionnelle, l'amour ne se dit pas, ne s'exhibe pas, ne se montre pas, les mots d'amour sont voués au silence et si nous aimons nous ne pouvons qu'aimer en silence. En effet, la pudeur rend l'expression des mots d'amour impossible. Même si cette pratique n'a presque plus cours de nos jours, jadis l'homme ne nommait jamais son épouse par son prénom. En effet, le mari n'évoquait sa femme que par la vague périphrase « la maison » et la femme ne daignait jamais appeler son mari par son prénom, ce dernier était désigné par le pronom personnel correspondant à « lui ».

*« Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à lui. Ainsi, chacune de ses phrases, où le verbe, conjugué à la troisième personne du masculin singulier, ne comportait pas de sujet nommément désigné, se rapportait-elle naturellement à l'époux. »<sup>60</sup>*

Ce procédé n'est pas usité par les deux conjoints par manque de respect ou d'égard l'un envers l'autre, mais par pudeur et discrétion, car dans la société algérienne l'amour est une chose qu'il ne faut pas exhiber et révéler devant les autres. Exhiber ce sentiment devant les regards indiscrets, serait le tuer, puisque il sera selon la narratrice en proie au mauvais œil. Dans la deuxième partie du roman « *Les cris de la fantasia* » la narratrice raconte comment son histoire d'amour s'était précipitée dans la perdition à cause du regard des autres. Ayant reçu une lettre d'amour de son mari, la missive sera d'abord lue par un homme indiscret et envieux, puis elle lui sera dérobée par une mendicante. Le regard des deux étrangers qui ont posé leurs yeux sur cette lettre, avaient selon la narratrice altéré et calciné l'amour qui l'unissait à son mari.

*« Mots d'amour reçus, que le regard d'un étranger avait altérés. »<sup>61</sup>*

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 90.

### III.1.3-Le spectre du père

Dans la première partie du roman intitulée « *la prise de la ville ou l'amour s'écrit* », le père de la narratrice, s'empare de la lettre d'amour que sa fille a reçu d'un inconnu. Jugeant de l'indécence de la missive, il la déchire en lambeaux devant l'adolescente. Comme si cette lettre détruite par le père, symbolisait l'interdiction et le refus catégorique d'aimer. Dans la deuxième partie du roman « *Les cris de la fantasia* » la narratrice revient sur cette expérience et parle de ses premières lettres d'amour, écrites lors de son adolescence. La narratrice mentionne le caractère pudique et décent de ses lettres qui voilent l'amour plus qu'elles ne le disent, pour la simple et bonne raison qu'elle ressent la figure du père toujours présente et s'imagine prendre sa présence à témoin. La narratrice est confrontée une fois de plus à l'impossibilité d'exprimer ses sentiments.

*« Quand l'adolescente s'adresse au père, sa langue s'enrobe de pruderie...Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier ? »<sup>62</sup>*

Le souvenir de la première lettre déchirée par le père, se dresse à jamais comme un obstacle devant les mots d'amour qui resteront à jamais en suspens.

*« L'émoi ne perce dans aucune de mes phrases. Ces lettres, je le perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là. »<sup>63</sup>*

Nous pouvons donc déduire, que derrière chaque silence de femme, se cache l'ombre d'un homme.

### III.1.4-Au-delà des mots

Parfois le langage peut trahir les sentiments et les pensées qu'il exprime, en effet, personne ne peut décrire ce qu'il ressent quand il est atteint par les flèches de Cupidon, nous sommes en proie à un sentiment qui se dérobe à toute description. Parfois, nous sommes tellement troublés par l'objet de notre passion que nous perdons la parole, c'est ce qu'exprime Phèdre l'héroïne de Racine :

---

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 93.

<sup>63</sup> *Ibid.* pp. 86-87.

« Je le vis, je rougis, je palis à sa vue, un trouble s'éleva dans mon âme éperdue, mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler [...] »<sup>64</sup>

Parfois, nous voulons dire, mais à l'image de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* nous sommes confrontés à cette peur de ne pas assez dire ou de ne pas dire juste. Barthes affirme qu'on échoue toujours à parler de ce qu'on aime.

« Toute sensation, si l'on veut respecter sa vivacité et son acuité, induit à l'aphasie »<sup>65</sup>

Ainsi, toute parole exprimée dans de telles conjonctures peut nous sembler ruse feinte. C'est d'ailleurs ce que la narratrice exprime dans la deuxième partie « *Les cris de la fantasia* », chapitre autobiographique premier, quand elle relate un épisode qui l'a confronté à un soupirant éconduit, cette dernière restée sourde à toutes ses avances avoue que :

« Les mots de sa passion bavarde ne m'ont même pas frôlée »<sup>66</sup>

Pour la narratrice la passion ne peut s'exprimer que dans le silence et comme la passion présuppose la confrontation avec le sexe opposé, la narratrice met l'accent sur l'impossible communication avec l'homme devant lequel la langue se coagule, c'est ce qu'elle affirme dans la troisième partie intitulée « *Les voix ensevelies* » dans le passage autobiographique titré « *L'aphasie amoureuse* ».

« Seule éloquence possible, seule arme qui pouvait m'atteindre : le silence, non pas tant par respect ou par timidité, de celui qui risquait, à tout moment, de se déclarer ; le silence, parce qu'ainsi seulement il se déclare. »<sup>67</sup>

### III.2- Le silence de la femme

La société algérienne quoi qu'elle ne vive pas à la marge du progrès reste néanmoins une société traditionnaliste qui ne privilégie pas la gente féminine. C'est une société qui choisit ses victimes et ses privilégiés en fonction du modèle brossé par le régime patriarcal et ce régime a de tous temps et dans tous lieux frappé la femme par le sceau de la réprobation. De ce fait, le sort de la femme a toujours était réglé par l'homme, qui la voulait et la veut d'abord et avant tout mère et épouse la confinant au foyer, lui déniait tout droit à la parole puisque ce dernier s'arroge même le droit de parler à sa place. Les esprits des jeunes filles sont détournés

<sup>64</sup> Racine, Jean, *Phèdre*, Ed. Bordas, Paris, 1967, p. 52.

<sup>65</sup> Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Ed. Seuil, Paris, 1984, pp. 338-339.

<sup>66</sup> Djebbar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit. p. 89.

<sup>67</sup> *Ibid.* p.182.

dès leurs jeunes âges, l'éducation qu'on leur prodigue est orientée de manière à ce qu'elles soient conditionnées par les hommes, qu'elles restent d'éternelles mineures, et, qu'elles leur soient toujours subordonnées et subalternes. Les propos de Jean-Jacques-Rousseau traduisent fidèlement ce que toute société attend de la femme :

*« Toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes. Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce : voilà les devoirs des femmes dans tous les temps »<sup>68</sup>*

Toute la vie des femmes est accompagnée par le silence, depuis le silence de deuil qui entoure leur naissance jusqu'à la discrétion qui doit accompagner le moindre de leurs faits et gestes. En effet, contrairement à la naissance du garçon qui est accompagnée par des youyous de joies, la fille elle est accueillie par un silence funèbre. Elle sera sevrée des mots tendres qui seront réservés aux garçons et sera précipitée dès son jeune âge dans un gouffre de silence.

*« Mon foie...hannouni !, l'aïeule qui ne le dit qu'aux petits garçons, parce qu'elle n'aime pas les filles (sources de lourd soucis) qui... »<sup>69</sup>*

Dès que la fillette commence à parler, on lui apprend « *le culte du silence qui est une des plus grandes puissances de la société arabe* ». <sup>70</sup> Toute la misérable existence des femmes est accompagnée d'interdictions et de sommations. Par crainte du regard réprobateur qu'une société submergée de censure va leur jetée elles seront privées de tout surtout de l'alphabet qui constituera indubitablement une brèche vers l'émancipation. Une femme illettrée consentira en silence à tout sans oser s'insurger même quand cela la mène vers son propre malheur. Tandis qu'une femme instruite fera brandir sa voix et se battra contre vents et marrées pour faire valoir ses droits.

---

<sup>68</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Emile*(E-book), Ed. Belin, Paris, 1817, p. 370.

<sup>69</sup> Djebbar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p.117.

<sup>70</sup> Djebbar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Ed. Albin Michel, Paris, 2002, p. 254.

*« Dès le premier jour où une fillette (sort) pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra inmanquablement sur eux. »<sup>71</sup>*

Loin du langage parlé, on parle aussi du langage du corps et celui des yeux. Le regard peut en dire long et la gestuelle offre au corps la possibilité de s'exprimer en silence. La tradition renforcée par la loi religieuse à trouver le moyen d'étouffer ces autres moyens de communication le corps en le voilant, et le regard en l'interdisant. Le regard de la femme dans la tradition est considéré comme une menace, c'est pour cela que la femme doit garder les yeux baissés et regarder dans le vide quand on lui parle. Son corps est une tentation, il faut donc le voiler pour éloigner de lui la convoitise des hommes.

*« Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile »<sup>72</sup>*

Dans la société algérienne de l'époque les femmes ne pouvaient prendre la parole que dans la sphère qui leur est prédestinée à savoir la maison. Cette prise de parole se limitait à des discussions entre femmes le plus souvent sous formes de murmures, de chuchotements et de conciliabules, la femme ne devait dans aucune perspective s'adresser à l'homme ou prendre la parole en sa présence. Parfois même entre femmes s'installe un silence opaque, par réserve, pudeur et retenue, les mots prononcés sont pesés et la voix devient hésitante, c'est d'ailleurs ce qui arrive à Chérifa dans la troisième partie du roman *« Les voix ensevelies »* en déroulant son parcours durant la guerre, sa belle-mère s'insinue entre elle et la narratrice pour tenter d'entendre et se permettre de condamner.

*« Elle parle lentement [...] Elle brave la belle-mère soupçonneuse qui rôde autour de nous, qui tente de surprendre quelle nécessité du récit, quel secret, quel péché, ou simplement quelle échappée se décèle dans l'histoire qui tressaille. »<sup>73</sup>*

Au cours de la rencontre qui l'avait réuni avec Chérifa, la narratrice entreprend de lui poser une question délicate, à savoir si elle avait été confrontée au viol durant la guerre. La narratrice met beaucoup de temps pour se décider à lui en parler, sa voix se figeait et se paralysait, d'abord, parce que c'est un sujet effrayant dont il est contraignant de parler, ensuite

<sup>71</sup> Djebbar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p. 11.

<sup>72</sup> Djebbar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit. p. 8.

<sup>73</sup> Djebbar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p. 202.

il y avait cette présence d'autres femmes qui constituaient un obstacle aux yeux de la narratrice.

« *Devant cet auditoire, quatre, cinq paysannes qui toutes continuent à vivre en veuves de guerre... Faut-il attendre un tête à tête ?* »<sup>74</sup>

Les seules femmes qui ont le droit de parler et qui le font sans peur ni hésitation sont les vieilles, tandis que les jeunes filles même entre femmes parlent avec réticence sans élever la voix, elles ne parlent que quand elles ont quelque chose de nécessaire à dire.

« *Comment une femme pourrait parler haut [...] autrement que dans l'attente de l'âge ?* »<sup>75</sup>

### III.2.1-Les parlars allusifs, autres formes de silence

Quand la femme parle elle le fait avec des détours, d'une manière allusive avec des métaphores. Les mots suggèrent au lieu de signifier.

Pour désigner leurs maris, les femmes devaient user d'euphémisme et de détours verbaux.

« *Les mâles, les maîtres qui passaient toute leur journée dehors et qui rentraient le soir, taciturne [...] se retrouvaient confondus dans l'anonymat du genre masculin, neutralité réductrice que leur réservait le parler allusif des femmes.* »<sup>76</sup>

Parfois les mots sont tellement chargés de violence, qu'on les détourne pour les dire ainsi pour ne pas avoir à utiliser le mot « viol » la narratrice emploie le substitutif de « dommage » vocable pour suggérer le viol ou le contourner.

### III.3-Le silence de l'Histoire

L'Histoire dont il est question est celle de l'Algérie, telle qu'elle est brossée dans *L'Amour, la fantasia*, l'histoire s'ouvre sur la conquête française de 1830, en passant par ses différentes

<sup>74</sup> *Ibid.* p.282.

<sup>75</sup> *Ibid.* p.223.

<sup>76</sup> *Ibid.* p.56.

étapes jusqu'à arriver à l'indépendance. Assia Djébar égrène le déroulement d'une guerre, avec ses exploits et ses défaites, en essayant de briser le silence sur les crimes et les horreurs orchestrés par les Français. Elle passe au crible les différents écrits des militaires français qui vantent la puissance de la France et rendent compte de leurs batailles victorieuses et de leurs exploits guerriers. L'auteure tente de déceler les non-dits qui minent leurs textes et reste à l'affût de la moindre évocation de l'Algérien. Dans leurs écrits, l'Algérien est occulté, absent, quand il y apparaît c'est sous forme d'une armée d'ombre ou pour endosser le rôle de victime, chose prévisible étant donné que cette histoire est écrite par le clan adverse. Dans ce roman Assia Djébar entreprend de briser le silence de l'Histoire, en faisant sortir du gouffre de l'oubli les femmes qui ont participé à la guerre, en consignnant leurs témoignages, mais aussi en révélant au grand jour les crimes abominables que les Français ont commis durant la guerre. Ainsi, la petite histoire essaye de combler les lacunes et les manques de la grande Histoire.

### III.3.1- Une histoire de majuscule

Pour étayer notre propos, attardons-nous d'abord, sur les différentes variantes de l'histoire pour ne point se perdre.

L'HISTOIRE tout en majuscule fait référence à ce qui se passe dans la société et qui existe indépendamment de l'idée qu'on en a. C'est le déroulement des événements dans le temps<sup>77</sup>.

L'Histoire avec un grand « H » désigne la discipline historique qui s'occupe des événements du passé, jugé digne de mémoire, «cette dernière est toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale »<sup>78</sup>.

Tandis que l'histoire avec un petit « h » se rapporte à l'histoire-récit. Ce que raconte le texte littéraire<sup>79</sup>.

Les deux variantes citées en dernier, s'approprient l'HISTOIRE et la manie chacune à sa manière. Dans *Le Prince et le marchand*, Barbéris insiste longuement sur sa distinction entre écriture littéraire et écriture historique dans leur relation à l'HISTOIRE. Sa thèse est que, souvent, l'image adéquate de l'HISTOIRE n'est pas fournie par l'Histoire mais par l'histoire.

---

<sup>77</sup> Achour, Christiane, *Convergences critiques : Introduction à la lecture du littéraire*, op.cit. p. 266.

<sup>78</sup> *Ibid.* p.266.

<sup>79</sup> *Ibid.* p.266.

Les historiens donnent un sens dominant aux événements qu'ils racontent et analysent, ils sélectionnent et orientent pour des raisons politiques, idéologiques<sup>80</sup>.

Ainsi, l'histoire révèle au grand jour des pans occultés, oubliés, ou passés sous silence par l'Histoire discipline et l'histoire romancée tente tant bien que mal de les réhabiliter et d'y apporter un éclairage en convoquant les agents, les acteurs et les témoins de l'Histoire.

### III.3.2-Ré-écriture de l'Histoire

Historienne de formation, Assia Djébar exploite sa dextérité en la matière pour ré-écrire l'Histoire de l'Algérie. Initiative qui deviendra presque son mot d'ordre. Dans *L'Amour, la fantasia* se lit une obsession farouche de se réapproprié l'Histoire de son pays, afin d'explorer d'une manière profonde et lucide certaines vérités Historiques ignorées du monde, étouffées ou occultées par les forces coloniales.

Dans les sections Historiques qui minent la première et la deuxième partie de *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar s'appuie sur les écrits de colons, les rapports et les récits de militaires français qui entretiennent des correspondances avec leurs proches et dans lesquelles ils décrivent le déroulement de la conquête et les premiers affrontements entre l'Algérie et la France. Ces témoins et ces acteurs de l'Histoire sont méticuleusement cités par Assia Djébar, ce qui témoigne de la rigueur qui doit accompagner tout historien dans son entreprise de parler de l'Histoire. Un énorme travail de recherche se laisse par ailleurs deviner.

Notons, par ailleurs que les écrits des colons s'attardent sur les exploits de l'armée française, sur leurs batailles victorieuses, sur leurs exploits guerriers etc. en ignorant l'Algérien persécuté et torturé. Assia Djébar fait face au silence des écrits français en se désignant comme témoin de ces horreurs qu'elle s'assigne de révéler au grand jour.

« *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...* »<sup>81</sup>

Le premier homme que Djébar désignera à comparaitre est Amable Matterer, capitaine en second du *Ville de Marseille*, le deuxième est le baron Barchou de Penhoën, le troisième est

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.267.

<sup>81</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p .17.

J.T.Merle correspondant de guerre, puis le capitaine Bosquet et le capitaine Montagnac et bien d'autres témoins sont cités. En s'appuyant sur les écrits de ces derniers, qui constituent une précieuse source de témoignage sur les premiers temps de la conquête. Assia Djébar s'attarde sur les récits qui témoignent de l'atrocité des crimes commis par les Français, elle jette la lumière sur les massacres les plus épouvantables. Elle déchire le voile du silence et fait sortir des armoires poussiéreuses de l'oubli les événements macabres et effroyables du 19 juin 1845 où plus de mille cinq cents personnes, soit l'équivalent d'une tribu entière, avaient été asphyxiés avec leurs troupeaux dans une grotte par la fumée et le feu, que les troupes françaises attisaient pendant plus de dix-huit heures. En effet, l'officier Péliissier qui a reçu l'ordre de Bugeaud, ordonne de déclencher un énorme brasier.

*« (Enfumez-les tous comme des renards !) Bugeaud l'a écrit ; Péliissier 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. »<sup>82</sup>*

Bhabha affirme qu'il y a une conspiration du silence autour de la vérité coloniale, quelle qu'elle puisse être. Un silence mythique, dominateur, émerge dans les récits de l'empire, ce que Sir Alfred Lyall appelait « faire notre impérialisme sans bruit »<sup>83</sup>. Comme l'Histoire de la colonisation de l'Algérie a d'abord été écrite par les Français, nous pouvons donc nous interroger sur la véracité des informations qui ont été fournies par les documents et les archives français.

Toujours en ce qui concerne l'enfumage des Ouled Riah, un témoin français et un officier espagnol rapportent que les flammes s'élevaient au plus haut du Kantara à plus de soixante mètres, le feu était d'une telle violence qu'il ne pouvait être décrit.

*« Quelle plume saurait rendre ce tableau ? Voir, au milieu de la nuit, à la faveur de la lune, un corps de troupes françaises occupé à entretenir un feu infernal ! Entendre les sourds gémissements des hommes, des femmes, des enfants, et des animaux, le craquement des roches calcinées s'écroulant, et les continuelles détonations des armes ! »<sup>84</sup>*

<sup>82</sup> *Ibid.* p.102.

<sup>83</sup> Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture ; Une théorie postcoloniale*, op. cit. pp. 199- 200.

<sup>84</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p. 103.

Face à la scène apocalyptique du lendemain Pélissier qui ne veut pas croire à l'étendue du désastre ordonne à ces troupes de faire sortir les morts et de procéder à leur décompte. Les autres victimes entassées les unes sur les autres et qui formaient une bouillie ne pouvait pas être sorti.

*« Ces messagers confirment le fait à Pélissier : la tribu des Ouled Riah - mille cinq cents hommes, femmes, enfants, vieillards, plus les troupeaux par centaines et les chevaux –a été tout entière anéantie par (enfumade) »<sup>85</sup>*

Assia Djébar lève le voile du silence sur un autre crime, celui de Saint-Arnaud qui, moins de deux mois après Pélissier, enfume la tribu de Sbéah, soit plus de huit cent personnes ont péri dans cette enfumage. A l'opposé de Pélissier, Saint-Arnaud ne laisse personne faire le décompte des morts, un rapport confidentiel est envoyé à Bugeaud. Aucune trace de ce rapport qui sera probablement détruit ne sera retrouvée. Saint-Arnaud qui s'est entouré du mutisme du triomphe implacable, ne peut s'empêcher d'écrire à son frère :

*« Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fais un vaste cimetière. La terre couvrira à jamais les cadavres de ces fanatiques. Personne n'est descendu dans les cavernes !... Un rapport confidentiel a tout dit au maréchal, simplement, sans poésie terrible, ni images. »<sup>86</sup>*

En démontrant que les horreurs et les atrocités infligées aux Algériens ne se limitaient pas à la période de 1954 à 1962 mais remonte à bien loin, Assia Djébar brise ainsi un des murs du silence inhérents à l'Histoire.

### III.3.3-La femme ou le silence de l'Histoire

La femme a longtemps si ce n'est toujours été occultée et tenue en marge des discours officiels, citons comme exemple édifiant le silence de l'Histoire sur les femmes. Car si nous le savons, mais que nous avons du mal à l'admettre les femmes que nous voulions recluse derrière les murs des maisons, que nous croyions ombre sous le voile, s'étaient battues, avaient agi, résisté, souffert et grandement contribué à instaurer une Algérie libre et indépendante, que ce soit en agissant sur le terrain, en prenant part aux affrontements, ou en apportant leur aide et leur soutien par des voies différentes. Que de femmes qui se sont

---

<sup>85</sup> *Ibid.* p.105.

<sup>86</sup> *Ibid.* P.111.

sacrifiées pour pouvoir soigner et offrir refuge aux moudjahidines, combien de celles qui ont perdu et risqué leur vies pour pouvoir acheminer vivres et ravitaillements aux combattants, de celles qui ont été torturées, persécutées, martyrisées. Partant de ce constat de cette indifférence de l'Histoire vis-à-vis de la femme, Assia Djébar avec sa rigueur d'historienne entreprend dans *L'Amour, la fantasia* d'écrire l'histoire au féminin, en confrontant les écrits des colons aux témoignages de femmes qui ont participé à la guerre, elle veut démontrer que l'Histoire n'est pas seulement une affaire d'hommes.

« Si, dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent pas parler, les subalternes en tant que femme sont encore plus profondément dans l'ombre. »<sup>87</sup>

Pour Spivak le discours historique qui est pris en charge par les hommes, que ce soit du côté du colonisé ou de celui du colonisateur ne peut qu'occulter la femme et la laisser dans l'ombre. Et le fait d'essayer de parler au nom de ces femmes, ne fera qu'embourber la question d'avantage, puisque ce discours donnera selon Spivak une vision erronée de leur version de l'histoire.

### III.3.3.1-A la recherche des voix perdues

L'Histoire en grande partie écrite par les hommes a évincé et exclue toute trace de femme de son discours. En effet, cette dernière a longtemps été exilée de l'écriture, on lui a réservé la sphère de l'oralité à savoir tout ce qui est voué un jour ou l'autre à l'évanescence, à l'oubli et à l'altération, puisque l'oralité, il faut le souligner, est une parole en errance qui est condamnée à l'extinction si elle n'est pas consignée. C'est d'ailleurs le constat amer dont fait part l'une des témoins, dont l'auteure a recueilli la voix :

« Hélas ! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu !... Tu en vois d'autres qui ont passé leur temps accroupis dans des trous, et qui, ensuite, ont raconté ce qu'ils ont raconté ! »<sup>88</sup>

Ainsi, dans la troisième partie du roman intitulée « *Les voix ensevelies* », Assia Djébar consacre les passages titrés « *Voix* », « *Voix de veuve* » et « *Corps enlacés* » aux femmes qui

<sup>87</sup> Spivak, Gayatri, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Ed. Amsterdam, Paris, 2009, p.53.

<sup>88</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit. p.212.

ont participé à la guerre de libération. Elle ressuscite leur voix réduites depuis des années au silence. Elle entreprend, par ailleurs, de donner corps à ces voix qui risquent de s'éteindre à jamais, en les inscrivant sur le papier. Avec les témoignages de ces femmes, elle tente d'écrire les pages restées blanches de l'Histoire. Pour payer la dette que l'Histoire a envers les femmes, Djebbar part à la rencontre de ces femmes gardiennes et détentrices d'une tranche de l'Histoire demeurée secrète. Leurs témoignages seront récoltés, consignés, et filmés. C'est d'ailleurs de son semi-documentaire, *La Nouba des femmes du mont Chenoua* qui regroupe les témoignages des femmes que l'auteure va se servir pour élaborer la fin de son roman.

« *De tout ce matériel sonore, apparemment non utilisé, je me suis nourrie les années suivantes [...] Pour élaborer la fin de mon roman L'Amour, la fantasia.* »<sup>89</sup>

L'auteure démontre que les femmes reléguées au silence et à l'ombre, ont grandement contribué à arracher l'indépendance du pays, elles s'étaient exposées au même titre que les hommes à de multiples périls. La première voix que Djebbar tente de ressusciter est celle de Chérifa Amroune, qui déroule son parcours durant la guerre de libération et la manière avec laquelle elle s'est engagée dans la lutte pour l'indépendance alors qu'elle n'avait que treize ans. Elle raconte son engagement en tant qu'infirmière, sa longue cavale dans la forêt pour fuir l'ennemi, son emprisonnement, les tortures qu'on lui a infligées, la bravoure dont elle avait fait preuve pour tenir tête aux soldats français pour ne pas fléchir malgré la douleur.

La deuxième voix qui surgit de l'ombre est celle de Lla Zohra de Bou Semman, une femme brisée par la sénilité qui raconte comment elle aidait les moudjahidines, leur cousait des uniformes leur préparait la nourriture, leur apportait quelquefois des renseignements sur l'ennemi.

« *La (révolution) a commencé chez moi, elle a fini chez moi, comme peuvent en témoigner les douars de ces montagnes ! Au début, les maquisards mangeaient de mon bien. Jusqu'à une petite pension que je recevais et que je leur apportais... Ce refuge a servi chez moi cinq ans. Oui, cinq ans jusqu'à ce que la (révolution) arrivât à son terme !...* »<sup>90</sup>

Lla Zohra raconte comment sa maison et tous ses biens furent brûlés par les Français, la mort de son mari et de ses enfants, les tortures qu'elle avait subies, et les séquelles indélébiles qui

<sup>89</sup> Djebbar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit. p.37.

<sup>90</sup> Djebbar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit. pp. 209-210.

ont ravagé son corps. Après tous ces malheurs, l'indépendance acquise, ses sacrifices ne seront pas reconnus.

« Ils ne m'ont rien donné...Tu vois où j'habite maintenant, il m'a fallu donner de l'argent, pour occuper cette cabane tu paies, sinon tu n'entres pas !m'as-t-on dit. »<sup>91</sup>

L'histoire de Chérifa et celle de Zohra, sont identiques, chargées de souffrance et de douleur, de séquelles physiques et psychologiques, toutes deux ont combattu pour un idéal collectif, pour enfin finir offensées et humiliées. Djébar tente par la voie de l'écriture de donner une voix aux femmes qu'on ne veut pas entendre ni du côté algérien, ni du côté français. Elle leur donne l'occasion de s'exprimer, de parler et de faire entendre leur voix.

#### III.4-Le silence de l'écriture ou l'écriture du silence

L'écriture serait la mise au silence du langage, en effet, pour Djébar «*L'écriture dès son surgissement serait une parole silencieuse* »<sup>92</sup>. Puisque les mots, les paroles qui s'écrivent, se figent sur le papier. Dans *L'Amour, la fantasia*, nous avons cette impression que dans les chapitres autobiographiques, l'auteure contourne les mots, les détourne, sans les effleurer. Comme si en s'écrivant, elle voulait se voiler et en se voilant elle désirait s'effacer.

Ayant vécu dans une société où la femme devait se voiler, pour se protéger des regards des autres, Djébar à l'image des femmes de sa tribu, déploie un voile sur sa personne.

« Si écrire c'est s'exposer, s'afficher à la vue des autres, se voiler même écrivant a été, pour moi, un mode naturel [...] Voiler, c'était bien s'aventurer au-dehors, et en même temps, se préserver (Se garder)... »<sup>93</sup>

Ainsi, Djébar déploie l'écriture comme voile, en essayant d'étouffer l'écriture sur soi à savoir les passages autobiographiques en usant de plusieurs stratagèmes. La narration impersonnelle reflète le désir de l'auteure de s'effacer, elle parle à la troisième personne du singulier pour parler d'elle-même « Fillette arabe... »<sup>94</sup>. En effet, tout au long des chapitres autobiographiques, la narratrice essaye d'embrouiller le lecteur, en jouant sur l'alternance des pronoms elle passe promptement de la première personne à la deuxième personne du singulier

<sup>91</sup> *Ibid.* pp.279-280.

<sup>92</sup> Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit. p.28.

<sup>93</sup> *Ibid.* pp.98-99.

<sup>94</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit. p.11.

puis à la première personne du pluriel, ainsi la narratrice se trouve confondue avec d'autres femmes.

L'autre stratagème dont elle use est celui de l'alternance des chapitres. Pour cacher les récits autobiographiques, Assia Djébar insère des épisodes historiques entre chaque passage.

*« Durant tout le temps d'écriture du texte, cette veine personnelle me paraissait comme protégée, comme si les apparentes fenêtres des chapitres historiques, de la mise en scène des combats meurtriers franco-algériens jouaient le rôle de muraille épaisse. Comme si, du fond d'une fondrière, je racontais mes émois d'adolescente mais aussi les cachais. »<sup>95</sup>*

Toujours dans les chapitres autobiographiques, l'auteure emploie des phrases aux contenus sibyllins dont le sens est obscur.

---

<sup>95</sup> Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit. pp.108-109.

# **Chapitre III**

## **Voies et voix de l'expression**

---

Comment conjurer le silence ? Quelles formes prend la voix pour se matérialiser ? Comment et avec quel outil pourrait-on donner corps à la voix et la restituer à ceux qui en ouvre droit ? Ce sont là les questions qui taraudent l'esprit de l'auteure de *L'Amour, la fantasia*, dont les pages pourraient être lues comme un effort et une entreprise de recollection des paroles retenues, occultées et éparses.

« Cette parole, l'auteure la poursuit partout où elle fait bouger les signes. Dans les cris, dans les pleurs, dans les rires, dans les yeux, dans le corps tout entier... Dans les attitudes et les gestes, dans les pas de danse, dans la traversée conquérante de l'espace. »<sup>96</sup>

La parole n'engage pas que la voix, elle engage aussi les voies par le biais desquelles elle se matérialise et se concrétise. L'écriture serait l'une de ces voies, car comment matérialiser la voix, lui donner corps si ce n'est en se saisissant de l'écrit. L'autre voie qui fait libérer la voix bâillonnée, étranglée et étouffée est la langue, la langue d'écriture, qui n'est autre que le français. Dans *L'Amour, la fantasia* Assia Djébar, nous fait entendre l'après silence, c'est-à-dire le son emblématique et hyperbolique de la voix avec ses sonorités, ses intensités et ses modulations diverses. De la parole au chant en passant par le murmure, le chuchotement, la clameur, les conciliabules, le soliloque et le cri. Assia Djébar fait vibrer son texte avec ces voix, au point où nous avons l'impression d'assister à un véritable chœur. Comme son titre l'indique, nous allons mettre en exergue dans cette partie les formes et les voies que revêt la voix pour se manifester.

### **I. Trois voies pour libérer la voix**

*L'Amour, la fantasia* est un roman qui se veut être une réflexion approfondie sur le sens, la valeur et l'importance de l'écriture. C'est un roman où l'auteure explore d'une manière profonde son rapport à la langue française, sa seule langue d'écriture, c'est aussi un roman qui se veut quête d'identité donc retour au passé à la parole perdue des aïeules.

Désireuse de faire libérer la voix des femmes longtemps bâillonnées et la sauvegarder de l'oubli, Assia Djébar trouve dans l'écriture en langue française l'alliée tant espérée. Pour demeurer le plus fidèle à ces voix du passé, Djébar imprègne son texte de l'oralité. Dans cette partie nous allons explorer la manière dont l'écriture, la langue française et l'oralité se conjuguent pour faire libérer la voix des femmes.

---

<sup>96</sup> Chikhi, Beïda, *Les romans d'Assia Djébar, op.cit.* p. 35.

Dans *L'Amour, la fantasia* Djébar aborde la problématique de la condition de la femme marginalisée dans une société régit par un régime patriarcal impitoyable. Dans ce sens, nous pouvons dire que l'écriture djebarienne est postcoloniale, car elle se déploie comme une résistance contre toutes les formes de discriminations, de marginalisations, de ségrégations et de dominations dont sont victime les femmes.

Dans son ouvrage *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Gayatri Spivak développe longuement le sujet de la condition faite aux femmes subalternes. Selon elle, sont subalternes celles qui n'ont accès ni à la mobilité sociale ni à l'espace culturel, ni à la parole et qui sont exclues de tous les discours qu'ils soient patriarcal ou colonial. Les subalternes sont les sans-voix, celles qui n'ont pas le droit à la parole, ni le privilège d'être écoutées, celles qui restent incomprises même quand est levée la chape de silence. Les travaux de Spivak vont nous permettre d'entamer dans cette partie la réflexion sur les possibilités qu'ont les femmes subalternes de parler.

### **I.1- Voies de l'écriture**

Il y a dans l'acte d'écriture, produit de réflexion, de méditation, d'observation et de recherche, une volonté d'embrasser tout ce qui a trait à la société. Un souci de comprendre tout ce qui touche à l'homme de près ou de loin, de démêler tout ce qui découle de son vécu et de son expérience, la résolution de cibler la réalité avec ses bons et ses mauvais côtés. Une manière de dénoncer de condamner et de critiquer tout ce qui nous entoure. L'aptitude de remonter le temps et de mettre la lumière sur les parties obscures de l'Histoire et du passé, de se projeter dans le future non pas dans le but de prévoir, mais dans le but de mieux cerner le présent. Ecrire pour les femmes algériennes c'est résister et lutter contre les multiples formes d'oppressions et de tyrannies auxquelles elles sont sujettes.

Grâce à l'écriture, les femmes algériennes parviennent à se dérober et échapper à l'enfermement, à se dresser contre les préjugés, les traditions et les mœurs qui font encore la navette entre l'antiquité et le moyen âge. L'écriture féminine est une véritable bataille pour la promotion de la condition de la femme<sup>97</sup>, c'est un tremplin pour passer outre les interdits et

---

<sup>97</sup> Bendjelid, Faouzia, *Le roman algérien de langue française, op.cit.* p.77.

quêter des lendemains baignés de lumière. Pour Assia Djébar, l'écriture fait office de lumière, car elle s'inscrit dans une dynamique de résistance contre l'obscurantisme. Elle écrivait dans *L'Amour, la fantasia* « *Et les aurores se rallument parce que j'écris.* »<sup>98</sup>

Pour Djébar l'écriture aurait le pouvoir de réanimer les voix étouffées et la capacité d'exhumer les voix ensevelies. Pour elle, écrire serait prendre la parole pour la donner aux autres, pour dire les autres, en particulier les femmes longtemps enveloppées de mutisme. Ecrire serait donner corps à leurs voix, pour les immortaliser, les sauvegarder, les soustraire à l'oubli et les rendre pérenne. Dans *L'Amour, la fantasia*, Djébar nous fait plonger dans l'univers sinueux de l'écriture, pour tenter justement de comprendre ce qu'est « l'écriture » pour elle, pour mesurer la somme de son importance et la valeur qu'elle revêt à ses yeux. En effet, dès l'incipit du roman s'esquisse la problématique inhérente à l'écriture. Dans le roman il est question d'une petite fille dans un village du Sahel algérien, qui à l'encontre des fillettes de son âge, part à l'école pour apprendre à écrire. Une initiative qui se fait sous le patronage du père. Mais qui reste stigmatisée et désapprouvée par la société de l'époque, qui considère l'initiation des filles à l'écriture comme un scandale, une imprudence et un danger.

« *La femme est exilée le plus souvent de l'écriture : pour ne pas s'en servir, elle, comme individu, pour ne pas connaître ses droits dans la cité, pour ne pas redevenir mobile pour ne pas être cause de fitna (querelle) parmi les mâles qui palabrent...* »<sup>99</sup>

En effet, l'écriture qui sous-entend l'apprentissage confère un certain pouvoir et une certaine liberté à la femme, liberté de sortir et de circuler au dehors malgré les regards inquisiteurs puis, liberté de faire circuler sa voix en dépit du silence imposé. Pour Assia Djébar écrire est une route à ouvrir pour accéder à la liberté, liberté de circuler et de s'exprimer. L'écriture est d'une certaines manières une ouverture au monde.

Dans le passage intitulé « *L'école coranique* » une femme dans un élan de stupéfaction et d'indignation interroge la mère de la narratrice sur les raisons qui ont fait que sa fille nubile sort encore et qui plus est la tête découverte dans les rues. La mère répond à la commère par le mot révélateur parce qu'elle « lit » c'est-à-dire, en arabe dialectal elle « étudie ». Plus loin dans le passage intitulé « *Trois jeunes filles cloîtrées...* » la narratrice met l'accent sur l'importance de l'écriture dans la vie des jeunes filles. Le fait que les mots écrits soient mobiles permet à la voix de ces femmes récluses de circuler. En effet, ces dernières bravant la

<sup>98</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit. p. 303.

<sup>99</sup> Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit. p.76.

vigilance du père, entretiennent des correspondances avec des hommes au quatre coin du monde arabe et arrivent ainsi à ressentir un soupçon de délivrance et à trouver une issue provisoire à leur claustration. « Comme si ces écrits clandestins aménageaient le terrain pour l'amorce d'un étrange combat de femmes ».

*« Voilez, le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire [...] Sa voix en dépit du silence circule. »<sup>100</sup>*

Dans le passage intitulé « *Mon père écrit à ma mère* » la narratrice raconte comment un fait qui aurait pu paraître anodin dans un autre endroit, avait engendré un véritable scandale dans son village. En effet, son père avait osé écrire une carte postale, qu'il signa du prénom de son épouse.

*« La révolution était manifeste : mon père, de sa propre écriture, et sur une carte qui allait voyager de ville en ville, qui allait passer sous tant et tant de regards masculins, y compris pour finir celui du facteur de notre village, un facteur musulman de surcroît, mon père donc avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale. »<sup>101</sup>*

Dans la dernière partie du roman intitulée « *Air de Nay* », Assia Djébar raconte un épisode chargé de signification, elle évoque le peintre Eugène Fromentin qui en 1853, en quittant le Sahel, pour visiter Laghouat assiégée depuis peu, ramasse sur son chemin la main coupée d'une Algérienne anonyme, qu'il jettera plus loin sur son chemin. Assia Djébar dit :

*« Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le qalam. »<sup>102</sup>*

Faire porter le « qalam » à cette main mutilée de femme, c'est tenter de joindre ses consœurs à l'écriture. Leur offrir la possibilité d'inscrire leurs histoires, leurs voix pour les immortaliser. L'écriture pour Djébar revêt plusieurs facettes, puisqu'elle est à la fois une arme pour briser le silence, le sien d'abord, puis celui des autres femmes condamnées au mutisme. « *Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues.* »<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit. pp. 11-12.

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 313.

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 285.

L'écriture est une tentative de dompter le danger, de dépasser les préjugés et de défier l'interdit. Elle est à la fois un refuge, une délivrance, un moyen d'évasion et un moyen d'accéder à la liberté. C'est aussi un soulèvement et une révolution contre les traditions archaïques. L'écriture est une révélation qui déballe les faces cachées en nous et en dehors de nous. L'écriture est un espace de liberté inconditionnel, c'est le lieu de tous les possibles et de toutes les fantaisies.

## I.2- la voix des siens dans la langue de l'Autre

Ecrire ou ne pas écrire dans la langue française, c'est peut-être là, la question la plus épineuse pour les écrivains algériens de langue française. Si les avis divergent et parfois même s'opposent sur ce point, il ne reste pas moins que tous les écrivains qui ont entrepris d'écrire en français que ce soit dans le contexte colonial ou après l'indépendance, convergent vers un seul but, un seul objectif. Celui de se dire, de dire la société dans laquelle ils vivent. Et la langue française s'est avérée tout simplement être l'outil incontournable pour le faire, puisqu'elle confère une certaine aisance d'expression, surtout quand il s'agit de traiter de sujets délicats tels les tabous et les interdits.

La langue française avec sa neutralité, confère une certaine liberté de penser ainsi qu'une liberté d'écriture à l'écrivain. Assia Djébar fait usage de cette langue pour s'affirmer, se dire et dire les voix suspendues et ensevelies. La langue française pour Djébar est à la fois un instrument d'accès à la connaissance et à la liberté. C'est un outil de réflexion et de communication. Cette langue « *butin de guerre* », devient une arme à double tranchant puisqu'elle permet à l'auteure de contester le discours fabulateur du colon et cela dans sa propre langue. Cette langue lui permet de goûter à la liberté dont sa société l'a sevré.

*« 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. »<sup>104</sup>*

---

<sup>104</sup> Ibid. p.256.

Ainsi, Djébar fait usage de la liberté que lui donne cette langue pour revenir parmi les siens, tenter de les ressusciter et donner vie à leurs voix.

« *L'inquiétude à propos de la question linguistique n'envahit la romancière que lorsqu'elle entreprend l'effort de remémoration, lorsque se fait taraudante la volonté de renouer avec l'aïeule, sa mémoire et son dire, la restitution d'un échange nourri des mots d'amour du berbère et de l'arabe dans la langue entachée du sang des ancêtres ne relève pas de l'ordre normal des choses* ». <sup>105</sup>

Il ne reste pas moins que la langue française ne peut plus être celle de l'autre pour l'auteure, puisque c'est d'elle qu'elle se sert pour faire entendre la voix de toutes ses sœurs disparues et réduites au silence. Le rapport qui unit Djébar à la langue française est fortement mais nébuleusement manifesté dans *L'Amour, la fantasia*. L'auteure entretient avec cette langue une relation d'amour contradictoire et équivoque, passionnée, mais non aveugle. C'est un amour qui s'offre et se dérobe à la façon des passions irréductibles et qui se solde par une issue tragique, la trahison de la langue maternelle, puis le sentiment de trahison envers la parole orale des femmes qu'elle essaye de traduire et d'écrire en français.

Dans cette perspective Gayatri Spivak affirme que les subalternes ne peuvent pas parler, puisque tout discours qu'il soit fait pour elles ou par elles, leur prête voix dans une langue qui les trahit. Personne ne peut interpréter le discours de l'autre tel qu'il a voulu le dire. Spivak prend comme exemple le cas d'une jeune fille qui se suicide. Avant le passage à l'acte, elle laisse une lettre dans laquelle elle explique son geste. Son entourage explique le suicide par une relation d'amour illégitime. Soixante ans plus tard, on découvre qu'elle était chargée de commettre un crime politique, incapable de le faire elle se tue. Personne n'a pu traduire le message de cette femme. Pour Spivak les femmes subalternes ne peuvent ni être entendues ni être lues. Pour elle nous ne devons pas être le porte-parole de ces femmes mais plutôt les écouter et les laisser parler par elles mêmes.

L'auteure, tente à travers *L'Amour, la fantasia* d'élucider son rapport obscur et ambiguë à la langue française. Tout au long du roman se lit le conflit qui l'oppose à cette langue et ce conflit et d'autant plus lisible à travers les innombrables étiquettes accolées à cette langue, étiquettes qui se suivent mais qui ne se ressemblent pas. En effet, tantôt elle parle de la langue française comme « *langue de culture* » et « *d'émancipation* » et tantôt elle parle de « *langue marâtre* », « *langue de l'ennemi* » celle de « *l'autre* » ou celle du « *conquérant et de*

<sup>105</sup>Chikhi, Beïda, *Les Romans d'Assia Djébar*, op. cit. p. 38.

*l'adversaire* », parfois elle parle d'un « *legs ensanglanté* », d'un « *héritage encombrant* », de « *langue paternel* », ou encore de « *Tunique de Nessus* ».

### I.2.1-Un cadeau empoisonné

La langue française est considérée par la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, comme un don d'amour de son père, puisque c'est lui qui l'a initiée à cette langue. Elle parle d'un legs ensanglanté d'un don d'amour empoisonné, qui s'est incrusté en elle au point de devenir une seconde peau, qui la brûle et la fait souffrir, mais dont elle ne peut pas se départir, parce qu'elle est devenue une partie intégrante de sa personne.

« *La langue encore coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin, me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien...* »<sup>106</sup>

Assia Djébar emploie la métaphore de « *Tunique de Nessus* » pour désigner la langue française. Il serait donc nécessaire de faire une halte pour essayer de comprendre le sens de cette expression, afin d'éclairer le rapport de Djébar à cette langue.

Nessus est l'un des centaures de la mythologie grecque. Ayant tenté d'enlever Déjanire, la femme d'Héraclès dont il est amoureux et qu'il convoite depuis longtemps. Il sera tué par Héraclès, en mourant, il donne à Déjanire une tunique trempée de son sang qui est censée lui ramener son mari s'il devenait infidèle. Héraclès quand il l'eut revêtue, éprouva de telles douleurs qu'il se jeta dans les flammes d'un bûcher. Anéantie par la perte de son mari Déjanire se donne la mort<sup>107</sup>. Ainsi, le don d'amour de Nessus pour son aimé s'est transmué en un cadeau empoisonné qui a eu raison d'Héraclès et de Déjanire. Si on tente de faire le lien avec le cas de la narratrice on déduira que la langue française qui était un don d'amour de son père qui l'a extirpée des ténèbres vers la lumière, est devenu un fardeau endossé par la fillette. En effet, d'une part cette langue la libère, mais d'une autre elle brise le lien qui l'unit aux femmes recluses de sa tribu. Elle l'éloigne de sa langue maternelle, elle lui fait revivre entre chaque ligne la guerre avec ses morts, ses cadavres et son odeur de sang. Pire encore, elle l'aliène au point « de devenir fascinée par le rivage des Autres ».

<sup>106</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op.cit. p. 302.

<sup>107</sup> Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Paris, 1999. P. 1290.

### I.2.2-Un tangage des langages

A Assia Djébar peut-être appliqué le nom d'une écrivaine dans l'entre-langue, à l'instar de ses va-et-vient entre deux mondes et deux cultures, Djébar tangue entre quatre langues, le berbère, l'arabe, le français et le langage du corps. Djébar écrit certes en français, mais les voix qui l'habitent, qui l'assiègent et qu'elle tente d'inscrire sont des voix non françaises.

*« Oui, ramener les voix non francophones-les gutturales, les ensauvagées, les insoumises -jusqu'à un texte français qui devient enfin mien. »<sup>108</sup>*

Le passage *Biffure* écrit en italique dans le texte rend parfaitement compte du déchirement et des heurts qui surviennent lors du passage d'une langue à une autre.

*« Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescent en lettres arabes, de droite à gauche redévidées[ ...] Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre [...] laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. »<sup>109</sup>*

### I.3-L'oralité au cœur de l'écrit

Quêtant les voies les plus à même de faire resurgir et de faire entendre la voix des femmes longtemps étouffée et de l'intégrer dans ses écrits, Djébar procède dans cette perspective à l'insertion une grande part de l'oralité dans ses œuvres. L'oralité désigne un mode de communication de préservation et de transmission des savoirs et autres par voie orale. Par extension, l'oralité désigne ce qui dans le texte écrit témoigne de la parole et de la tradition orale.

L'oralité dans la société algérienne de l'époque est le plus souvent une affaire de femme, à cette dernière on concède généralement le rôle de gardienne et de transmettrice des traditions et de la langue. L'oralité délimite les contours d'un univers féminin par excellence, qui tourne le dos au monde des hommes et à leurs bêtises. Les femmes s'inventent un royaume dans lequel les hommes sont absents, puisqu'elles considèrent ces derniers comme étant la cause majeur de tous leurs malheurs. En serrées de toutes parts, les femmes trouvent dans l'oralité un

<sup>108</sup> Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, op. cit. p. 29.

<sup>109</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p. 69.

instrument d'expression inespéré, un refuge et un moyen d'évasion, mais aussi un moyen de s'insurger contre toutes les formes d'oppression qu'elles subissent en silence. En d'autres mots, l'oralité a permis aux femmes d'antan d'exister malgré la cruauté d'une société affreusement masculine.

Pour Djébar transcrire la parole de ces femmes est une manière de consolider le fil ombilical avec elles. Capter les voix berbères et arabes est une façon de renouer avec les femmes reléguées de sa tribu et d'assurer la pérennité de leurs voix. Dans ces voix perdues du passé l'auteure se cherche et se retrouve. *L'Amour, la fantasia* est un roman qui se veut « quête d'identité », cette identité l'auteure la retrouve dans ces voix familières de femmes empreintes de nostalgie qu'elle tente d'intercepter. Les indices d'oralité sont fortement présents dans *L'Amour, la fantasia*, nous allons donc nous atteler à débusquer toutes traces d'oralité dans ce roman et de dégager les procédés d'écriture auxquelles l'auteure a eu recours pour insérer la voix orale des femmes. L'insertion de l'oralité dans un texte pose d'emblée plusieurs problèmes. Celui du passage d'une langue à une autre, qui sous-entend la traduction, souvent assimilée à la trahison, et celui du passage d'un langage essentiellement oral « articulé » à celui d'un langage scripturaire « écrit ». Il est important de souligner que l'écrit trahit souvent l'oral.

L'auteure de *L'Amour, la fantasia* use dans cette conjoncture à l'intégration d'une grande partie de mots de la langue vernaculaire dans son texte. Soit parce que ces mots sont intraduisibles et qu'ils n'ont pas d'équivalents dans la langue d'écriture, soit pour servir de dessein quelconque à l'auteure. D'une part, il y a des mots qui sont aisément traduisibles, mais l'auteure choisit de les laisser avec leurs formes originelles, pour ne pas les dépouiller de leurs charges et de leurs poids sémantiques. D'autre part il y a des mots qui sont tout bonnement intraduisibles, donc elle préfère les maintenir dans leur langue d'essence. Citons comme exemple quelques mots présents dans le roman : le « kanoun » désigne un foyer qui sert de support pour la cuisson des aliments et autour duquel les habitants d'une maison se rassemblent. Les « moudjahidines » sont des combattants qui ont participé à la guerre de libération en Algérie, la « zaouia » est un édifice religieux musulman, « Tzarl-rit » fait référence aux cris « youyou » poussés par les femmes, chikhats, cheikh, khalkhal, açaba, chengal, hannouni... et la liste reste très longue pour être inventoriée dans son intégralité.

La voix des femmes que Djébar tente de faire entendre se spécifie par son oralité. Ainsi, pour demeurer le plus fidèle à la parole de ces femmes l'auteure maintient les traits de l'oralité.

Elle transcrit les récits des femmes qui disent leurs sentiments, émotions et souffrances en maintenant le rythme de la voix.<sup>110</sup> La troisième partie du roman « *Les voix ensevelies* » regroupe les récits de femmes qui ont participé à la guerre. Cette partie est minée de formules religieuses et de formules de bénédictions, ainsi, en toutes circonstances ces femmes invoquent Dieu.

« *Que Dieu nous assiste partout où nous sommes jetées* »<sup>111</sup>; « *Si Dieu veut* »<sup>112</sup>; « *Je remercie Dieu* »<sup>113</sup>

« *Que Dieu éloigne de nous le mal* »<sup>114</sup>; « *Tout ce qui s'est passé sur moi ! Mon Dieu* »<sup>115</sup>

« *Remet toi à Dieu* »<sup>116</sup>; « *Je savais que ces gens venaient pour son Dieu et son Prophète* »<sup>117</sup>

Toujours dans les récits pris en charge par ces femmes, l'auteure utilise des expressions calquées et des tournures de phrases assez surprenantes. Le mot « la France » revient à maintes reprises dans ces passages, loin de désigner l'Etat, les femmes l'utilise pour désigner « l'armée et les soldats français ».

« *La France est venue et elle nous a brûlés [...] La France décida de faire descendre tout le peuple jusqu'à la plaine.* »<sup>118</sup> « *Donne- moi mon droit ! [...] Les hommes qui me servaient d'épaules...* »<sup>119</sup>

L'oralité réunie à la fois les proverbes, la poésie, les contes, les légendes, les mythes et les chants etc. Les femmes sont les seules détentrices de ce savoir ancestral et elles se sont admirablement chargées de le transmettre à leurs progénitures, réussissant ainsi à traverser les temps, les époques et les générations jusqu'à l'apparition de l'idée ingénieuse de transcrire ce savoir sur le papier. Avec l'oralité « *La voix est don d'ubiquité : qui émet ici, mais nous arrive de lointains immémoriaux.* »<sup>120</sup>

<sup>110</sup> Grine, Medjad, Fatima, *Identité plurielle et Histoire collective au féminin dans l'Amour, La fantasia d'Assia Djebbar*, p.229.

<sup>111</sup> Djebbar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p. 269.

<sup>112</sup> *Ibid.* p. 292.

<sup>113</sup> *Ibid.* p. 194.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 229.

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 215.

<sup>116</sup> *Ibid.* p. 210.

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 215.

<sup>118</sup> *Ibid.* pp. 167-168

<sup>119</sup> *Ibid.* pp.279.280

<sup>120</sup> Calle-Gruber Mireille, *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture*, op. cit. p.48.

Dans les lieux auxquels elles sont prédestinées à se réunir à savoir les maisons, les hammams, les enterrements etc. Les femmes créent des espaces propices pour fructifier l'oralité, pour se changer les idées et écouter les malheurs des autres pour oublier les leurs. A chaque fois que les femmes se réunissent elles deviennent plus fortes.

*« Chaque femme, écorchée au-dedans, s'est apaisée dans l'écoute collective [...] La litote, le proverbe, jusqu'aux énigmes ou à la fable transmise, toutes les mises en scène verbales se déroulent pour égrener le sort, ou le conjurer... »<sup>121</sup>*

L'auteure évoque aussi une scène qui s'apparente très clairement au conte. Lorsque Chérifa entreprend le récit de son cheminement durant la guerre de libération, l'auteure s'attarde sur des détails très signifiants. Ainsi, à l'image de la récitation du conte, autour duquel se trame tout un rituel, l'auteure fait en sorte que sur l'histoire que Chérifa déroule plane le même effet de mystère que la narration d'un conte nous fait ressentir. Le récit est donc pris en charge par Chérifa, une femme, autour de laquelle des enfants se rassemblent pour écouter et le moment choisis pour la narration est la nuit.

*« La conteuse demeure assise au centre d'une chambre obscure, peuplée d'enfants accroupis, aux yeux luisants [...] La voix lance ses filets loin de tant d'années escaladées, la paix soudain comme un plomb. »<sup>122</sup>*

En tentant de remonter à la source de la parole orale des femmes, pour la rapporter sans l'écorcher, Djébar en arrive à parler des cris, Tzarl-rit ou youyous, hululements etc. qui sont fortement liés à l'oralité. Un retour donc à la non-parole où la voix se libère sans s'habiller, se met à nu sans chanceler.

*« Le cri, ici, (se) crie, (se) chante, (se) dit. Le cri s'écrit. Il Déploie tous ses moyens sémiotiques et Assia, mieux que personne, sait combien il est affaire de culture : ololugué des femmes, cris de la fantasia, noubas andalouses, lamentos des muezzins, hymnes des pleureuses. »<sup>123</sup>*

Expression de bonheur ou de douleur ces cris font partie intégrante de l'univers d'oralité propre aux femmes.

<sup>121</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p. 221.

<sup>122</sup> *Ibid.* p. 201.

<sup>123</sup> Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, op. cit. p. 36.

« *Ecrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville – écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine.* »<sup>124</sup>

Les danses font aussi partie du patrimoine oral féminin. Les chants interprétés par les femmes sont souvent accompagnés de danses, la narratrice parle longuement des rituels de transes auxquelles s'adonne sa grand-mère en réunissant les vieilles matrones pour chanter.

### I.3.1- Souffle du sacré dans les interstices de l'oral

Certaines pages de *L'Amour, la fantasia* s'inspirent de chants religieux qui ont bercé l'enfance de l'auteure à l'image de « *La complainte d'Abraham* ». La narratrice dans le passage intitulé « *La complainte d'Abraham* » raconte un souvenir d'enfance qui la submerge d'émotion. Le jour de « la fête du mouton » la narratrice en écoutant chanter *La complainte* se sent saisir par une sensibilité islamique, par un désir de religion, qu'aucun des autres rituels célébrés par ses parentes dans les tombeaux des marabouts et autres n'a réussi à lui faire ressentir. Elle se met donc dans ces pages à décrire les sons de la complainte avec une dévotion sans pareille et à peindre les tons de voix du chant d'Abraham, celui de sa femme Sarah et de leur fils Isaac avec une grande émotion.

« *Puisque tu devais me tuer, ô mon père, pourquoi ne me l'as-tu pas dit ? J'aurais pu étreindre ma mère à satiété !...* »<sup>125</sup>

Pour la narratrice l'islam est associé au son oral, au chant à la voix etc.

« *L'initiation religieuse elle-même ne peut être que sonore, jamais visuelle [...] L'émotion quand elle jaillit, n'est provoquée que par [...] la voix corrodée des dévotes invoquant la divinité.* »<sup>126</sup>

Dans le passage précédent nous avons parlé du « qalam » dont Djébar s'est emparé pour le faire porter à une main de femme.

« *Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le qalam* »<sup>127</sup>

<sup>124</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p. 285

<sup>125</sup> *Ibid.* p.242.

<sup>126</sup> *Ibid.* p.239.

<sup>127</sup> *Ibid.* p.313.

Le « Qalam » est un concept religieux qui désigne selon la croyance musulmane la plume qui écrit sous l'Ordre de Dieu le destin de toute créature dans la table préservée (Al-Lawh al-Mahfûdh)<sup>128</sup>. En faisant porter le « Qalam » à ces femmes Djébar aspirait à ce que ces dernières prennent leur destin en main et qu'elles tracent elles même les voies qu'elles veulent emprunter. Décider de leur sort et ne plus laisser personne décider pour elles et parler à leur place. Par cette métaphore du « qalam », l'auteure offre l'opportunité et la possibilité aux femmes de parler d'elles-mêmes, par elles et pour elles, sans l'immixtion d'un intermédiaire. Ainsi, l'auteure démentit la thèse de Gayatri Spivak selon laquelle toutes les cloîtrées, les soumises, les assujetties, n'ont ni le droit, ni la possibilité de parler ou de s'exprimer parce qu'il y a toujours quelqu'un, un intellectuel qui parle à leur place et dénature leur vouloir dire.

Le mot elle « lit » employé par la mère de la narratrice ne désigne nullement l'acte de lecture, mais le fait d'étudier. L'emploi de ce mot par la narratrice au lieu de son équivalent en langue française n'est pas anodin. Dans la religion musulmane le mot « *iqra* », « lit » en français est le premier mot lancé par l'archange Gabriel, dans la grotte, pour la révélation coranique. Tout comme ce premier mot de la révélation, le fait de lire pour la narratrice est un moyen de sortir des ténèbres vers la lumière. Les chants liturgiques scandés par les femmes lors des cérémonies mortuaires sont aussi constitutifs de cette culture orale, dans *L'Amour, la fantasia* la narratrice cite toute une palette de mots relatifs aux chants religieux à l'image du « lamento » qui est un chant à caractère triste et plaintif, le « thrène » qui est une lamentation funèbre chantée lors des funérailles, la « litanie funèbre » qui est une suite de prières liturgiques, la « mélodie » qui désigne un chant monotone...

*« La liturgie du deuil ennoblissait la maison modeste [...] Les matrones entraient [...] Pour partager le lamento de la mère qui, le front serré d'un bandeau blanc, se laissait aller, par convulsions suraiguës, au déroulé de sa douleur. »<sup>129</sup>*

<sup>128</sup> Al-Qalam, in wikipédia, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Al-Qalam>. Consulté le 31/05/2016.

<sup>129</sup> *Ibid.* p. 222.

## II. La voix dans tous ses états

Voix du passé que nous croyions oubliées, voix de la mémoire avec ses trous que nous voulons combler, voix d'outre-tombe que nous désirons ressusciter, voix de femmes que nous souhaitons faire résonner. Se sont là les multiples voix qui assiègent Assia Djébar et qui l'habitent. Dans *L'Amour, la fantasia* les voix fusent de partout. Les voix tuées renaissent de leurs cendres sous la plume de l'auteure, elles se manifestent sous des formes différentes, elles font vibrer, rythmer et moduler le texte, en voici quelques variantes :

### II.1- La voix en mouvement

Djébar écrit dans *L'Amour, la fantasia* que la femme dispose de quatre langues pour exprimer le désir.

*« Le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps [...] Le corps qui dans les transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge. »<sup>130</sup>*

Le corps est à la fois lieu de désir et de souffrance, lieu de résistance et de soumission, lieu de rêve et d'expression. Assia Djébar fait halte sur le langage du corps, qui selon elle ne s'exprime pas seulement à travers la voix, mais aussi à travers la gestuelle et les mouvements.

*« Un lien fonctionnel lie en effet à la voix le geste : comme la voix, il projette le corps dans l'espace de la performance et vise à conquérir celui-ci à le saturer de son mouvement. »<sup>131</sup>*

Cette autre forme d'expression est bien plus révélatrice que les mots. Le corps avec ses mouvements, ses danses, ses transes, ses fureurs, ses élans et ses délires devient une voie pour libérer la voix longtemps étouffées, les râles retenus, les plaintes dissimulées et la douleur déguisée. Ainsi, Assia Djébar parle dans *L'Amour, la fantasia* dans le passage intitulé «*Transes* » des rituels de transes auxquels s'adonne sa grand-mère pour se purger et se

<sup>130</sup> *Ibid.* pp. 254-255.

<sup>131</sup> Zumthor, Paul, *La lettre et la voix*, Ed. Du Seuil, Paris, 1987, P. 273.

soulager des douleurs, des souffrances et des peines endurées en silence et libérer sa parole et ses râles longtemps contenus.

*« Régulièrement, tous les deux ou trois mois environ, l'aïeule convoquait les musiciennes de la cité [...] elle (la grand-mère) se mettait à danser lentement [...] Une heure, deux heures durant, le corps osseux de l'aïeule se tanguait [...] Enfin la crise intervenait : ma grand-mère, inconsciente, secouée par les tressaillements de son corps qui se balançait, entrait en transe. Le rythme s'était précipité jusqu'à la frénésie [...] Une demi-heure ou heure après, elle gisait au fond de son lit. »<sup>132</sup>*

Ayant assisté en cachette à l'entrée de sa grand-mère dans le royaume des fureurs, la narratrice s'interroge sur les raisons de cette pratique mystérieuse et parvient à en déceler le secret.

*« Je sentais le mystère : l'aïeule, habituellement, était la seule des femmes à ne jamais se plaindre ; elle ne prononçait les formules de soumission que du bout des lèvres [...] ; or, par cette liturgie somptueuse ou dérisoire, qu'elle déclenchait régulièrement, elle semblait protester à sa manière ... contre qui, contre les autres ou contre le sort. »<sup>133</sup>*

Le corps de l'aïeule en fureur est indicateur des contraintes, des pressions et des oppressions sociales auxquelles sont exposées les femmes. Les rituels de trances possèdent selon la scène de transe décrite par la narratrice, une valeur cathartique, qui permet de libérer et de purifier les femmes de toutes les émotions refoulées, qui pourraient être susceptibles de provoquer de quelconques troubles psychiques ou autres.

## II.2- La voix en éclats

Le cri avec ses différentes intonations à savoir les pleurs, les sanglots, les râles, les hululements, les hurlements, les gémissements et les vociférations constituent un véritable langage non articulé, qui rend compte des émotions auxquelles est sujet l'individu. Quand ce qu'il ressent est trop profond, trop encombrant ou encore trop douloureux, le cri se manifeste de lui-même, une force étrange en nous et en dehors de nous le fait surgir.

<sup>132</sup> *Ibid.* pp. 205-206- 207.

<sup>133</sup> *Ibid.* p. 208.

Le cri est défini comme étant un son de voix aigu ou élevé qu'arrache la douleur, l'émotion, qui est destiné à être entendu de loin<sup>134</sup>. Au commencement était le cri, celui de la vie, puis se déploie celui de la douleur, vient se déposer le cri du bonheur, celui de l'amour et enfin celui de la mort. *L'Amour, la fantasia* se construit sur un écheveau de cris, poussés dans des conjonctures différentes et qui profèrent un certain soulagement et un certain apaisement à la personne qui les lance.

### II.2.1-Cris de fantasia

A travers tout le roman, Assia Djébar va tenter de nous faire entendre les cris stridents des ancêtres, qui ont subi les affres de la guerre. Dès le début des sections historiques qui se fait avec le débarquement des troupes françaises sur « la Ville Imprenable » à l'aube du 13 juin 1830, l'auteure parle du « cortège de cris et de meurtres, qui vont emplir les décennies suivantes. »<sup>135</sup>. Ainsi, s'ensuit le cortège macabre avec l'enfumage des Oueld Riah par Pélissier en juin 1845. L'auteure rapporte avec une intensité tragique les gémissements des ancêtres qui agonisent lentement par étouffements. Dans la deuxième partie du roman intitulée « *Les cris de la fantasia* », les cris cette fois font écho à la fantasia de Mazouna, où les cris de fête et de joie qui célébraient le mariage de la belle Badra, se sont transmués en cris de mort et d'horreur avec l'insurrection de l'ennemi qui a transformé la fantasia en razzia.

« Dans les calèches, les femmes s'agitaient, voyeuses invisibles. Puisqu'on parlait de fantasia imminente, elles firent entendre un long premier cri collectif, you-you multiplié, comme un prolongement de fête. »<sup>136</sup>

Dans le passage intitulé « Fantasia », l'auteure rapporte la scène d'une fantasia, qui s'achève avec le meurtre prémédité de Haoua, jeune femme venue assister à la cavalcade et qui fut tuée par un cavalier Hadjout qu'elle avait dédaigné. Le cri lancé par Haoua avant mort, conduit l'auteure à clore son roman avec une note funèbre, un cri défaitiste, celui d'un constat décevant en tout ce qui se rapporte à la condition de la femme. Djébar souligne qu'avec l'indépendance acquise, doit commencer un autre combat, celui de la femme pour son émancipation. Elle parle de ces corps de femmes emmitouflés, destinés uniquement à enfanter, qui font semblant de vivre, semblant de sourire, incapable de rêver, car à l'image de

<sup>134</sup> Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Paris, 1999, p. 467.

<sup>135</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p. 17.

<sup>136</sup> *Ibid.* p.129.

Haoua tuée durant la fantasia, toutes les femmes qui oseront sortir et s'insurger écoperont du même sort tragique.

### II.2.2- Cris de douleurs

De la perte d'un être cher découle la douleur la plus intense, la plus profonde et la plus pénible que peut ressentir un être humain sur cette terre. La douleur est telle que les mots s'en vont et le cri lui, seul demeure garant de l'affliction. Le cri c'est ce qui reste quand on a tout perdu.

Un épisode de *L'Amour, la fantasia* décrit un cri de douleur, celui de Cherifa lancé à la gloire de son frère mort en martyr. Tandis que la voix de Cherifa s'éteint, ne parvenant à évoquer aucune inhumation ni aucun ensevelissement de son frère gisant dans la rivière, la narratrice intervient pour transcrire le cri de cette Antigone des montagnes qui s'est précipitée dans la forêt pour chercher le corps de son frère resté sans sépulture.

*« Elle a entonné un long premier cri [...] La voix jaillit, hésitante aux premières notes [...] Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace [...] La complainte se fait houle [...] Le cadavre lui, s'en enveloppe, semble retrouver sa mémoire : miasmes, odeurs, gargouillis. Il s'inonde de touffeur sonore. La vibration de la stridulation, le rythme de la déclamation langent ses chairs pour parer à leur décomposition. »<sup>137</sup>*

S'ensuit le cortège de cris tout au long de la troisième partie du roman, où les femmes crient, frères, époux et enfants mort dans la guerre. Les cris seuls, possèdent selon ces femmes la faculté d'exprimer la violence et l'étendue de la douleur ressentie. Dans le passage intitulé « *Voix de veuve* » une femme raconte comment elle a pu sauver son mari d'une mort certaine, en poussant des cris stridents et assourdissants.

*« Ils voulurent emmener mon mari. Nous savions qu'un homme arrêté en pleine nuit ne revient jamais. Je me mis à pleurer, à dénouer mes cheveux, à me lacérer les joues. Toutes les femmes de la maison firent de même, de plus en plus fort : de quoi les*

<sup>137</sup> *Ibid.* pp. 176-177.

*assourdir tous ! Dehors, leur officier entendit les pleureuses, il entra et leur dit :  
Laissez cet homme ! »<sup>138</sup>*

### II.2.3- Cri du cœur

L'aphasie amoureuse de la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, qui dit l'impossibilité de dire des mots d'amour dans la langue française y compris dans la langue maternelle, se mue en agraphie, c'est-à-dire en l'incapacité d'écrire la moindre expérience amoureuse personnelle.

L'amour séquestré qui ne peut ni se dire ni même s'écrire, la narratrice parvient à le libérer grâce aux cris. Ainsi, la narratrice lance trois cris à la gloire de cet amour. Lorsque vient le moment de parler de son mariage la narratrice s'attarde sur des détails futiles, les préparatifs hâtifs de son mariage, l'absence de cérémonies et de rites traditionnels, puisque son mariage se fait en dehors du sol natal etc. Et occulte presque toutes traces d'expériences amoureuses. C'est avec son mariage consumé, que la narratrice semble avoir trouvé le véritable sens de l'amour : *« l'amour, c'est le cri, la douleur qui persiste et s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon de bonheur »<sup>139</sup>*. Plus loin dans le passage intitulé *« Les deux inconnus »*, la narratrice revient sur une querelle banale d'amoureux qui la pousse au suicide : *« une poussée étrange propulse mon corps, je crois tout quitter, je cours, je désire m'envoler [...] mon corps se jette sous un tramway. »<sup>140</sup>*

En reprenant conscience la narratrice ne se souvient que du cri poussé par le conducteur du tramway qui en domptant la vitesse du véhicule parvient à la sauver d'une mort certaine. Le cri salvateur de l'inconnu et le cri de désespoir de la narratrice qui ont fusionné, pour fuser au même moment, ont libéré la narratrice du mal d'amour dont elle souffrait.

Dans le même passage, la narratrice revient sur un autre sentiment de désespoir que l'amour fait naître en elle. Cette fois plus qu'un chagrin d'amour, il est question de l'issue tragique qui guette toute histoire d'amour, la mort de ce sentiment que tout le monde croit immortel au commencement. Par excès de désespoir la narratrice sort la nuit déambuler dans les rues de Paris comme une égarée, laissant libre cours à son chagrin, elle crie, car le cri seul, peut traduire l'intensité de son mal *« la voix explose. Libère en flux toutes les scories du passé »<sup>141</sup>*. La narratrice après avoir expulsé son mal, se libère à jamais de cet amour jadis incandescent.

<sup>138</sup> *Ibid.* p. 289.

<sup>139</sup> *Ibid.* p.154.

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 161.

<sup>141</sup> *Ibid.* p. 164.

La faillite de l'union de la narratrice, nous fait aboutir à la conception défaitiste d'Aragon selon laquelle il n'y aurait pas d'amour heureux<sup>142</sup>, l'amour ne serait que douleur et déchirure.

#### II.2.4- Cri ancestral

Assia Djebar tente, à travers la troisième partie du roman de faire re-vivre et de nous faire entendre la voix des ancêtres et des aïeules reléguées aux oubliettes. Les cris réunis de toutes ces femmes, laissent entendre un seul cri, celui de leur résurrection et de leur renaissance qui se fait sous la plume de l'auteure. La présence de ces voix d'outre - tombe fait résonner l'écho d'une éclatante revanche. Revanche contre ceux qui s'entêtent à emmurer les femmes et à bâillonner leurs voix.

Dans le passage intitulé « *Le cri dans le rêve* » la narratrice raconte le rêve ressassé qui hante ses nuits. Dans son sommeil, elle rêve de sa grand-mère paternelle et revit à chaque fois le jour de sa mort. La narratrice dit avoir lancé un cri enraciné, non pas par douleur, mais pour libérer la voix de l'aïeule et venger son silence.

*« Ma grand-mère je la porte comme un fardeau sur mes épaules [...] Cette femme douce [...] A perdu la voix dans ma mémoire. Je devrais la nommer ( ma mère silencieuse ). Elle seule, la muette, par ce geste des mains enserrant mes pieds, reste liée à moi...c'est pourquoi, je crie ; c'est pourquoi, dans ce rêve accompagnant le défilé de mes ans, elle revient en absence tenace et ma course de fillette tente désespérément de lui redonner voix [...] Ce rêve me permet-il de rejoindre la mère silencieuse ? Je tente plutôt de venger son silence d'autrefois. »<sup>143</sup>*

La narratrice évoque aussi les cris que lance sa grand-mère maternelle lors des séances de transes et s'attèle à en faire une description méticuleuse.

*« Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre, peut-être même des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille [...] Les cris se bousculaient d'abord, se*

<sup>142</sup> *Il n'y a pas d'amour heureux* est l'un des poèmes les plus connus de Louis Aragon, écrit en 1943 et publié dans le recueil de poésie *La Diane française* en 1946.

<sup>143</sup> Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. pp. 272-273.

*chevauchaient, à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées en aiguilles. »<sup>144</sup>*

Nous ne pouvons pas parler de cri ancestral et faire fi des fameux « *youyous* » scandés par les femmes lors de certaines cérémonies. Ainsi, lors des fêtes telles les mariages ou les fantasias, ou encore lors des naissances, les femmes silencieuses dont la voix ne devait s'élever en quelques circonstances que ce soit, osaient pousser le «youyou » « *presque barbare. Cri long, saccadé, par spasmes roucoullants.* »<sup>145</sup>. Le youyou ancestral est même parfois lancé lors de circonstances funèbres, ainsi pour célébrer les martyrs morts au champ d'honneur les femmes lancent un cri sauvage qui déchire le ciel.

Assia Djébar clôt son roman avec un final annoncé en arabe intitulé « *Tzarl-it* » et fournit en épigraphe deux définitions de ce mot, en se référant à deux dictionnaires arabo-français. Ainsi, pour le Beaussier « *Tzarl-it* » c'est pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes) et pour le Kazimirski c'est crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive)<sup>146</sup>.

### II.3- La voix en air

Si l'on s'attarde sur la troisième partie du roman intitulée « *Les voix ensevelies* ». Nous pouvons clairement nous rendre compte que l'auteure l'a construite de manière à ce qu'elle ait les subtilités d'une œuvre musicale.

*« L'écriture d'Assia Djébar donne ainsi ses clés (de lecture musique)...Laquelle fait du livre une orchestration. Sans cesse, la solidification où tend l'écrit narratif, s'y trouve travaillée par le pro-jet de la musique. »<sup>147</sup>*

La structure fantaisiste de cette partie, donne au texte une dimension musicale. Le premier élément qui attire l'attention, c'est la division de cette partie en mouvements, à la manière d'une symphonie. En effet, la troisième partie de *L'Amour, la fantasia* se compose de cinq mouvements. Chaque mouvement se voit traverser par un récit autobiographique et des récits de témoignages intitulés tour à tour « *voix* », « *voix de veuves* » et « *corps enlacés* » en plus de la présence de passages en italiques, qui font intervenir la voix de la narratrice dans un style

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 207.

<sup>145</sup> *Ibid.* p.257.

<sup>146</sup> *Ibid.* p.306.

<sup>147</sup> Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Ed. Maisonneuve & Larose, Paris, 2001, p.42.

empreint de lyrisme. Ces ressassements se donnent à lire comme des refrains, l'auteure donne une grande importance à ces passages puisqu'ils transportent des voix féminines et son désir de faire résonner ces voix la pousse à reprendre les récits pour les transcrire une seconde fois.

*«La parole n'existe que répétée, inlassablement dispersée et reprise, sans quoi elle s'épuise et meurt, stérile.»<sup>148</sup>*

La voix joue des gammes différentes sous la plume de l'auteure, de la stridence des *clameurs*, aux *murmures* presque silencieux, en passant par les *chuchotements* et les *conciliabules*, à la reprise du souffle avec la pause du *soliloque* et en clôturant de plus belle avec le final *Tzarl-rit* et *l'air de Nay*. L'auteure nous semble être le chef d'orchestre qui départit et organise le relais des voix. *«Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter.»<sup>149</sup>*

Au-delà de sa structure qui s'apparente à une œuvre musicale, le texte est aussi miné de mots qui font référence aux chants. Ainsi, tout un éventail de termes se rapportant aux chants traverse le texte, chants liturgiques, litanie, chœur, mélodie, antienne, thrène, psalmodie, hymnes, complainte, opéra etc.

---

<sup>148</sup> Zumthor, Paul, *La lettre et la voix*, op. cit. p.223.

<sup>149</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op .cit. p. 202.

### III. La polyphonie ou les voix multiples

*L'Amour, la fantasia* est un roman qui possède une architecture narrative assez complexe, il mêle à la fois autobiographie, biographie, Histoire et fiction. Il fait intervenir dans chaque chapitre un écheveau de voix spécifique. Ce qui entraîne inéluctablement la multiplicité des voix narratives. On désigne sous l'appellation de « voix narrative » à la fois la voix *de* la narration (voix qui narre) et voix *dans* la narration (voix qui est narrée par le narrateur)<sup>150</sup>. Les voix narratives désigne donc l'ensemble des personnages, témoins ou autres qui dans un texte littéraire prennent en charge la relation des événements.

Le concept de polyphonie a été introduit en théorie littéraire dans les années 1930 par les ouvrages du chercheur russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975)<sup>151</sup>. Le terme désigne globalement une multiplicité de voix à l'œuvre dans un texte. Le terme de polyphonie emprunté au champ musical par métaphore a d'abord été utilisé pour désigner une association simultanée de plusieurs voix dans un chœur<sup>152</sup>.

«*La polyphonie suppose une multiplicité de voix pleinement qualifiées à l'intérieur d'une œuvre unique* »<sup>153</sup>. Le terme de polyphonie est éminemment dialogique, il ne peut guère s'aborder que par des relations en (et) : polyphonie et dialogisme, polyphonie et intertextualité<sup>154</sup> etc.

Notre souci dans cette partie est d'examiner la pluralité des voix dans *L'Amour, la fantasia*, et de démêler les stratégies narratives auxquelles l'auteur a eu recours pour introduire cette multiplicité de voix dans son récit.

#### III.1. La voix de la narratrice

Dans les récits autobiographiques la narration à la troisième personne du singulier cède la place à une narration à la première personne du singulier puis à la première personne du pluriel. L'auteure joue sur l'alternance des pronoms de manière à ce que la narratrice se

<sup>150</sup> <https://crm.revues.org>. Consulté le 05/06/2016.

<sup>151</sup> [http://www.fabula.org/atelier.php?La notion de polyphonie](http://www.fabula.org/atelier.php?La%20notion%20de%20polyphonie). Consulté le 05/06/2016.

<sup>152</sup> Siouffi, Gilles, Raemdonck Van, Dan, *100 fiches pour comprendre la linguistique*, op. cit. pp. 152-153.

<sup>153</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1970, p. 45.

<sup>154</sup> [http://www.fabula.org/atelier.php?La notion de polyphonie](http://www.fabula.org/atelier.php?La%20notion%20de%20polyphonie). Consulté le 05/06/2016.

trouve confondue avec d'autres femmes. Genette parle dans cette perspective de *transvocalisation*<sup>155</sup> à savoir le passage de la première personne à la troisième.

« *Fillette arabe allant[ ...]A dix-sept ans j'entre dans une histoire d'amour[ ...]L'adolescente, sortie de pension[ ... ]* »<sup>156</sup>

La voix de la narratrice intervient dans toutes les sections, mêle sa voix aux autres instances chargées de raconter l'histoire, elle se trouve partout, mais à chaque fois que nous croyons la saisir, elle se dérobe et s'efface pour céder la voie à la voix des femmes. Que ce soit dans les sections Historiques ou celles qui retracent le parcours des femmes durant la révolution, la voix de la narratrice est omniprésente. Elle commente, interprète, condamne, magnifie le récit à sa guise. Même si le (je) de la première personne de la narratrice qui entreprend d'écrire son autobiographie reste travestit.

### III.2. Voix de l'Histoire

Dans les sections Historiques qui minent la première partie du roman « *La prise de la ville ou l'amour s'écrit* » et la deuxième partie « *Les cris de la fantasia* » la narration est prise en charge par plusieurs narrateurs (des militaires, des soldats, des capitaines, des correspondants de guerre...). Ce fait a, d'ailleurs, clairement été souligné dans le texte

« *Trente-sept témoins, peut-être davantage, vont relater, soit à chaud, soit peu après, le déroulement de ce mois de juillet 1830* »<sup>157</sup>.

Pour édifier, son roman Djébar, s'appuie sur les lettres de correspondances des militaires, les documents et témoignages de guerre, qu'elle insère en faisant appel à des procédés intertextuels. L'auteure lit, délire, révisé et complète cette Histoire, elle effectue un travail de décantation en extrayant ce qu'elle juge inutile et laissant ce qu'elle pense être essentiel.

« *Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus de un siècle.* »<sup>158</sup>

<sup>155</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes ; la littérature au second degré*, Ed. Seuil, Paris, 1982, p. 237.

<sup>156</sup> *Ibid.* pp.11-12.

<sup>157</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. p. 66.

<sup>158</sup> *Ibid.* p.234.

La narration du récit est donc d'abord assurée par Amable Matterer, puis par le baron Barchon, J.T.Merle, Hadj Ahmed Effendi, le « bach-Kateb », du bey Ahmed de Constantine, Joseph Bousquet, Péliissier etc. Leurs voix sont intégrées dans le roman grâce à l'usage de l'intertextualité qui est défini comme :

« *La relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes c'est-à-dire...par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale...la citation...* »<sup>159</sup>

L'auteure utilise plusieurs citations explicitement énoncées dans son récit à l'aide de signe typographique, telles leurs mises en relief par des guillemets.

*Un mois après, Barchou se souvient et avait écrit : « Les femmes, qui se trouvent toujours en grand nombre à la suite des tribus arabes, avaient montré le plus d'ardeur à ces mutilation. L'une d'elle gisait à côté d'un cadavre français dont elle avait arraché le cœur !... »*<sup>160</sup>

Loin d'appliquer une simple opération de collage, l'auteure décortique ces textes et s'implique dans le récit quand l'occurrence le demande. Elle essaye, en usant de plusieurs stratagèmes, de mettre la lumière sur ce que les colons ont délibérément occultés. Djébar use de ce que Genette appelle la *transfocalisation*<sup>161</sup> narrative, là où les témoignages ont failli de peindre les blessures des Algériens, l'auteure intervient pour combler les béances demeurées vides.

### III.3.Voix de femmes

Dans la troisième partie du roman « *Les voix ensevelies* » les voix de femmes se prolifèrent, se multiplient, se confondent pour former une polyphonie imposante. Les chapitres intitulés « *Voix* » et « *Voix de veuve* » font intervenir à chaque fois des voix de femmes qui ont participé à la guerre de libération.

<sup>159</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes ; la littérature au second degré, op. cit.* p. 8.

<sup>160</sup> Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia, op. cit.* p. 31.

<sup>161</sup> Genette, Gérard, *Palimpseste ; la littérature au second degré, op. cit.* p. 285.

« A présent, l'Histoire s'exhale : orale, pleurée, chuchotée, hurlée. Féminine. Ou plutôt des histoires individuelles algériennes dans les interstices de l'Histoire de la France. »<sup>162</sup>

Djebar offre l'opportunité à ces femmes de faire entendre leurs voix. La voix de Chérifa est la première à s'élever. Sa voix retrace à la première personne du singulier son parcours durant la guerre. La deuxième voix recueillie est celle de Sahraoui Zohra. Plus loin, d'autres voix de femmes vont continuer à se relier la narration, ces femmes restent anonymes même si leurs récits sont récités à la première personne du singulier.

Tout comme les récits des colons qu'elle avait entrepris de commenter. La narratrice s'insinue dans les récits de ces femmes. Dans les passages écrits en italique dans le texte, elle joint sa voix à celle de ses consœurs et entreprend la réécriture de leurs témoignages, mais cette fois dans un style très recherché. L'auteure emploie sur les récits oraux des femmes ce que Genette appelle *transtylisation*<sup>163</sup> qui est une réécriture stylistique, une transposition dont la seule fonction est un changement de style.

---

<sup>162</sup> Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture*, op. cit. p. 46.

<sup>163</sup> Genette, Gérard, *Palimpseste ; la littérature au second degré*, op. cit. p. 257.

# Conclusion

---

Notre intention dans cette recherche était de remonter à l'origine du silence imposé aux femmes, de déceler toutes formes de silence apparente dans *L'Amour, la fantasia*, de chercher à débusquer les stratagèmes sur les lesquels l'auteure s'est appuyé pour donner une voix aux femmes et de mettre la lumière sur les formes que prend la voix pour s'extérioriser. Nous avons donc mis en exergue cette présence du silence, qu'elle soit aphasie de la narratrice qui ne peut pas se dire dans la langue française, silence de l'Histoire, qui fait table rase de certaines vérités Historiques et tend à envelopper la femme de l'indifférence la plus totale, silence des femmes vouées au mutisme, silence de l'écriture qui voile plus qu'il ne divulgue.

Qu'il soit imposé ou voulu, il y a toujours le spectre d'un homme qui se cache derrière le silence d'une femme, derrière la blessure et le malheur d'une femme. La société régit par un régime patriarcal ne peut que déposséder la femme de son droit à la parole et à l'expression. Les femmes dont l'auteure dépeint le quotidien sont soumises, elles ne doivent jamais s'adresser aux hommes, ni prendre la parole en leur présence « murmures, chuchotements, conciliabules. » tels sont les seuls moments de liberté qu'on leur concède. Cherchant des voies pour donner une voix au silence des femmes, Djébar trace dans son roman les lignes qui lui permettront de mener à bien sa mission. Ainsi, l'écriture devient dans *L'Amour, la fantasia* au centre de la réflexion de l'auteure, puisqu'elle lui permet d'écrire les voix suspendues. L'autre voie empruntée par l'auteure est celle de la langue française, langue de l'Autre certes, mais qui permet de dire remarquablement les siens. L'oralité est la troisième voie que Djébar adopte pour rester fidèle et garder l'authenticité de la voix des femmes.

Nous nous sommes également arrêtés sur les formes que prend la voix pour s'extérioriser des espaces obscurs de l'âme féminine. Corps et voix restent en étroite corrélation, ce que la voix n'arrive pas à exprimer, le corps parvient remarquablement à le faire, ainsi la gestuelle des femmes pendant les rituels de transes se mue en une voix en mouvement qui libère la femme de tout le mal qui s'est accumulé en elle. L'autre forme que prend la voix, c'est le cri que l'auteure affectionne tout particulièrement, puisqu'il l'unit d'une façon ou d'une autre aux femmes de sa tribu. Djébar a confectionné son texte à la manière d'un chœur, dont la voix la plus vigoureuse et la plus puissante reste celle de la femme. Le relais des voix et leurs multiplicités créent une polyphonie imposante. L'importance que Djébar donne à la voix des femmes nous semble intrinsèquement liée au projet romanesque qu'Assia Djébar a entrepris d'accomplir à travers son roman *L'Amour, la fantasia* à savoir la « quête d'identité ».

L'identité pour l'auteure reste indissociable du passé. En explorant l'Histoire, ainsi que son histoire, en cherchant à ressusciter les voix ensevelies et en plongeant dans les tréfonds de sa mémoire et de la mémoire des femmes, Djébar opère un retour vital vers le passé, car le passé et la mémoire sont les principaux socles sur lesquels repose toute identité. Djébar retrouve son identité perdue dans la voix des femmes, de toutes les femmes.

Comme tout travail de recherche, notre analyse de *L'Amour, la fantasia* est loin d'être exhaustive. Elle nous a, néanmoins, permis de remonter à l'origine du silence imposé aux femmes et de comprendre comment les voix étouffées, se trouvent ressuscitées et réhabilitées par l'auteure, qui les considère comme porteuses de la mémoire et de l'Histoire de toute une nation. Nous espérons que cette conclusion ne va pas boucler cette étude, mais plutôt constituer une ouverture vers d'autres voies d'interprétations dans d'éventuelles recherches à venir.

## **Résumé**

L'objet de cette présente étude est de remonter à travers le roman d'Assia Djébar *L'Amour, la fantasia* à l'origine du silence imposé aux femmes subalternes. Notre objectif est de mettre la lumière sur toutes formes de silences présentes dans le texte, essayer de repérer tous les stratagèmes que Djébar adopte pour conjurer le silence et faire entendre la voix des femmes. Comprendre comment l'auteure tente par le biais de l'écriture de concrétiser sa visée, et essayer de connaître les possibilités que les femmes dites subalternes ont de s'exprimer dans une société affreusement masculine.

**Mots-clés** Assia Djébar, L'Amour, la fantasia, silence, voix, écriture, femmes subalternes.

# Références bibliographiques

---

**Corpus d'étude :**

-DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Ed. Albin Michel, coll. « Livre de poche », Paris, 2014. (1ere Edition chez, Jean-Claude Lattés, 1985).

**Ouvrages critiques :**

-ACHOUR, Christiane, REZZOUG, Simone, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Ed. Opu, Alger, 2005 ;

-BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1970.

-BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Ed. Seuil, Paris, 1984.

- BENDJELID, Faouzia, *Le roman algérien de langue française*, Ed. Chihab Editions, Alger, 2012.

-BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture ; Une théorie postcoloniale*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2007.

-CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*, Ed., Maisonneuve & Larose, Paris, 2001.

- CALLE-GRUBER, Mireille, (sous-direction) *Assia Djébar Nomade entre les murs...*, Ed. Maisonneuve & Larose, Paris, 2005.

-CHIKHI, Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, Ed. OPU, Alger, 1987.

-GENETTE, Gérard, *Palimpsestes ; la littérature au second degré*, Ed. Seuil, Paris, 1982.

-SOUKHAL, Rabah, *Le Roman Algérien de 1950 à 1990*, Ed. Publisud, Paris, 2003.

-SPIVAK, Gayatri, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Ed. Amsterdam, Paris, 2009.

-ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Ed. Du Seuil, Paris, 1987.

**Autres ouvrages :**

-AMROUCHE, Jean, *Chants berbères de Kabylie*, Ed. L'Harmattan, Paris, 1988.

-DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Ed. Albin Michel, Paris, 2002.

-DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Ed. Albin Michel, Paris, 1999.

-RACINE, Jean, *Phèdre*, Ed. Bordas, Paris, 1967.

-SIOUFFI, Gilles, Van Raemdonck Dan, *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Ed. Bréal, Paris, 2007.

#### **Mémoires et thèses :**

-BELOULA, Sandra, *Dualité de la mémoire dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djébar*, sous la direction de Khadraoui said, Université de Batna, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département de Français, (Mémoire de Magistère), 2008.

-GHARBI, Aïcha Farah, *L'intermédiaire littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*, sous la direction de Marie-Pascal Huglo, Université de Montréal, Faculté des études supérieures et postdoctorales, 2010.

#### **Revues :**

-BENAMMAR, Khadîdja, « Le pseudonyme entre force et voile chez Assia Djébar », in *Revolant*. N°9, 1<sup>ER</sup> semestre 2013.

-CHIH, Zineb, « *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar : de l'écriture autobiographique à l'écriture des cris », in *Gerflint*, N°21, 2014.

#### **E-book :**

-Chikhi, Beïda, *Assia Djébar Histoires et fantaisies*, (E-book), Ed. Pups, Paris, 2007.

- Rousseau, Jean-Jacques, *Emile*, (E-book), Ed. Belin, Paris, 1817.

#### **Dictionnaires :**

- BEKKAT, Azza Amina, (sous- direction), *Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990-2010*, Ed. Chihab Editions, Alger, 2014.

-CHEURFI, Achour, *Ecrivains algériens : Dictionnaire bibliographique*, Ed. Casbah Editions, Alger, 2004.

-Dictionnaire Hachette Encyclopédique, Paris, 1999.

- Picoche, Jacqueline, *Dictionnaire Etymologique du Français*, Ed. Le Robert, Paris, 1992.

**Sites Internet :**

WWW. Fabula. org.

WWW. limag. org.

WWW. yourdictionary. Com.

Site Wikipédia Encyclopédie libre.

---

---

## Table des matières

---

**Introduction ..... 1**

### **Chapitre I**

#### **Autour d'Assia Djébar et de son œuvre**

I-Repères sur l'auteur : ..... 6

    I.1-Un parcours hors du commun : ..... 6

    I.2- L'œuvre d'Assia Djébar au carrefour des arts et des disciplines : ..... 8

    I.3- : Distinctions et prix littéraires : ..... 10

    I.4- Assia Djébar et pseudonyme : ..... 11

II. Repères sur l'œuvre : ..... 14

    II.1-L'œuvre et sa genèse : ..... 14

    II.2- Etude du titre : ..... 15

    II.3-Etude de la composition du roman : ..... 17

    II.4- La réception critique de l'œuvre : ..... 18

### **Chapitre II**

#### **D'un silence à un autre**

I. Bref survol de la notion du silence : ..... 22

II. Le silence ou « j'écris à force de me taire ! » : ..... 24

III. Les manifestations du silence : ..... 25

    III.1-L'aphasie : ..... 25

    III.2- Le silence de la femme : ..... 30

    III.3-Le silence de l'Histoire : ..... 33

    III.4-Le silence de l'écriture ou l'écriture du silence : ..... 40

### **Chapitre III**

#### **Voies et voix de l'expression**

I. Trois voies pour libérer la voix : ..... 43

    I.1- Voies de l'écriture : ..... 44

    I.2- la voix des siens dans la langue de l'Autre : ..... 47

    I.3-L'oralité au cœur de l'écrit : ..... 50

II. La voix dans tous ses états : ..... 56

II.1- La voix en mouvement : .....	56
II.2- La voix en éclat .....	57
II.3- La voix en air .....	62
III. La polyphonie ou les voix multiples .....	64
III.1. La voix de la narratrice .....	64
III.2. Voix de l'Histoire .....	65
III.3. Voix de femmes .....	66
<b>Conclusion.....</b>	<b>68</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>72</b>
<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>72</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>76</b>