

# (Im)possible autobiographie

## Vers une lecture derridienne de *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar

Ching Selao

Volume 40, Number 3, 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/009740ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/009740ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Selao, C. (2004). (Im)possible autobiographie : vers une lecture derridienne de *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar. *Études françaises*, 40(3), 129–150.  
<https://doi.org/10.7202/009740ar>

Article abstract

Assia Djébar, one of the best-known and prolific female Magrebi writers of the moment, has explored, in an exemplary fashion, the difficulties for a Muslim Algerian woman to write about herself using the language of the former French colonizer. Although, *L'amour, la fantasia* is said to be her first autobiographical book, the following article proposes to read this “novel” as a literary work which, like Jacques Derrida’s autobiographical essay *Le monolinguisme de l'autre*, offers a reflection on the impossibility of writing an autobiography rather than exposing the life of its author. I shall examine how Djébar seeks to transgress the classical definition of an autobiography by intertwining “truth” and fiction (incorporating, in her narrative, the historical accounts of French soldiers and the oral testimonials of Algerian women), as well as using the first person singular as plural and collective. Furthermore, if writing is always a way of experimenting oneself as another — “*Je est un autre*” once wrote Rimbaud — for Djébar, writing an autobiography in the language of the Other also means that exposing herself can only occur through a sort of veiling.

# (Im)possible autobiographie. Vers une lecture derridienne de *L'amour, la fantasia* d'Assia Djebar

CHING SELAO

[...] 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 ».

Avant la publication de *L'amour, la fantasia*<sup>2</sup>, « roman » paru en 1985 qui fera d'Assia Djebar un « grand écrivain<sup>3</sup> », l'auteure algérienne avait publiquement annoncé qu'elle travaillait sur un livre autobiographique. Sa venue à une écriture autobiographique en français — après quatre romans, deux films et un recueil de nouvelles<sup>4</sup> — aura été des plus difficiles, comme elle s'en explique à Marguerite Le Clézio :

[...] je refusais à la langue française d'entrer dans ma vie, dans mon secret. Ce n'est pas tellement un rapport à l'écriture ; c'est un rapport à la langue

1. Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, Paris/Montréal, Albin Michel/Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 65. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (V), suivi du numéro de la page.

2. Assia Djebar, *L'amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995 [1985]. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (AF), suivi du numéro de la page. Ce livre constitue le premier volet de son quatuor algérien, suivi de *Ombre sultane* (Paris, J.-C. Lattès, 1987), *Vaste est la prison* (Paris, Albin Michel, 1995), et clos par *Le blanc de l'Algérie* (Paris, Albin Michel, 1996).

3. Marguerite Le Clézio, « Assia Djebar : Écrire dans la langue adverse », *Contemporary French Civilization*, vol. 9, n° 2, 1985 (printemps/été), p. 231.

4. Les quatre romans, suivis du recueil de nouvelles, sont : *La soif*, Paris, Julliard, 1957 ; *Les impatients*, Paris, Julliard, 1958 ; *Les enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard, 1962, *Les alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967 ; *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des Femmes, 1997 [1980]. Les deux films réalisés par Djebar s'intitulent *La nouba des femmes du mont Chenoua* (1978) — produit lors de son silence romanesque et dont les témoignages de femmes des environs de sa ville natale (Cherchell) inspireront *L'amour, la fantasia* — et *La zérda ou les chants de l'oubli* (1982).

française. J'ai senti celle-ci comme ennemie. Écrire dans cette langue, mais écrire très près de soi, pour ne pas dire de soi-même, avec un arrachement, cela devenait pour moi une entreprise dangereuse<sup>5</sup>.

À cette « ennemie » que représente la langue française s'ajoute une contrainte qui vient de sa culture maternelle : « J'essaie de comprendre pourquoi je résiste à cette poussée de l'autobiographie. Je résiste peut-être parce que mon éducation de femme arabe est de ne jamais parler de soi [...] »<sup>6</sup>. La résistance de Djébar face à l'écriture de soi lui donne un recul lui permettant d'entreprendre une pratique de l'autobiographie qui se situe en marge de sa définition classique. Ernstpeter Ruhe précise que « [l']entreprise autobiographique — si c'en est une — s'entoure de protections<sup>7</sup> ». De fait, Djébar a recours, dans *L'amour, la fantasia*, à la voix des Algériennes de sa région natale de Chenoua pour se protéger de la *hochma* — de la « honte » (V, 106) — et pour insérer sa voix dans ce livre construit selon les procédés d'une fantasia, ce spectacle de guerre qui, au moment où les cavaliers tirent, entremêle les *yoyous* de femmes, c'est-à-dire les cris de joie et de deuil. Ces *yoyous*, ces instants où la voix de la narratrice s'élève en même temps que celle des autres femmes, se manifestent dans le « roman » par une écriture en italique, par une écriture « de l'intime<sup>8</sup> ». Dans ce récit où plusieurs personnages historiques masculins occupent une place importante — puisque Djébar, à la lumière des écrits d'historiens, de soldats et d'artistes français, interprète deux passés (la conquête d'Alger en 1830 et la guerre de résistance de 1954-1962) —, les passages en italique représentent des lieux féminins privilégiés.

## De l'autobiographie canonique à l'« autre-biographie »

Les extraits en écriture italique de *L'amour, la fantasia* ne sont cependant pas les seuls moments où les voix ensevelies des femmes algériennes se font entendre, dans la mesure où l'expérience militante ou les histoires

5. Marguerite Le Clézio, *loc. cit.*, p. 238.

6. Mildred Mortimer, « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien », *Research in African Literatures*, vol. 19, n° 2, été 1988, p. 203.

7. Ernstpeter Ruhe, « Les mots, l'amour, la mort. Les mythomorphoses d'Assia Djébar », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (dir.), *Postcolonialisme et Autobiographie : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin. Actes du colloque « Postcolonialisme et Autobiographie » tenu à Würzburg du 19 au 22 juin 1996*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1998, p. 161.

8. Mildred Mortimer, *loc. cit.*, p. 203.

tragiques vécues par celles-ci sont également évoquées à plusieurs autres endroits, en caractère romain. L'insertion des voix féminines à l'intérieur de ces espaces de combat, de ces espaces dit masculins, suggère ainsi la participation des Algériennes dans la guerre de l'indépendance. Si la voix de ces femmes analphabètes facilite l'avancement de Djébar vers le projet autobiographique, son écriture permet, en revanche, d'inscrire, d'immortaliser la vie de celles-ci. Cette relation entre l'auteure et ses conteuses met l'accent sur la pluralité de l'écriture autobiographique chez Djébar, qui s'oppose à l'individualisme de l'autobiographie traditionnelle. Hédi Abdel-Jaouad a été l'un des premiers à qualifier *L'amour, la fantasia* d'« autobiographie au pluriel », à mettre en relief le caractère à la fois individuel et collectif de la mémoire convoquée dans ce livre, ainsi que le lien étroit qui unit là le projet autobiographique (reconstitution d'une vie) à un projet historique (reconstitution d'un passé)<sup>9</sup>. D'autres critiques, notamment Patricia Geesey, inscrivent leur analyse dans une même perspective. L'expression *collective autobiography* qu'elle emploie pour définir ce « roman » emprunte entre autres aux textes féministes de Sidonie Smith, selon lesquels l'écriture autobiographique des femmes — et particulièrement des femmes provenant des pays du tiers-monde ou en voie de développement — repose sur une subjectivité plurielle, une conscience collective<sup>10</sup>.

La parution de *L'amour, la fantasia*, en 1985, coïncide avec l'intérêt porté à la pratique autobiographique au féminin. En effet, les années 1980 marquent un tournant majeur quant à la redéfinition de l'autobiographie canonisée par Georges Gusdorf, pour qui ce « genre » est inconditionnellement réservé à l'homme blanc occidental<sup>11</sup>. Comme le souligne Susan Stanford Friedman<sup>12</sup>, si l'on doit à Gusdorf d'avoir affirmé, dès les années 1950, que les « moi » autobiographiques se construisent à travers le processus d'écriture et ne peuvent par conséquent

9. Hédi Abdel-Jaouad, « *L'amour, la fantasia* : Autobiography as Fiction », *CELFAN Review*, vol. 7, n<sup>os</sup> 1-2, 1987-88, cité dans Anne Donadey, « "Elle a rallumé le vif du passé". L'écriture-palimpseste d'Assia Djébar », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (dir.), *Postcolonialisme et Autobiographie* : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin, op. cit., p. 101.

10. Patricia Geesey, « Collective Autobiography : Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia* », *Dalhousie French Studies*, vol. 35, 1996 (été), p. 153-167.

11. Sidonie Smith et Julia Watson, « Introduction : Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices », dans Sidonie Smith et Julia Watson (dir.), *Women, Autobiography, Theory : A Reader*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998, p. 8.

12. Susan Stanford Friedman, « Women's Autobiographical Selves : Theory and Practice », dans Shari Benstock (dir.), *The Private Self : Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, p. 34.

pas reproduire les « moi » de la vie — révélant déjà l'impossible authenticité du projet autobiographique —, son exclusion des femmes, des minorités, des écrivains non occidentaux, bref, des auteurs en marge du groupe dominant, rend sa théorie tout à fait contestable parce qu'exclusive et hégémonique. En réaction contre les limites contraignantes établies par des penseurs tels que Gusdorf, la critique féministe de l'autobiographie s'est imposée de façon remarquable en ouvrant les voies de ce « genre » aux écritures périphériques. Sidonie Smith et Julia Watson observent à cet égard :

L'autobiographie des femmes est maintenant un lieu privilégié pour réfléchir à des questions d'écriture qui se situent à la croisée des théories féministes, postcoloniales et postmodernes. Il est essentiel de noter que l'écriture et la théorisation des vies de femmes se sont souvent produites dans des textes qui mettent l'accent sur des processus collectifs en interrogeant la souveraineté et l'universalité du moi solitaire. Plusieurs femmes écrivains ont eu recours à l'autobiographie pour s'inscrire dans l'histoire<sup>13</sup>.

En tant que femme arabo-musulmane et, qui plus est, colonisée, Djebbar tente en effet, par l'écriture autobiographique, d'intégrer les oubliées de l'histoire dans l'Histoire, de restituer la mémoire des colonisées. En cela, son travail se distingue nettement de l'autobiographie telle que la définit Philippe Lejeune qui, à la suite de Gusdorf, met l'accent sur l'aspect *individuel* et *personnel* du genre<sup>14</sup>.

Dans une optique similaire à celle de Gusdorf — bien que plusieurs points divisent les deux penseurs —, Lejeune présuppose que l'autobiographe est doté d'une identité complète, immuable. Tandis que Gusdorf affirme que l'autobiographie n'est possible que dans la mesure où l'homme forme une île en lui-même, image qui symbolise la finitude du « Moi », Lejeune écrit, dans *Le pacte autobiographique* : « Une identité est, ou n'est pas. Il n'y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative<sup>15</sup> ». Cette identité « authentique » est certifiée par l'emploi d'un « je » qui établit l'équation suivante : auteur = narrateur = personnage principal. Dans *L'amour, la fantasia*, le « je »

13. « Women's autobiography is now a privileged site for thinking about issues of writing at the intersection of feminist, postcolonial, and postmodern critical theories. [...] Crucially, the writing and theorizing of women's lives has often occurred in texts that place emphasis on collective processes while questioning the sovereignty and universality of the solitary self. Autobiography has been employed by many women writers to write themselves into history », Sidonie Smith et Julia Watson, *loc. cit.*, p. 5, nous traduisons.

14. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

15. *Ibid.*, p. 15.

n'est certes pas aussi figé et intouchable que le voudrait Lejeune<sup>16</sup>. Non seulement le « roman » oscille entre vérité et fiction, rompant par là le pacte autobiographique, mais il passe également d'un « je » qui renvoie tantôt à Djébar, tantôt à d'autres femmes algériennes. En effet, si le « je » de la première moitié du livre renvoie à l'auteure, le « je » de l'autre moitié — à partir de la *Troisième partie* intitulée « Les voix ensevelies » — fait parler une autre, plusieurs autres, en plus de la narratrice. Entre les fragments de la vie de l'écrivaine s'insère, dans les sous-parties qui portent les titres « Voix » ou « Voix de veuve », le récit de femmes demeurées jusqu'ici silencieuses, le récit de femmes qui hante Djébar. Alors que l'emploi du « je » dans une autobiographie canonique marque le retour à soi, la focalisation sur le moi, le « je » multiple dans *L'amour, la fantasia* place l'écriture autobiographique sous le signe de l'altérité, de ce que Hélène Cixous a appelé l'« autre-biographie ».

Le concept d'autobiographie résonne pour moi comme l'« autre-biographie ». Il ne s'agit pas d'autocentrement : le moi est un peuple. [...] Je suis hantée par des voix : écrire c'est faire entendre ces voix, chacune avec sa coloration, son idiome, dans une écriture tressée, multicolore, multivocale<sup>17</sup>.

Ces propos de Cixous, écrivaine et critique algérienne juive, semblent décrire le point de vue de Djébar pour qui le moi est effectivement un peuple qui l'habite, un peuple, en l'occurrence, féminin. En outre, *L'amour, la fantasia* met en scène une écriture tressée de plusieurs idiomes, tissée par des bribes d'oralité aux endroits intitulés « Voix », de sorte que la narratrice admet consentir à « cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang » (AF, 161).

Selon Françoise Lionnet<sup>18</sup>, l'héritage culturel des sujets post-coloniaux leur permet au mieux d'explorer les voies multiples de l'autobiographie, qu'elle conçoit comme étant un « genre » métissé, un terrain qui

16. Dans « Le pacte autobiographique (bis) », Lejeune précise, en réaction aux critiques suscitées par le livre du même titre : « Si, en 1980, j'ai choisi le titre *Je est un autre* pour regrouper les études écrites depuis *le Pacte*, c'est justement pour réintroduire le "jeu" qui est fatalement lié à l'identité » (Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 20-21). Pourtant, l'auteur ne tarde pas à regagner sa position originale en réitérant les affirmations du *Pacte* : « Je crois qu'on peut s'engager à dire la vérité ; je crois à la transparence du langage, et en l'existence d'un sujet plein qui s'exprime à travers lui ; je crois que mon nom garantit mon autonomie et ma singularité [...] ; je crois que quand je dis "je" c'est moi qui parle : je crois au Saint-Esprit de la première personne » (*Ibid.*, p. 30).

17. Hélène Cixous, « Le moi est un peuple », *Magazine littéraire*, numéro spécial sur *Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction*, n° 409, mai 2002, p. 26.

18. Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell University Press, 1989. Voir en particulier l'introduction, p. 1-29.

privilegie le tissage entre plusieurs dialectes, plusieurs identités, entre fiction et « vérité ». Dans le livre étudié, la narratrice écrit : « L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction [...] » (AF, 243) ; ce qui a pu entraîner des critiques à le définir comme une autofiction. Sans préciser les dispositifs narratifs qui déterminent ce « genre », Mildred Mortimer affirme que l'insertion de voix plurielles et le brouillage entre l'expérience vécue et la fiction font de *L'amour, la fantasia* une autobiographie collective et une autofiction<sup>19</sup>. S'il est vrai que certains traits de ce « roman » le rattachent effectivement à l'autofiction, « genre » inventé par Serge Doubrovsky afin de combler la fameuse « case aveugle » de Lejeune, d'autres caractéristiques montrent qu'il s'en éloigne. Il y a bien sûr des passages de *L'amour, la fantasia* qui témoignent de ce que Lejeune a appelé un pacte romanesque, c'est-à-dire une invitation au lecteur à *imaginer* plutôt qu'à *croire* ce qu'il lit. Ces moments se manifestent dans les extraits plus historiques du « roman » dans lesquels Djébar, en tant qu'historienne, questionne l'objectivité de l'Histoire qui n'échappe pas à sa part fictive, poussant la fiction jusqu'à s'introduire dans le récit de la conquête du siècle précédent. S'il est clair que l'écrivaine ne nous demande pas de croire qu'elle est « née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Beni Ménacer, [s]a tribu d'origine [...] » (AF, 243), elle nous demande par ailleurs de croire que son interprétation n'est pas moins objective — et pas moins subjective — que celles des conquérants. Ce qu'il faut cependant lire dans la phrase « l'autobiographie dans la langue adverse se tisse comme fiction », c'est l'impossible traduction de son enfance arabe dans une autre langue, l'impossible traduction d'une langue à une autre. Il ne s'agit pas, pour Djébar, de présenter son expérience ou celle des femmes algériennes comme fictives, mais bien de reconnaître que chaque texte qui se veut « vrai » ou « véridique » introduit sa part de fiction.

Ainsi, ce récit que Djébar dit être son « premier livre ouvertement autobiographique » (V, 51) se situe quelque part entre roman et autobiographie, dans un entre-lieu qui ne s'appelle toutefois ni roman autobiographique ni autofiction. D'après la définition de Doubrovsky, l'autofiction est une « autobiographie fictionnalisée<sup>20</sup> » où « auteur, nar-

19. Mildred Mortimer, « Assia Djébar's *Algerian Quartet*: A Study in Fragmented Autobiography », *Research in African Literatures*, vol. 28, n° 2, été 1997, p. 103.

20. Jacques Lecarme, « L'autofiction : un mauvais genre ? », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993, p. 230.

rateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman<sup>21</sup>. La mention générique « roman » de *L'amour, la fantasia* relève, comme l'écrivaine l'a mentionné à plusieurs reprises, d'une stratégie éditoriale qui n'a rien à voir avec un pacte autofictionnel<sup>22</sup>. De plus, les trois instances discursives ne forment pas toujours une seule et même identité : l'auteure n'est parfois ni narratrice ni protagoniste. Si les éléments paratextuels (mention générique, interviews...) et plusieurs réflexions sur la question autobiographique invitent à lire ce livre comme une autobiographie ou une autofiction, la principale narratrice — « fillette arabe allant pour la première fois à l'école » (AF, II) et qui deviendra écrivaine algérienne de langue française, n'est jamais nommée, de sorte qu'il est impossible d'affirmer avec certitude s'il s'agit bel et bien d'Assia Djebar. Comme le souligne Jacques Lecarme :

Hors du nom propre, il n'est point de pierre de touche pour l'autobiographie ou pour l'autofiction. Mais les difficultés commencent ici au lieu de disparaître. Jacques Derrida, [dans *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*], suggère que Nietzsche-auteur n'est que l'homonyme et le pseudonyme de Nietzsche-personne, tant il est vrai que l'auteur est un autre. Les notions de nom propre, de signature et de contrat sont plus qu'ébranlées, alors qu'on croyait y tenir le fondement de l'autobiographie<sup>23</sup>.

Djebar-auteure est en effet une autre, doublement autre puisque Assia Djebar est le pseudonyme de Fatima-Zohra Imalayène. Tandis que Lejeune affirme que « [l]e pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité<sup>24</sup> », Djebar s'est d'abord servie du pseudonyme comme d'un voile, un voile lui permettant de non seulement changer son identité pour la publication de *La soif* — son premier roman —, mais aussi de la cacher, protégeant de cette façon sa famille du scandale d'avoir une fille qui écrit une histoire érotique et, de surcroît, dans la langue de l'ancien colonisateur.

S'il importe de préciser en quoi *L'amour, la fantasia* ne s'inscrit pas dans un genre en particulier, ce n'est pas tant pour insister sur les différences entre roman, autofiction et autobiographie que pour indiquer la

21. *Ibid.*, p. 227.

22. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, Djebar relate la difficulté qu'elle a eue à trouver un « bon » éditeur : « 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 !... » (V, 108)

23. Jacques Lecarme, *loc. cit.*, p. 243.

24. Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 24.

forme hybride du récit. En supposant qu'il faille absolument qualifier le texte à l'étude, je dirais, en écho à Derrida — qui, dans *Demeure*, analyse *L'instant de ma mort* de Maurice Blanchot comme une autobio-thanatographie<sup>25</sup> et qui a lui-même fait la pratique d'une zootobiographie en se mettant dans la peau d'un chat dans « L'animal que donc je suis<sup>26</sup> » — que *L'amour, la fantasia* est un récit autohétérobiothanatohistoriographique. Djébar offre des fragments sur sa vie et sur elle-même (autobio), ainsi que sur celle d'autres femmes (hétérobio), et interprète une partie de l'histoire algérienne (historio). Mais cette interprétation, de même que le dévoilement de sa vie et de celle des femmes algériennes, ne peut se faire que par une appropriation des textes des « ennemis » français et de leur langue, rendant problématique son projet autohétérobiohistoriographique et justifiant l'ajout du « thanato » : l'écriture du dévoilement implique un rapport à la mort. « Me mettre à nu dans cette langue, écrit Djébar, me fait entretenir un danger permanent de déflagration » (AF, 241). Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'auteure confirme cette impression en définissant l'écriture autobiographique de « tombe-écriture » (V, 114), suggérant dès lors qu'une mise à nu correspond à une mise à mort.

### La langue adverse

Pour Derrida, philosophe juif également né dans une Algérie colonisée, l'écriture autobiographique suppose aussi une mort symbolique, comme si tenter de se donner pour « vrai » dans la langue de l'autre ne peut signifier que se donner la mort. L'écriture de cette mort devenant, comme il le souligne dans « Circonfession », un héritage, un *don* de l'autre, « car je me donne ici la mort ne se dit qu'en une langue dont la colonisation de l'Algérie en 1830, un siècle avant moi, m'aura fait présent, *I don't take my life*, mais je me donne la mort<sup>27</sup> ». La posture de Derrida face à la langue française et à l'écriture autobiographique rejoint de façon frappante celle de Djébar au sujet des mêmes questions. En réponse aux *Confessions* de Saint Augustin, Derrida insiste, dans « Circonfession », sur l'impossibilité de dire la vérité, de *faire* la vérité — pour reprendre le terme du premier —, proposant une pratique

25. Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, p. 94.

26. Jacques Derrida, « L'animal que donc je suis », dans *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Marie-Louise Mallet (dir.), Paris, Galilée, 1999, p. 251-301.

27. Jacques Derrida, « Circonfession », dans Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, 1991, p. 263.

« circonfessionnelle » dans tout projet autobiographique, c'est-à-dire une écriture qui tourne autour d'un aveu sans le fermer sur une vérité, qui tourne autour d'un aveu s'ouvrant sur la possibilité de ne pas être une vérité. Le renvoi à Saint Augustin n'est guère étonnant puisqu'il représente en quelque sorte le pionnier de ce que nous appelons aujourd'hui l'autobiographie, mais ce sont sans doute les enjeux entourant la langue d'écriture qui lient davantage Derrida et Djébar à leur compatriote, Algérien dont la langue maternelle est le *tamazight*, le berbère, et qui écrit ses *Confessions* en latin, langue apprise à l'école<sup>28</sup>. Djébar établit, dans *L'amour, la fantasia*, une filiation entre son écriture en français et celle de Saint Augustin en latin, toutes deux se déroulant dans « une langue installée sur la terre ancestrale dans des effusions de sang » (AF, 242). Dans la même veine, Derrida met l'accent sur le sang/l'encre qui coule de sa plume en rapprochant l'écriture autobiographique dans une langue imposée de la circoncision, blessure pareillement imposée.

Si l'écriture rappelle à Djébar et à Derrida une blessure originaire (adopter la langue du conquérant a exigé d'eux qu'ils se fassent violence), il faut néanmoins préciser qu'ils ne considèrent pas le français, à proprement dire la langue de l'autre, comme une langue étrangère. Lorsque Djébar qualifie la langue française de « langue adverse », elle précise par ailleurs que cette dernière ne lui est pas étrangère<sup>29</sup>, partageant en ce sens la position exprimée par Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine* : « En disant que la seule langue que je parle n'est pas la mienne, je n'ai pas dit qu'elle me fût étrangère. Nuance<sup>30</sup> ». « Nuance » est à mon sens le mot d'ordre pour lire les romans de Djébar et pour aborder son rapport aux langues — berbère, arabe, française — en lien avec son appartenance franco-maghrébine.

Dans *Le monolinguisme de l'autre*, essai qui offre une réflexion approfondie sur les questions entourant la langue et l'écriture autobiographique, Derrida relève l'ambiguïté de l'expression « franco-maghrébin », soulignant que le trait d'union qui relie deux identités trahit par ailleurs la désunion de deux peuples :

28. Alawa Toumi, « Creolized North Africa : What Do They Really Speak in the Maghreb ? », dans Marie-Pierre Le Hir et Dana Strand (dir.), *French Cultural Studies : Criticism at the Crossroads*, Albany, State University of New York Press, 2000, p. 70.

29. Marguerite Le Clézio, *loc. cit.*, p. 234.

30. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 18. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (M), suivi du numéro de la page.

Le silence de ce trait d'union ne pacifie ou n'apaise rien, aucun tourment, aucune torture. Il ne fera jamais taire leur mémoire. Il pourrait même aggraver la terreur, les lésions et les blessures. Un trait d'union ne suffit jamais à couvrir les protestations, les cris de colère ou de souffrance, le bruit des armes, des avions et des bombes. (M, 27)

L'alliance entre la France et le Maghreb par ce trait d'union tend donc à étouffer une violence pourtant toujours présente. L'ambiguïté qui s'installe dans le trait d'union de « franco-maghrébin » trouve également demeure dans la virgule du titre de Djébar, *L'amour, la fantasia*, virgule qui suggère à la fois un rapprochement et une séparation entre deux pays, deux moments historiques. En effet, cette virgule a une double fonction puisqu'elle relie et oppose les deux termes, c'est-à-dire qu'elle annonce la complicité et la dualité entre « l'amour » et la « fantasia ». Katherine Gracki propose d'interpréter cette virgule comme le sang qui marque la division entre la violence de l'Algérie d'hier et d'aujourd'hui : « Cette virgule peut être lue comme le sang de la rupture et de la division gravé dans le corpus de Djébar, une marque de violence qui a sans cesse laissé sa trace sur le passé et le présent de l'Algérie<sup>31</sup> ». Si la virgule *marque* en ce qu'elle symbolise une des traces de sang de la (dé)colonisation, elle *efface* toutefois « la violence initiale » (AF, 56) par le lien étroit qu'elle établit entre l'amour et la guerre, comme si la guerre était un acte d'amour. Djébar dénonce la pénétration coloniale à travers la métaphore du viol pour en montrer la brutalité, mais elle avance également que la prise d'Alger s'est faite « dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel » (AF, 17), révélant par là sa position ambivalente par rapport à la colonisation :

Dès ce heurt entre deux peuples, surgit une sorte d'aporie. Est-ce le viol, est-ce l'amour non avoué, vaguement perçu en pulsion coupable, qui laissent errer leurs fantômes dans l'un et l'autre des camps, par l'enchevêtrement des corps, tout cet été de 1830<sup>32</sup> ? (AF, 26)

31. « This comma may be read as the blood of rupture and division etched into Djébar's corpus, a mark of violence which has not loosened its grip on both Algeria's past and its present », Katherine Gracki, « Writing Violence and the Violence of Writing in Assia Djébar's *Algerian Quartet* », *World Literature Today*, vol. 70, n° 4, automne 1996, p. 837, nous traduisons.

32. Andrea Page a analysé cette ambivalence de Djébar d'un point de vue féministe. Andrea Page, « Rape or Obscene Copulation? Ambivalence and Complicity in Djébar's *L'Amour, la fantasia* », *Women in French Studies*, vol. 2, automne 1994, p. 42-54. Dans cet article, elle souligne que les critiques, en insistant sur la dénonciation de la violence coloniale et de l'oppression des femmes par l'Islam, ont, par ce fait même, ignoré les traces évidentes du patriarcat occidental que Djébar reproduit. En citant des extraits qui traduisent la position ambivalente de la narratrice par rapport à la prise d'Alger, Page écrit : « De toute évidence, l'armée française veut pénétrer et violer l'Algérie, mais [l'auteure]

L'ambiguïté entourant le titre dévoile déjà, de façon implicite, sa relation contradictoire avec la langue française. La virgule de Djébar et le trait d'union de Derrida peuvent certes être lus comme des signes trahissant leur « nostalgie » (M, 86).

Chez Djébar et chez Derrida, la résistance à l'autobiographie et le désir de l'autobiographie sont intimement liés à la langue, d'où l'importance d'insister sur celle-ci. Pourtant, une question s'impose : de quelle langue s'agit-il ? La maternelle ou l'autre ? L'ambiguïté derridienne rencontre ici l'ambivalence djébarienne. Alors que l'auteure algérienne appelle le français sa langue marâtre (AF, 240), le philosophe dit de la langue maternelle qu'il « n'en avai[t] pas, justement, pas d'autre que le français » (M, 60), et affirme toutefois : « [...] jamais je n'ai pu appeler le français, cette langue que je te parle, "ma langue maternelle" » (M, 61). Dans son récent ouvrage, Calle-Gruber abonde dans ce sens au sujet de l'écrivaine : « Rien de tranché, rien de simple, cependant, rien de moins dichotomique que le diptyque d'Assia Djébar : car la langue maternelle, elle-même bifide, est perte d'origine (perte de l'origine, perte à l'origine)<sup>33</sup> ». On constate, dans cette citation, l'influence de la

est-elle en train de laisser entendre ici, quoique inconsciemment, que l'Algérie veut, dans une certaine mesure, être pénétrée et violée en retour ? Et si c'est le cas, Djébar ne reproduit-elle pas alors cette tendance du patriarcat occidental à se nourrir d'une perception des femmes comme fascinées et désireuses d'être violées ? » (« Obviously, the French army wants to penetrate and rape Algeria, but is she suggesting here, however unconsciously, that Algeria on some level wants to be penetrated or raped in return ? And if this is the case, hasn't Djébar now replicated that collusionary aspect of Western patriarchy that thrives on women being fascinated and desirous of being raped ? » [49, nous traduisons]) La question est tout à fait pertinente, et on serait tenté d'en dire autant de l'analyse en général si ce n'était de cette « mise en garde » de Page : « On doit d'abord noter que j'adopte ici, ouvertement et sans remords, la perspective d'une féministe occidentale qui soutient avec véhémence que le viol est un acte de violence et qu'en tant que tel, il doit être considéré comme distinct de l'amour, de la sexualité et du désir » (« It should be noted first of all that my perspective is unapologetically a Western feminist one which argues vehemently that rape is an act of violence and as such should be considered distinct from love, sexuality and sexual desire » [47-48, nous traduisons].) On pourrait se demander si Page n'est pas en train de laisser entendre qu'un point de vue féministe non occidental, en l'occurrence celui de Djébar, associe inconsciemment le viol à l'amour, en d'autres termes, que seul le féminisme occidental sait faire la distinction entre un viol et un acte d'amour. Page affirme également que Djébar « est forcée de violer sa propre culture dans le but d'échapper au rôle de l'épouse traditionnelle » (« is forced to rape her own culture in order to save herself from becoming the traditional wife » [53, nous traduisons]), indiquant ici la nécessité de rejeter la culture islamique pour se « libérer ». En réaction à ce type de lectures qui opposent émancipation des femmes et l'Islam, Mireille Calle-Gruber a habilement montré et précisé que Djébar « refuse le refus de sa propre culture et affirme l'exigence — bien plus exorbitante — d'une liberté féminine inscrite dans les lois de l'Islam ». Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 151.

33. *Ibid.*, p. 38.

pensée de Derrida pour qui toute langue maternelle, toute origine ne peut se penser qu'en termes de perte, mais une perte qui n'en est pas vraiment une puisqu'on ne peut perdre ce qu'on n'a jamais eu. Le colonisateur lui-même n'a jamais eu, n'a jamais possédé la langue qu'il impose comme la sienne. Derrida souligne à juste titre que celle-ci ne lui appartient pas, *naturellement* :

Parce que le maître ne possède pas en propre, naturellement, ce qu'il appelle pourtant sa langue ; parce que, quoi qu'il veuille ou fasse, il ne peut entretenir avec elle des rapports de propriété ou d'identité naturels, nationaux, congénitaux, ontologiques ; parce qu'il ne peut accréditer et dire cette appropriation qu'au cours d'un procès non naturel de constructions politico-phantasmatiques [...]. (M, 45)

Autrement dit, n'ayant pas de langue propre, le colonisateur s'arroge une langue qu'il rêve, s'imagine être la sienne et qui devient, par le biais de ce phantasme — à entendre dans les deux sens du terme — une langue spectrale, fantomatique, une prothèse de l'origine. La langue étant perçue par le philosophe comme un phantasme que le colonisateur s'est approprié « à travers le viol d'une usurpation culturelle » (M, 45), la ré-appropriation de cette langue par le sujet post-colonial s'avère dès lors elle-même un projet fantomatique puisqu'il ne saurait y avoir d'appropriation absolue de la langue.

Sans que cela soit une appropriation absolue, Derrida propose par ailleurs d'inventer une langue qu'aucune hégémonie culturelle ou discursive ne pourra se réapproprier. L'invention d'une langue par la transformation, voire la déformation du français est peut-être, d'après lui, la seule voie possible vers une *tentative* de l'autobiographie :

Si [...] je rêve d'écrire une anamnèse de ce qui m'a permis de m'identifier ou de dire *je* à partir d'un fond d'amnésie et d'aphasie, je sais du même coup que je ne pourrai le faire qu'à frayer une voie impossible [...], à inventer une langue assez autre pour ne plus se laisser *réapproprier* dans les normes, le corps, la loi de la langue donnée [...]. (M, 124)

Sortir de l'amnésie et de l'aphasie, pour Djebbar, ne peut en effet s'effectuer que par la création d'une langue, une langue qui permettrait de passer de l'oral à l'écrit, du berbère au français sans tomber dans la dualité de ces deux langues. Selon Derrida, le sujet post-colonial doit inventer une langue qui « serait plutôt une *avant-première-langue* destinée à traduire cette mémoire. Mais à traduire la mémoire de ce qui précisément n'a pas eu lieu, de ce qui, ayant été (l')interdit, a dû néanmoins laisser une trace, [...] de[s] traces, de[s] marques, de[s] cicatrices » (M, 118). Pour celle qui a été « coupée des mots de [s]a mère par une muti-

lation de la mémoire » (AF, 12), la seule façon de guérir d'une telle blessure réside dans ce projet paradoxal que met en relief Derrida et qui consiste « à traduire la mémoire de ce qui précisément n'a pas eu lieu ». Or, il lui faut traduire l'intraduisible et ce, par le biais de la fiction, une fiction qui n'en est pas moins « vraie » puisqu'il s'agit de construire une vérité et une mémoire qui n'existent pas, qui n'ont pas eu lieu. Parallèlement à Derrida, Djebbar rappelle qu'écrire, c'est « se souvenir certes, et malgré soi : non du passé, mais de l'avant-mémoire, de l'avant avant la première aube, avant la nuit des nuits, avant » (V, 138). Écrire, c'est donc restaurer, inventer une mémoire perdue, un passé à venir, une langue pré-maternelle, et écrire une autobiographie, c'est tendre vers un « retour à venir » (V, 51), l'écriture autobiographique, ce retour sur soi, étant toujours à venir, en préparation.

### L'interdit

La quête de Djebbar d'une langue qui ferait entendre « la source orale de ce français des colonisés » (AF, 241) tend à remédier à un handicap, à savoir son « bilinguisme qui "boîtait des deux jambes"<sup>34</sup> ». De toute évidence, la nouvelle langue symbolise pour elle, et ici aucune autre métaphore ne pourrait être plus juste, la *prothèse d'origine*. Néanmoins, si la prothèse d'origine, ce « membre-fantôme » (M, 118), lui permet d'oublier son « handicap » le temps d'écrire *L'amour, la fantasia*, elle le lui rappelle pourtant, parce qu'elle en est la cause : cette même prothèse a permis au colonisateur d'interdire les autres langues. L'interdit des langues est, d'après Derrida, à la source du *trouble de l'identité* qui est lui-même à l'origine du désir d'anamnèse, le philosophe reconnaissant toutefois le leurre du phantasme généalogique. Pour Djebbar, écrire c'est se dire (AF, 72) : mais comment peut-elle écrire, s'écrire, dès lors qu'on l'a coupée de la langue maternelle, qu'on lui a, autrement dit, coupé la langue ? « Quand on interdit l'accès à une langue, écrit Derrida, on n'interdit aucune chose, aucun geste, aucun acte. On interdit l'accès au dire, voilà tout, à un certain dire. Mais c'est là justement l'interdit fondamental, l'interdiction absolue, l'interdiction de la diction et du dire » (M, 58). Lorsqu'une langue est ainsi interdite, la prise de parole ne peut qu'être difficile, voire impossible, car lever l'interdit signifie toujours demeurer dans l'inter-dit, dans un entre-dit. Djebbar exprime la douleur de l'interdiction d'une langue et de l'imposition d'une autre en

34. Marguerite Le Clézio, *loc. cit.*, p. 233.

faisant part de son « état autistique » (AF, 38) causé par une impossibilité de dire l'amour en français : « [...] 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>35</sup>... » (AF, 38). Incapable de dire l'amour dans la langue de l'occupant et pourtant « désertée des chants de l'amour arabe » (AF, 240), la narratrice se situe dans un entre-dit qui gêne la fluidité de son écriture : « Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ? » (AF, 240) Si la lecture et l'écriture en langue française signifient, d'une part, voyage, mouvement corporel dans un espace subversif, elles signifient, d'autre part, l'incapacité de saisir la sensibilité des mots français. Absente de l'écriture arabe comme d'un grand amour (AF, 204), la narratrice-écolière s'absente également de la matérialité de la langue adverse, si bien que l'utilisation du français lui est aride, c'est-à-dire forcée, ne coulant pas de source.

J'écris et je parle français au-dehors : mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que je n'ai jamais vus, des noms d'arbres que je mettrai dix ans ou davantage à identifier ensuite, des glossaires de fleurs et de plantes que je ne humerai jamais avant de voyager au nord de la Méditerranée. En ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'œil qu'il ne sied pas d'avouer... (AF, 208)

Celle qui circule librement parce que non cloîtrée, que l'on regarde parce que non voilée, ne peut donc pas *voir* les images auxquelles renvoient les mots appris et devient symboliquement aveugle : visible pour les autres, aveugle à elle-même, aveugle sans être enfermée.

Alors que l'aridité de la narratrice-écolière s'explique par l'impossibilité de donner corps aux mots français, l'aridité que rencontre la narratrice-autobiographe est reliée à sa difficulté de dire « je », l'appropriation de ce « je » par une femme arabo-musulmane n'étant pas, précise Djebbar, un processus « naturel ». Cette difficulté, Derrida le voit bien, contrarie le projet autobiographique : « Quelle que soit l'histoire d'un retour à soi ou *chez soi*, [...], de quelque façon que s'affabule une constitution du *soi*, de l'*autos*, de l'*ipse*, on se *figure* toujours que celui ou celle qui écrit doit savoir déjà dire *je* » (M, 53). Pour le sujet amnésique

35. Djebbar confie à cet égard : « Le projet de *L'amour, la fantasia*, je me souviens très bien puisque c'était en 82, est né d'une interrogation qui était personnelle [...] : "comment se fait-il que je ne peux pas dire des mots d'amour en français ?" Ce n'est parti que de là. » « Discussions », dans Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (dir.), *Postcolonialisme et Autobiographie* : Albert Memmi, Assia Djebbar, Daniel Maximin, op. cit., p. 181-182.

qu'est Djébar, il s'agit d'inventer son « je » et ce, dans les langues française et berbère. Tandis que la difficulté de s'approprier un « je » dans la langue adverse est liée à l'héritage colonial (« *Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre* » [AF, 244]), l'impossibilité de parler à la première personne dans « sa » langue est associée au renoncement d'une voix au profit de plusieurs voix.

Jamais le « je » de la première personne ne sera utilisé : la voix a déposé, en formules stéréotypées, sa charge de rancune et de râles échardant la gorge. Chaque femme, écorchée au-dedans, s'est apaisée dans l'écoute collective.

[...]

Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge ? Comment dire « je », puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ? (AF, 176-177)

Certes, Djébar transgresse les normes de cette société en écrivant à la première personne, mais le « je » employé demeure pourtant empreint de la collectivité puisqu'il est plurivoque, signe d'une résistance collective plutôt que d'une résignation.

Mais si, grâce à son père, la narratrice s'est libérée de l'aphasie collective et tente, par ce fait même, de libérer les autres, c'est, ironiquement, par la chance d'échapper au harem, à ce lieu sacré, *interdit* comme l'indique son étymologie (*haram*), qu'elle connaîtra le double interdit dont parle Derrida, à savoir l'interdit d'accès à l'arabe et l'interdit d'accès au français. Ce dernier, souligne le philosophe, opérait de manière « détournée et perverse » (M, 57), « dans la façon de permettre et de donner » (M, 59). De ce don, de ce privilège d'apprendre le français, la narratrice confie : « Cette chance me propulse à la frontière d'une sournoise hystérie » (AF, 208). Consciente d'avoir « fait trop tôt un mariage forcé » (AF, 239), car en lui donnant la langue française, son père « [l]'aurait "donnée" avant l'âge nubile [...] au camp ennemi » (AF, 239), la narratrice nourrit à l'égard de cette langue « imposée dans le viol autant que dans l'amour » (AF, 242) un sentiment ambigu. En outre, Djébar n'est pas convaincue que la mobilité de son corps et l'apprentissage du français la sauvent de l'aphasie des femmes cloîtrées :

Laminage de ma culture orale en perdition : expulsée à onze, douze ans de ce théâtre des aveux féminins, ai-je par là même été épargnée du silence de la mortification ? Écrire les plus anodins des souvenirs d'enfance renvoie donc au corps dépouillé de voix. (AF, 177-178)

Ainsi, la jeune fille échappe au mutisme collectif, mais en vit un autre : individuel et rattaché à l'entreprise autobiographique car toute écriture relatant les souvenirs d'enfance demeure sans voix, sans écho. De plus, rejetée du monde intérieur féminin, propulsée dans le monde extérieur masculin, comment l'écrivaine peut-elle véhiculer la parole des femmes voilées sans les trahir, elle-même devenue, dans une certaine mesure, l'autre ? Comment celle qui circule au-dehors peut-elle, en somme, traduire l'arabe féminin des incarcérées, un arabe jamais exposé au soleil, un « arabe souterrain<sup>36</sup> » ?

### Violence de l'autohétérobiographie

Le désir de Djébar n'est sûrement pas de parler à la place des femmes condamnées au silence, mais de parler avec elles, à leur côté. Dans la préface de *Femmes d'Alger*, l'auteure écrivait déjà : « Ne pas prétendre “parler pour”, ou pis “parler sur”, à peine parler près de, et si possible tout contre [...] <sup>37</sup>. » Il n'est toutefois pas facile de parler tout contre, tout près, dès lors qu'elle a été éloignée de ces femmes depuis son enfance, qu'elle a été exclue du monde et du langage souterrains<sup>38</sup>. L'œuvre djébarienne témoigne de cette douleur en même temps qu'elle est traversée par un sentiment de culpabilité. Dans *L'amour, la fantasia*, ce sentiment n'est pas tant attaché au fait d'écrire dans la langue de l'autre (car la langue, « ma » langue n'est-elle pas toujours « autre », altérée par cette impossibilité de la posséder ?) que de réécrire le viol de l'Algérie, cette pénétration étrangère à travers les seuls textes de ses envahisseurs. L'histoire de la conquête de l'« Algérie-femme » (*AF*, 69) ayant été écrite, *donnée* par les hommes français, son interprétation ne peut se faire que par l'entremise de ceux-ci. En ce sens, si Djébar parle effectivement tout contre les femmes algériennes, elle ne peut le faire qu'en restant assez près, pour ne pas dire tout près, des textes des conquérants.

36. Djébar utilise cette belle expression dans l'« Ouverture » aux *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op. cit.*, p. 7.

37. *Ibid.*, p. 8.

38. Dans *Vaste est la prison*, Djébar ouvre son « roman » par un incident qui relate l'écart qui la sépare du langage souterrain des femmes voilées. Lors d'un après-midi au hammam, la narratrice entend une amie de sa belle-mère dire qu'elle ne peut s'attarder au bain aujourd'hui, car « l'ennemi » (« l'e'dou ») est à la maison. À ce mot qui désigne le mari, la narratrice s'étonne parce que la dame ne paraît nullement malheureuse, ce à quoi sa belle-mère rétorque : « Son mari, mais il est comme un autre mari !... L'ennemi », c'est une façon de dire ! [...] les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps... Sans qu'ils le sachent, eux !... » (p. 14)

De 1830 à 1835, une prolifération de textes circulent dans Paris, créant une « littérature » (AF, 56) autour de la prise d'Alger. Écrivains, peintres, commandants, soldats, ethnographes, géographes, linguistes, docteurs... personne n'échappe à cette « démangeaison de l'écriture » (AF, 56), à l'envie irrésistible de revivre la conquête de l'Algérie à travers leur regard, leurs mots, comme si l'écriture permettait de reconquérir la terre algérienne, de revivre le plaisir, autant dire la jouissance, de la possession. Ainsi, des combats sanglants qui ont lieu en octobre 1840 à Oran, le capitaine Bosquet écrit, dans sa correspondance au capitaine Montagnac : « “Notre petite armée est dans la joie et les festins [...]. On respire dans toute la ville une délicieuse odeur de grillades de mouton et de fricassées de poulet...” » (AF, 67). À cette lettre dans laquelle Bosquet se délecte de l'odeur des incendies provoqués lors d'une nuit de pillage, Montagnac répond, dans le même élan d'enthousiasme : « “Ce petit combat offrait un coup d'œil charmant. [...] un panorama délicieux et une scène enivrante” » (AF, 67). Cette correspondance, de même que d'autres lettres d'officiers adressées à leur mère, à leur femme ou à tout autre membre de leur famille, ainsi que les rapports envoyés à la métropole aux supérieurs, nourrissent de façon considérable ce qui constituera les archives coloniales. En cette époque dominée par la production d'un « savoir » sur l'Orient, le mot devient « l'arme par excellence » (AF, 56). Il s'agit donc pour Djébar de s'approprier, à son tour, cette arme afin de subvertir le pouvoir textuel des documents orientalistes en s'attardant sur les détails, les hiatus, les silences<sup>39</sup>. Certains détails négligemment glissés par Bosquet acquièrent une grande importance dans *L'amour, la fantasia* et deviennent des éléments-clés de la réécriture de la conquête. Par exemple, les sept femmes cruellement abattues pour avoir insulté des soldats français sont des détails échappés par Bosquet qui leur reproche d'avoir *choisi* leur mort en se présentant en injurieuses. Sous la plume de Djébar, elles deviennent des preuves de la brutalité coloniale, des héroïnes qui ont eu le courage d'affronter leurs adversaires, bien que n'étant pas armées.

« S'approprier » le mot, le détail dans le but d'écrire sur et par-dessus l'événement n'est cependant pas toujours le terme exact, car cette arme, la narratrice la reçoit aussi du colonel Pélissier, celui qui, sous les ordres du maréchal Bugeaud, fait enfumer les grottes des Ouled Riah,

39. Sur le rapport entre pouvoir et savoir analysé par Michel Foucault et repris par Edward Said au sujet de la production des discours « savants » sur l'Orient, voir l'incontournable essai de Said : *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.

le 19 juin 1845, et incendie 1500 personnes. À la suite de ce feu, Pélissier, envahi par le remords, ordonne de sortir les cadavres des grottes, tendant l'« arme » à la narratrice : « Les corps exposés au soleil, les voici devenus mots » (AF, 89). Le rapport du colonel, qui lui vaudra le titre de barbare et qui fera qu'il sera décrié par ses compatriotes, Djébar le reçoit comme un palimpseste qui lui permet de réécrire l'histoire de la guerre franco-algérienne : « Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue [...] me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres » (AF, 93). Grâce à ce dernier, à qui elle « se hasarde à dévoiler sa reconnaissance incongrue » (AF, 93), la narratrice inscrit la voix des victimes étouffées par les flammes. Ce rapport n'est pas le seul à lui servir de palimpseste puisqu'elle relit, *surlit*, comme l'indique Anne Donadey, plusieurs textes des archives coloniales. S'inspirant du concept de « *transfocalisation* narrative » étudié par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, Donadey précise que Djébar n'efface pas totalement le contenu des documents coloniaux, mais superpose son écriture à celle des écrits officiels, car il n'est pas question pour l'écrivaine de nier l'Histoire, mais de la mettre en relation avec l'histoire transmise par la tradition orale. Donadey souligne néanmoins que le geste de gratter la surface des textes n'est pas dénué de violence et qu'en outre, un palimpseste réussi se reconnaît par l'extrême violence de son processus :

*L'amour, la fantasia* met l'accent sur le double aspect de cette mise en relation, qui permet de survivre à la violence de l'histoire tout en portant en germe la possibilité de faire à nouveau violence. L'action d'écrire sur le palimpseste est en soi un acte de violence, puisqu'il s'agit de faire disparaître une inscription afin de le recouvrir d'une autre. Le palimpseste peut donc servir de métaphore du processus colonial, qui implique le violent effacement de l'histoire, de la culture, et du mode de vie d'un peuple afin de les remplacer par ceux du colonisateur. Comme pour le processus colonial, un palimpseste réussi impliquerait l'effacement complet de l'inscription précédente [...] <sup>40</sup>.

Djébar n'opère toutefois pas cette violence radicale sur les archives puisqu'elle cite des extraits de ces documents à maints endroits, en les questionnant certes, mais en leur rendant à tout le moins leur place.

La violence s'adresse peut-être davantage aux femmes qui participent à l'histoire de ce palimpseste. Françoise Lionnet croit que les textes autobiographiques d'auteurs post-coloniaux peuvent être lus comme une forme de palimpseste — verbal plutôt que visuel —, ceux-ci s'écri-

40. Anne Donadey, *loc. cit.*, p. 104-105.

vant dans une langue superposée à une autre langue<sup>41</sup>. Suivant ce postulat et tenant compte des propos de Donadey, le français porte ainsi violence au berbère, de sorte que l'écriture-palimpseste de Djébar reproduit, dans cette veine, la violence coloniale. Vouloir jeter la lumière sur des faits omis dans les livres officiels comporte le risque de jeter un autre voile sur ceux-ci. En relatant les événements vécus lors de la guerre de 1956 par Chérifa — une des femmes interviewées pour son film *La nouba des femmes du mont Chenoua* (1978) —, l'auteure s'interroge notamment sur la transcription de l'histoire de cette dernière qui, à treize ans, a « subi la France » (AF, 226), c'est-à-dire qui a été violée : « Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile » (AF, 160). Elle ira jusqu'à dire que son dessein de déterrer sa voix ne fait peut-être que l'ensevelir davantage : « Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud » (AF, 161). Par conséquent, dévoiler l'expérience de ces femmes, les *mettre à nu* comme le souligne son arabe dialectal (AF, 178), représente un geste de violence qui n'est pas sans rappeler l'entreprise de rapine dénoncée par la narratrice : « [...] cette mise à nu, déployée dans la langue de l'ancien conquérant [...] renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent » (AF, 178). La fonction testimoniale que veut donner Djébar à son « roman », puisque son but est de « [d]ire à [s]on tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit » (AF, 187), se trouve dès lors remise en question. À propos de la transmission des récits de femmes, elle constate douloureusement la difficulté de concrétiser son désir de filiation : « *Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine* » (AF, 244, en italique dans le texte).

Nourrissant le désir de cicatriser la blessure de ses compatriotes, Djébar n'est pas sans savoir qu'elle risque d'aggraver l'ablation culturelle. En effet, loin de guérir une mémoire mutilée, l'écriture autohétéro-biographique s'avère plutôt menaçante pour soi mais aussi, et surtout, pour les autres, comme si l'écriture devenait une autohétéromutilation :

Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché. (AF, 178)

41. Françoise Lionnet, *op. cit.*, p. 23. L'analyse de cet aspect de Lionnet concerne le roman autobiographique de l'auteure mauricienne Marie-Thérèse Humbert, *À l'autre bout de moi* (Paris, Stock, 1979).

La pratique autohétérobiographique dans la langue de l'autre implique non seulement un arrachement du voile, mais aussi un arrachement de la peau, une entaille dont le sang répandu déborde sur l'écriture pour l'effacer, la faire taire. Dans *Vaste est la prison*, Djebbar écrit, toujours à propos de son désir de ressusciter les morts par les mots : « À force d'écrire sur les morts de ma terre en flammes, le siècle dernier, j'ai cru que le sang des hommes aujourd'hui (le sang de l'Histoire et l'étouffement des femmes) remontait pour maculer mon écriture, et me condamner au silence<sup>42</sup>. » Écrire sur soi et sur ses compatriotes en langue française, c'est espérer inscrire la « parole sans écriture » des Algériens, en particulier des femmes, tout en redoutant que cette parole ne se transforme en une « *parole sang-écriture*<sup>43</sup> », c'est-à-dire une parole qui fait couler plus de sang que d'encre, une parole meurtrie, étouffée par les guerres fratricides de l'Algérie post-coloniale.

### (Dé)voilement

La violence et les dangers de l'écriture autobiographique dans la langue adverse sont grands et Djebbar ne prétend pas les contourner. Si le français semble s'opposer à son désir de se dévoiler et de dévoiler le récit des femmes, il est pourtant ce qui lui permet de s'avancer sans tout à fait se montrer et de lever le voile sans brutalement l'arracher. Maintes fois, elle a affirmé que l'emploi de la langue française symbolise pour elle un voile, « [v]oile non de la dissimulation ni du masque, précise-t-elle, mais de la suggestion et de l'ambiguïté [...] » (V, 43). Le français représente donc un voile qui la révèle tout en la protégeant d'une exposition impudique. Pour Djebbar, l'écriture en langue française est une façon, non pas de se cacher sous cette langue ni de se parer d'un masque, mais de se montrer derrière un voile transparent, un moyen de se détourner d'une mise à nu insupportable puisque, comme le rappelle Derrida, « [l]a nudité reste peut-être insoutenable<sup>44</sup> ». La nudité, l'exposition que suppose le projet autobiographique est en effet insoutenable pour Djebbar, « [c]ar si écrire c'est s'exposer, s'afficher à la vue des autres, se voiler même écrivant a été, pour moi, un mode naturel » (V, 98). *L'amour, la fantasia* peut être considéré comme un récit qui expose, plus que l'auteure, les difficultés d'une exposition de soi, à l'instar du

42. Assia Djebbar, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 337.

43. Je reprends ici l'expression employée par Djebbar dans *Le blanc de l'Algérie*, op. cit., p. 275.

44. Jacques Derrida, « L'animal que donc je suis », loc. cit., p. 301.

*Monolinguisme de l'autre* dans lequel Derrida écrit : « Plutôt que l'exposition de moi, ce serait l'exposé de ce qui aura fait obstacle, pour moi, à cette auto-exposition » (M, 131). Selon Derrida, l'écriture autobiographique — au même titre que la traduction — est un autre nom de l'impossible et chaque tentative de retour à soi ou sur soi inscrit l'échec de la traduction d'une vie, de l'impossibilité de traduire une mémoire inaccessible. Il spécifie, dans ce texte pourtant autobiographique, que « [c]e [qu'il] ébauche ici, ce n'est surtout pas le commencement d'une esquisse d'autobiographie ou d'anamnèse, pas même un timide essai de *Bildungsroman* intellectuel » (M, 131). La conclusion à laquelle en arrive Derrida rejoint de manière évidente celle de Djébar au sujet de sa pratique autobiographique : « Ainsi, à peine ai-je voulu, en développant ce thème de l'anamnèse, établir un bilan, que déjà le contraire du projet se présente et s'impose » (V, 139).

Pour Djébar, le désir de l'autobiographie s'exprime par un élan retenu, par la conscience des dangers et de la contradiction de ce désir. Le voile que représentent le français et la fiction est finalement ce qui rend supportable la mise à nu de son écriture autobiographique et qui empêche le *dévoilement* d'être un *dévolement* (V, 64). « L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie » (AF, 243). La fiction devient en ce sens une façon de penser/panser ses blessures<sup>45</sup>, et la fin de *L'amour, la fantasia* est fort révélatrice de ce désir d'atténuer la douleur par l'écriture. Encore là, la cicatrisation ne peut se faire que par l'entremise d'un Français : « Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner » (AF, 255). En juin 1853, sur son chemin de départ du Sahel, Fromentin ramasse la main coupée d'une Algérienne qu'il jette ensuite et qu'il n'aura jamais la force de peindre : « 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" » (AF, 255). En faisant porter le « crayon » à cette Algérienne inconnue, dont la main mutilée est le symbole d'une Algérie violée et abandonnée, Djébar tente de (se) guérir (de) la blessure coloniale. Dans cette veine, le choix de son pseudonyme peut être lu comme un voile à double fonction : un voile préservant l'auteure

45. Dans *Ces voix qui m'assiègent* (p. 233), Djébar joue sur l'homonymie de ces deux termes en précisant que la fiction lui a permis de *penser* et de *panser* les blessures dans *Les nuits de Strasbourg* (Paris, Actes Sud, 1997). Or, comme l'article présent a tenté de le montrer, l'équivoque peut de toute évidence renvoyer à *L'amour, la fantasia* et à l'ensemble de l'œuvre djébarienne.

d'une exposition indécente et un voile servant à apaiser les plaies. En somme, ce pseudonyme annonçait sans doute déjà une tentative de guérison puisque « djébar », en arabe dialectal, signifie « guérisseur<sup>46</sup> », et « assia », « celle qui console, qui accompagne de sa présence<sup>47</sup> ». Néanmoins, si Djebbar apporte une certaine consolation aux femmes algériennes en restituant leur voix, si bien que l'écriture de *L'amour, la fantasia* permet une forme de guérison, l'écriture dans la langue française empêche par ailleurs la blessure de totalement se fermer, impossible cicatrisation qui demeure justement une ouverture à l'écriture.

46. Katherine Gracki, *loc. cit.*, p. 835. Gracki emprunte cette traduction à Clarisse Zimra dans sa préface à la version anglaise de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (*Women of Algiers in Their Apartment*, trad. Marjolijn de Jager, Charlottesville, University Press of Virginia, 1992). Calle-Gruber, de son côté, souligne que « djebbar », en arabe classique, signifie « intransigeance ». Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 11.

47. Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 11.