

***L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Une œuvre en fragments ou le langage en quête de sens.**

Goucem Nadira KHODJA*

L'œuvre *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar parue aux éditions J.C. Lattès en 1985, se présente, en dépit du pacte romanesque inscrit sur la couverture, comme une œuvre fragmentaire et polyphonique.

En effet, ce texte ne répond pas aux critères canoniques du roman et nous fait penser à une œuvre picturale offrant plusieurs perspectives de lectures (et relectures) de textes historiques et de témoignages individuels. Assia Djébar nous propose aussi un «collage» de voix féminines longtemps cantonnées au silence. Voix qui «dévoilent» un «je» individuel réprimé au nom des traditions et de la suprématie patriarcale.

En outre, à ce tumulte de voix anonymes, oubliées, expurgées de l'Histoire, vient s'ajouter celle de la narratrice auteur qui «greffe» des fragments autobiographiques dans le récit. Assia Djébar semble suggérer, à travers ce voyage dans le temps, réalisé par la relecture de chroniques historiques et par l'écoute d'une mémoire collective, un ressourcement pour retourner au commencement de l'Histoire et retrouver l'origine du sens.

L'écriture de Djébar s'inscrit ainsi (au même titre que d'autres écrivains maghrébins d'expression française) dans une perspective résolument moderne, notamment avec *L'amour, la fantasia* qui marque une rupture et se démarque de ses précédentes productions littéraires. Avec *L'amour, la fantasia* Djébar investit le signifiant du roman pour le vider de toute sa substance et le saturer d'une forme nouvelle au moyen d'un récit morcelé dans le temps, dans l'espace et dans sa logique même. Ceci nous rappelle les travaux de Beïda Chikhi qui définit l'écriture maghrébine comme une écriture transgressive à la recherche d'une forme vide :

Sous couvert de la quête du signifiant vide, (...) l'écrivain déploie une seule et même stratégie, le voyage à travers des fragments d'espace, de temps, de textes, d'histoire et de culture, mais aussi de concepts et de références, en essayant de restituer le flot ininterrompu de la pensée sans souci de l'articulation logique ou chronologique, encore moins de l'effet « incompatible » ou « inconciliable ». Bien au contraire, cet effet est

* Maître assistante, Ecole Nationale Supérieure, Bouzaréah- Alger.

recherché parce qu'il anime la transgression des lois du genre et la dérive de l'écriture d'une langue à l'autre et, par là même, préserve la disponibilité esthétique et idéologique¹.

D'emblée, la singularité du titre *L'amour, la fantasia* interpelle le lecteur et suggère une dualité culturelle et un affrontement irrémédiable entre l'amour qui renvoie à l'éros, à la passion, au désir et à la vie tandis que la fantasia (mot à forte connotation culturelle arabe et orientale) renvoie au thanatos, à la ferveur guerrière, à l'exhibition jouissive de la violence et donc à la mort.

Ainsi une relation dialectique est déjà fortement suggérée et insinuée par ces deux substantifs, agencés de manière troublante en ce sens qu'il n'y a aucun lien, aucune conjonction pour les joindre ou les disjoindre; il n'y a qu'une virgule qui trône dans l'entre-deux, lieu de fracture et de jonction à la fois.

La virgule, ainsi mise en avant au cœur même du titre, n'est pas seulement reléguée à sa valeur de signe de ponctuation mais, nous semble-t-il, à sa valeur de signe sémiotique. Elle détermine la fonction symbolique de ce titre en ce qu'elle marque une cassure, une rupture du langage ; elle est un « non lieu » entre deux univers distincts. Le silence de la virgule ne marquerait-il pas cet espace infini qui sépare le « je » du « tu », un non espace ou peut-être l'espace de la fragmentation qui conduit au lieu d'origine du sens ?

Nous verrons au cours de cette étude comment ce titre programme tout le récit selon trois axes sémantiques : le pouvoir convoité par le conquérant, le désir que suscite la femme algérienne et le savoir recherché par la narratrice. Le titre opère ainsi comme un vecteur qui dirige la lecture de cette œuvre atypique.

Mémoire en fragments

Assia Djebar présente un récit sous la forme d'une composition bigarrée, hétéroclite, qui n'obéit à aucune norme générique et laisse entrevoir le désir de l'écrivain de voguer au-dessus de toute loi du genre pour laisser libre cours à son imagination et à sa sensibilité.

En effet, *L'amour, la fantasia* transgresse les normes du genre romanesque (inexistence d'une intrigue, d'un héros autour duquel s'organise une trame fictive selon un ordre temporel et spatial bien défini) et propose plutôt une lecture singulière de l'Histoire selon trois perspectives, trois regards différents :

¹ Chikhi, Beïda, *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1990, p.14.

- Le document scriptural, signé, en langue française ;
- Le témoignage oral d'Algériennes anonymes ;
- Le récit autobiographique morcelé de la narratrice dont le « je » se confond avec celui de l'auteur.

Ces trois modes d'énonciation agencés par fragments épars et entrecroisés émanent du choix et de la stratégie discursive de Djébar et dénotent son souci de concevoir l'Histoire autrement que par le « Document-monument » comme le nomme Barbéris, autrement dit le document historique, académique qui a la prétention de l'objectivité. Ici semble prévaloir au contraire la sensibilité personnelle et la dimension humaine de l'expérience historique à travers une mémoire reconstituée.

L'Histoire est ainsi revisitée dans ses moments de crise. La conquête d'Alger est transcrite par les Français, dans tous ses détails, à partir du départ de la flotte française des côtes européennes jusqu'à la chute de la citadelle imprenable et aux premières années de la colonisation. La guerre d'indépendance de l'Algérie quant à elle est redécouverte à travers l'écho de voix féminines longtemps ensevelies.

Entre ces deux modes, il y a un espace textuel rempli par l'évocation des souvenirs de la narratrice ainsi que par des gloses qui viennent commenter, interpréter, suturer les failles et achever les non-dits des uns et des autres. Les moments d'intervention de la narratrice semblent aussi privilégier l'introspection et l'analyse d'événements de son enfance qui l'ont profondément bouleversée et qui ont déterminé sa personnalité et son écriture. Cet espace d'énonciation intime s'incruste, peu à peu, dans le corps du texte et permet de séparer/liar les deux univers qui s'affrontent dans un rapport d'attraction/ répulsion.

Le regard de l'Autre

L'Histoire représentée par Assia Djébar apparaît dans toute sa dimension tragique; elle est ainsi résumée à cet instant éphémère et éternel à la fois qui précède le déclenchement de la conquête. L'image initialement introduite est celle d'un face à face glacial, silencieux, mêlé de mystère, d'impatience fébrile et de peur.

D'emblée le premier regard de l'Autre, celui du capitaine Amable Materré, est un regard de conquérant ; Alger est décrite comme une jeune fille nubile, vierge, immaculée dans sa blancheur ; suscitant tous les désirs et toutes les convoitises :

« J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couchée sur le penchant d'une montagne »².

La narratrice s'attarde à décrire la face cachée de la ville, son impassibilité en même temps que son impatience du contact. Le décor est peint dans toutes les nuances de ses couleurs, comme en un tableau qui voudrait fixer à jamais ces instants de tension extrême où les deux parties se toisent avant le choc fatal.

Assia Djebar reconstitue les phases historiques oubliées et nous donne à voir les prémices de la conquête comme une entreprise de séduction où le prétendant se pavane dans une scénographie troublante. L'auteur évoque avec insistance l'émerveillement ressenti à l'égard de l'Autre, y compris du côté algérien, en imaginant les rêves d'amour de femmes qui espèrent secrètement de nouvelles aventures.

En cette aurore de la double découverte, que se disent les femmes de la ville, quels rêves d'amour s'allument en elles, ou s'éteignent à jamais, tandis qu'elles contemplant la flotte royale qui dessine les figures d'une chorégraphie mystérieuse ? (...) Ce 13 juin 1830, le face à face dure deux, trois heures et davantage, jusqu'aux éclats de l'avant midi. Comme si les envahisseurs allaient être les amants ! La marche des vaisseaux qui suit la direction du soleil se fait si lente, si douce que les yeux de la Ville Imprenable paraissent les avoir fichés là, au-dessus du miroir d'eau verte, dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel. (p. 16)

A. Djebar représente le rapport français/algérien comme le rapport d'un amour impossible, désiré et refusé à la fois ; le conquérant, le séducteur étant l'envahisseur symbolise le mâle : prédateur, dominateur, assoiffé de désir et prêt à tout pour faire plier sa « dulcinée » : Alger, citadelle imprenable, femme rebelle et farouche.

Le désir de conquête, la fascination face à l'« étrangeté » de l'Autre conduisent les militaires français à rechercher le contact physique avec ces ombres furtives, invisibles et pourtant là qui n'attendent elles aussi que le combat fatal.

Premier baiser de la mort dans ces camps antagonistes (...) Comme si, en vérité, dès le premier affrontement de cette guerre qui va s'étirer, l'Arabe, sur son cheval court et nerveux, recherchait l'embrassement : la mort, donnée ou reçue mais toujours au galop de la course, semble se sublimer en étreinte figée. (p. 25)

La relation entre le conquérant français et la terre algérienne est déclinée par un lexique qui renvoie au viol, à l'amour forcé, au désir de domination et de sujétion totale de l'Autre. Toute une stratégie discursive

² Assia, Djebar, *L'amour, la fantasia*, J.C. Lattès, Paris, 1985, p.14.

et lexicale est conçue pour décrire cette relation duelle qui ne se réalise qu'au terme d'une dépossession, d'une dépersonnalisation aboutissant à la négation de l'identité algérienne.

Les militaires français participant aux premiers combats s'empressent d'écrire à leurs familles restées en France, pour confier leur coup de foudre, à l'exemple du baron Barchou de Penhoën qui :

(...) rédigera presque à chaud ses impressions de combattant, d'observateur et même, par éclairs inattendus, d'amoureux d'une terre qu'il a entrevue sur ses franges enflammées. (p.26)

La description de la terre algérienne faite par le témoin étranger est saturée de mots qui renvoient à son éblouissement. La narratrice s'interroge sur le but recherché par les officiers à travers l'écrit sur la conquête militaire :

« Leur permet-il de savourer la gloire du séducteur, le vertige du violeur ? » (p.56)

D'autres comme le capitaine Bosquet nourrissent le fantasme de la possession de cet espace sauvage et farouche, selon la narratrice :

Notre capitaine s'adonne à l'illusion de ce divertissement viril : faire corps avec l'Afrique rebelle, et comment, sinon dans le vertige du viol et de la surprise meurtrière ? (p.68)

La dimension tragique de cette conquête est soulignée par l'intrusion de la voix de la narratrice qui fait parler les non-dits des échanges épistolaires des militaires français. Ces derniers confient leur philosophie personnelle mais parlent surtout :

(...) d'une Algérie-femme impossible à apprivoiser. Fantasme d'une Algérie domptée. (...) Ces guerriers qui paradent me deviennent (...) les amants funèbres de mon Algérie. Le viol ou la souffrance des anonymes. (p. 69)

La narratrice insiste sur l'aspect sensuel, presque érotique de la conquête qui laisse envisager l'assouvissement d'un désir charnel au détriment d'une terre-femme vierge et indomptable.

Ainsi selon Assia Djébar, la conquête de la terre algérienne, la domination de l'Autre requiert au préalable, la possession de sa femme, si ce n'est par la séduction ce sera par le rapt et le viol. La femme de l'Autre, dès lors qu'elle symbolise une citadelle imprenable attise tous les désirs. Enjeu prépondérant d'une guerre entre deux systèmes de valeurs opposés, elle devient un butin de guerre qui signe la défaite de l'ennemi.

En outre, Djébar exhume d'autres documents qui soulignent avec émotion l'horreur de la guerre et parlent de l'Autre sur le ton de la

compassion. L'écrivain cite ainsi quelques fragments de la lettre d'un officier espagnol qui décrit des images atroces et intolérables du massacre d'une tribu entière, réfugiée dans les grottes du Dahra et décimée par asphyxie et par un feu infernal. Pélissier lui-même, le colonel d'état-major qui a ordonné l'enfumade, souligne avec émotion dans son rapport l'horreur du massacre :

Ce sont des opérations, monsieur le Maréchal, que l'on entreprend quand on y est forcé, mais que l'on prie Dieu de n'avoir à recommencer jamais ! (p.88)

La séduction et l'éblouissement des premiers moments de rencontre entre les deux parties antagonistes cèdent la place à une relation fondée essentiellement sur le désir d'assujettissement et de négation de l'Autre.

Assia Djébar essaie de nous faire revivre les péripéties d'une conquête, de ses débuts jusqu'à sa fin, par le témoignage individuel de ses acteurs. Et l'intérêt du livre de Djébar réside en ce qu'elle revisite l'Histoire, ses tensions et ses crises en réutilisant les documents, les écrits de l'Autre comme un palimpseste pour parler des souffrances des siens. Grâce à ce procédé elle peut conserver intacte l'impression initiale du regard étranger et faire revivre, sous la plume de celui-ci, les blessures ignorées du « Même » :

Mais se dire dans la langue de l'Autre, c'est aussi tenter d'« exhumer l'Autre dans la langue », c'est-à-dire, d'abord, confronter la langue du colonisateur à l'existence de cet Autre qu'il n'a jamais voulu nommer sinon par les tournures anonymes et privées de vie de chroniques historiques (...)

Par-delà les effets de style des officiers de la conquête, soucieux de raconter avec élégance les péripéties de leur aventure guerrière, il s'agit de ressusciter les enfumés du Dahra, de faire entendre les lamentations des femmes, de combler les vides du texte français avec la présence ramenée « au texte, au papier, au manuscrit, à la main, (...) à la fois des chants funèbres et des corps enfouis : oui ramener l'Autre (autrefois ennemi et inassimilable) dans la langue. (...)»³

Cette réappropriation de la souffrance collective marque, à notre sens, un souci d'objectivité de la part de Djébar qui se considère ainsi investie du rôle de transmission de la mémoire du « Même » longtemps engloutie dans les silences de l'écrit du conquérant.

³ Clerc, Jeanne-Marie, *Djébar, Assia, Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, « Classiques pour demain », 1997, p.63.

Djébar dévoile également certains aspects bien souvent tus, parce que considérés tabous dans la culture et la tradition musulmane qui refuse de nommer ces « choses-là » comme l'amour, le viol ou la prostitution. Elle tente de briser la loi du silence en évoquant deux situations de femmes aussi différentes les unes des autres mais qui soulignent toute l'intensité, la tension et la complexité du rapport à l'Autre :

- des danseuses-prostituées qui séduisent des militaires français (p.188) ;

- une jeune algérienne qui se donne à un Français en situation de guerre (p.237) ;

A travers ces deux exemples, l'écrivaine essaie de retracer l'évolution historique de l'Algérie avec ses moments de résistance et ses périodes de résignation au fait colonial.

En effet, Assia Djébar semble dire que la conquête amorcée en 1830 n'avait pas entièrement réussi tant que la femme algérienne demeurait insoumise, tant que le désir qu'elle suscitait demeurait inaccessible au conquérant.

Les deux prostituées qui vendent leurs charmes à un militaire français en 1853 laissent entrevoir le siècle de soumission que vivra la terre algérienne. Si le conquérant réussit à posséder le corps de la femme algérienne, il n'en demeure pas moins que c'est limité à un cadre restreint, celui de l'avalissement de ce corps pour des raisons financières et non par amour.

Le second exemple quant à lui, plus troublant encore, souligne l'ambiguïté du rapport à l'Autre ; la jeune algérienne, se donne en effet volontairement au militaire français, mais c'est dans un contexte marqué par la guerre et la violence de 1956. L'amour charnel offert ne traduit pas un amour réciproque, ni un amour réel. Le militaire français raconte l'événement sur un ton ironique et sous la forme d'une anecdote soulignant son étonnement, son incompréhension et affichant son mépris pour cette « jolie Fatma ».

Que s'est-il donc passé depuis 1830 pour qu'une Algérienne soumise au poids des traditions et des valeurs morales ancestrales franchisse l'interdit et transgresse les lois immuables de l'honneur ?

Ce geste isolé manifeste, selon nous, aussi bien une fascination extrême à l'égard de l'altérité qu'une profonde peur de l'étrangeté de cet Autre. C'est un amour forcé par l'événement historique. Il ne représente pas la capitulation du peuple algérien vis-à-vis de la suprématie de l'Autre. Car même si la conquête française a réussi à faire plier

momentanément l'Algérie, elle ne pourra, néanmoins, briser la révolte sourde qui s'y préparait depuis longtemps, avec une grande patience. D'autant plus qu'à travers la convocation des voix féminines, Assia Djébar suggère que la résistance héroïque des algériennes aux côtés des hommes détermine, pour une grande part, la réussite du mouvement révolutionnaire.

Le regard du Même

Après avoir retracé les premiers pas de la colonisation française à travers le regard des vainqueurs, Djébar recourt cette fois-ci au regard, ou plus exactement à la voix de femmes anonymes.

Mais contrairement au témoignage écrit des Français, Djébar introduit l'oralité comme autre source d'information historique. Le récit oral de ces femmes inconnues est introduit par le mot « voix » comme si elles n'avaient aucun statut leur permettant d'exister en tant qu'individus, comme si elles n'étaient reconnues qu'en leur qualité de conservatrices accessoires de la mémoire collective. Ces femmes ne sont jamais nommées, elles sont parfois désignées par leurs prénoms. Elles se racontent à cœur ouvert à une autre femme comme elles n'oseraient jamais le faire en présence d'un homme.

Ces oubliées de l'Histoire se mettent à confier une part de leur souffrance intériorisée, étouffée depuis toujours et vécue comme une fatalité. Ces gardiennes de la mémoire racontent leur expérience de la guerre, leur adhésion spontanée à la résistance et les sacrifices consentis.

Ils revinrent incendier une nouvelle fois. Ils nous ôtèrent même les vêtements que nous portions... Ma sœur, que Dieu ait son âme, plus vieille que moi, mourut de cette peine ! Ils nous enlevèrent les habits et nous laissèrent tels quels, tels que notre mère nous a faits !... Je fis parvenir un message à une parente du village. Elle nous envoya du linge. De nouveau, ils revinrent et nous laissèrent démunis... Quelles épreuves raconter et lesquelles laisser à l'oubli ?... (p. 181)

Ainsi Djébar utilise-t-elle la ponctuation (les points de suspension) pour évoquer les pauses, les silences qui soulignent la douleur réveillée par la mémoire convoquée. Et l'écrivain tente de remplir les blancs, de briser un autre tabou : le viol innommable des femmes par les soldats français (p. 212, p.226).

L'écrivaine nous fait découvrir les drames de la guerre à travers le récit de femmes vieillies mais à la mémoire alerte qui s'enveloppent de silence dès que l'on touche aux questions d'honneur :

« Ma sœur, y'a-t-il eu, une fois, pour toi « dommage » ?

Vocabulaire pour suggérer le viol, ou pour le contourner : après le passage des soldats près de la rivière, eux que la jeune femme, cachée durant des heures, n'a pu éviter. A rencontrés. A subis. « J'ai subi la France » aurait dit la bergère de treize ans, Chérifa. (p. 226)

Le conquérant réussit à posséder le corps de la femme algérienne par la violence et la terreur. La domination française se consolide ainsi par la possession du corps féminin, dernier bastion de résistance. Paradoxalement, cette domination s'achève quand cette ultime limite est franchie, en ce sens qu'après plus d'un siècle d'humiliation et d'injustice, le peuple se révolte en un sursaut décisif.

La parole de ces femmes exclues des manuels historiques et recluses entre les murs des traditions, se libère en un flot ininterrompu comme pour essayer de sauvegarder une mémoire collective encore vivante mais menacée par le temps et par le poids des interdits et des tabous.

A. Djébar semble privilégier une écriture de l'Histoire plus sensible, en se fondant justement sur ces fragments de souvenirs, ces rappels douloureux, ces haltes silencieuses face à l'indicible et à l'innommable. Ce voyage mnésique la plonge dans le passé et donne à son écriture un aspect « spéléologique » :

« Car la mémoire fonctionne autant avec « ce qui se cache » qu'avec « ce qui se transmet » ouvertement. Elle tient souvent à des « traces » laissées par « les fractures d'une parole balbutiante », les bribes qui affleurent de temps en temps au sein du silence traditionnel, mais aussi les « mots de la tribu » qui s'expriment dans la tradition même. Ainsi se constitue une écriture complexe où la parole individuelle, ébauchée et fragmentaire, s'entrelace à une parole collective, transmise elle aussi par bribes, au hasard des reviviscences « arrachée à la roche nocturne » de l'oubli⁴.

A travers le regard du « Même » est souligné tout l'engrenage de la guerre ainsi que ses conséquences dramatiques, traumatisantes pour une population entière vouée à l'injustice et à la machinerie infernale du cycle de la répression.

La convocation de la mémoire féminine qui évoque le déracinement, les maisons brûlées, les maris emprisonnés ou morts, les familles déchirées, les représailles arbitraires, l'honneur bafoué ; outre sa participation au devoir de mémoire, permet de lever le voile sur les non-dits et de remplir les cases vides des manuels d'Histoire.

⁴ Clerc, Jeanne-Marie, op.cit., p. 74.

« Je » est un autre

La narratrice nous introduit dans le récit autobiographique par l'évocation d'un moment capital de son enfance : son entrée à l'école accompagnée par son père. Première image symbolique, très forte, qui participe à la construction d'un univers sémantique fondé sur la double référence culturelle : le Même et l'Autre (dont l'influence culturelle reste encore patente). Le père est habillé en costume européen mais il porte également un fez sur la tête comme pour signifier qu'il reste attaché à ses traditions tout en étant ouvert sur la modernité.

D'autre part, le père symbole de claustration et de réclusion, dans la tradition musulmane, apparaît dès l'incipit de *L'amour, la fantasia* comme libérateur et transmetteur de savoir et des valeurs d'universalité. Le don du savoir est une preuve de l'amour paternel mais c'est un legs aux lourdes conséquences. Car la petite fille se retrouve de fait coupée de la langue maternelle et éloignée des conditions de la femme algérienne. Rien, désormais, ne sera plus comme avant pour elle. Cette quête du savoir hors de l'espace clos, protecteur (du regard étranger) et geôlier à la fois, représente le premier acte de transgression, un pas de plus vers la rupture de la chaîne des traditions ancestrales figées et périmées.

La mobilité dans l'espace du dehors n'est permise par le père que dans la perspective de l'émancipation par la science. Cette liberté donnée n'est cependant pas totale et vraie, aux yeux de la fille, dans la mesure où celle-ci ne tarde pas à opérer une seconde rupture manifestée par une histoire d'amour qu'elle cultive sous le sceau de l'interdit paternel : « *L'amour interdit s'écrit en français* » (p.12)

Le don du père est transformé en moyen subversif et transgressif des traditions ; il est conçu comme un moyen d'évasion et de libération. Cependant, la narratrice ne tarde pas à reconnaître que c'est aussi une arme à double tranchant en ce sens que si le français lui permet de se libérer des conditions de claustration et de silence que vivent les Algériennes, il l'éloigne également de l'expression de la sensibilité maternelle, dégrade sa mémoire et ne lui permet plus de partager la sororité qui se tisse entre ces femmes : « *silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire.* » (p.12)

L'amour écrit dans la langue de l'Autre est loin d'exprimer l'émotion de la narratrice dans sa totalité; il n'est vécu par elle que sous la forme de l'aphasie. L'amour, suggère-t-elle, est synonyme de mort et de perte quand il ne s'opère pas dans un ordre naturel de réciprocité car il entraîne la mort physique ou symbolique (chez Djébar) à travers la perte

de la langue maternelle. La narratrice ne peut aimer avec les mots français qui la laissent impassible, insensible : « *Les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur.* » (p.145)

Cependant, Assia Djébar entrevoit un signe d'espoir à travers l'écriture et l'apprentissage du savoir symbolisés par cette main coupée d'une Algérienne et trouvée dans la poussière par le peintre Fromentin qui la prend un instant puis la jette en signe d'horreur. La narratrice ramasse à son tour cette main pour en faire le symbole de transmission du savoir : « *Je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam ».* » (p. 255)

Ainsi, la narratrice devient-elle le porte-voix de ces femmes, cantonnées au silence ou à une parole individuelle diluée dans le murmure collectif, marginalisée par le discours dominant. La narratrice, forte de son émancipation par le savoir de l'Autre, peut désormais recueillir la mémoire de ces femmes, la valoriser par sa transcription, la sauvegarder par l'écrit archivé et la transmettre à son tour aux générations à venir.

Nous remarquons que le projet romanesque inscrit sur la couverture n'est qu'un prétexte pour Assia Djébar. Celle-ci nous propose, en fait, de nous replonger dans l'Histoire selon deux perspectives différentes, opposées en tous points : le premier regard est celui d'hommes, d'occidentaux et de conquérants assoiffés du désir de suprématie qui vont dominer durant la période du 19^e siècle ; tandis que le second point de vue est celui de femmes, arabes ou berbères, objets de désir, victimes mais résistantes, témoins vivants du 20^e siècle.

Entre ces deux visions antinomiques de l'Histoire, surgit l'histoire personnelle comme la virgule dans le titre ; l'Histoire dans toute sa dimension individuelle, humaine qui invite à tenter une ultime et salvatrice étreinte entre l'Autre et le Même. Car la narratrice, détentrice du savoir de l'Autre et porte-parole de l'impuissance du Même semble symboliser, au moyen de l'écriture, le seul lieu encore possible d'union entre eux.

On ne peut se dire qu'en traduisant en même temps le silence des sœurs enfermées, il n'y a pas de Je parlant qui ne soit solidaire du Nous bâillonné par la tradition. Mais il n'est pas non plus d'expression possible de soi, pour elle du moins, hors de la langue de l'Autre, saturée de l'Histoire douloureuse des siens, mais aussi d'une autre tradition tout à la fois ressentie, selon les cas, comme aliénante et libératrice. Se dire dans la langue de l'Autre c'est opérer en elle une effraction apte à faire une

place à ceux qui n'ont jamais été dits parce que « inassimilables » : c'est donc un combat pour la reconnaissance d'une identité plurielle⁵.

Cette mise en récit atypique fondée sur une diversité de points de vue, sur la confrontation des témoignages et l'interférence de la sensibilité personnelle, nous semble particulièrement emblématique de l'écriture djebarienne qui explore de nouvelles voies pour se dire et retrouver à travers la fragmentation de la forme romanesque le sens de l'Histoire.

Il n'en demeure pas moins, à notre sens, que nous ne pouvons détacher cette expérience littéraire féminine de l'ensemble de la littérature maghrébine d'expression française qui tend à diversifier ses recherches et ses expérimentations dans une perspective moderne.

En conclusion, nous remarquons que la démolition du signifiant normé, opérée par le choix d'une stratégie discursive inédite, permet à Assia Djebar une écriture plus libre qui, tout en se fondant sur des valeurs culturelles ancestrales, tend à s'ouvrir, au moyen du « calame » et de la quête du savoir, à la modernité et à l'universalité.

Bibliographie

Arnaud, Jacqueline, *Littératures Maghrébines*, Colloque Jacqueline Arnaud, Paris, L'Harmattan, 1990.

Barbéis, Pierre, *Le Prince et le Marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

Chikhi, Beïda, *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1990.

Chikhi, Beïda, *Les romans d'Assia Djebar*, Alger, O.P.U., 1990.

Clerc, Jeanne-Marie ; *Assia Djebar. Ecrire. Transgresser. Résister.* , Paris, L'Harmattan, « Classiques pour demain », 1997.

Déjeux, Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Alger, Karatala, 1993.

Déjeux, Jean, *La littérature algérienne contemporaine*, Que sais-je ?, n°1604, Paris, P.U.F., 1975.

Fanon, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Alger, E.N.A.G., 1993.

⁵ Clerc, Jeanne-Marie, op.cit., p.79.