

## La dichotomie de l'espace dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar

Monica Garoiu\*

### Dichotomy of Space in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*

#### Abstract:

Assia Djébar's literary work is based on a dichotomy of space that reflects the gender segregation in Muslim society where women are confined to the domestic space while men occupy the public space. By analyzing Djébar's autobiographical novel *Fantasia: An Algerian Cavalcade* (1985), we aim to consider the male-female binary opposition and its migration to a hybrid space centered on the French language – the language of the former colonizer. This generates what the author calls her androgynous state representing, in a Platonic sense, the union of masculine and feminine. Djébar argues that the French language allows her to cross the line that separates the sexes in Muslim society. Thus, this type of writing that refuses bipolarity generates a linguistic wandering characterized by plurality and movement.

**Keywords:** Assia Djébar, masculin-féminin, Algerian Francophone literature, French language, Muslim society

#### Préambule

Assia Djébar (1936-2015), romancière, cinéaste et historienne d'origine algérienne, est l'une des figures les plus représentatives de la littérature francophone du Maghreb. Son œuvre dénonce la division genrée de la société musulmane et les différentes formes de « domination masculine » (Bourdieu, 2002 : 3) à l'égard des femmes. Ainsi, se fait-elle porteuse des voix féminines étouffées autant par les traditions androcentriques et misogynes de la société islamique que par la domination coloniale.

Son roman autobiographique, *L'Amour, la fantasia* (1985), objet de notre analyse, se moule dans cette dichotomie du masculin et du féminin afin de créer, à travers le personnage principal de la narratrice/auteure, un continuum entre l'espace intérieur réservé aux femmes et l'espace

---

\* Assistant Professor PhD, Department of Modern and Classical Languages and Literatures, University of Tennessee-Chattanooga, USA, monica-garoiu@utc.edu

extérieur, public, réservé aux hommes, par l'intermédiaire de la langue française, langue de l'ancien colonisateur:

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine.

Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. (Djebar, 2008 : 285)

À l'entrecroisement des deux cultures, musulmane et française, Djebar se rend compte des différences majeures entre leurs « structures de la division sexuelle et [l]es principes de vision correspondants » (Bourdieu, 2002 : 8). À ce propos, dans son ouvrage *Beyond the Veil*, Fatima Mernisi explique que l'Occident infériorise la femme pour la dominer, tandis que la société musulmane la domine pour estomper son pouvoir sur les hommes. Si l'inégalité des sexes dans la société occidentale se fonde sur l'idée de l'infériorité biologique de la femme par rapport à l'homme, dans l'Islam, tout au contraire, elle s'appuie sur la croyance que la femme est un être puissant, voire dangereux. En l'occurrence, la ségrégation des femmes, selon Mernisi, protège les hommes afin de prévenir le chaos provoqué par le corps féminin, objet du désir de l'homme. C'est cette croyance masculine dans le pouvoir dangereux de séduction féminine qui est à la base des règles sociales imposant à la femme de demeurer invisible : « un besoin d'effacement s'exerce sur le corps des femmes qu'il faut emmitoufler, enserrer, langer, comme un nourrisson ou comme un cadavre. Exposé, il blesserait chaque regard, agresserait le plus pâle désir, soulignerait toute séparation » (Djebar, 2008 : 255). Nous reviendrons plus tard sur l'évolution de la narratrice djébarienne par rapport à son invisibilité qui passe de la nécessité imposée par la société islamique au besoin d'invisibilité devant le regard possessif du colonisateur.

Accordant à l'homme le monopole du pouvoir, la société arabo-musulmane exclue la femme de l'espace public, masculin, et lui confisque non seulement le corps, mais aussi la voix et le regard. Ainsi, tout comme le précise Pierre Bourdieu, tandis que l'homme jouit de « prendre la parole publiquement » et de « regarder au visage, dans les yeux », la femme, condamnée à l'espace domestique, « doit ... renoncer à faire un usage public de son regard (elle marche en public les yeux baissés vers ses pieds) et de sa parole (le seul mot qui lui convient est 'je ne sais pas', antithèse de la parole virile qui est affirmation décisive, tranchée, ... réfléchie et mesurée) » (Bourdieu, 2002 : 39). De plus, par son travail d'une valeur considérée toujours inférieure au travail

masculin, elle doit rester invisible, « comme la mouche dans le petit-lait, sans que rien apparaisse au-dehors » (Bourdieu, 2002 : 87). La femme musulmane est donc censée être invisible, aveugle et muette, « une femme-fantôme » dans les mots de Djébar.

Notre analyse de *L'Amour, la fantasia* nous permettra de mettre en évidence la manière dont l'auteure, à travers l'espace fictionnel de l'écriture en langue française, réussit à dénouer ces traumatismes, à comprendre l'hostilité entre les sexes dans son pays et à revendiquer un espace verbal où le corps et la voix féminins peuvent évoluer tout en remémorant et l'histoire de son pays et son histoire personnelle. Dans notre étude de la dichotomie genrée djébarienne et de l'entrelacs des problématiques qui y sont liées, nous traiterons des aspects suivants : l'espace féminin du harem et la loi du père, l'écriture en langue française et les voix ensevelies des aïeules de la tribu.

### **L'espace féminin et la loi du père**

Premier volet du Quatuor algérien<sup>1</sup>, *L'Amour, la fantasia* se construit comme une alternation de récits historiques et autobiographiques dans un espace pluridimensionnel dont le pivot central est la relation complexe de la narratrice/auteure à la langue française. Dans un entretien, Assia Djébar affirme :

Avec ce livre, je me suis dit qu'il fallait que je rétablisse l'histoire de la langue française dans mon pays et dans ma conscience pour pouvoir ensuite parler de moi, parce que parler de soi dans la langue autre constitue une mise à distance forcée. ... *L'Amour, la fantasia* constitue donc une entreprise de préparation à l'Autobiographie. On y retrouve l'histoire de l'Algérie sur deux siècles, le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup>. (Redouane, 2008 : 34)<sup>2</sup>

Utilisant l'histoire comme une quête d'identité de son pays et des femmes, Djébar y établit des rapports avec l'histoire écrite de la colonisation par des officiers français et le récit oral des femmes algériennes traditionnelles. Toutefois, au centre du roman se trouve une autre quête, véhiculée par l'écriture de soi, celle « de reconnaissance et de valorisation identitaire » (Redouane, 2008 : 37) de l'être féminin.

Dans l'espace linguistique pluriel où s'imbriquent les langues et les cultures qui forment l'identité de la romancière, la langue française, « langue des hommes occupants qui ont amené la mort » (Redouane,

---

<sup>1</sup> Le Quatuor algérien de Djébar comprend: *L'amour, la fantasia* (1985), *L'Ombre sultane* (1987), *Vaste est la prison* (1995) et *Nulle part dans la maison de mon père* (2006).

<sup>2</sup> Entretien réalisée par Ghila Benesty-Sroka, « La langue et l'exil », dans *La Parole métèque*, no. 21, 1992, p. 23.

2008 : 37)<sup>3</sup> et qui porte encore en elle les traces du sang de ses aïeux, acquiert un statut problématique. Toutefois, dans les mots de Djébar, « cette mort et ce sang, cette dépossession se transforment en un legs d'une langue, par l'intermédiaire du père ; d'où, à ce moment-là, les souvenirs d'enfance par rapport au père » (Redouane, 2008 : 37).

Dès la scène liminaire du père autobiographique emmenant sa fille à l'école « main dans la main » (Djébar, 2008 : 11), s'installe l'opposition binaire du masculin et du féminin sur laquelle repose l'ouvrage tout entier. En outre, la description du père arabe enseignant à l'école française, juxtapose l'espace de la société occidentale et celui de la société islamique :

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien. (Djébar, 2008 : 11)

Bien que le père ne représente pas le type de patriarche traditionnel, il demeure le détenteur de la loi. Toutefois, afin de libérer sa fille de la subordination requise par la culture arabo-musulmane, il franchit un interdit et lui fait don de la langue française qui deviendra plus tard la langue de sa « libération corporelle » :

Dans ce livre ... je disais que le français est la langue d'autrui et celle dans laquelle je pense, mais que je souffre et aime en arabe. Petit à petit, quand j'avais déjà fait cette analyse ... j'ai senti combien le français – mon père en avait été l'intercesseur –, cette langue qui était la langue du dehors, devenait la langue de ma libération corporelle, je pourrais dire. Si je n'ai pas été cloîtrée à dix ou onze ans, c'est grâce à l'école française et cette langue m'a donné ma libération de femme. (Redouane, 2008 : 38-39)<sup>4</sup>

La langue étrangère opère une rupture avec la tradition arabo-musulmane et libère la narratrice autobiographique de l'espace féminin du harem, voire de l'enfermement.

Évoquant ses vacances passées « à la campagne », la narratrice s'inclut dans le groupe des trois sœurs cloîtrées en substituant le « je » par le « nous » :

Nous, les fillettes, nous fuyons sous les néfliers. Oublier le soliloque de l'aïeule, les chuchotements de ferveur des autres. Nous allons compter les pigeons du grenier, humer dans le hangar l'odeur des caroubes et le foin écrasé par la jument

<sup>3</sup> Assia Djébar à Cologne, « Assia Djébar présente à Barbara Amhold *L'Amour, la fantasia et Ombre sultane* » dans *Cahier d'études maghrébines*, juin 1988, p. 36.

<sup>4</sup> « Entretien avec Assia Djébar » dans *Algérie Littérature/Action*, no. 1, mai 1996, p. 186.

partie aux champs. Nous faisons des concours d'envol sur la balançoire. Ivresse de se sentir, par éclairs et sur un rythme alterné, suspendues au-dessus de la maison, du village. (Djebar, 2008 : 19)

Même si les fillettes cloîtrées ont une assez grande liberté de mouvement par rapport aux femmes du harem, les limites spatiales sont déjà très claires : en dehors de la demeure spacieuse, la haie sépare le verger et la basse-cour des « ruelles poussiéreuses du village » (Djebar, 2008 : 19), un espace qu'elles ne peuvent franchir que par le biais d'un regard interdit. En outre, leurs découvertes – les romans et l'album de photographies exotiques de la bibliothèque interdite du frère, la correspondance secrète des sœurs avec des hommes inconnus – sont vécues comme des pêchés car elles représentent des transgressions de genre.

Quant aux femmes de cette communauté fermée, elles sont reléguées aux travaux domestiques ponctués par des prières tout en demeurant invisibles, impersonnelles et sans nom. Mais la sortie de l'enfermement est bien possible, nous suggère Djebar, par l'intermédiaire de la langue de l'étranger (qui ne doit pas se soumettre aux lois de la tradition). Langue du dehors, donc de l'espace public, « elle peut entraîner une libération à travers l'évolution des mentalités provoquée par son emploi » (Labra Cenitagoya, 2005 : 216). Ainsi, dans le chapitre « Mon père écrit à ma mère », la mère de la narratrice ose se soustraire du purisme traditionnel et nommer son mari, à l'opposé des autres femmes qui « ne daignaient jamais les nommer, eux, les mâles, les maîtres qui passaient toute leur journée dehors » (Djebar, 2008 : 55-56) :

Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à « lui ». ...

Je ne sais exactement quand ma mère se mit à dire : « mon mari est venu, est parti... Je demanderai à mon mari », etc. Je retrouve aisément le ton, la contrainte de la voix maternelle ... bien qu'apprenant ainsi sur le tard le français, ma mère fit des progrès rapides. Je sens, pourtant, combien il a dû coûter à sa pudeur de désigner, ainsi directement, mon père. (Djebar, 2008 : 54-55)

Ainsi, la langue de l'autre transforme-t-elle la mère en modifiant sa relation avec son mari. À son tour, ce dernier transgresse également un interdit en nommant sa femme dans une lettre qu'il lui envoie au cours d'un voyage :

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

pauvre ou riche n'évoquait femme et enfants que par le biais de cette vague périphrase : « la maison ». (Djebar, 2008 : 57)

La femme ainsi nommée devient tout d'un coup visible grâce au pouvoir de l'écriture en langue française. Elle acquiert un statut supérieur à celui des autres femmes et peut sortir de ce harem symbolique où elle était prisonnière des traditions patriarcales. Pour la narratrice qui remarque ses métamorphoses, « se nomm[er] réciproquement » veut dire « s'aim[er] ouvertement » (Djebar, 2008 : 58) dans une relation authentique qui défie la règle de séparation des sexes de la société musulmane. Il est intéressant de signaler également le regard ironique que jette Djebar sur les femmes qui assurent et perpétuent l'autorité des hommes :

- Il t'a écrit à toi ?
- Il a mis le nom de sa femme et le facteur a dû ainsi le lire ? Honte !...
- Il aurait pu adresser tout de même la carte à ton fils, pour le principe, même si ton fils n'a que sept ou huit ans ! (Djebar, 2008 : 57)

On ne saurait pas oublier que le français, en tant que langue du colonisateur, est chargé à la fois d'une lourde connotation négative. Pour le père de la narratrice, instituteur indigène enseignant le français, la langue étrangère est un couteau à double tranchant : elle libère, mais également blesse et tue. Comme le souligne le critique Anna Rocca, la transmission de la langue française du père à sa fille est accompagnée par celle de « la responsabilité et la fierté nationaliste d'un Algérien dont le pays est en guerre contre la France. Pour lui, le français ne peut pas être une langue d'amour. Au contraire, il doit devenir un instrument de pouvoir contre l'envahisseur » (Rocca, 2005 : 49). Ainsi, « le diktat paternel » (Djebar, 2008 : 91) se déclenche-t-il avec la première lettre d'amour :

À dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ... Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier.

L'adolescente ... à l'heure de la sieste, a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle. ...

Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle. (Djebar, 2008 : 12)

L'autorité du père libérateur de la tradition, mais protecteur de la vertu féminine, pèsera depuis sur toute relation amoureuse de la narratrice/auteure déclenchant son « aphasie amoureuse », voire l'impossibilité d'exprimer ses sentiments amoureux 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... » (Djebar, 2008 : 43-44). Anna Rocca note que l'aphasie amoureuse oppose parallèlement la narratrice au colonisateur et à « la loi patriarcale de la société algérienne » représentée par la « loi du père » (Rocca, 2005 : 49). Il s'agit donc d'un désir subconscient de se tenir « le corps caché par rapport à l'occupant » et d'éviter le déclenchement de l'autorité paternelle : « Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le diktat paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposerait l'œil constant du père, avant de me parvenir » (Djebar, 2008 : 91).

À force de ne pouvoir exprimer l'univers intérieur de la narratrice, la « langue du père », se parle et s'écrit « au-dehors » : « 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 à identifier ensuite ... En ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère ... » (Djebar, 2008 : 261). Exilée dans la langue de l'autre, la narratrice se rend compte d'avoir perdu le contact avec sa langue maternelle, d'avoir été coupée de son origine. Afin de surmonter cet exil, elle se tournera vers l'oralité des témoignages féminins et l'écriture.

### **L'écriture en langue française**

Nous avons déjà évoqué plus haut le rôle antithétique de la langue française chez Assia Djebar : d'une part, elle est porteuse de la violence de l'occupant ; d'autre part, elle est agent de libération de la femme algérienne des contraintes de la société islamique. C'est une « tunique de Nessus<sup>5</sup> » qui protège et empoisonne à la fois : « La langue coagulée des Autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus, don d'amour de mon père qui, chaque matin me tenait par la main sur le chemin de l'école. Fillette arabe, dans un village du Sahel algérien... » (Djebar, 2008 : 302).

Ce n'est pas par hasard que l'image de la « [f]illette arabe allant pour la première fois à l'école ... main dans la main du père » (Djebar, 2008 : 11), de l'incipit, fait écho à l'image d'une autre main, coupée, celle d'une Algérienne anonyme ramassée par le peintre Fromentin, à la fin de

---

<sup>5</sup> C'est une référence à la tunique empoisonnée que Déjanire (ou Djénaire), l'épouse d'Hercule, reçoit en cadeau de Nessus, le centaure. Selon ce dernier, si Hercule commettait une infidélité, la tunique aurait le pouvoir de le ramener vers sa femme. Crédule et convaincue de l'infidélité de son mari, Déjanire lui donne la tunique qui lui brûle la peau et la chair. Pour mettre fin à ses souffrances, il demande à être immolé par le feu, tandis que sa femme se suicide.

l'ouvrage. Accompagnant la narratrice/écrivain « en seconde silhouette paternelle » (Djebar, 2008 : 313), le peintre la lui tend :

Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner.

En juin 1853, lorsqu'il quitte le Sahel pour une descente aux portes du désert, il visite Laghouat occupée après un terrible siège. Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin.

Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam<sup>6</sup> ». (Djebar, 2008 : 313)

Ainsi, Djebar se charge-t-elle de porter la plume afin de rejoindre ses sœurs mutilées et les immortaliser par l'écriture. Néanmoins, l'on saurait dire qu'à la lumière de cette scène finale, l'incipit acquiert une toute nouvelle signification : la fillette nous paraît dorénavant mutilée, le français l'ayant coupée de ses origines, de sa tribu. Ceci renforce « l'aphasie amoureuse », voire « [c]ette impossibilité en amour » (Djebar, 2008 : 183) que la narratrice expérimentait depuis son adolescence. Si d'une part, cette langue « aride » (298) et impuissante dans le besoin de l'expression amoureuse pousse la narratrice/auteure à se sentir « exilée » (224), déracinée, d'autre part, elle la protège de l'agression masculine tout en lui procurant une ouverture extraordinaire sur le monde : « la langue étrangère me servait ... d'embrasure pour le spectacle du monde et de ses richesses » (Djebar, 2008 : 180).

L'écriture dans la langue du conquérant lui donne également la possibilité de « [se] parcourir » (Djebar, 2008 : 302), de dire « je » dans une société où les femmes ne peuvent jamais écrire à la première personne. Elle transgresse ainsi deux interdits de la culture musulmane : celui d'écrire en tant que femme – « Qu'est-ce que c'est dans une culture arabe, qu'une femme qui écrit ? C'est un scandale. »<sup>7</sup> – et celui de pratiquer l'autobiographie – « Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler, certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement » (Djebar, 2008 : 224). De ce fait, l'écriture en langue adverse, tout en libérant la femme écrivain algérienne des contraintes de la tradition musulmane, agit comme un voile protecteur afin d'éviter « le coup de sabot à la face [qui] renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser » (Djebar, 2008 : 314). C'est grâce à celle-ci que la femme dévoilée, peut s'aventurer en liberté dans l'espace masculin :

<sup>6</sup> Plume, instrument d'écriture (en arabe).

<sup>7</sup> Djebar se pose cette question dans une interview. Voir Zimra.

Comme si soudain la langue française avait des yeux et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. (Djebar, 2008 : 256)

Toutefois, l'auteure est bien consciente de sa double trahison culturelle. Ayant pris la décision de s'écrire dans la langue de l'Autre, elle ne peut plus vivre qu'en exil, car la langue ennemie, comme nous l'avons déjà évoqué, libère tout en blessant : « Cette langue était autrefois sarcophage des miens ; je la porte aujourd'hui comme un messenger transporterait le pli fermé ordonnant sa condamnation au silence ou au cachot » (Djebar, 2008 : 300). L'autobiographie djébarienne se voit alors vouée à l'échec, elle n'étant possible que sous le masque de la fiction qui voile l'intime et la subjectivité :

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. Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules ! (Djebar, 2008 : 302)

Puisque l'écriture en langue française porte en elle la trahison de la langue maternelle, symbole de la plénitude et du bonheur, la narratrice se sent dévastée par la mélancolie de ce paradis perdu : « En fait, je cherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère » (Djebar, 2008 : 92). Sa gorge ne pouvant pas reproduire le hullement de joie maternel, ce cri commun à toutes les femmes algériennes, elle se met dorénavant à l'écoute des voix de femmes de sa tribu afin de rompre le silence auquel est condamnée la femme dans la culture musulmane.

### **Les voix des aïeules**

Toute la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, divisée en mouvements comme une symphonie, est consacrée aux voix ensevelies des aïeules de la tribu de la narratrice. Leurs récits témoignent des souffrances du peuple algérien pendant la guerre d'indépendance d'Algérie tout en évoquant une dimension oubliée de l'Histoire. Si la première guerre d'Algérie, à laquelle Djebar consacre les chapitres historiques des deux premières parties, est écrite par des hommes – des militaires français, pour la plupart, tels que Matterer, Merle, Barchou, Bosquet, ou Pélissier –, la deuxième guerre d'Algérie devient, sous la plume de la narratrice/auteure, une réécriture féminine de l'Histoire.

Ainsi, ses témoignages oraux de femmes algériennes forment-ils un contrepoint aux témoignages écrits des conquérants français.

La narratrice prête le « je » de la première personne à des femmes témoins dont elle « perçoi[t] les râles, les gémissements ... » (Djebar, 2008 : 302), à des héroïnes silencieuses dont elle déterre les voix : la bergère Chérifa Amroun; Zohra Sahraoui, cousine de la grand-mère de la narratrice ; et deux veuves anonymes. Jamila Ben Mustapha met en évidence les ressemblances entre les récits de vie de ces femmes qui ont partagé les mêmes rôles et ont toutes subi le joug de la domination masculine :

[L]eur rôle essentiel était de soigner les blessés et d'assurer le ravitaillement, l'habillement, le logement des maquisards et la communication d'informations. Toutes ces activités entraînaient régulièrement des représailles des militaires, brûlant, à plusieurs reprises leurs maisons ... les violant, les abandonnant parfois nues en pleine nature ou les torturant longuement à l'électricité, avant de les emprisonner. (Ben Mustapha, 2012 : 9)

Elle recueille leurs témoignages afin de se faire leur porte-parole. Médiatrice et transmettrice, Djebar établit une nouvelle forme d'archive en contraste avec le discours officiel afin d'assurer la survie de cette « contre-mémoire » féminine d'une génération à l'autre. La solidarité avec cette communauté de femmes et la parole plurielle qui l'habite lui donnent une nouvelle raison d'écrire :

On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes les traces de la liberté... Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine.

Ma nuit remue de mots français, malgré les morts réveillés... Ces mots, j'ai cru pouvoir les saisir en colombes malgré les corbeaux des charniers, malgré la hargne des chacals qui déchiquettent. Mots tourterelles, rouges-gorges comme ceux qui attendent dans les cages des fumeurs d'opium... Un thrène diffus s'amorce à travers les claies de l'oubli, amour d'aurore. Et les aurores se rallument parce que j'écris. (Djebar, 2008 : 303)

### **Conclusions**

Par sa transcription de la version féminine de l'Histoire de l'Algérie pendant les deux siècles de domination coloniale, Djebar crée un espace hybride, de l'entre-deux, où elle tente de détruire toute polarité. Son discours, écrit dans la langue de l'occupant, arrive à créer non seulement un transfert de langues – son français étant une langue personnelle qui porte en elle les inflexions et les échos du berbère et de l'arabe avec sa diglossie – mais aussi à dissoudre la relation binaire du dominant/dominé. Ainsi, par sa stratégie d'écriture, elle réussit à

subvertir et à renverser la domination masculine, coloniale ou linguistique.

Récit de rencontres et de croisements, *L'Amour, la fantasia* donne naissance à un espace androgyne où, grâce à la langue adverse, l'auteure franchit la ligne qui sépare les sexes dans la culture musulmane. De plus, elle arrive à reconquérir dans son espace l'univers maternel, à pénétrer les cris étouffés des aïeules de la tribu et à s'enfoncer dans les ténèbres de l'histoire afin de « renverse[r] la domination en don, l'obligation en offrande, la victime en bénéficiaire » (Calle-Gruber, 2005 : 28).

#### RÉFÉRENCES:

- Alonso, Buena J., « Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb », in *Thélème. Revista Complutense des Estudios Franceses*, no. 19, 2004, p. 7–20.
- Ben Mustapha, J., « L'écriture de l'histoire dans *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar », 2012, <http://www.limag.com/Textes/BenMustapha/DjébarHistoire.pdf>, consulté le : 15 avril 2017.
- Benesty-Sroka, G., « La langue et l'exil », in *La Parole métèque*, no. 21, 1992, p. 23–25.
- Bourdieu, P., *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.
- Calle-Gruber, M., « L'Amour-dans-la-langue-adverse ou d'une "Francophonie d'écriture" », 2006, <http://p8.storage.canalblog.com/85/42/475794/69187696.pdf>, consulté le : 15 avril 2017.
- Djébar, A., *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 2008.
- Djébar, A., *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Donadey, A., *Recasting Postcolonialism. Women Writing Between Worlds*, Portsmouth, NJ, Heinemann, 2001.
- Fernandes, M., « La guerre intérieure : la métaphore cognitive de la guerre dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 19, no. 2, 2004, p. 147–156.
- Gale, B., « Un cadeau d'amour empoisonné : Les paradoxes de l'autobiographie postcoloniale dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », in *Neophilologus: An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature*, vol. 86, no. 4, 2002, p. 525–536.
- Garoui, M., « Ecrire avec le centre : l'écriture en langue française de *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », in *Acta Yassysia Comparationis*, no. 5, 2007, p. 107–112.
- Geesey, P., « Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia* », in *Dalhousie French Studies*, vol. 35, 1996, p. 153–167.

- Geys, R., « Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française. Le cas d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar », 2006, <http://www.limag.com/Theses/Geys/GeysBilinguisme.pdf>, consulté le : 15 avril 2017.
- Hamandia, Z., *Entre mémoire et désir : l'identité plurielle chez Assia Djébar*, Paris, ANRT, 2006.
- Huughe, L., « "Ecrire comme un voile": The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar », in *World Literature Today*, vol. 70, no. 4, 1996, p. 867–876.
- Labra Cenitagoya, A. I., « Hors du harem linguistique : identité féminine et langue d'écriture chez les romancières maghrébines », in *Actas do i simposio internacional sobre o bilingüismo*, 2005, p. 211–221.
- Laronde, M. (éd.), *L'écriture décentrée*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- Mernissi, F., *Le Harem politique*, Paris, Albin Michel, 1987.
- Pagan Lopez, A., « Assia Djébar et l'écriture-parole », in *Francofonía*, no. 12, 2003, p. 119–133.
- Redouane, N., Benayoun-Szmidt, Y. (éds.), *Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Rocca, A., *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vue*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Zimra, C., « Writing Woman: The Novels of Assia Djébar », in *SubStance*, no. 69, 1992, p. 68–77.