



UNIVERSITÀ  
di VERONA

Dipartimento  
di LINGUE  
E LETTERATURE STRANIERE



*Gruppo di studio sul Cinquecento Francese*

# *La guirlande de Laura : écritures des femmes et écritures des arts de la Renaissance à l'extrême contemporain*

Mélanges offerts à Laura Maria Colombo  
par ses collègues et amis



GRUPPO DI STUDIO SUL CINQUECENTO FRANCESE

*Feuillages, n° 7*

ISBN 979-12-985004-0-2



9

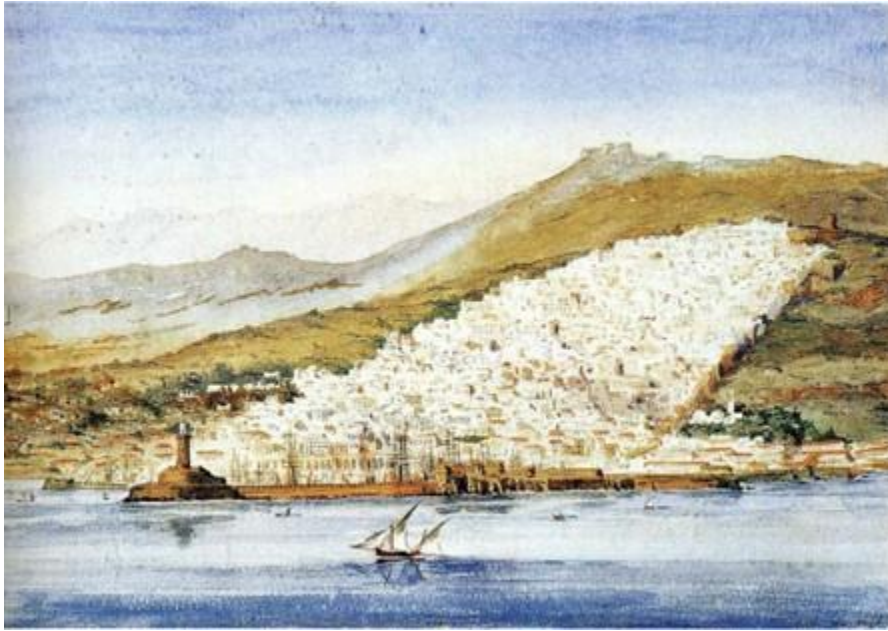
1791298 500402

*Feuillages*, Collana del Gruppo, n° 7

2024

«...UNE ALGÉRIE-FEMME IMPOSSIBLE À APPRIVOISER»:  
*L'AMOUR, LA FANTASIA* D'ASSIA DJEBAR (1985) OU L'ÉCRITURE  
POSTCOLONIALE AU FÉMININ

ANDERSON MAGALHÃES



Théodore Gudin, *Ville d'Alger vers 1831*, Musée National du Château de Versailles

## Résumé

*L'Amour, la fantasia* est un roman historique né d'une quête autobiographique, l'amour qu'il évoque s'accomplit dans un viol et la fantasia qui suit est une mortelle parodie. Cet ouvrage qui franchit les frontières des genres dont il se réclame mêle, en une spirale incantatoire, épisodes de la vie d'Assia Djébar et moments de la conquête puis de la libération de l'Algérie. Notre contribution se propose d'analyser les procédés mis en œuvre par l'autrice pour tracer les contours, brouillés par la conquête, d'une identité algérienne et reconstruire l'histoire de son pays en exhumant traditions et événements dédaignés par l'historiographie officielle, remédiant ainsi aux silences d'un passé écrit par les colonisateurs. Nous nous pencherons tout d'abord sur la structure polyphonique du roman pour montrer comment la fragmentation, typique du récit postcolonial, qui s'y manifeste, permet à l'autrice de faire entendre celles et ceux que l'histoire a privé de voix. Nous appuyant sur sa narration du face-à-face inaugural de la conquête, ainsi que d'un épisode de rébellion conté par un libraire français, nous mettrons ensuite en relief la façon dont l'autrice exploite ses sources pour signaler une vérité que le discours colonial étouffe. Enfin, avec les témoignages des femmes qui luttèrent pour l'indépendance de l'Algérie, nous verrons comment l'autrice franco-algérienne, au croisement de trois langues, recourt à une quatrième pour exprimer les voix de celles qui ne furent jamais conquises par les Français et contribuèrent à libérer leur pays avant de retourner chuchoter dans la prison des harems.

**Mots-clés :** Assia Djebar, études postcoloniales, Women's Studies, colonisation et indépendance de l'Algérie.

### **Abstract**

*L'Amour, la fantasia* is a historical novel born from an autobiographical quest, the love it evokes ends in a rape and the "fantasia" that follows is a deadly parody. This novel, which crosses the boundaries of the genres it claims to belong to, combines, in an incantatory spiral, episodes from the life of Assia Djebar and moments of the conquest and then liberation of Algeria. This paper aims to analyze the techniques used by the author to trace the contours, blurred by the conquest, of an Algerian identity and to reconstruct the history of her country by exhuming traditions and events omitted by official historiography, thus remediating the silences of a past written by the colonizers. We will first focus on the polyphonic structure of the novel to show how the fragmentation typical of the postcolonial narrative that manifests itself there allows the author to make heard the Algerians who history has deprived of their voice. Secondly, based on her narration of the inaugural face-to-face encounter of the conquest, as well as an episode of rebellion recounted by a French bookseller, we will highlight the way in which the author exploits her sources to point out a truth that the colonial discourse stifles. Finally, with the testimonies of the women who fought for the independence of Algeria, we will see how the Franco-Algerian author, at the crossroads of three languages, uses a fourth to express the voices of those who were never conquered by the French and helped liberate their country before returning to whisper in the harem prison.

**Keywords:** Assia Djebar, Postcolonial Studies, Women's Studies, Algerian colonization and independence

## *Une polyphonie narrative au service de l'histoire nationale*

Un peu plus de vingt ans après les accords d'Évian qui mirent fin à une guerre encore sans nom,<sup>1</sup> alors que les événements d'Algérie font une apparition timide dans des manuels scolaires tout juste débarrassés de l'«exaltation du fait colonial»,<sup>2</sup> Assia Djébar livre au public francophone un roman dont le titre énigmatique, *L'Amour, la fantasia*,<sup>3</sup> semble faire allusion aux parades des cavaliers maghrébins lors des mariages.<sup>4</sup> Néanmoins, pour le lecteur qui referme le roman, le mot fantasia s'est chargé d'un sens funeste: «— O mon ami, je suis tuée !», soupire la «première Algérienne d'une fiction en langue française» qui a osé recevoir un ami français.<sup>5</sup> Venue assister à une fantasia, elle agonise une soirée entière, blessée à mort par le cheval d'un cavalier, «amoureux éconduit»,<sup>6</sup> et l'autrice s'interroge si seule une fin tragique permet l'évocation d'une histoire d'amour sur ces lieux.<sup>7</sup> À son agonie répond celle de sa tribu dont la récente défaite face aux soldats français transforme la parade guerrière en une «gesticulation»<sup>8</sup> ironique qui nous rappelle la remarque d'Albert Memmi dans son ouvrage *Portrait du colonisé*:<sup>9</sup> «La fameuse fantasia n'est plus qu'un numéro d'animal domestique, à qui l'on demande de rugir comme autrefois pour donner le frisson aux invités»,<sup>10</sup> et la narratrice franco-algérienne de conclure «j'entends le cri de la mort dans la fantasia».<sup>11</sup>

*L'Amour, la fantasia* est œuvre d'historienne et Assia Djébar partage avec les auteurs du nouveau roman historique, sur la production desquels s'est penché Dominique Viart,<sup>12</sup> le souci d'indiquer ces sources ainsi que les moments où elle a recours «à l'hypothèse, à la supposition, à l'élucidation probable»<sup>13</sup> pour présenter l'autre face d'un événement avéré et se concentre comme

---

<sup>1</sup> Comme le souligne Sandrine Lemaire, «En France, la guerre d'Algérie est longtemps restée une guerre sans nom, les autorités ayant banni le terme de “guerre” pour parler “d'événements”, “d'opérations de police ou de maintien de l'ordre”, de “pacification”, chaque mention à cette période faisant état du “terrorisme” du Front de Libération Nationale face à la légitimité française. Ce n'est que très récemment, par la loi du 18 octobre 1999, qu'officiellement la terminologie de guerre a été reconnue, ce qui explique en partie le retard pris dans les manuels scolaires à la traiter comme telle.». Cf. Sandrine LEMAIRE, *Du joyau impérial à l'amnésie nationale: l'image de l'Algérie dans les manuels scolaires français*, «Internationale Schulbuchforschung», 2004, 26, 1, *Algerien, Frankreich und der Algerienkrieg / Algeria, France and the Algerian War*, pp. 31-57: p. 54.

<sup>2</sup> Cf. *Ibid.*, p. 50.

<sup>3</sup> Pour toutes les citations tirées de ce roman, nous avons adoptée l'édition suivante: Assia DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 2023 (désormais, *L'Amour, la fantasia*).

<sup>4</sup> Cette supposition provient de l'association du terme *amour* avec *fantasia*: dans les sociétés maghrébines, la fantasia accompagne le plus souvent les fêtes importantes, comme les naissances, les mariages et les fêtes religieuses. Cf. Linda STEET, *Veils and Daggers: A Century of National Geographic's Representation of the Arab World*, Philadelphia, Temple University Press, 2000, p. 141. Pour une étude sur la représentation picturale des fantasias dans le Maghreb, cf. François POUILLON, *Sur les “fantasias” marocaines d'Eugène Delacroix*, «Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée», 2022, 151, mis en ligne le 29 mars 2022, consulté le 14 décembre 2023: <http://journals.openedition.org/remmm/16588>

<sup>5</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 311.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>9</sup> Albert MEMMI, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, Paris, Payot, 1973 (deuxième édition).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>11</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 314.

<sup>12</sup> Dominique VIART, *La littérature, l'histoire, de texte à texte*, in *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, sous la direction de G. Rubino et D. Viart, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 29-40.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 30.

eux sur la «microhistoire»,<sup>14</sup> celle de femmes anonymes comme les prostituées assassinées en 1853<sup>15</sup> ou bien la femme enceinte envoyée à la prison Sainte Marguerite en 1843 dont l'autrice raconte la traversée.<sup>16</sup> La table des matières de ce roman dans lequel on retrouve la fragmentation et le déplacement qui caractérisent la recherche identitaire postcoloniale,<sup>17</sup> rend explicite sa construction rigoureuse: l'autrice unit dans sa structure complexe de multiples témoignages de différentes natures, y compris ses propres souvenirs, et se fait l'écho d'événements historiques que plus d'un siècle sépare. Cependant, c'est un roman un peu particulier en ce qu'il s'écrit au service d'une «autobiographie collective»: <sup>18</sup> le «je» de l'autrice qui cherche à se dire rencontre le «nous» du peuple dont elle est issue,<sup>19</sup> au moment de son union imposée avec le colonisateur qui lui a légué la langue dans laquelle elle se livre à cette «spéléologie»<sup>20</sup> qu'est la quête de soi.

Cet ouvrage s'inscrit ainsi dans la longue lignée des romans algériens dont les auteurs, pris, selon la formule d'Assia Djébar, dans le «triangle linguistique ouvert»<sup>21</sup> formé par leur langue maternelle, la langue des minorités lettrées et la langue du pouvoir, comptent en leurs rangs aussi bien Saint Augustin, Tertullien, Apulée que Kateb Yacine. C'est ce dernier qui évoquera «le butin de guerre»<sup>22</sup> que représente la langue française pour les écrivains postcoloniaux, une langue que les nouveaux romanciers algériens ont pour tâche de «décoloniser», en la chargeant de signifier leur mémoire allophone, leur expérience singulière, inédite, irréductible.<sup>23</sup> Expression d'une identité hybride qui cherche à définir son territoire par la langue, dans le passage d'une langue à l'autre, transmuant les signes, surinvestissant le sens,<sup>24</sup> cette «francographie» devient, avec Assia Djébar, une arabophonie.<sup>25</sup> En effet, son écriture française va donner voix aux femmes algériennes contraintes au voile et au silence de la claustration, des femmes qui se sont battues pour leur pays, et dont les cris l'habitent encore.

Dans les deux premières parties historique du roman, réduite presque uniquement aux témoignages des envahisseurs pour dire la conquête de l'Algérie, elle va multiplier, fragmenter et

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>15</sup> *L'Amour, la fantasia*, pp. 235-237.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 267-269.

<sup>17</sup> «[...] the divisions and pluralities of the colonial heritage are subsumed into the narrative matrix and turned to the determination of a postcolonial identity-structure which adopts fragmentation and displacement as its primary discursive strategy». Cf. Adlai MURDOCH, *Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djébar's L'Amour, la fantasia*, «Yale French Studies», 1993, 83, 2: *Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms*, pp. 71-92: pp. 71-72. Pour plus de détails sur les caractéristiques du roman postcolonial francophone, on consultera avec profit les études menées par Yves CLAVARON, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, «Long-courriers», 2011; *Francophonie, Postcolonialisme et Mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèques francophones», 2018; *Des marges au centre: l'Histoire dans le roman postcolonial. Quelques exemples africains* in *Le romanesque et l'historique, Marge et écriture*, sous la direction de D. Peyrache-Leborgne et A. Peyronie, Nantes, Éditions Cécile Défaut, 2010, pp. 331-344.

<sup>18</sup> Voir à ce propos, Nancy ALI, *Assia Djébar et la réécriture de l'histoire au féminin*, «Multilinguales [En ligne]», 6, 2015, p. 3 (consulté le 14 décembre 2023 : <https://journals.openedition.org/multilinguales/835>)

<sup>19</sup> Cf. les mots d'Assia Djébar dans son entretien avec Lise Gauvin dans Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues: Entretiens*, Paris, Éditions Karthala, 1997, p. 33.

<sup>20</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 113.

<sup>21</sup> Assia DJEBAR, *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 54-57: p. 57.

<sup>22</sup> Cf. Seloua LUSTE BOULBINA, *Ce que postcolonie veut dire: une pensée de la dissidence*, «Rue Descartes», 2007, 58, 4: *Réflexions sur la postcolonie*, pp. 8-25: p. 19.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>24</sup> Ahmed CHENIKI, *Algérie-France: expériences culturelles et aventures ambiguës*, «Hommes & migrations», 2012, 1298: *France-Algérie, le temps du renouveau*, pp. 82-94: p. 91.

<sup>25</sup> Seloua LUSTE BOULBINA, *Ce que postcolonie veut dire, op. cit.*, p. 22.

amalgamer les sources écrites aboutissant à une véritable polyphonie narrative pour rendre compte d'une réalité qui s'inscrit en creux dans les relations qu'elle choisit avec soin, préférant par exemple les écrits parcellaires d'un témoin oculaire à ceux du médecin Pierre Christian «qui a vagabondé du camp français au camp algérien pendant la trêve de 1837 à 1839»<sup>26</sup> et qui consacra un épais volume à ce qui lui avait été rapporté.<sup>27</sup> Pour éviter de donner l'impression d'un roman dont seule narratrice, elle maîtriserait l'histoire et disposerait des protagonistes, Assia Djébar insiste donc sur la multiplicité des narrateurs, dénonçant implicitement par là même l'incomplétude biaisée de leurs témoignages. En multipliant les voix des Français relatant les événements de l'occupation militaire de son pays, «Ils sont deux maintenant à relater ...»,<sup>28</sup> «Ils sont trois désormais à écrire ...»,<sup>29</sup> «Un quatrième greffier de la défaite comble ...»,<sup>30</sup> l'autrice construit une structure narrative plurielle à laquelle viennent naturellement se mêler les voix des Algériens qu'elle ramène à la vie par la puissance de son écriture, permettant ainsi au lecteur d'entrer «dans le jeu de quelque chose qui est à la fois connu et irreconnaissable»,<sup>31</sup> comme le disait Roland Barthes à propos d'une pièce de Jean Ristat publiée en 1971, au sujet d'une autre conquête: *L'Entrée dans la baie et la prise de la ville de Rio de Janeiro en 1711*. Assia Djébar rend ainsi apparents dans son roman les rapports d'intertextualité qui fondent tout texte littéraire, pour y inscrire une perspective algérienne.

Puisant aux ressources de son empathie et de son imagination, elle subvertit les froids comptes-rendus militaires de la phase initiale de la colonisation de son pays, traquant la réalité de la souffrance derrière la platitude des termes, recréant les émotions, les sons ou les odeurs, exhumant les cadavres sans noms des enfumades inhumaines. L'écrivaine s'attache aux détails qui serrent de plus près la réalité des hommes, dont le monde et bien souvent la vie se sont arrêtés lors de l'invasion. Ainsi, elle va préciser les nombres, les noms propres de certains protagonistes, les dates et les heures des événements. Elle va même parfois esquisser une rapide biographie des auteurs des documents qu'elle utilise. Cependant, au-delà d'une phrase ou des quelques lignes qu'elle cite entre guillemets, le lecteur peut rarement distinguer la voix des chroniqueurs de celle de l'autrice. En effet, après avoir souligné l'obscurité liée au monologisme de ses sources, elle se livre à une vraie réécriture des documents historiques et reçoit ce «palimpseste» pour y inscrire à son tour «la passion calcinée des ancêtres».<sup>32</sup>

Dans la troisième et dernière partie du roman, dont les chapitres historiques sont principalement consacrés à la guerre d'indépendance, ce sont «Les Voix ensevelies» qu'elle va faire entendre, celles de femmes qu'elle a interrogées et dont elle va retranscrire en français les récits. Cette section de son ouvrage occupant à peu près la moitié du volume, ces voix féminines doublement étouffées par la représentation coloniale comme par celle des historiens officiels de l'Algérie indépendante, contrebalancent ainsi, aussi bien physiquement que figurativement, les écrits des colonisateurs qui servent de support aux deux parties précédentes. Les gardiennes d'une

---

<sup>26</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 103.

<sup>27</sup> *L'Afrique française. L'empire de Maroc et les déserts de Sahara. Victoires et découvertes des français, depuis la prise d'Alger jusqu'à nos jours*, par P. Christian, Paris, Barbier, 1846.

<sup>28</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 27.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>31</sup> Cf. Jean RISTAT, *L'Entrée dans la baie et la prise de la ville de Rio de Janeiro en 1711. Suivi d'un dialogue avec Roland Barthes ...*, Paris, Gallimard, 1980, p. 68. L'ouvrage a été publié pour la première fois toujours à Paris, chez Les Éditeurs réunis, en 1971.

<sup>32</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 115.

histoire orale, les conteuses dont l'autrice relaie respectueusement les paroles permettent alors au lecteur d'approcher un peu de l'inconscient collectif du peuple algérien.

### «... les amants funèbres de mon Algérie»: la conquête française entre fascination et viol

Si l'ouverture du roman, *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école*,<sup>33</sup> «accorde la primauté au tracé autobiographique», c'est avec l'indication du moment de l'arrivée de la flotte française devant Alger, «Aube de ce 13 juin 1830»,<sup>34</sup> que se «met véritablement en mouvement le récit»,<sup>35</sup> négligeant ainsi, afin de permettre l'expression d'un point de vue algérien, le débat animé qui a précédé le départ de l'expédition et dont les échos se feront encore longtemps entendre sur le sol français.<sup>36</sup> Pour l'élaboration du premier récit elle mentionne la source sur laquelle elle s'appuie, la chronique du capitaine français Amable Thiébauld Matterer, qui ne sera publiée qu'en 1960 sous le titre de *Journal de la prise d'Alger...*<sup>37</sup> «L'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer. Il regarde et il écrit, le jour même: "J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne."». <sup>38</sup> L'autrice reprendra à plusieurs reprises ce thème du regard masculin des colons français, porté sur les femmes algériennes un regard qu'elles refusent, se barbouillant le visage de boue et d'excréments quand elles sont exposées par un vainqueur qu'elles ne reconnaissent pas comme tel,<sup>39</sup> un regard dont elles nient le pouvoir en négligeant au contraire de se voiler quand elles croisent un des occupants: «Le passant, puisqu'il est Français, Européen, chrétien, s'il regarde, a-t-il vraiment un regard ?»,<sup>40</sup> demande-t-elle inversant ainsi le rapport de pouvoir conventionnel.

La ville «imprenable» décrite factuellement par Matterer devient, à travers le prisme de la recomposition d'Assia Djébar, un corps de femme alanguie, une Orientale mystérieuse. Face à cette femme fantasmée, les vaisseaux français glissant sur l'eau, comme «un ballet fastueux»,<sup>41</sup> semblent se livrer à une parade amoureuse. La narratrice décrit ce moment, prélude de tant de violences, comme un temps suspendu, celui qui précède le début d'un opéra ou d'un premier rapport sexuel, qui son lecteur le sait, se fera sur le mode du viol. Assia Djébar superpose ainsi aux mots du capitaine français, un des clichés de l'orientalisme, celui de l'odalisque et applique à cette représentation la technique qu'elle avait déjà utilisée en 1980 pour son roman inspiré du tableau de Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*; elle introduit, comme le fait si justement remarquer Laurence Huughe, un «regard réciproque»<sup>42</sup> et s'interroge: «Qui dès lors

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>35</sup> Nous avons emprunté cette formule à Mounira CHATTI, *Assia Djébar, la voix des autres*, «Nouvelles Études Francophones», 2015, 30, pp. 1-10: p. 7.

<sup>36</sup> Sur ce débat, voir Nicolas SCHAUB, *Représenter l'Algérie. Images et conquête au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2015, pp. 38-39.

<sup>37</sup> *Journal de la prise d'Alger par le capitaine de frégate Matterer 1830*, Paris, Éditions de Paris, 1960.

<sup>38</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 15.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>41</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 14.

<sup>42</sup> «The reciprocal gaze refers first of all to the fiction by means of which Djébar can illustrate the way in which Algerian women counter the Orientalist gaze», cf. Laurence HUUGHE, «Écrire comme un voile»: *The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar*, «World Literature Today», 1996, 70, 4, pp. 867-876: p. 873.

constitue le spectacle, de quel côté se trouve vraiment le public ?». <sup>43</sup> D'un côté se dévoile aux yeux des conquérants français une ville blanche, lumineuse et muette, dont les dentelures et les minarets se détachent sur le fond vert des collines, qui apparaissent «barrière esquissée dans un azur d'aquarelle», <sup>44</sup> telles que les représentera quelques mois plus tard le peintre de marine Théodore Gudin, <sup>45</sup> venu avec l'armada française. De l'autre, aux yeux des assiégés dont l'autrice reconstitue les pensées, s'offre la vision de «l'éblouissante flotte française». <sup>46</sup> En effet, privée de la voix des Algérois, aucune source ne relatant l'événement de leur point de vue, Assia Djébar nous décrit les couleurs, les formes, le mouvement des navires ou l'immobilité de la ville, s'inspirant sans doute des différents tableaux qui illustrent la conquête de la Régence d'Alger. <sup>47</sup>

C'est au face-à-face de deux mondes que l'autrice convie ses lecteurs, un face-à-face muet, où les regards se croisent sans se rencontrer, une matinée de fascination pure et lumineuse, grosse pourtant de l'affrontement des mots et des cris, de toutes les atrocités qui vont suivre lorsque ces mondes se résoudront à leurs habitants. En limitant sa recreation de cet instant fondateur pour elle, à une description visuelle, Assia Djébar va, après la phrase de Matterer précédemment citées, reprendre à son compte la narration de ce capitaine en s'effaçant tout d'abord, mais sans que le lecteur soit en mesure d'évaluer à quel point elle est fidèle au compte-rendu de son témoin. Toutefois, elle interrompt rapidement cette relation en apparence neutre pour en questionner l'univocité et faire entendre le point de vue de l'Autre qu'occulte ce récit: «Qui le dira, qui l'écrira?», <sup>48</sup> s'interroge-t-elle. Sa subjectivité d'écrivaine fait alors irruption, comme pour dénoncer les prétentions à l'objectivité d'une impossible neutralité: «A mon tour, j'écris», puis «Je me demande», <sup>49</sup> «Je m'imagine» et enfin «Je rêve», «je m'insinue, visiteuse importune... pour tenter de tout réentendre...». <sup>50</sup> Pour tenter de faire entendre une voix algéroise, elle s'interroge sur les sentiments qui animent le chef de la ville, le dey Hussein:

Des milliers de spectateurs, là-bas, dénombrent sans doute les vaisseaux. Qui le dira, qui l'écrira ? Quel rescapé, et seulement après la conclusion de cette rencontre ? Parmi la première escadre qui glisse insensiblement vers l'ouest, Amable Matterer regarde la ville qui regarde. Le jour même, il décrit cette confrontation, dans la plate sobriété du compte rendu.

A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte, si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main. Contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? Juge-t-il cette menace

---

<sup>43</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 14.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Assia Djébar fait par deux fois référence à ce personnage : tout d'abord pour le comparer au directeur de théâtre parisien: «Il [Merle] ressemble à ce peintre de marine Gudin qui, au lendemain de l'engagement de Staouéli, parce qu'il s'est travesti, par jeu, d'une des dépouilles traînant sous une tente arabe, s'est fait arrêter par un officier scrupuleux qui l'a pris pour un pillard» (*ibid.*, p. 53); puis, en parlant de la «fièvre scripturaire» qui a suivi la chute d'Alger, elle le cite parmi ceux qui ont décrit cet événement: «Jusqu'au peintre Gudin (qui rédigera ses souvenirs bien plus tard) ...», cf. *Ibid.*, p. 66. Pour plus de détails sur la biographie de Gudin, voir Nicolas SCHAUB, *Représenter l'Algérie, op. cit.*, pp. 80-97.

<sup>46</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 17.

<sup>47</sup> Représentant les paysages de l'Algérie de l'époque, ainsi des moments des principales batailles, l'iconographie produite par les peintres qui ont participé à l'expédition fournit des documents importants pour la rédaction du roman d'Assia Djébar. Elle y précise qu'«Au départ de Toulon, l'escadre fut complétée par l'embarquement de quatre peintres, cinq dessinateurs et une dizaine de graveurs ...», cf. *L'Amour, la fantasia*, p. 17. Le rôle des peintres dans la propagande coloniale occupe une large partie de la recherche de Nicolas SCHAUB, *Représenter l'Algérie, op. cit.*

<sup>48</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 16.

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

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 17.

dérisoire ? Depuis l'empereur Charles V, roi d'Espagne, tant et tant d'assaillants s'en sont retournés après des bombardements symboliques !... Le dey se sent-il l'âme perplexe, peut-être même sereine, ou se convulse-t-il à nouveau d'une colère théâtrale ? Sa dernière réplique, à l'envoyé du Roi de France qui réclamait des excuses extravagantes, combien de témoins l'ont répétée depuis :

— Le Roi de France n'a plus qu'à me demander ma femme !<sup>51</sup>

Rompant ainsi avec la représentation bidimensionnelle de la conquête, Assia Djébar la dote de la profondeur des mots, des paroles qu'elle prête aux Algérois: «Refuser la photographie, ou toute autre trace visuelle. Le mot seul, une fois écrit, nous arme d'une attention grave.»,<sup>52</sup> dira-t-elle plus loin. Pour chaque moment signifiant dont l'autrice a choisi de compléter et d'animer les comptes-rendus, elle procédera de même, utilisant les pouvoirs incantatoires de son verbe pour convoquer les témoignages de ceux qu'une histoire, dite par les vainqueurs, a privés de voix. Elle va ensuite renouer le fil de sa métaphore sexuelle pour conter, après l'image animée et muette de la fascination initiale, la violence des premiers rapports: le combat de Staouéli. C'est vraiment à une scène originaire fantasmée que la Franco-Algérienne nous convie, au silence désirant du dévoilement mutuel succède le corps à corps haletant, celui d'une agression dans laquelle l'adulte identifie un viol voire la manifestation d'un «amour non avoué». <sup>53</sup> Une «nature vierge»<sup>54</sup> attend les Français avant le débarquement, les Arabes les laissent s'approcher trop près par désir de les voir ou s'élancent vers eux à la recherche d'un embrassement mortel, suppose la narratrice.<sup>55</sup> Après une série de cris suraigus, les corps des combattants s'enlacent, une palpitation soudaine et le premier baiser de la mort les figent pour toujours dans son étreinte. «Mais pourquoi [...] cette première campagne d'Algérie fait-elle entendre les bruits d'une copulation obscène ?»,<sup>56</sup> s'interroge Assia Djébar en conclusion du récit de cette première défaite algérienne qu'elle a racontée comme une joute amoureuse.

Commencé avec la métaphore d'une pénétration imposée, l'histoire de la conquête se termine avec l'évocation d'une pénétration refusée lors d'une attaque dont les victimes deviennent des héroïnes, dans *La mariée nue de Mazouna*. Cette narration représente une exception dans la façon dont Assia Djébar écrit l'histoire de cette période. En effet, elle n'indique qu'au dernier paragraphe la source dont elle s'inspire: une histoire publiée par un libraire nommé Bérard, d'après un texte arabe perdu, écrit par un lieutenant d'un des protagonistes, dont elle a soin de préciser qu'il n'est peut-être même pas un témoin oculaire. Elle va donc, sans recourir contrairement à son habitude à des citations guillemetées, reprendre à son compte une narration détaillée et faire du lecteur le spectateur privilégié des événements. Nulle critique ou prise de distance ne viendra interrompre sa relation. Ce choix est manifeste dès les premiers mots, Alger est «El-Djezaïr», les Français sont collectivement appelés l'«Infidèle»<sup>57</sup> et la reddition du bey Hassan à Oran une «trahison». <sup>58</sup> Elle commence par poser le décor en dessinant les contours de l'invasion sur le sol algérien, dressant une liste rapide mais lyrique des villes qui sont tombées: «ville des passions», «glorieuse», «capricieuse»<sup>59</sup> et des régions qui résistent encore avant d'introduire la ville natale de

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 119.

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

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

son héroïne, «Mazouna la vénérable».<sup>60</sup> Aucune documentation n'est citée à l'appui de cette géographie de la défaite, aucune hésitation prudente n'accompagne non plus la description des pensées du père ou du beau-père de la mariée, la fiction se mêle si étroitement aux sources qu'elle en est indiscernable. C'est également le seul épisode historique des deux premiers blocs narratifs du roman, centré sur des personnages féminins, comme le seront tous ceux qui vont suivre et témoigner de la guerre de libération. L'autrice y souligne la fierté et le courage de deux jeunes filles, le caractère indomptable de l'une: «je me tuerai ou je te tuerai!»<sup>61</sup> et la libération que les exigences de ses ravisseurs permettent à l'autre: «— Je suis nue ! Louange à Dieu, je suis nue ! Louange...».<sup>62</sup>

Ce sont deux héroïnes qui, distinctes du groupe des captives, se délivrent, chacune à sa manière, de la double oppression des hommes et des soldats et dont Assia Djébar nous conte avec beaucoup d'empathie la mésaventure: la mariée est «mortifiée»<sup>63</sup> d'avoir été respectée par le célèbre chef qui l'a enlevée. Et quand, précisant que le texte original a disparu, elle remarque: «Tout finit par dormir; les corps des femmes écrasées de bijoux, les cités au passé trop lourd, comme les inscriptions des témoins qu'on oublie.»<sup>64</sup> c'est pour, après un récit de son propre mariage, aborder la troisième partie du roman, celle où les voix des femmes réveillées par ses questions vont suppléer aux inscriptions oubliées ou jamais écrites et faire revivre les passés trop lourds. En effet, dans cette autobiographie plurielle, chaque tentative de dévoilement de l'autrice la conduit à s'engloutir davantage «dans l'anonymat des aïeules !».<sup>65</sup>

### **«Les Voix ensevelies» ou les combattantes de la guerre d'indépendance**

Lorsque les témoignages deviennent féminins, Assia Djébar cesse de buter «contre leurs mots qui circulent»<sup>66</sup> et les récits s'entrelacent, se nouent et se tissent avec une intimité renouvelée, comme le déclare l'autrice lors de son entretien avec Mildred Mortimer: «... entrelacer ma propre voix avec les voix des autres femmes [...] m'a donné un peu de courage pour parler de moi, intimement.»<sup>67</sup> Une technique de narration qui, selon Silvia Nagy-Zekmi, définit la contre-histoire: «While representations of the official history tend to be national, rational, written, and logocentric, counter-history is oral, intuitive and emotive, inspired more by individual experience».<sup>68</sup> Cette troisième partie, à l'épigraphe musicale («Quasi una fantasia...»), se compose de cinq mouvements et se termine par un «final» dont le dernier morceau est intitulé «Air de Nay». Béatrice Didier remarque qu'«On assiste donc à une invasion croissante de la musique.»<sup>69</sup> dans un ouvrage qui peut se lire comme «un texte essentiellement musical».<sup>70</sup> L'influence des sonates

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>67</sup> Mildred MORTIMER, *Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien*, «Research in African Literatures», 1988, 19, 2, pp. 197-205: p. 203.

<sup>68</sup> Cf. Silvia NAGY-ZEKMI, *Images of Sheherazade [1]: Representations of the Postcolonial Female Subject*, «Journal of Gender Studies», 2003, 12, 4, pp. 171-180: p. 176.

<sup>69</sup> Béatrice DIDIER, *Le sens de la musique dans L'Amour, la fantasia*, in *Assia Djébar, littérature et transmission*, sous la direction de W. Asholt, M. Calle-Gruber, D. Combe, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 189-195: p. 195.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 194.

1 et 2 de l'opus 27 de Beethoven s'y manifeste également par les irrégularités entre les mouvements à la construction rigoureuse (le cinquième mouvement n'a que deux parties), la reprise du thème d'un mouvement à l'autre comme dans la première sonate et l'accélération du rythme, mise en évidence par les mouvements de plus en plus brefs (43 pages pour le premier et 8 pour le dernier) et les passages en italiques qui se rapprochent, comme les salves des cavaliers lors d'une fantasia.<sup>71</sup> C'est la partie où Assia Djébar expérimente: abandonnant le support écrit francophone, elle entreprend de traduire, d'inscrire l'oralité berbérophone des femmes et fait place aux corps que les mots français voilent en les dévoilant.<sup>72</sup> Les voix qu'on entend maintenant sont des voix de femmes, les «héroïnes» de «l'histoire nouvelle»<sup>73</sup> qu'annonçaient les Berbères combattantes dont la sauvagerie révoltait le baron Barchou de Penhoën. Des voix qui, passés les deux premiers mouvements deviennent des voix de veuves, à qui personne n'a donné leur droit.<sup>74</sup> Ce sont celles des femmes qu'Assia Djébar a interrogées pour son film *La Noubas des femmes du mont Chenoua*<sup>75</sup> (1977) et dont elle retranscrit les paroles en français, avec des «mots torches»<sup>76</sup> qui les éclairent et l'isolent. Le traitement qu'elle réserve à l'oralité féminine met en évidence la violence qu'elle a fait subir aux écrits masculins qui précèdent dont elle a brisé la consonance fallacieuse, les tronquant, les fouillant à la recherche des traces laissées par les vaincus d'hier, les déformant pour faire porter à leurs mots conquérants les voix de ceux que leur victoire provisoire avait bâillonnés. Un procédé qui rappelle ce qu'écrivait Hélène Cixous dans *Le Rire de la Méduse*, paru dix ans avant *L'Amour, la fantasia*: il est temps que la femme «disloque» le discours de l'homme, «qu'elle l'explose, le retourne et s'en saisisse, qu'elle le fasse sien, le comprenant, le prenant dans sa bouche à elle, que de ses dents à elle elle lui morde la langue, qu'elle s'invente une langue pour lui rentrer dedans».<sup>77</sup> Elle associe d'ailleurs un peu plus loin à cette entreprise «les colonisés d'hier».<sup>78</sup> Il n'est cependant pas question dans les deux premières parties, de remplacer la langue patriarcale par une langue féminine jaillie de l'inconscient maternel (sauf peut-être dans les passages en italiques), mais de subvertir des rapports biaisés en insérant des extraits dans une narration qui les éclaire du regard qu'ils ont supprimé. Assia Djébar pratique par ailleurs moins l'écriture féminine que Cixous appelait de ses vœux qu'une écriture des femmes qui, dans le contexte culturel algérien, choisit de nettement distinguer les identités des narratrices au dépens de la fluidité prônée par l'écrivaine féministe, afin de permettre l'émergence des «je» englobés dans la collectivité des femmes voilées.

<sup>71</sup> L'autrice déclare: «... mes romans sont un peu comme des galops. Lorsque les cavaliers tirent, c'est le moment où l'écriture devient une écriture en italique, où il y a volontairement, mais brièvement, une écriture lyrique. », cf. Mildred MORTIMER, *Entretien avec Assia Djébar*, op. cit., pp. 202-203.

<sup>72</sup> «Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile.», cf. *L'Amour, la fantasia*, p. 201.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>74</sup> «— Donne-moi mon droit !», s'exclame une des veuves, avant de continuer : «Ils ne m'ont rien donné...», cf. *ibid.*, p. 279.

<sup>75</sup> Sur ce film documentaire on pourra consulter avec profit: Réda BENSMAÏA, Jennifer CURTISS-GAGE, *La Noubas des femmes du Mont Chenoua: Introduction to the Cinematic Fragment*, «World Literature Today», 1996, 70, 4, pp. 877-884; Touria KHANNOUS, *The Subaltern Speaks: Assia Djébar's "La Noubas"*, «Film Criticism», 2001-2002, 26, 2, pp. 41-61.

<sup>76</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 203. C'est une comparaison qu'Assia Djébar affectionne, dans le premier texte autobiographique de la seconde partie, elle écrit: «Le mot est torche ; le brandir devant le mur de la séparation ou du retrait... Décrire le visage de l'autre, pour maintenir son image ; persister à croire en sa présence, en son miracle.», cf. *Ibid.*, p. 92. Le mot a le pouvoir de préserver l'identité complète de celui qu'il décrit image et présence.

<sup>77</sup> Pour les citations nous utilisons le texte de l'édition Galilée, parue en 2010, p. 58.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 59.

Pour donner à entendre les paroles de ses sœurs, doublement étouffées par la représentation coloniale comme par celle des historiens officiels de l'Algérie indépendante, Assia Djebar accorde à chacune, un espace propre où leur voix se libère dans la langue étrangère qui l'inscrit, encadré par une narration qui le prolonge et un épisode autobiographique à la première personne qui l'introduit. En effet, l'autrice franco-algérienne poursuit sa quête intime d'un «je» qui se dérobe, un sujet qui ne peut surgir que dans le contexte de l'acculturation étrangère car il n'existe pas en arabe où, comme le souligne Assia Djebar, il est noyé dans l'uniformité du nous, sous des «formules-couvertures»,<sup>79</sup> résigné au malheur, apaisé avant même d'avoir pu se dresser dans sa libre singularité. Elle-même souligne le risque du surgissement de ce «je» féminin, pressentant, au terme de son œuvre le moment «où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser !».<sup>80</sup> Ainsi, elle va tendre son micro puis prêter son *qalam* à ces «fantômes blancs, formes ensevelies à la verticale»<sup>81</sup> dans les rues algériennes; et parce que crier leur est interdit sous peine d'ostracisme dans la communauté féminine,<sup>82</sup> elle va recueillir leurs murmures, chuchotements, conciliabules qui transmettent inlassablement de diseuse à future diseuse l'histoire du peuple algérien,<sup>83</sup> dénudant le lien indéfectible qui unit l'histoire de la femme et l'histoire de son pays.

Comme le souligne Catherine Brun, il ne s'agit plus alors de se défaire du «nous-je» qui voile et prévient l'avènement du «je» noyé dans ses versions successives; une fois acté l'impossible retour à la fusion idéale entre «je» et «nous»<sup>84</sup> que conte Chérifa dans le premier mouvement où les maquisards sont tous ses frères, pères et mères,<sup>85</sup> c'est à la reconquête du «je-nous», d'un «je» enraciné dans le «nous» féminin de son peuple que s'avance l'autrice franco-algérienne. En effet, avant le «nous» des combattants, soudé par les interdits qui les cloîtent au harem et les invisibilisent, se trouve le «nous» des femmes, un «nous» dont son éducation française, choisie par son père, l'a exclue et sauvée.<sup>86</sup> Pour se rapprocher de ces interlocutrices, à qui elle offre la neutralité de la langue française pour conter leur guerre, elle va chercher un au-delà ou en deçà des mots, entre cri et aphasie. Une caractéristique de la littérature postcoloniale, comme le fait remarquer John D. Erickson, dans ses réflexions sur la réécriture de l'histoire antillaise: «The refrain of silenced cries reverberates throughout postcolonial literature – in the motives of muteness, of aphasia, of the unarticulated words of the Other's history/story ...».<sup>87</sup> Après «L'amour s'écrit»<sup>88</sup> et «Les cris de la fantasia»,<sup>89</sup> la troisième partie, «les voix ensevelies», qui commence par deux cris de renaissance et se clôt sur un cri de mort, est parcourue de clameurs féminines: thrène de Chérifa pour son frère abattu par une balle française,<sup>90</sup> cris de la grand-mère

<sup>79</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 223.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>84</sup> Catherine BRUN, *Assia Djebar: jalons pour l'itinéraire d'un «je-nous»*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 2016, 116, 4, pp. 915-934: p. 922.

<sup>85</sup> *L'Amour, la fantasia*, p.191.

<sup>86</sup> Catherine BRUN, *Assia Djebar: jalons pour l'itinéraire d'un «je-nous»*, *op. cit.*, p. 919.

<sup>87</sup> John D. ERICKSON, *Maximin's L'Isolé Soleil and Caliban's Curse*, «Callaloo», 1992, 15, 1: *The Literature of Guadeloupe and Martinique*, pp. 119-130: p. 121.

<sup>88</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. [9].

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. [71].

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 177.

en transes,<sup>91</sup> cris condamnés de la mère qui pleure son fils envoyé au bagne,<sup>92</sup> *tzarl-rit* ambigu<sup>93</sup> et surtout le cri muet du rêve d'Assia qui la propulse dans une course interminable, «son coupé»<sup>94</sup> lors de la mort de sa grand-mère paternelle. Ce dernier cri, qui la lance dans les rues avec sa douleur, devient mouvement, et la course, expression d'amour pour la vieille dame silencieuse qui s'occupait d'elle.<sup>95</sup> Ce mouvement libre de petite fille qui peut s'élancer dehors, la fréquentation de l'école française va en préserver la possibilité et fera d'Assia Djébar une messagère entre le monde extérieur et ses compagnes voilées «au corps incarcéré».<sup>96</sup> «Elle lit»<sup>97</sup> - dit sa mère - pour justifier qu'elle ne se voile pas. Elle lit en français, et son corps, que l'écriture et l'apprentissage des sourates à l'école coranique soumet et enroule,<sup>98</sup> se déploie soudain et s'élance, «il va et vient dans l'espace subversif».<sup>99</sup> L'autrice parle de quatrième langue, celle du corps, pour désigner les «transes, les danses ou les vociférations»,<sup>100</sup> une langue commune à toutes, dont l'expression se joue des différences entre les femmes et des époques, honorant Pauline Rolland, l'institutrice française exilée en Algérie à la suite de la révolution de 1848, d'un «hululement de sororité convulsive».<sup>101</sup> Et Assia Djébar d'insister sur un autre cri féminin, celui poussé ou retenu lors de la nuit de noce, le «cri de la défloration»,<sup>102</sup> brutale qui «emmagasine en son nadir les nappes d'un "non" intérieur».<sup>103</sup> C'est ce cri qu'elle prête à son pays natal:

Ce monde étranger, qu'ils pénétraient quasiment sur le mode sexuel, ce monde hurla continûment vingt ou vingt-cinq années durant, après la prise de la Ville Imprenable... Et ces officiers modernes, ces cavaliers aristocrates si efficacement armés, à la tête de milliers de fantassins de tous bords, ces croisés du siècle colonial submergé par tant de clameurs, se repaissent de cette épaisseur sonore. Y pénètrent comme en une défloration. L'Afrique est prise malgré le refus qu'elle ne peut étouffer».<sup>104</sup>

Assia Djébar va donc faire la part belle dans son ouvrage à cette quatrième langue car elle défie l'aphasie qui menace l'autrice incapable d'exprimer son affection en français<sup>105</sup> ou sa subjectivité en arabe, arrêtée aussi au bord de la question qu'elle ne peut poser à ses interlocutrices, pour savoir si elles ont été victimes de viol, contrainte alors de perpétuer le silence imposé.<sup>106</sup> Chacun des quatre premiers mouvements va ainsi se terminer par un chapitre intitulé «Corps enlacés», des corps de femme d'abord puis des corps d'amants pour finir, noués par le désir en dépit des mots qui les séparent, et veillés par le silence des voyeuses abritées dans la même pièce.<sup>107</sup> Hors des transes et vociférations, les femmes qu'Assia Djébar évoque se contentent

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 295.

cependant rarement de crier: elle-même transforme son «rôle» barbare<sup>108</sup> en «mélopée inopportune»<sup>109</sup> dans les rues de Paris; Chérifa rythme sa déclamation qui vient alors rendre au mort son regard;<sup>110</sup> c'est encore une mélopée qu'entonnent les compagnes d'infortune de la jeune mère du XIX<sup>e</sup> siècle qui vient de perdre son bébé.<sup>111</sup>

La musique ordonne ce surgissement, mettant femmes et hommes à l'unisson, préservant l'humain, rendant possible un futur apaisement. À la «soumission» dictée par la tradition islamique,<sup>112</sup> s'oppose l'émotion transmise par la «complainte d'Abraham» qui communiqua à l'autrice enfant «une sensibilité islamique».<sup>113</sup> Le chant occupe donc une place importante dans ce récit polyphonique, en ce qu'il permet de conjoindre les émotions, de manifester les liens au-delà des mots, les modulations du cri lui conférant jusqu'au pouvoir de lutter contre la décomposition de la mort.<sup>114</sup> Toutefois, l'autrice aux quatre langues a besoin de l'écriture car seule «la composition littéraire» est «capable de transformer la mémoire décousue d'une vie d'exilé en une éthique de la mémoire d'une conscience polyphonique.»<sup>115</sup> et c'est un «soliloque»<sup>116</sup> qui clôt le cinquième et dernier mouvement. «... je suis née en *dix-huit cent quarante-deux*, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Beni Ménacer, ma tribu d'origine ...», écrit-elle: le «je» est toujours lié au «nous», les mots du colonisateur d'hier ont offert leurs creux à la quête identitaire des décolonisés d'aujourd'hui sans pour autant perdre leur étrangeté, Assia Djébar est-elle donc condamnée au soliloque, prisonnière de «la langue encore coagulée des Autres»<sup>117</sup> qui l'a enveloppée dès l'enfance? Elle répond partiellement à cette question dans le «final»<sup>118</sup> où se révèlent des alliés potentiels venus du pays oppresseur: Pauline déportée en Algérie dont les mots la «libèrent»,<sup>119</sup> l'amant de la victime de la fantasia,<sup>120</sup> le peintre Fromentin enfin, que l'Algérie va transformer en écrivain et qu'Assia Djébar assimile à une «seconde silhouette paternelle».<sup>121</sup> La lectrice ou le lecteur qui a laissé résonner dans un silence attentif ses mots métisses apporte une autre partie de la réponse.

## En guise de conclusion

*L'Amour, la fantasia*, «roman» nous prévient la page de titre de cet ouvrage à la couverture ornée d'un tableau d'Eugène Delacroix, *Rebecca enlevée par le Templier pendant le sac du château de Frondebœuf* (1858), dont la couleur orientale, le thème et le cheval cabré font écho au titre. Ce livre est cependant construit en disloquant tous les discours qui semblent inspirer sa couverture. Il prend certes comme point de départ la violence faite à une femme orientale par les

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>115</sup> Veronic ALGERI, *De la langue de l'autre à l'autre langue l'écriture polyphonique d'Assia Djébar dans "La disparition de la langue française"*, «Francofonia», 2010, 58, pp. 15-32: p. 19.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 313.

Français, la prise d'Alger par les troupes de Charles X, mais c'est pour briser irrémédiablement cette image: les lettres des conquérants parlent d'«une Algérie-femme impossible à apprivoiser»,<sup>122</sup> cependant, il ne s'agit pas d'une femme qui attend d'être prise, objectivée par les hommes de sa culture - le sarrasin du tableau - comme par les envahisseurs, il s'agit des habitants d'Alger et surtout des habitantes, qui fragmentent la représentation orientalisante passive en de multiples voix, des murmures, transmis d'aïeule à petite fille, une histoire orale qui résiste à l'histoire officielle, préservant pour l'avenir la matrice d'une authentique identité algérienne. Assia Djébar présentera son ouvrage comme le «premier tome de mon quatuor autobiographique».<sup>123</sup> Toutefois, loin du «je» impérialiste, sûr de soi, qui ordonne le discours, la quête de l'autrice s'écrit au pluriel dans des territoires marqués par l'hybridité postcoloniale: dans le désir de tracer les contours d'un moi clivé par les conflits historiques et les oppositions culturelles, contre le danger des silences qui invisibilisent les femmes ou les victimes de guerre, elle a recours à la réécriture et au commentaire des sources ennemies indifférentes, au rêve et à l'imagination pour ranimer les morts et relier les différents territoires de sa mémoire.

Contrainte pour se dire d'utiliser une langue chargée des échos de la violence des colonisateurs, une langue qui lui a ouvert un espace de liberté en tant que femme tout en l'exilant à jamais de son enfance, Assia Djébar l'utilise comme la cavalière de la fantasia son cheval, désireuse de la maîtriser et toujours consciente du danger de déflagration,<sup>124</sup> jusqu'à l'écrire en italique pour rendre perceptible au lecteur la musique de sa langue maternelle,<sup>125</sup> enveloppée dans la «tunique de Nessus» du don paternel.<sup>126</sup> Celui qui lui sert d'«intercesseur» dans cette entreprise est un peintre orientaliste, Fromentin, qui renonça à peindre «une main coupée d'Algérienne anonyme»<sup>127</sup> que les exactions liées à la conquête et aux pillages avaient laissée sur son chemin. Comme le dira Clarisse Zimra: «The hand emasculates a painter who runs away from his own entry into colonial history, thus making possible the granddaughter's intercession.»<sup>128</sup> Une main dont l'autrice se saisit et qu'elle essaie de doter du pouvoir d'écrire,<sup>129</sup> rendant ainsi symboliquement aux femmes mutilées le liberté de faire circuler leur voix «en dépit du silence»<sup>130</sup> pour occuper enfin la place centrale qui est la leur dans l'histoire algérienne qu'elle s'écrive au passé, au présent ou au futur.

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>123</sup> Cf. Assia DJEBAR, *Ombre sultane*, Paris, JC Lattès, 1987, p. 4.

<sup>124</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 300.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 302.

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

<sup>128</sup> Assia Djébar, dans son long entretien avec Clarisse Zimra, déclare: «En écrivant *L'Amour, la fantasia*, j'ai définitivement réglé mes comptes avec la langue française. Les peintres furent mes intercesseurs.», cf. Clarisse ZIMRA, *Disorienting the Subject in Djébar's L'Amour, la Fantasia*, «Yale French Studies», 1995, 87: *Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism*, pp. 149-170: p. 167.

<sup>129</sup> *L'Amour, la fantasia*, p. 313.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p.11-12.