

Le devoir de mémoire à l'aune de l'autobiographie et de l'Histoire dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar

Loudiyi Mourad

Centre Régional des Métiers de l'Éducation et de la Formation, Maroc

loudiyi.mourad@gmail.com

Reçu: 19/10/2022,

Accepté: 02/12/2022,

Publié: 30/12/2022

The Duty of Memory in the Light of Autobiography and History in *L'Amour, la fantasia* by Assia Djébar

ABSTRACT: *In L'Amour, la fantasia, the memory is declined from the compromising ordeals of the childhood and youth of Assia Djébar. Djébar's writing, which connects Algerian history and autobiography, is based on personal and collective memory, as well as on female subjectivity. If the "we" of the narrator traces a collective past in the form of various biographies, it is individualized to report the memories of the author. It is through the presence of women-witnesses, their anonymous voices and their stories that their creator writes the story of her life. This plural writing in French language calls upon the Berber and Arabic language to reconstruct a new identity.*

KEYWORDS: Assia Djébar, autobiography, history, memory, subjectivity

RÉSUMÉ : *Dans L'Amour, la fantasia, la mémoire est déclinée à partir des épreuves compromettantes de l'enfance et de la jeunesse d'Assia Djébar. L'écriture djébarienne, qui relie l'Histoire de l'Algérie et l'autobiographie, s'appuie sur la mémoire personnelle et collective, ainsi que sur la subjectivité féminine. Si le « nous » de la narratrice retrace un passé collectif sous forme de biographies diverses, il s'individualise pour rapporter les souvenirs de l'auteure. C'est à travers la présence de femmes-témoins, leurs voix anonymes et leurs récits que leur créatrice écrit le récit de sa vie. Cette écriture plurielle en langue française interpelle la langue berbère et arabe pour reconstruire une nouvelle identité.*

MOTS-CLÉS : Assia Djébar, autobiographie, Histoire, mémoire, subjectivité

Introduction

Paru en 1985 aux éditions J.C. Lattès, *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar est une œuvre que les critiques placent entre deux espaces : l'un personnel relevant du « moi » de l'auteure et l'autre collectif renvoyant à un « nous », celui des femmes algériennes. Le récit est pris en charge par une narratrice anonyme qui rapporte des événements se rapportant à son enfance. C'est une galerie d'images et de souvenirs composites de jeunes filles, leur badinage et leur confiance innocente, la figure paternelle, épisodes relatifs aux premières guerres coloniales, aveux de certaines maquisardes sur la guerre d'indépendance en Algérie, révélations de veuves sur les atrocités de cette même guerre... Quoique le pacte autobiographique soit remis en question par la mention générique romanesque sur la couverture, l'auteure ne semble pas dénier cette dimension autobiographique dans l'un de ses entretiens : « *L'amour la Fantasia* constitue donc un entreprise de préparation à l'Autobiographie. » (Djébar 1992, 23). La question de l'écriture autobiographique semble tirer sa naissance, d'une part, de l'Histoire et de ses événements marquants fréquemment soulevés, et d'autre part de la mémoire de l'auteure dont la subjectivité imprègne de bout en bout le récit. Pour Assia Djébar, la mémoire déclenche le processus de l'écriture. Le récit autobiographique demande un incessant travail de la mémoire qui, dans ce cadre, est très fortement sollicitée. Ce « jeu de la mémoire expose l'incessant dialogue entre le passé et le présent, dont l'enjeu est l'histoire d'une vie personnelle. » (Gusdorf 1991, 11)

Cette étude a pour objet l'œuvre d'Assia Djébar *L'Amour, la Fantasia*, dans le but d'enrichir la recherche déjà prolifique sur une auteure qui a fait couler beaucoup d'encre. La production littéraire et artistique de Djébar est une œuvre composite qui associe des genres et des styles différents, en y mêlant textes et images. À travers l'étude de cette œuvre, cette contribution cherche à mettre en évidence les enjeux du thème de la mémoire dans ce roman. Nous considérons que la poétique des romans

s'établit sur la représentation d'une mémoire morcelée et lacunaire. Elle est une base de la poétique chez Assia Djébar. Cela suscite plusieurs questionnements, en particulier sur la technique de la représentation : comment l'auteure se saisit-elle l'enjeu mémoriel dans *L'Amour, la fantasia* ? Pourquoi cette représentation de la mémoire est-elle imparfaite dans ce récit ? Comment Assia Djébar investit-elle la mémoire comme technique scripturaire ? Le travail présenté ici envisage de fournir de nouveaux éléments de réflexion pouvant contribuer à une meilleure compréhension de l'œuvre d'Assia Djébar. La diversité des publications, l'utilisation de supports différents, les aspects insaisissables et complexes de la personnalité de Djébar sollicitent une étude approfondie et précise. Le choix de prendre en compte une seule œuvre de l'auteure dans notre étude résulte de la nécessité de donner un sens unitaire à la production djébarienne qui apparaît très hétéroclite et fragmentée.

I. Rapport de la mémoire à l'autobiographie

Parler de la mémoire paraît indéniable quand nous nous penchons sur le traitement de l'autobiographie. C'est pourquoi, il nous incombe de délimiter les contours du thème de la mémoire. Nous entendons par mémoire, la faculté de se rappeler les événements du passé qui se rapportent à soi ou à l'autre. Elle est fréquemment engagée dans la moindre activité quotidienne ; ce qui explique le lien permanent qu'elle établit avec le passé. D'où la tendance à l'assimiler à l'autobiographie. Nous estimons que celle-ci est une forme de la mémoire, car, par définition, l'autobiographie s'avère être comme une quête du « moi unique », grâce auquel un être s'ingénie à trouver des explications de son présent à partir de son passé et de ses relations avec soi et avec l'Autre : « L'autobiographie comporte d'abord une très empirique phénoménologie de la mémoire. Le narrateur redécouvre son passé, mais à travers le fonctionnement imprévisible de la mémoire, dont il se plaît à noter les jeux. » (Lejeune 1971, 76)

Dans *L'Amour, la Fantasia*, Assia Djébar rédige, en faisant appel à sa mémoire, sorte de réservoir de souvenirs conservés pour une réutilisation dans le récit autobiographique, un témoignage de son parcours de vie, de ses expériences et de ses interactions avec son univers et son époque. Il s'agit d'un récit écrit à la première personne « je », mais portée par une dimension collective, rédigé auparavant pendant une dizaine d'années sur des événements passés. Elle avoue que son roman « est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui [l]'encombre. » (p. 240). En effet, le récit rapporte, selon une technique fragmentaire et polyphonique, trois témoignages historiques et individuels. C'est ainsi que le lecteur apprend, à travers une narration alternée, la conquête de l'Algérie par les troupes françaises en 1830, les épisodes relatifs à l'enfance de la narratrice et l'hommage rendu aux femmes algériennes ayant pris part à la guerre de Libération. Elle insinue, par la remémoration de ce passé, réalisé par la relecture de chroniques historiques et par l'écoute d'une mémoire collective, un ressourcement pour retourner au commencement de l'Histoire et retrouver l'origine de son existence et celle de son pays : « Au fond, ce livre répond à la question : qu'est-ce que je suis en tant que femme, en tant qu'Algérienne, en tant qu'écrivaine ? Forcément, par cette question, tout le pays [...] que je porte en moi revient. » (2007, 119)

Chez Assia Djébar, l'autobiographie, qui est en relation avec ce que Bergson appelle la « mémoire pure » (2008, p. 253), sous-tend un projet : « *L'Amour, la fantasia* est une première étape d'écriture autobiographique, c'est une autobiographie de ma formation d'écrivain, de mes années d'enfance. » (Djébar 1990, 81). Ce récit, selon les déclarations de son auteure lors de plusieurs interviews, fait partie du *Quatuor Algérien*, qualifié d'œuvre autobiographique :

« C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'œil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme si c'était celle

d'une autre. Donc, je me suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité. » (Djébar 1993, 14)

Dans la perspective de la lecture intertextuelle, ce roman peut être clarifié par son dernier ouvrage intitulé : *Nulle part dans la maison de mon père* (2008). Dans la postface de ce récit autobiographique, l'auteure y rapproche explicitement l'écriture d'une « auto-analyse rétrospective », d'un « auto-dévoilement » et d'« une confession » (p. 401), et le considère comme le premier volet d'un triptyque autobiographique, prenant fin avec sa mort : « Le cercle que ce texte déroule est le premier pas de l'entreprise. Alors que s'est imposée à moi cette figure géométrique, je découvre soudain qu'il y en aura au moins trois... » (p. 405)

Ce projet traduit la résolution qu'a l'auteure-biographe de se raconter, de raconter l'histoire de l'Autre et l'autre Histoire, de soulager sa peine, de se libérer... La motivation peut être également la volonté de se connaître, de brosser le portrait de soi-même, de faire le procès de sa vie, de se remettre en question. L'écriture autobiographique est aussi le lieu de justification, de défense d'une thèse : « Comment justifier que j'écris deux années ma double autobiographie, celle de ma personne et celle de l'Algérie, comment comprendre que ces deux années dans ma quête, sous double face de cette vérité algérienne et de son encerclement... » (Djébar 1998, 93) Cette investigation érigée par la mémoire pousse l'auteure à adopter deux attitudes, celle de scripteur de sa vie et celle de lectrice de ce récit : « [...] j'étais devenue durant deux ans à la fois l'auteure et le lecteur [...] En cela je suis à la fois l'auteure ressusciteuse, mais aussi le seul et l'unique lecteur. » (Djébar 1998, 93). Les faits personnels et historiques ressuscités sont appréhendés par la subjectivité auctoriale à tel point que son écriture se conçoit en tant que devoir de mémoire, comme le souligne à juste titre Katarina Melic : « S'inspirant quelque peu de l'expérience proustienne elle exploite ses souvenirs avec de multiples réfractions que l'on perçoit comme des effets d'exigence esthétique et de revendication

par l'artiste du privilège de modifier et d'adapter la réalité qui lui appartient. » (2001)

Assia Djébar se plaît à se prendre pour sujet de sa fiction ; sous le joug des impératifs personnels et esthétiques, elle s'appuie sur sa propre existence pour consigner une histoire sujette à de profonds remaniements. La fictionnalisation d'un pan de sa vie vient colmater les défaillances de la mémoire. Le déploiement du récit de soi nécessite, alors, une distance et une analyse de soi par soi. Serge Doubrovsky affirme qu'il est possible que l'écriture comme indice de fictivité respecte les données du référent : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. » (1988, 77). L'événement est parfois raconté au passé et suivi d'une analyse des répercussions de celui-ci sur le cours de la vie de l'auteure. Dans d'autres cas, le narrateur replonge dans l'événement et le raconte au présent comme s'il le vivait pour la première fois, avec ses yeux de l'époque. Il tente ensuite de comprendre son comportement passé, mais avec son œil actuel. L'histoire racontée inclut donc des réflexions ressemblant à des analyses ou encore à des critiques de l'auteure envers elle-même et envers la société. Des explications, des commentaires jalonnent les chapitres consacrés à sa vie amoureuse (p. 72 ; p. 119 ; p. 120 ; p. 121 ; p. 175 ; p. 176 ; p. 192), ils contaminent le discours autobiographique et empêchent l'inscription de l'autobiographie.

II. La mémoire ou le rapport de soi à soi

Dans *L'Amour, la Fantasia*, c'est à partir de la faculté mémorielle que Djébar puise l'évocation des souvenirs. La perspective de retrouver l'enfance, les gens disparus, les lieux et l'époque nostalgique est à l'origine de l'écriture de la mémoire chez elle. Elle semble privilégier une écriture de sa vie plus sensible, en se fondant justement sur des fragments de souvenirs et des évocations douloureuses, face à l'indicible.

L'autobiographie sélective est ainsi conduite selon une logique d'anamnèse où l'auteure-narratrice ne retient que les événements qui participent à l'expression de son idéologie. Les fragments de ses souvenirs sont le produit de l'alternance enregistrée entre la mémoire et l'oubli, comme elle le fait remarquer : « On procède dans sa vie avec des tranches d'oubli volontaire et des tranches de mémoires, on sélectionne ce qu'on a envie de sélectionner. » (1990, 74) Cette pérégrination mnésique la replace devant son passé et imprègne son écriture de traits spéléologiques :

« Car la mémoire fonctionne autant avec « ce qui se cache » qu'avec « ce qui se transmet » ouvertement. Elle tient souvent à des « traces » laissées par « les fractures d'une parole balbutiante », les bribes qui affleurent de temps en temps au sein du silence traditionnel, mais aussi les « mots de la tribu » qui s'expriment dans la tradition même. » (Clerc 1997, 74)

La narratrice expérimente souvent des événements étranges qui réapparaissent, l'obligeant à faire un retour sur son passé. L'emploi abusif du présent abolit l'éloignement temporel, en faisant du passé un pan du présent :

« Lustration de sons d'enfance dans le souvenir ; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit... Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. » (p. 13)

Les thèmes principaux sont la séparation éternelle avec la famille, le décès prématuré des proches, l'enfance durant laquelle a lieu la découverte de l'amour... Il s'agit souvent d'événements tragiques et mystérieux qui revivent dans sa mémoire, comme si elle espérait se plonger dans les souvenirs nostalgiques afin de ne pas oublier les épisodes importants de sa

vie. Il y a donc toujours des souvenirs dominants par rapport à d'autres : des images plus nettes comparativement à d'autres plus floues.

Qu'elle se réfère à la mémoire épisodique (Tulving 2001) (là où sont encodées de nombreuses d'informations) ou à la mémoire autobiographique (Conway 2001) (là où sont intégrées et maintenues les informations les plus pertinentes), la « mémoire recherche » a en commun avec l'autobiographie l'investigation par l'individu de lui-même. Dans l'expérience de la reconstitution du « moi », autobiographie et mémoire sont parallèles et également indispensables. L'une n'est pas l'outil de l'autre, mais ensemble elles permettent de faire l'expérience de la connaissance. Le but ultime étant la connaissance, l'autobiographie permet cela puisque la mémoire est perception donc connaissance :

« Cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentai l'école, les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J'héritai de cette étanchéité ; dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse. » (p. 183)

La composition de *L'Amour, la fantasia* déconcerte le lecteur de manière inconfortable dans la mesure où il ne peut suivre le déroulement du développement romanesque. Dès l'incipit du roman, il se rend compte de la discontinuité d'une énonciation assumée successivement par la troisième personne, puis par la première personne et enfin revenant à la personne de départ. La perspective narrative se trouve ainsi chancelante entre un « je » hésitant et incapable d'assumer à elle seule le récit et le « il » qui vient à la rescousse de la première instance narrative en cas d'échec de son contrat. La structure de l'œuvre s'articule autour de trois parties. Les deux premières parties intitulées respectivement : « La prise de la ville ou l'amour s'écrit » et « Les cris de la fantasia » sont subdivisées en sous-parties titrées entre lesquelles s'intercalent d'autres sous-parties indexées celles-là, mais signalées seulement par des points de suspension

dans la table des matières. Les chapitres autobiographiques de la première partie de *L'Amour, la fantasia* évoquent l'enfance de la narratrice. Quant à la seconde partie où les chapitres autobiographiques sont seulement chiffrés, elle retrace l'adolescence de cette dernière. Ainsi, elle se souvient des premiers faits qui ont marqués sa mémoire d'adolescente : « Premières lettres d'amour écrites lors de mon adolescence » (p. 86). C'est encore des souvenirs de cette même première enfance qu'il s'agit dans le dernier chapitre autobiographique de la troisième partie intitulé « LA TUNIQUE DE NESSUS » : « Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village ; sa main me tire et moi [...] je marche, fillette, au dehors, main dans la main du père ». (p. 297). Il n'existe pas, cependant, de pacte autobiographique inaugurant l'œuvre : seulement une narratrice anonyme qui raconte des scènes de son enfance et les souvenirs qu'elle garde de ce paradis perdu ; ce n'est en fait qu'à partir de la page 177 (l'œuvre en contient 256) que des indications sur la nature de l'entreprise objet de l'écriture commencent à filtrer : « Écrire le plus anodin des souvenirs d'enfance renvoie [...] au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. » (p. 177-178)

La pratique de l'autobiographie chez Assia Djébar est loin de répondre aux critères normatifs du genre délimité par des théoriciens comme Philippe Lejeune (1973). Plusieurs paramètres d'ordre social, politique et culturel viennent corrompre sa production littéraire et font en sorte qu'elle s'adjuge beaucoup de liberté dans la reconstitution de sa vie.

Le premier paramètre correspond à l'essence de l'autobiographie, en tant qu'image qui ne peut dire le vrai. C'est une représentation érigée pour simuler le récit véridique de la vie du biographe. La vie posthume relatée est la somme des souvenirs réactualisés par la mémoire. L'image de ce rappel est la sélection d'éléments jugés notoires dans la vie de l'auteure. Il ne nous est fourni par conséquent que des informations fragmentaires qui ne reconstituent qu'une partie de la vie de l'auteure. Dans *L'Amour, la*

fantasia, le récit de vie s'étend de l'enfance et s'achève avec la nuit du mariage, mais la narratrice revient à l'enfance pour signaler la circularité du récit. Le souci de mettre sur pied l'ordre chronologique de la vie est hypothéqué par la perturbation des flots de souvenirs qui jaillissent à la surface de la mémoire, épousant le mouvement du récit. Le discours autobiographique (p. 22, p. 33 et p. 122) fait cas des tergiversations, des oublis qui tourmentent la mémoire tronquée de la narratrice :

« Dans la conscience de l'autobiographe en train d'écrire, les souvenirs s'appellent l'un l'autre au mépris de toute chronologie. Les noter tels quels serait donc commettre une infidélité à l'ordre dans lequel la vie s'est réellement déroulée ; mais les reclasser selon l'ordre chronologique d'autrefois résulterait de l'intervention d'un artifice également infidèle à la vérité. » (May 1979, 76)

La déstabilisation de la mémoire personnelle de la narratrice et l'altération chronologique qui en découle laisse le champ libre au côtoiement du discours référentiel et du discours fictionnel : « Dès lors la fiction, comblant les béances de la mémoire [...], s'est révélée nécessaire. » (p. 5). Les marques de la fiction, ou ce que Paul Ricoeur appelle « la fictionnalisation de l'histoire » (1990, 45), imprègnent aussi bien le récit autobiographique que le récit historique, comme c'est le cas, par exemple, du rappel des séquences sanguinaires à travers les journaux intimes, particulièrement ceux rédigés par Barchou de Penhoën et Eugène Fromentin. Le pacte référentiel et le pacte fictionnel sont tellement déjoués par les défaillances de la mémoire que la narratrice avoue, juste avant de clore son récit, être incapable de dissocier les deux genres : « Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse par l'héritage qui m'encombre. » (p. 332). Pour l'auteure, la fiction est loin d'être une simple altération discursive et narrative du pacte autobiographique, c'est un réquisitoire contre les injustices dont l'Algérie a été victime :

« [M]es protestations se développent dans les fictions qui j'espère pourraient devenir une « porte ouverte » à ces femmes qui vivent sous la menace d'un fondamentalisme atavique. Je reste douteuse quant à « l'utilité » ou l'impact des écritures de l'imagination dans de telles circonstances... Je pense plutôt que, malgré moi et malgré mes écrits, mes livres pourraient peut-être prolonger l'écho des voix de nombreuses autres voix des femmes... » (Djébar 1996, 783-784)

Outre cette transposition littéraire des faits passés sur laquelle vient se greffer la fiction, la langue de l'écriture autobiographique est celle de l'ancien colonisateur. Y recourir est loin d'être un acte d'assimilation, c'est un outil d'emprunt, désigné métaphoriquement comme un « vol » : « ...me parcourir par le désir de l'ennemi d'hier, celui dont j'ai volé la langue » (p. 247). Appréhendée avec des affects zélés, l'épineuse question de la langue française place Djébar devant les supplices de son peuple. En revanche, c'est par l'entremise de cette langue qu'elle conquiert la liberté et le dévoilement de ses appétences charnelles : « À l'âge où le corps aurait dû se dévoiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler » (p. 206). L'impossibilité de se raconter est traduite par le recours à la langue française tâchée par le sang des martyrs, qui lui rappelle les atrocités de son peuple lors de la colonisation :

« [...] 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 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. 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. » (Djébar 1985)

III. De la mémoire individuelle à la mémoire collective ou le dédoublement du « je » par « nous »

Tous les indices autobiographiques propres au récit rétrospectif de la vie que l'auteure consent à partager sont corrélés à l'histoire collective. Histoire personnelle et collective sont imbriquées dans la construction de soi. En se racontant, Djébar ne s'inscrit pas dans un projet individualiste, mais elle témoigne aussi de ce que d'autres femmes cloîtrées endurent. Le dédoublement est à la fois ce qui structure la narration et ce qui fonde l'entreprise scripturale : « Écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine » (p. 229). Écrire à partir de sa propre mémoire et de celle de ses congénères fait de l'écriture un devoir de mémoire. Dans bien des chapitres du roman, le « Je » narrateur, en incarnant les voix d'autres femmes, sollicite leur mémoire orale collective, et avec elles la part de l'Histoire collective qu'elles tiennent à conserver et à partager. Dans le chapitre « Trois jeunes filles cloîtrées », la narratrice « je » cède la voix à « nous », des enfants et des femmes quand elle évoque ses souvenirs dans un village algérien : « Nous, les fillettes, 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 partie aux champs. » (p. 19). Un peu plus loin, elle reprend la parole et s'exprime en moyennant un « nous » pluriel : « Tout, durant ce dernier séjour, se mêle dans mes souvenirs : les romans en vrac dans la bibliothèque interdite du frère et les lettres mystérieuses qui arrivaient par poignées. Nous nous amusions à imaginer la curiosité effarée du facteur. Il devait s'offenser en outre de ne pouvoir prétendre à la main de ces reines de village ! » (p. 22). Lors d'une interview accordée à Thoria Smati, Djébar (1990) souligne cet aspect quand elle évoque la situation des femmes dans les pays arabo-musulmans :

« Quand je me pose des questions sur les solutions à trouver pour les femmes des pays comme le mien, je dis que l'essentiel, c'est qu'il y

ait deux femmes, que chacune parle, et que l'une raconte ce qu'elle voit à l'autre. La solution se cherche dans des rapports de femmes. J'annonce cela dans mes textes. »

Incarner les voix d'autres femmes, c'est pour la narratrice une manière de leur prêter sa voix, s'immiscer dans leur vie intime et restituer leur lot de l'Histoire, en faisant appel à leur mémoire. Par le truchement de la langue orale, ces femmes rapportent leur propre témoignage sur la guerre de libération, créant un discours historique de nature féminine. À chaque médiation de ces voix féminines correspondent des éclaircissements de la narratrice. Une telle démarche l'invite à déborder les murs de leur harem et à y découvrir leur histoire personnelle. Écrire son autobiographie, c'est faire fi de l'anonymat auquel la société patriarcale les soumet. Comme artifice pour détourner le code de « *hochma* », « c'est-à-dire, en arabe, de la « honte », en fait la pudeur » (Hornung et Ruhe 1998, 83), Djébar n'hésite pas à faire le récit de sa vie, en empruntant la voix polyphonique des femmes cloîtrées de sa famille : « Fille arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main de son père » (p. 11). De la famille à la société, le dédoublement de la narratrice parcourt des destinées à la quête d'inclinations et de dispositions communes. Le glissement du « je » vers le « nous » se fait par le truchement de la perspective narrative des « voix ». C'est ainsi que l'auteure fait découvrir au lecteur le cadre socioculturel de Chérifa, de Zohra ou d'autres veuves dont elle raconte l'histoire et qui leur cède la parole. Une fois narratrices, elles conquièrent la parole qui leur a été confisquée, étant régulièrement internées dans le silence. Cette prise de parole va au-delà d'un simple témoignage sur une période de l'histoire algérienne, elle est une marque de reconnaissance et une forme de présence réelle, grâce auxquelles leur mémoire devient, ipso facto, une Histoire vivante. Dorénavant, la narratrice se fie à elles pour recueillir des témoignages oraux. Cela met en parallèle deux aspects distincts du langage : l'un écrit et l'autre oral.

En réalité, sa voix n'est autre qu'une voix collective qu'elle s'approprie dans l'effort d'une refonte de l'Histoire de leur pays : « Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues » (p. 285). Une fois cet univers de femmes cloîtrées intégré, la voix de la narratrice, qui projette « les vocables de tendresse, les diminutifs spécifiques parlés de notre tribu d'origine » (p. 116) se fait l'écho de leurs cris. Incapable d'amorcer le poids de leur souffrance, elle partage lors de cette dure épreuve comme une sorte de désintégration dans sa chair : « J'ai fait éclater l'espace en moi, espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour » (p. 12). L'enjeu recherché demeure la stratification du « Je » qui prend en charge deux histoires, celle de son entité individuelle et celle collective. C'est pourquoi, certains critiques voient dans *L'Amour, la fantasia* une forme d'« autobiographie collective » (Geesey 1996, 153) ou d'« autobiographie au pluriel » (Déjeux 1994, 66). De l'aveu de son auteure, s'imposer en tant que voix individuelle auctoriale et la rattacher à la communauté des femmes (les aïeules et les connaissances) est un investissement scriptural : « L'écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective où votre « je » n'est pas toujours le « je », ou c'est un « je-nous » ou c'est un « je » démultiplié » (Gauvin 1997, 33). Le dédoublement se manifeste, à titre d'exemple, dans la découverte de certains événements historiques où le « je » narrataire retrouve les voix des femmes cantonnées, les cris des victimes et le râlement des agonisants :

« Une constatation étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia de Béni Ménacer, [...]. C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins un siècle après, à sortir du harem ; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, de prisonniers de Sainte-Marguerite. » (p. 93)

Non seulement le « roman » oscille entre une mémoire historique et une mémoire personnelle, 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 dans la première moitié du roman, le « je » désigne l'auteure, dans la seconde partie, le « je » cède la parole à d'autres voix. S'enchevêtrent, alors, des parcelles de la vie de l'écrivaine avec le récit de femmes réduites à la réclusion dans leur harem et au mutisme. Le dédoublement du « je », en plus du jeu polyphonique qu'il crée, attribuée à l'écriture autobiographique les attributs de 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. » (2002, 26)

IV. La mémoire comme régime d'historicité

Dans la rédaction de *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar s'est appuyée sur des archives constituées par des rapports militaires et correspondances personnelles de soldats français. Loin de chercher l'objectivité ou la facticité de ces documents, elle y découvre une doctrine coloniale qui falsifie la vérité historique algérienne. D'où la nécessité pour elle de déterrer le passé et de relire l'Histoire en vue d'en extraire des histoires occultées. Comme nous l'avons déjà signalé, le lecteur distingue dans la structure du roman trois parties et un final. L'alternance de récit autobiographique et de récit historique met au premier plan l'antagonisme entre la mémoire affective de l'auteure-narratrice et l'histoire objective de l'Algérie, comme le souligne Antoine Prost (2014). Évoquer cette Histoire semble un exercice inextricablement lié à l'acte d'écrire : « Pour ma part, tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. » (p. 301). Djébar ne peut se défaire d'un dédoublement dont elle est victime : elle se dédouble d'une historienne. La production de ce roman a favorisé « la rencontre entre [sa] formation d'historienne et [son] métier

d'écrivain » (Djébar, 1990, p.87). Elle ne peut se fier à l'une sans faire intervenir l'autre, comme si l'écriture autobiographique demandait le déploiement concomitant des deux instances :

« [...] j'étais installée dans une structure double, il fallait quand même sortir du double, [...] Comment justifier que j'écrivis deux années ma double autobiographie, celle de ma personne et celle de l'Algérie envahie par les soldats, puis par les colons, puis par la langue, comment comprendre que ces deux années dans ma quête, sous double face de cette vérité algérienne et de son encerclement... » (Djébar 1998, 93)

La romancière-historienne se résout à narrer l'Histoire, devenue source d'inspiration pour l'écriture. La mémoire fait place à l'imagination et met en jeu deux figures : auctoriale et narrative. L'option pour une telle écriture donne lieu à l'alternance fréquente entre un chapitre réservé à l'Histoire et un autre à l'autobiographie, du début jusqu'à la fin. L'évocation historique s'annonce dès le premier chapitre titré « À l'aube de ce 13 juin 1830 ». Comme la mixité entre l'historiographie et la poésie littéraire est de mise, Assia Djébar, vacillant entre ses deux statuts d'écrivaine et d'historienne, jette des ponts entre deux genres de discours : l'Histoire et l'autobiographie. Réécrire l'Histoire nationale en se basant sur la mémoire personnelle et celle des autres pourrait paraître paradoxal. Or, nous estimons que c'est dans le récit autobiographique que la narratrice se souvient de soi et de l'Autre. Cela sous-entend que la recherche de son « moi » est incluse dans son rapport à sa communauté. Écrire sa propre histoire comme si elle permettait potentiellement d'écrire aussi l'Histoire nationale signifie que l'auteure se présente comme la voix de la nation.

C'est à partir de plusieurs récits que se réalise la restitution de la période de la conquête de l'Algérie. Seuls les événements mémorables font l'objet d'une évocation historiographique : la conquête de l'Algérie en 1830 et la guerre de libération. Les deux premières parties du roman sont

composées de récits relatant des scènes de guerre, appelées successivement « La prise de la ville » et « Les cris de la fantasia ». En parlant du côté historique de son ouvrage, l'auteure met l'accent sur ses ressources historiques qui sont partie prenante de son projet autobiographique :

« Les récits de guerre étaient source d'études historiques pour moi pendant longtemps, puisque je suis enseignante de l'Histoire d'Afrique du Nord. Pour ce livre, je me suis mise à relire des témoignages, correspondances d'officiers français qui, entre 1830 et 1860/70, écrivaient leurs relations de guerre au quotidien sur le sol de mon pays. » (Djébar 1990)

Au niveau structurel, le polymorphisme du texte se lit dans l'entrecroisement de plusieurs genres. Sans discréditer l'ordonnement de ses unités, l'auteure se plaît à alterner autobiographie et fiction, Histoire et témoignages oraux, commentaires et réécriture historique. Dans les chapitres historiques, la narratrice sollicite des fichiers se rapportant aux premières années de la colonisation de l'Algérie : mémoires, correspondances, journaux d'officiers, d'écrivains, de peintres français fascinés par cette nouvelle terre algérienne. Sept chapitres présentent un récapitulatif des vingt ans d'obédience à la puissance colonisatrice (de 1830 à 1850), où la narratrice décrypte les documents auxquels elle se réfère dans sa recherche. Deux visées sont allouées à l'écriture autobiographique : retranscrire l'Histoire officielle telle qu'elle a été édictée par le colonisateur et restituer la mémoire des colonisés :

« La mémoire individuelle, se rattache alors à une mémoire collective : elle témoigne au nom de ceux qui ont partagé des idéaux, des événements, des sentiments communs, et elle s'exprime sous leur contrôle dans une perspective historique [...]. L'Histoire est donc à la fois l'alliée du narrateur, auquel elle fournit une structure temporelle de référence. » (Gasparini 2004, 204)

La mémoire personnelle djébarienne est tiraillée entre une quête identitaire personnelle et une quête historique. Raconter sa propre histoire et celle de l'Algérie aboutit sans ambages à la détermination de son identité culturelle : « Au fond, ce livre répond à la question : qu'est-ce que je suis en tant que femme, en tant qu'algérienne, en tant qu'écrivain ? Forcément, par cette question, tout le pays [...] que je porte en moi, même si je ne suis pas au pays, revient » (Djébar 2000, 36). Sa position s'inscrit plus volontiers au confluent de la théorie postcoloniale et de l'approche révisionniste :

« 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. » (Sidonie et Watson 1998, 5)

Elle reconsidère les erreurs de lecture de l'Histoire coloniale, erreurs héritées de l'imaginaire colonial et désire reconstituer les mémoires entrecroisées. Ces deux quêtes légitimes traduisent sa volonté de réécrire l'Histoire de l'Algérie tout en y intégrant, grâce à l'artifice littéraire, sa subjectivité. L'auteure/narratrice nuance la combinaison de l'histoire individuelle avec l'Histoire :

«Voulant, à chaque fois, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules. Une constatation étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Béni Ménacer, ma tribu d'origine. » (p. 302)

Aux yeux de la narratrice, le discours hégémonique colonial entraîne l'occultation de l'histoire de son peuple. Pour y faire face et colmater les blancs occasionnés par la langue colonialiste, elle souhaite réinscrire sa propre interprétation et sa version des faits dans l'Histoire, comme elle le

rappelle dans *Loin de Médine* : « Dès lors, la fiction, comblant les béances de la mémoire [...], s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que je désiré habiter » (p.115). Sur cette quête historique, Giuliva Milò fait l'analyse suivante :

« Chez Assia Djébar la discipline historique va [...] féconder l'imagination : ses recherches personnelles, les quelques sources documentaires dont elle dispose inspirent la création poétique. [...] Elle veille ainsi à récupérer le mythe pour le réintégrer dans l'Histoire. » (2007, 18-19)

Dans son effort de revisiter l'Histoire collective, la tendance fictionnelle reconstitue les zones d'ombre de ses discours, en allant jusqu'à proposer des explications propres à l'origine des événements. Elle rappelle et interprète avec amertume la guerre de résistance, les razzias, l'arrivée de la flotte française devant la ville d'Alger, l'enfumade de la tribu des Ouled Riah... L'auteure relate et commente les faits, rapporte les pensées des personnages, en remettant en question les « vérités » révélées par l'Histoire :

« 20 juin 1845, à Nacmaria, [...]. Ces messagers confirment le fait à Pélissier : la tribu des Ouled Riah – mille cinq cents hommes, femmes, enfants, vieillards, plus les troupeaux par centaines et les chevaux – a été tout entière anéantie par "enfumade". [...] Cet après-midi du 21 juin 1845, les fumées se dissipent autour du promontoire. Je m'attarde moi, sur l'ordre de Pélissier : –Sortez-les au soleil ! Comptez-les ! [...] Je conjecture sur les termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ? » (p. 104, 105 et 107)

Elle va même contester la fiabilité et douter de la légitimité de certains documents historiques qui altèrent la véracité de l'histoire de l'Algérie : « Mais que signifie l'écrit de tant de guerriers, revivant ce mois de juillet

1830 ? Leur permet-il de savourer la gloire du séducteur, le vertige du violeur ? Ces textes se répandent dans un Paris louis-philippard, loin d'une terre algérienne où la reddition a légitimé assez vite toutes les usurpations, des corps comme des signes. » (p. 67).

Dans sa démarche de refonte d'une histoire écrite par et pour ses compatriotes (qui révoquent en doute l'histoire officielle composée par les « Français »), la requête de faire appel à une mémoire familiale est irrémédiable. Dans une interview en mai 1988, Assia Djébar ne cache pas à Michael Heller une telle assistance à son entreprise : « Mon rapport au temps, c'est ne pas aller très loin comme un historien, mais de partir de mon expérience, ensuite de celle de mes parents, de mes grands-parents. » (Djébar 1990, 87) Tant au niveau de l'autobiographie qu'au niveau de l'Histoire, la narratrice n'hésite pas à redonner de la voix à une mémoire féminine collective, comme celle des grands-mères, de Chérifa la combattante, de Lala Zohra la résistance : « Si j'ai continué à écrire, c'est finalement pour toutes ces ombres de femmes qui n'ont pas pu parler » (p. 32). Car, pour Assia Djébar, « écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues » (p. 229). La part imaginative des récits historiques chez Assia Djébar est comparée à une sorte de « féminisation » des récits de guerre.

Conclusions

L'autobiographie reste une forme littéraire très répandue dans la sphère francophone maghrébine. Bien qu'elle soit l'objet de nombreuses études, il faut avouer que beaucoup d'aspects discursifs, scripturaux et culturels restent encore à examiner. Le point commun à toutes ces recherches est le rapprochement souligné entre l'autobiographie, l'Histoire, la mémoire et la fiction romanesque.

Dans *L'Amour, la fantasia*, le récit à la première personne pose un problème : est-il question d'un « je » autobiographique ou fictionnel ? Il

semble que Djébar se livre à un jeu scripturaire où se superposent l'autobiographie, la mémoire, l'oubli et la fiction. Plusieurs marques soulevées et commentées justifient la rigueur et la liberté de la narratrice-auteure dans ce qu'elle rapporte comme témoignages. Ainsi, à travers une autobiographie au second degré, elle survole les lois génériques et se jouant des codes du langage (absence de pacte autobiographique, revendication du droit à l'imaginaire). Cette liberté atteint les protocoles normatifs du genre littéraire puisque le biographe, conscient des déficiences de l'écriture autobiographique, entreprend la composition et recomposition de ses souvenirs, tout en se chargeant des artifices de sa subjectivité et de la contribution de la dimension fictionnelle. Les bribes des souvenirs et la mémoire défaillante de la narratrice-auteure désagentent l'arrangement narratif. Un « je » particulier, l'occurrence fréquente des commentaires et des analyses, les témoignages oraux, les voix anonymes, les chroniques historiques, sont autant d'éléments altérés par une mémoire décousue. C'est pourquoi, en se fiant à sa mémoire, en insistant sur certains faits plutôt que sur d'autres, ou en évoquant le témoignage de tierces personnes témoins de l'histoire, Assia Djébar enfreint les frontières qui la privent de composer sa propre histoire, celles de femmes cloîtrées dans le harem et l'Histoire de son pays.

Références

- Arnhold, Barbara. 2000. "A. Djébar présente à Barbara Arnhold *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane*" » *Cahier d'études maghrébines* 14: 35-38.
- Benesty-Sroka, Ghila. 1992. "La langue et l'exil" *La Parole métèque* 21
- Bergson, Henri. 2008. *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Quadrige/PUF.
- Cixous, Hélène. 1997. "Le moi est un peuple" *Magazine littéraire* 409: 6.
- Clerc, Jeanne-Marie. 1997. *Djébar, Assia, Écrire, Transgresser, Résister*. Paris: L'Harmattan.
- Conway, Martin A. 2001. "Sensory-perceptual episodic memory and its context: Autobiographical memory." *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences* 356: 1375-84.

- Déjeux, Jean. 1994. *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala éditions.
- Djébar, Assia. 1990. "Interview avec Assia Djébar à Cologne" *Cahier d'études Maghrébines* 2: 80-83.
- Djébar, Assia. 1990. "Conversation avec Michael Heller" *Cahier d'Études Maghrébines* 2: 68-70.
- Djébar, Assia. 1993. "Pourquoi j'écris", Ernstpeter Ruhe (ed.): *Europas islamische Nachbarn* (= Studien zu Literatur und Geschichte des Maghreb. 1). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1993, p. 9-24.
- Djébar, Assia and A. Genova, Pamela. 1996. "Neustadt Prize Acceptance Speech" *World Literature Today* 70: 783-84.
- Djébar, Assia, 1998. 'Violence de l'autobiographie'. In *Postcolonialisme et autobiographie*, 89-96, edited by Alfred Hornung, Ernspeter Ruhe. Amsterdam, Atlanta: Rodopi B.V.
- Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- Geesey, Patricia, 1996. "Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia*", *Dalhousie French Studies* 35: 153-67.
- Giuliva, Milo. 2007. *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- Gusdorf, Georges. 1991. *Lignes de vie 1. Les Écritures du moi*. Paris: Les Éditions Odile Jacob.
- Heller-Goldenber, Lucelle, 1990. "Interview avec Assia Djébar à Cologne" *Cahier d'études maghrébines* 2: 173-77.
- Hornung Alfred and Ruhe Ernstpeter, (éds.), *Postcolonialisme et Autobiographie*, Amsterdam, Éditions Rodopi B.V., 1998.
- Le Clézio, Marguerite, 1985. "Assia Djébar: Écrire dans la langue adverse" *Contemporary French Civilization* 9: 230-44.
- Lejeune, Philippe, 1971. *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Lejeune, Philippe. 1973. "Le pacte autobiographique" *Poétique* 4: 137-62.
- Gauvin, Lise, 1997. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues: Entretiens*. Paris: Éditions Karthala.
- May, Georges, 1979. *L'autobiographie*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Melic, Katarina, 2001. "L'exil et/ou la recherche d'une langue littéraire Assia Djébar ou le blanc de l'écriture" *Mots pluriels* 17: (no pagination).
- Prost, Antoine, 1996. Douze leçons sur l'histoire. Paris: Seuil.
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Doubrovsky, Serge. 1980. "Autobiographie/Vérité/psychanalyse" *L'Esprit créateur* 3: 87-97.
- Smati, Thoria. 1990. "Création, liberté, Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien" *Algérie-Actualité* 1276: 37-38.
- Smith, Sidonie and Watson, Julia. 1998. "Introduction: Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices" In *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, edited by Smith Sidonie et Watson Julia, 3-52. Madison: University of Wisconsin Press.
- Tulving, Endel. 2001. "Episodic memory and common sense: How far apart?" *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences* 356: 1505-15.