

LE PALIMPSESTE DANS *L'AMOUR*, *LA FANTASIA*

MAÎTRISE (2007)
(Français)

Université McMaster
Hamilton, Ontario

TITRE : Le palimpseste dans *L'Amour, la fantasia*

AUTEUR : Tamrin Shantz, B. ès Arts (Hons) (McMaster)

DIRECTRICE : Dr. Muriel Walker

NUMÉRO DE PAGES : vi, 76

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur *L'Amour, la fantasia*, d'Assia Djébar.

En lisant cette thèse, je vous invite à voyager avec moi. J'emploie le terme voyager, car Djébar a très souvent dit qu'il faut qu'on passe par l'histoire avant d'examiner le présent et l'avenir.

Donc, dans le chapitre *Le palimpseste de l'histoire coloniale*, nous allons retourner à la période coloniale, où je vais démontrer que Djébar a d'abord relu les documents « officiels » de la conquête française de l'Algérie et puis je vais montrer comment elle les a récrits selon la perspective d'un sujet colonisé afin de créer un palimpseste historique qui inclut la participation féminine.

Dans le chapitre *De l'oralité algérienne à l'écriture française*, nous allons avancer de plus d'un siècle, jusqu'à la guerre d'indépendance. Ici, je vais montrer comment Djébar passe par l'histoire orale afin d'établir une relation en palimpseste entre l'oralité, l'écriture et l'autobiographie.

Ensuite, dans le chapitre *Le palimpseste multilingue*, je vais faire une analyse lexicologique pour prouver que

Djebar a créé un palimpseste multilingue qui, à la fois défamiliarise la langue française pour un francophone et rend la langue plus accueillante pour un lecteur arabophone.

Finalement, en lisant cette dissertation, je m'attends à ce que vous, le lecteur, voyiez ce roman palimpseste comme une arme de combat contre les effets négatifs de la colonisation et pas comme une transgression faite par une femme écrivain algérienne.

REMERCIEMENTS

J'adresse mes plus vifs remerciements à Dr. Muriel Walker, qui depuis mes études de 1^e cycle, m'a constamment conseillée et soutenue. Vos précieux conseils m'ont ouverts à d'autres perspectives et m'ont permis de rédiger cette thèse. Grâce à cela, je tiens à vous exprimer toute ma reconnaissance pour votre gentillesse et votre temps que vous avez bien voulu m'accorder lors des trois derniers ans. Sans votre encouragement et votre confiance en moi je n'aurais pas poursuivi les études de 2^e cycle. Je vous prie de bien vouloir accepter ici le témoignage de mon respect le plus sincère.

Des remerciements chaleureux à Dr. John Stout et à Dr. Suzanne Crosta, qui m'ont fait cadeau de la relecture de ma thèse. Vos conseils judicieux, commentaires et corrections stylistiques ont été toujours appréciés et votre savoir-faire a apporté beaucoup de valeur à cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	p.1
Chapitre I <i>Le bilinguisme chez Assia Djebar</i>	p.6
Chapitre II : <i>Le palimpseste de l'histoire coloniale</i>	p.13
Chapitre III : <i>De l'oralité algérienne à l'écriture française</i>	p.33
Chapitre IV : <i>Le palimpseste multilingue</i>	p.57
Conclusion	p.69
Bibliographie	p.73

Introduction

Publié en 1985, *L'Amour, la fantasia* alterne entre l'histoire personnelle de l'auteur et celle de l'Algérie. En écrivant le roman, Assia Djebar se concentre particulièrement sur la représentation des femmes du passé colonial, aussi bien que celle des femmes de la guerre d'indépendance afin de créer une métaphore du palimpseste dans *L'Amour, la fantasia*.

J'emploie le terme « palimpseste » parce que Djbebar superpose son écriture, les témoignages oraux et l'autobiographie aux documents coloniaux, transformant son roman fictif en un palimpseste. Le palimpseste est une métaphore convenable pour un roman qui examine la colonisation parce qu'elle implique l'effacement d'une culture afin de la substituer avec celle du colonisateur.

La première moitié du roman a comme point de référence l'invasion et la conquête française de l'Algérie, en 1830. Dans cette partie, Djébar va se servir des lettres et des mémoires qui ont été écrites surtout par les officiers français afin de les subvertir. Ces documents sont considérés comme une représentation précise des événements qui se sont produits pendant la période coloniale. Cependant, en les relisant, Djébar va découvrir que ces documents n'incluent pas le rôle que les femmes ont joué dans l'histoire coloniale de telle sorte que, selon moi, elle décide de créer un palimpseste historique.

Dans mon chapitre *Le palimpseste historique*, je vais montrer comment Djébar va relire et réécrire les lettres et les mémoires de la période coloniale. De plus, non seulement va-t-elle réécrire ces documents, mais elle va également révéler la participation féminine à cette histoire. En écrivant son roman palimpseste, Djébar va toujours garder la perspective d'un ancien sujet colonisé

De plus, je vais prouver que, grâce à son éducation française, Djébar a eu accès au monde extérieur. C'est là qu'elle s'est rendu compte que les femmes étaient presque complètement exclues de l'histoire collective de l'Algérie. Son éducation lui permet de s'engager dans ce que Edward W. Said appelle « contrapuntal reading » où elle va établir

une relation en palimpseste entre les archives coloniales françaises (surtout les journaux et les lettres de voyage) et sa propre écriture afin de brouiller les frontières entre les faits et la fiction.

Finalement, je vais démontrer que les officiers français n'ont pas seulement rédigé des histoires ; ils ont écrit une Histoire. Puisque plusieurs trous existent dans le discours historique. À cause de la pénurie d'archives, et la mort des témoins, les auteurs post-coloniaux se tournent souvent vers la fiction pour reconstituer leur passé afin d'aider leur communauté à guérir dans le présent et finalement pour s'avancer vers l'avenir.¹ Par conséquent, la fiction est peut-être la seule option pour remplir les trous dans le discours historique.

Dans la deuxième partie du roman, la voix narrative alterne entre la première personne et la troisième personne du singulier. Les voix appartiennent soit à la narratrice, soit aux femmes qui ont participé à la guerre d'indépendance pendant la deuxième moitié du 20^e siècle.

Dans mon chapitre *De l'oralité algérienne à l'écriture française*, je vais analyser la manière dont Djébar passe par l'histoire orale pour libérer sa voix ainsi que celles

¹ Anne Donadey, « Between Amnesia and Anamnesis: Re Membering the Fractures of Colonial History, » *Studies in Twentieth Century Literature* 23, no.1 (Winter 1999):111.

de la communauté algérienne afin d'établir une relation en palimpseste entre l'autobiographie, l'oralité et l'écriture. À la recherche de l'identité personnelle et collective, Djébar situe son discours à l'intérieur du discours des femmes algériennes. Comme le note Patricia Geesey, « Djébar's generic and linguistic métissage in *L'Amour, la fantasia* is representative of this 'going against the grain' because instead of relying exclusively on the authorial 'I' Djébar's strategy is to empower the collective feminine subjectivity to speak in unison. »²

Finalement, dans mon chapitre *Le palimpseste multilingue*, je vais faire une analyse lexicologique pour prouver que *L'Amour, la fantasia*, est écrit ni en français, ni en arabe et qu'il est plutôt un hybride des deux langues qui reflète le métissage associé à la colonisation.

En bref, dans cette thèse je tiens à démontrer que pour Djébar, l'acte d'écrire *L'Amour, la fantasia* est indéniablement paradoxal, car elle a choisi de rédiger son roman en français. D'une part, Djébar a problématisé son appropriation de la langue française. D'autre part, elle a simultanément créé un roman palimpseste, qui lui permet d'accéder à une position de pouvoir où elle emploie la

² Patricia Geesey, « Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*, » *Dalhousie French Studies* 35 (Summer 1996):156.

langue française comme arme de combat pour exposer plus d'un siècle de violence subie par ses ancêtres, pour redonner une identité aux femmes algériennes et pour finalement transformer la langue française.

Le bilinguisme chez Assia Djebar

Écrire dans la langue de l'ancien colonisateur n'est pas une tâche simple pour un ancien sujet colonial. Nous devons nous rappeler qu'être bilingue, ou même polyglotte en Algérie n'est pas rare. À cause du passé colonial, la situation linguistique en Algérie est composée de la langue française, ainsi que l'oralité berbère et la diglossie arabe-, c'est-à-dire, la coexistence de l'arabe du Coran et l'arabe parlé dans les villages algériens. Puisque les colonisateurs ont établi plusieurs écoles, les anciens sujets coloniaux comme Djebar, pouvaient probablement choisir quelle école ils voulaient fréquenter. Puisque Djebar a fréquenté une école française, elle peut seulement parler l'arabe de son village si bien qu'elle ne peut pas

entièrement écrire en arabe classique.³ Par conséquent, Djebbar doit écrire en français si elle va écrire tout court.

De plus, selon Samia Mehrez, après la guerre d'indépendance, Djebbar a passé environ douze ans de « silence » sur le front littéraire pendant lequel elle s'est rendu compte que le passage de l'écriture française à l'écriture arabe ne pourrait pas être réalisée.⁴ Voilà pourquoi Djebbar a essayé le cinéma avant de finalement retourner à l'écriture française pour *L'Amour, la fantasia*.

Selon moi, Djebbar a essayé le cinéma parce que la politique linguistique en Algérie a changé après la guerre d'indépendance. A son retour en 1962, l'Algérie avait seulement une langue officielle, l'arabe. En conséquence, je dois néanmoins préciser que Djebbar a d'abord quitté une Algérie coloniale ; puis qu'elle est retournée à un pays indépendant qui possédait une nouvelle langue nationale qui ne favorisait pas les écrivains qui écrivent dans la langue de l'ancien colonisateur. Cette nouvelle politique linguistique pose un dilemme pour Djebbar si bien qu'elle

³ Anne Donadey, « The multilingual Strategies of postcolonial literature : Assia Djebbar's Algerian palimpsest, » *World Literature Today* 74, no.1 (Winter 2000) : 28.

⁴ Mehrez, Samia. « Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text, » in *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, ed. Lawrence Venturi (London: Routledge, 1992), 126.

se rend compte qu'elle ne pourra pas inscrire les femmes algériennes dans l'histoire en tant qu'écrivain francophone en Algérie. Je crois que Djébar a été forcée de retourner en France, où sa littérature contribue à la France multiculturelle.

Cependant, je suis d'accord avec les critiques qui déclarent qu'il est très probable que les écrivains de l'Algérie indépendante emploieront l'arabe plutôt que le français comme langue principale d'écriture parce que c'est la seule langue officielle de l'Algérie. Néanmoins, les auteurs comme Djébar et Yasmina Khadra de la génération post-coloniale, qui ont fréquenté des écoles francophones, assureront la continuation de la littérature francophone algérienne.

C'est Tahar Ben Jelloun, qui a dit « Écrire dans une autre langue que celle de la mère, c'est comme habiter un lieu par effraction. »⁵ Il est intéressant de noter l'emploi du mot « effraction » pour décrire son utilisation de la langue française. Néanmoins, c'était les Français qui ont colonisé l'Algérie et qui ont imposé leur langue aux indigènes. Cependant, quand les auteurs tels que Ben Jelloun ou Djébar choisissent de s'approprier la langue

⁵ Danielle Marx-Scouras, «The Poetics of Maghrebine Illegitimacy, » *L'Esprit Créateur* 26, no.1 (Spring 1986):3.

française comme langue d'écriture, ils ne sont pas toujours considérés en tant qu'héritiers légitimes de cette langue par les colonisateurs. Selon moi, la raison pour laquelle elle ne serait pas considérée en tant qu'héritier légitime est à cause de son identité. Nous portons avec nous notre identité chaque jour ; elle est évidente à cause de notre apparence physique, notre vocabulaire, notre accent etc. À mon avis, (qui a été créé par mes propres expériences en apprenant le français comme langue second) pour être complètement accepté par les Français, on a besoin d'être « français de souche ». Il ne suffit pas simplement de parler ou d'écrire en français. De ce fait, comme plusieurs critiques l'ont indiqué, les auteurs qui ont choisi d'écrire dans la langue du colonisateur auront un sentiment profond d'illégitimité, comme le note Marx-Scouras « The Maghrebine Francophone writer has received the 'benefit' of a language...which he is not the legitimate heir. He is thus somewhat of a bastard...This resulting condition of bastardy will be sustained as a negative state, as an identity crisis. »⁶

Cependant, je me demande pourquoi Djébar se sent comme une intruse, car comme le note Marx-Scouras, la littérature

⁶ Danielle Marx-Scouras, «The Poetics of Maghrebine Illegitimacy, » *L'Esprit Créateur* 26, no.1 (Spring 1986):3-4.

maghrébine et la littérature *beur* proviennent de l'histoire coloniale si bien qu'elle n'appartient ni entièrement aux Français, ni entièrement aux Maghrébins. Comme plusieurs critiques l'ont indiqué, depuis la période coloniale, il y a eu un flux continu d'immigrés algériens en France, comme Assia Djébar. Puisque ces immigrants habitent en France, ils ont continué à écrire dans la langue de l'ancien colonisateur, ce qui a mené à la production de la littérature *beur*. Dans le cas de Djébar, *L'Amour, la fantasia* est un hybride des deux cultures.

En outre, le critique Marx-Scouras a noté que la littérature de Djébar ne sera jamais légitimée par les Français, parce qu'elle « appears to have no regard for borders and positions, and thereby challenges the notion of identity and system. »⁷ Par exemple, dans *L'Amour, la fantasia*, Djébar crée une langue très riche avec un vocabulaire très sophistiqué qui inclut plusieurs mots et expressions arabes. En faisant ceci, elle dissocie sa littérature du concept de la nationalité. De plus, cette dissociation prouve aux lecteurs que « La langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la font et la

⁷ Ibid., 3.

défont. »⁸ Selon moi, l'écriture de Djébar suggère qu'il y a plusieurs utilisations de la langue française. C'est-à-dire que la langue française est parlée par plusieurs cultures autour du monde et elle varie selon le milieu culturel. En écrivant en français, Djébar montre qu'elle n'est pas influencée par les frontières de la France. Selon moi, son écriture cherche à s'éloigner du français métropolitain pour créer sa propre langue.

Je viens de suggérer qu'Albert Memmi a déclaré dans son livre *Portrait du colonisé*, que l'assimilation et la colonisation ne sont pas compatibles. Cette incompatibilité peut avoir d'énormes effets psychologiques sur des gens de la génération post-coloniale. Puisque l'assimilation complète n'est pas possible et le statut de l'écrivain en tant qu'un écrivain francophone ne sera pas légitimé par le colonisateur, les auteurs de la génération post-coloniale souffriront d'une crise d'identité. Les écrivains comme Djébar sont coincés dans une situation fâcheuse, car les colonisateurs ont effacé leur histoire passée et ils l'ont remplacée par une culture où les colonisés n'y sont pas considérés comme les héritiers légitimes. Dans *L'Amour, la fantasia*, Djébar reconnaît cette crise d'identité et essaye

⁸ Abdelkebir Khatibi, « Bilinguisme et littérature, » *Maghreb pluriel* (Paris : Denoël, 1983), 188.

de la surmonter. Puisqu'elle est une historienne qualifiée, elle peut surmonter cette crise d'identité par un acte de réconciliation avec son passé. Selon Marx-Scouras, « the bastard child of European colonialism and Arabo-Islamic tradition..., the contemporary maghrebine writer considers himself an 'orphan,' necessarily writing on the fringe of these two socio-cultural orders in order to deconstruct them. »⁹ Dans *L'Amour, la fantasia*, Djébar va premièrement les déconstruire puis elle va les reconstruire en remplissant les trous, à tel point que son roman devient un palimpseste.

⁹ Danielle Marx-Scouras, «The Poetics of Maghrebine Illegitimacy, » *L'Esprit Créateur* 26, no.1 (Spring 1986):4.

Le palimpseste de l'histoire coloniale

Comme ancien sujet colonial, Assia Djébar est bien placée pour examiner les conséquences de la colonisation. Puisqu'elle est historienne, elle a la capacité d'examiner les détails de la colonisation. Mais, il faut dire qu'il existe aussi un aspect subjectif, car elle voit les événements du point de vue du colonisé. En écrivant *L'Amour, la fantasia*, Djébar est à la recherche de la contribution féminine à l'histoire algérienne. Dans sa recherche, Djébar découvre que deux mondes complètement différents existent à l'intérieur de l'Algérie. Il y a l'espace extérieur qui appartient aux hommes et ensuite, il y a le harem, l'espace intérieur, qui appartient aux femmes. Grâce à son éducation, Djébar a eu accès à la France, c'est-à-dire au monde extérieur. C'est là qu'elle

s'est rendu compte que les femmes étaient presque complètement exclues de l'histoire collective de l'Algérie. Son accès au monde extérieur lui permet d'établir un lien entre les deux mondes. Pour unir ces deux mondes Djébar emploie le palimpseste entre les archives coloniales françaises et sa propre écriture. Pour créer le palimpseste, Djébar s'engage dans ce que Edward W. Said appelle « contrapuntal reading ». Selon Said, ce terme désigne une lecture des archives historiques avec « a simultaneous awareness both of the metropolitan history that is narrated and of those other histories against which (and together with which) the dominating discourse acts ».¹⁰ Donc Djébar, relit, et remplit les trous dans les archives historiques, car la majorité des archives ont été écrites par des Français. Plusieurs critiques féministes insistent sur l'importance de la réécriture de l'histoire d'où les femmes étaient exclues. Comme le note Françoise Lionnet dans *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, les femmes colonisées « need to find their past, to trace lineages that will empower them to live in the present, to rediscover the histories occluded by

¹⁰ Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1993), 43.

History ». ¹¹ Selon moi, l'importance de la réécriture est ressentie par Djébar et c'est cette importance qui la pousse à écrire.

Avant d'entreprendre une analyse de *L'Amour, la fantasia* il faut commencer par examiner le terme « orientalisme » qui est présent dans son roman.

Edward W. Said est un intellectuel qui a proposé le terme « l'orientalisme ». L'orientalisme désigne très généralement la représentation du monde arabo-islamique produite par les voyageurs, les écrivains, les philosophes et les artistes occidentaux comme Delacroix et Fromentin. Cependant, comme le note Said, l'orientalisme est un terme très difficile à désigner, car il est très contradictoire et sa définition a beaucoup évolué.

En premier lieu, comme le note Said, l'orientalisme, surtout avant le XVIII^e siècle cherchait à étudier très objectivement l'Orient. Mais après le siècle des Lumières, Said lie l'orientalisme à l'impérialisme et notamment à la domination de l'orient par les gens de l'occident, c'est-à-dire, surtout par la colonisation. C'est vraiment à cette époque que se produisent les stéréotypes des orientaux.

¹¹ Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices : Race, Genre, Self-Portraiture* (Ithaca: Cornell University Press, 1989), 25-26.

Dans cette thèse, je vais me référer à la définition suivante de l'orientalisme. Selon Said, le terme « orientalisme » existe quand il y a :

«an uneven exchange with various kinds of power, shaped to a degree by the exchange with power political...power intellectual...power cultural...power moral as with ideas about what 'we' do and what 'they' cannot do or understand as 'we' do...orientalism has less to do with the Orient than it does with 'our' world".¹²

En effet, cette définition aide à différencier l'Europe de l'orient. Les pronoms que Said emploie sont très importants. Le « nous » représente l'occident et le « vous » représente l'orient si bien que le « nous » soit toujours supérieur aux « vous ». Les pronoms représentent un déséquilibre de pouvoir entre l'occident et l'orient qui a résulté après la colonisation.

Ce déséquilibre a créé une autre notion dans l'orientalisme, ce que Said appelle « imaginative geography ». Said définit, « imaginative geography » de cette façon :

« A line is drawn between two continents. Europe is powerful and articulate; Asia is defeated and distant. It is Europe that articulates the Orient; this articulation is the prerogative, not of a puppet master, but of a genuine creator, whose life-giving power represents, animates,

¹² Edward W. Said, *Orientalism* (London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978), 12.

constitutes the otherwise silent and dangerous space beyond familiar boundaries». ¹³

D'après ce terme, l'Orient n'est plus seulement l'autre, mais c'est un endroit très dangereux par rapport à l'Europe. Il faut noter qu'avant de partir pour l'orient, les voyageurs européens avaient donc la notion prédéterminée qu'ils allaient dans un pays agressif.

En outre, les voyageurs ont décrit leurs séjours. Ils ont souvent fait référence à d'autres voyageurs. Said nomme cette notion « citationary ». ¹⁴ Comme le notent plusieurs critiques, cette notion permet aux auteurs des récits de voyage d'établir leur autorité en citant d'autres récits de voyageurs. Said trouve que cette pratique présente un grave danger, car elle renforce les stéréotypes orientalistes.

Selon moi, Djébar est absolument au courant de ce danger. Elle remet en question la légitimité de certains documents historiques quand elle dit,

« 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. Leurs mots surgis d'un tel séisme du passé, me paraissent queue de comète éclairant un ciel définitivement troué ». ¹⁵

¹³ Ibid., 57.

¹⁴ Ibid., 176.

¹⁵ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 67.

Le lecteur se rend compte tout au début du roman que ces textes ne sont pas une description précise de l'histoire de l'Algérie. Cela dit, Djébar s'engage d'abord dans le « contrapuntal reading » afin de créer une écriture palimpseste.

Je dois aussi préciser que les écrivains ne relisent pas seulement les documents écrits. Ils peuvent également relire les tableaux. Les tableaux sont aussi importants que les documents écrits parce que les tableaux représentent l'expérience personnelle du peintre dans le *fait colonial*.¹⁶ Comme le note Mildred Mortimer, un très bon exemple de « contrapuntal reading » chez Djébar est le passage où elle réétudie le tableau de Delacroix « Femmes d'Alger dans leur appartement »¹⁷. Dans la postface intitulée « Regard interdit, son coupé » dans son oeuvre *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djébar décrit le séjour de Delacroix du point de vue du colonisé. Djébar commence la postface en disant que Delacroix arrivé en Algérie en 1832. Il est très important de noter la date parce que 1832 est juste après l'arrivée des Français en Algérie. C'était un ingénieur français, M. Poirel, qui a persuadé un chaouch d'accueillir

¹⁶ Mildred Mortimer, « Edward Said and Assia Djébar: A Contrapuntal Reading, » *Research in African Literatures* 36, no.3 (Fall 2005): 58.

¹⁷ *Ibid.*, 58.

Delacroix chez lui. Alors, c'est à cause de la présence française que Delacroix a pu pénétrer dans « un univers réservé : celui des femmes algériennes ».¹⁸

En entrant dans la maison, le seul espace uniquement féminin, le regard de Delacroix est un symbole du viol de ces femmes. Delacroix a vu ces femmes comme étant des poupées orientales. Cependant, Djébar, qui regarde le tableau plus d'une centaine d'années après, en propose une interprétation très curieuse. Elle écrit,

« Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui d'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part - lumière de serre ou d'aquarium-, le génie de Delacroix nous les rend à la fois présente et lointaines, énigmatiques au plus haut point ».¹⁹

De plus, je crois que ce tableau est un souvenir très vif de son passé. Il représente aussi le malheur que les femmes à l'époque de la colonisation ont dû endurer. Djébar écrit « aujourd'hui cependant, nous frappe au plus sensible leur amertume désespérée ».²⁰

On voit que Djébar s'est rapprochée de ces femmes en leur donnant une leur voix dans cette nouvelle. Donc, grâce

¹⁸ Assia Djébar, « Regard interdit, son coupé, » *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Paris: Edition des femmes, 1980), 168.

¹⁹ *Ibid.*, 170.

²⁰ *Ibid.*, 176.

à ce tableau de Delacroix, Djébar peut parler du côté de ces femmes.

Maintenant je vais analyser *L'Amour, la fantasia* pour démontrer comment Djébar établit une relation en palimpseste avec la réécriture des archives de la colonisation de l'Algérie.

La préface du roman inclut deux citations très importantes qui sont écrites par deux voyageurs français au début de la colonisation de l'Algérie. Les voyageurs sont Barchou de Penhoën et Eugène Fromentin. À travers le roman, Djébar va continuer à faire référence aux récits de ces deux voyageurs. En réalité, Barchou de Penhoën et Eugène Fromentin jouent un rôle intégral dans le palimpseste de Djébar.

Je vais commencer par analyser les documents de Barchou de Penhoën. Il est curieux de noter la citation de Barchou « L'expérience était venue à nos sentinelles : elles commençaient à savoir distinguer du pas et du cri de l'Arabe, ceux des bêtes fauves errant autour du camp dans les ténèbres ».²¹ Dans cette citation, Barchou regroupe les Arabes et les bêtes dans le même groupe. D'après cette citation, un Arabe est complètement déshumanisé. Il est vu

²¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, (Paris: Albin Michel, 1995), 10.

comme un sauvage, quelqu'un qui est incontestablement inférieur à un Français. . Comme le note Mortimer, cette citation est un exemple de « imaginative geography ».²²

Par ailleurs, dans la première partie du roman « La prise de la ville ou l'amour s'écrit » Djébar cite la narration de Barchou en ce qui concerne la bataille de Staouéli. La bataille était très brutale et des milliers de personnes sont mortes. Djébar emploie les mémoires de Barchou pour démontrer que les femmes algériennes ont participé à cette bataille. De plus, les femmes ont également participé aux mutilations. Barchou est étonné par deux femmes en particulier. Il dit,

« Des femmes, qui se trouvent toujours en grand nombre à la suite des tribus arabes, avaient montré le plus d'ardeur à ces mutilations. L'une d'elles gisait à côté d'un cadavre français dont elle avait arraché le cœur ! Une autre s'enfuyait, tenant un enfant dans ses bras : blessée d'un coup de feu, elle écrasa avec une pierre la tête de l'enfant, pour l'empêcher de tomber vivant dans nos mains ; les soldats l'achevèrent elle-même à coups de baïonnette ».²³

Dans cette citation, les femmes sont anonymes. À mon avis, on devrait reconnaître ces femmes comme étant des héroïnes de guerre à cause de leur participation à la

²² Mildred Mortimer, « Edward Said and Assia Djébar: A Contrapuntal Reading, » *Research in African Literatures* 36, no.3 (Fall 2005): 61.

²³ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, (Paris: Albin Michel, 1995), 31.

bataille. Puisqu'elles sont anonymes, il est très facile de les oublier, les excluant de l'histoire algérienne.

Après la citation de Barchou, Djébar établit une relation en palimpseste afin de détruire les stéréotypes renforcés dans l'écriture de Barchou. Djébar transcrit les actions de ces deux femmes pour qu'elles puissent être reconnues comme étant « deux héroïnes...dans l'histoire nouvelle ». ²⁴

D'ailleurs comme le note Patricia Geesey, en incluant les mémoires de Barchou, Djébar établit un lien entre les premières victimes de la colonisation et les générations suivantes de femmes algériennes. ²⁵

La suite des événements a montré la brutalité associée à la colonisation de l'Algérie. Par exemple, la deuxième femme a écrasé avec une pierre la tête de son enfant afin de l'empêcher de tomber dans les mains de l'ennemi. L'acte de détruire la tête est une métaphore très importante. Le visage représente une grande partie de notre identité, donc pas de visage, pas d'identité. Comme le note Geesey,

«she [Djébar] suggests that there exists a bond of shared identity between this woman, captured in her dying moment by a sentence in a French

²⁴ *Ibid.*, 31.

²⁵ Patricia Geesey, «Collective Autobiography :Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*,» *Dalhousie French Studies* 35 (Summer 1996):162.

army officer's memoirs, and the anonymous mothers-to-be who will give birth to future generations of Algerians who will also be faceless, that is, be without a sense of patrimony, national identity until the revolution begins ».²⁶

À mon avis, cette scène est très importante en ce qui concerne le palimpseste de Djébar. En créant ce palimpseste Djébar démontre que les Français qui ont participé à la colonisation et tous les hommes et les femmes algériens sont liés ensemble dans une histoire collective de l'Algérie. En effet, Djébar emploie les mémoires de Barchou pour souligner que l'identité individuelle est clairement associée à une compréhension de l'histoire. Djébar écrit « l'histoire est utilisée dans ce roman comme quête de l'identité ».²⁷ Donc Barchou, comme le note Geesey, est un élément intégral dans la recherche de l'identité féminine algérienne.²⁸

Le journal d'Eugène Fromentin, intitulé *Une année dans le Sahel* est très important en ce qui concerne le palimpseste de Djébar. La première citation dans *L'Amour*,

²⁶ Paricia Geesey, «Collective Autobiography :Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*,» *Dalhousie French Studies* 35 (Summer 1996):162.

²⁷ Mildred Mortimer, «Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien,» *Research in African Literatures* 19, no.2 (Summer 1988) :203.

²⁸ Paricia Geesey, «Collective Autobiography :Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*,» *Dalhousie French Studies* 35 (Summer 1996):160.

la *fantasia* appartient à Fromentin. Il a écrit « Il y eut un cri déchirant -je l'entends encore au moment où je t'écris -, puis des clameurs, puis un tumulte ».²⁹ Fromentin évoque l'idée des cris. Les cris jouent un rôle essentiel dans *L'Amour, la fantasia*.

Les cris et le journal de Fromentin occupent une place centrale dans le roman et notamment, dans le chapitre intitulé « La fantasia ». Tout d'abord, Djébar rappelle aux lecteurs que la fantasia ne se produit jamais sans les « tzarl-rit » des femmes spectatrices.

Il est curieux de noter que Djébar cite deux définitions différentes du mot « tzarl-rit ». Le mot « tzarl-rit » peut désigner soit des « des cris de joie »³⁰ soit « crier, vociférer »³¹. Donc les cris représentent deux émotions entièrement différentes, la joie et le malheur. Il est incontestable que les « tzarl-rit » occupent une place particulière dans *L'Amour, la fantasia*. Mais ils sont présents dans la vie des femmes algériennes. Djébar, étant une femme algérienne, les entend toujours : « j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur,

²⁹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, (Paris: Albin Michel, 1995), 7.

³⁰ *Ibid.*, 305.

³¹ *Ibid.*, 305.

j'entends le cri de la mort dans la fantasia ».³² Les cris occupent alors, un rôle important dans le langage féminin.

Dans *L'Amour, la fantasia* les cris produisent un lien entre toutes les femmes dans cette chaîne narrative.³³ C'est-à-dire que les cris unissent les femmes de l'époque de la colonisation algérienne avec les femmes contemporaines.

À mon avis, un exemple très pertinent en ce qui concerne les cris est le passage où Djébar lie l'acte d'écrire en français avec les voix et les corps des femmes. Elle écrit,

« 'L'amour, ses cris' (' s'écrit ') : ma main qui écrit établit le jeu de mots français sur les amours qui s'exhalent ; mon corps qui, lui, simplement s'avance, mais dénudé, lorsqu'il retrouve le hululement des aïeules sur les champs de bataille d'autrefois, devient lui-même enjeu il ne s'agit plus d'écrire que pour survivre ».³⁴

En effet, la question de l'écriture est celle de la survie pour les femmes qui ont dû confronter les effets négatifs de la colonisation. Je crois que le verbe « survivre » est une métaphore assez forte. D'abord, l'écriture permet à Djébar d'exhumer les voix des femmes.

³² *Ibid.*, 314.

³³ Paricia Geesey, « Collective Autobiography : Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*, » *Dalhousie French Studies* 35 (Summer 1996):158.

³⁴ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, (Paris: Albin Michel, 1995), 299.

Donc, en établissant une relation en palimpseste entre les voix féminines et sa propre écriture les femmes ont la capacité de survivre à l'Histoire.

Pour permettre la survie des femmes, Djébar crée une relation en palimpseste entre les documents historiques et son écriture. Peut-être que le document le plus important est celui de Fromentin *Une année dans le Sahel*. Précisément comme Djébar dans *Les femmes d'Alger dans leur appartement*, Fromentin réaffirme le lien entre le tableau de Delacroix *les Femmes d'Alger* et la situation actuelle en Algérie. Fromentin écrit, « Il est dix heures du matin, mon ami, et dans deux heures j'irai voir si l'appartement d'Haoûa ressemble à l'admirable tableau de Delacroix : *les Femmes d'Alger*. Oui, mon ami, c'est tout semblable. C'est aussi charmant. Ce n'est pas plus beau ».³⁵ Après avoir regardé le tableau et lu la description de Fromentin, selon moi, les femmes sont très différentes. Contrairement au tableau de Delacroix, où les femmes paraissent très passives, Haoûa que Fromentin décrit est le contraire.

Haoûa vit seule. En lisant Fromentin, on apprend qu'elle a été mariée deux fois ce qui est très surprenant pour une femme algérienne du XIX^e siècle. Son premier mari a

³⁵ Eugène Fromentin, *Sahara et Sahel*, (Paris : Librairie Plon, 1887), 289-290.

été tué par son deuxième mari parce que son deuxième mari a voulu l'épouser. Quand Haoûa se rend compte de ce crime terrible, elle ose divorcer de son mari. En outre, comme nous le découvrons plus tard, son deuxième mari prend sa vengeance. Haoûa assistait à la fantasia des Hadjouts quand elle a reçu le coup mortel d'un galop de cheval de son mari.

Djebar est très reconnaissante envers Fromentin pour sa juste description des événements. Cela est surtout évident quand Djebar écrit « Fromentin s'éprend de la lumière ; il tente de nous la transmettre...Or il trouve, dans le Sahel...un jardin où tout, précisément, parle d'absence ».³⁶ Contrairement aux mémoires de Barchou qui étaient très subjectives et qui étaient surtout influencées par la philosophie de « imaginative geography » d'Edward Said, les descriptions de Fromentin sont très objectives, comme une camera. Citer Fromentin, à mon avis, rend le palimpseste de Djebar plus fort.

Après la description de Fromentin faite de détails ethnographiques, Djebar crée son propre palimpseste en attirant l'attention du lecteur sur l'histoire algérienne.

Tout d'abord, Djebar situe la date de naissance de Haoua par rapport au commencement de la colonisation. On

³⁶ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, (Paris: Albin Michel, 1995), 311.

apprend que Haoua est née juste avant ou juste après 1830. De plus son enfance et son adolescence ont été influencées par la violence associée à la colonisation. Ensuite, Djébar indique aux lecteurs que la tribu des Hadjouts disparaît jour après jour. Pour Djébar, celle-là est la vraie tragédie que Fromentin a vue. Donc, la mort de Haoua est un symbole très important dans le palimpseste de Djébar car elle représente le commencement de l'extinction d'un peuple tribal à cause de la présence des Français. Répondant aux récits historiques, Djébar présente de nouvelles perspectives quant à l'histoire coloniale de l'Algérie si bien qu'elle redonne une vie aux membres de la tribu.

Ensuite en ce qui concerne Fromentin, Djébar cite le séjour de Fromentin à Laghouat en 1853. Fromentin a rencontré un officier français qui lui a raconté une histoire à propos de deux « naylettes », Fatma et Mériem. L'officier a été l'amant d'une des filles. Les filles ont été tuées par deux officiers français qui ont pénétré dans la maison. Puis, ils ont violé les femmes, pris leurs bijoux, puis les ont tuées. L'image de la violence est terrifiante : « Deux corps de jeunes danseuses quasiment nues jusqu'à la ceinture, les hanches visibles à travers la déchirure du tissu, sans coiffe ni diadème, ni

pendeloques... ». ³⁷ Quand l'amant de la fille a entendu l'histoire il s'est précipité à la maison. Quand il est arrivé, Mériem était vivante et elle lui a donné un bouton d'uniforme arraché à son meurtrier. Puis l'officier a donné le bouton à Fromentin comme souvenir de son séjour.

Selon moi, Djébar a choisi d'inclure ce passage de Fromentin à cause du symbole de la main. Mériem donne le bouton à son amant ; puis celui-ci le donne à Fromentin, finalement Djébar le prend dans un sens métaphorique. Djébar reprend cette métaphore à la fin du roman « Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, je me suis saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le 'qalam' ». ³⁸ Comme le note Geesey, Djébar considère la main amputée comme lien absent dans la chaîne des récits féminins qu'elle cherche à récupérer dans son autobiographie. ³⁹ La main devient vivante quand le « qalam » y est placé. En réalité, la main qui devient vivante grâce au « qalam » représente la main de Djébar. En plaçant le

³⁷ *Ibid.*, 237.

³⁸ *Ibid.*, 313.

³⁹ Paricia Geesey, «Collective Autobiography :Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*,» *Dalhousie French Studies* 35 (Summer 1996):165.

« qalam » dans la main de Djébar elle peut transcrire les récits des femmes algériennes dans son palimpseste et à la fois chaque femme devient vivante.

Le processus d'établir une relation en palimpseste entre les archives historiques et sa propre écriture permet à Djébar de contribuer à la mémoire collective de l'Algérie car elle découvre des actes de violence commis par les forces françaises contre ses ancêtres. Par exemple, Djébar reconstitue sa propre version de la conquête dans laquelle la majorité de la tribu berbère, Ouled Riah dans le centre ouest du pays, était asphyxiée dans une grotte. Djébar va relire les lettres de Pélissier afin de créer son propre palimpseste qui remplit les trous dans les récits de Pélissier.

Selon les documents historiques Pélissier a été obligé d'enfumer les gens. « 'Enfumez-les tous comme des renards !' Bugeaud l'a écrit ; Pélissier a obéi, mais devenant le scandale qui éclatera à Paris, il ne divulguera pas l'ordre...il respecte la loi du silence ».⁴⁰ Le mot clé dans cette citation est « silence ». En gardant le silence, cet événement sera oublié de l'histoire du pays. Cependant,

⁴⁰ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, (Paris: Albin Michel, 1995), 102.

Djebar donne une voix à ce silence et elle reconstitue sa propre version.

En lisant la description de Djebar, le lecteur se rend compte que Pélissier a gardé le silence parce que les détails sont terrifiants comme le note Djebar,

« Tous les cadavres étaient nus, dans des positions qui indiquaient les convulsions qu'ils avaient dû éprouver avant d'expirer. Le sang leur sortait par la bouche ; mais ce qui causait le plus d'horreur, c'était de voir les enfants à la mamelle gisant au milieu des débris de moutons, de sacs de fèves, etc ».⁴¹

Malgré tout, il est très important de noter que Djebar ressent de la reconnaissance envers Pélissier parce que son rapport permet à Djebar d'y inscrire son palimpseste. Sans ce document, l'enfumade aurait été effacée de l'histoire. Cependant, je me suis rendu compte qu'il est fort probable que d'autres événements aient eu lieu mais qui ne sont pas inscrits dans l'histoire algérienne. Cela rend le travail de palimpseste de Djebar d'autant plus important.

Tout au long de *L'Amour, la fantasia*, Djebar établit une relation en palimpseste entre les documents écrits et sa propre écriture. Djebar a étudié des journaux et des lettres de voyage. Après avoir lu le palimpseste de Djebar, pour moi il est indéniable que le discours historique

⁴¹ *Ibid.*, 105.

ressemble à la narration fictive. Comme le note Donadey « foregrounding the fictional nature of colonial history empowers the writer to seize fiction as a legitimate means of reconstructing her past ».⁴² Le but de Djébar est de reconstruire les événements qui ont eu lieu en Algérie entre 1830 et 1962 parce que les Français ont fait tout leur possible pour effacer l'histoire algérienne.

⁴² Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism: Women Writing Between Worlds*, (Portsmouth: Heinemann, 2001), 46.

De l'oralité algérienne à l'écriture française

Assia Djebar est une femme algérienne qui écrit dans la langue de l'ancien colonisateur. Non seulement elle écrit dans la langue de l'Autre, mais elle est « l'Autre », selon sa culture parce qu'elle est une femme algérienne. Djebar est donc doublement subjuguée, premièrement, par son écriture ; puis, par la culture algérienne. En écrivant *L'Amour, la fantasia*, Djebar s'embarque d'abord dans une quête qui la poussera à exhumer les « voix ensevelies ». Puis, cette quête la forcera à trouver sa propre identité dans la langue de l'Autre. À la recherche de l'identité personnelle et collective, Djebar fait face à plusieurs conflits qui vont remettre en question son appropriation de la langue française. Djebar a indiqué très clairement, bien

avant la publication de *L'Amour, la fantasia*, que « la repossession de l'identité ne peut passer que par l'histoire ».⁴³

Dans ce chapitre, je vais analyser la manière dont Djébar passe par l'histoire orale pour libérer sa voix ainsi que celles de la communauté algérienne afin d'établir une relation en palimpseste entre l'autobiographie, l'oralité et l'écriture.

Cependant, ceci n'est pas une tâche facile, car Djébar doit faire face d'abord au conflit entre l'oralité et l'écrit, c'est-à-dire son utilisation de la langue française pour révéler des histoires qui ont été racontées à l'origine en berbère ou en arabe. Puis il y a le conflit entre la culture algérienne et l'autobiographie. C'est pourquoi Djébar emploie le français pour créer le discours, un acte de puissance et tout en remettant en question son appropriation.⁴⁴ Voilà pourquoi Djébar reste uniformément ambiguë en ce qui concerne son rapport avec la langue française, qui représente pour elle sa Tunique de Nessus. Elle écrit :

⁴³ Debra Kelly, *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French* (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), 251.

⁴⁴ Soheila Ghaussey, «A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, » *World Literature Today* 68, no.3 (Summer 1994): 457.

« 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. Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier... »⁴⁵

N'importe quel lecteur de Djébar comprendra la difficulté de lire une partie du roman sans devoir faire référence à d'autres passages. Cela dit, mon point de référence dans ce chapitre sera la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, car c'est dans cette partie que les voix orales sont présentes. Je dois préciser que je vais faire référence aux deux premiers mouvements, car les thèmes sont tous interconnectés.

Le troisième mouvement a une structure très différente par rapport aux deux premiers mouvements, car il se compose de cinq mouvements. Dans chacun des mouvements, il y a deux chapitres personnels, chacun possède un titre. Ces chapitres alternent avec des voix du passé qui alternent avec plusieurs courts textes en italiques, chacun indiquant un registre différent de la voix humaine. Finalement on trouve des chapitres intitulés « Corps enlacés » où la narratrice reprend les histoires des femmes impliquées dans la guerre d'indépendance vingt ans après. C'est dans la

⁴⁵ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 300.

troisième partie que le lecteur peut distinguer la complexité des thèmes dans le roman, notamment la difficulté de créer une identité dans la langue de l'ennemi.

J'aimerais commencer avec l'analyse du premier mouvement. Dans ce mouvement, Djébar exprime très nettement son ambivalence envers la langue française. Elle se trouve dans une position entièrement contradictoire. D'une part, elle veut exhumer les « voix ensevelies » en utilisant sa langue de choix et en réalité sa seule option, le français. D'autre part, le français la sépare de ses sœurs algériennes.

« Les deux inconnus » est la première mémoire personnelle évoquée par la narratrice dans la troisième partie. Il s'agit d'un homme qui demande à la narratrice de cesser de crier. Dans ce chapitre, Djébar souligne le pouvoir de la voix non seulement sur la narratrice, mais sur les autres aussi. Par exemple quand la narratrice dit,

« Son émoi a dérivé parce que, dit-il 'je crie'. Est-ce là que finit le bourdonnement souterrain de ma révolte entravée ?...La réaction de cet inconnu, je la perçois soudain en révélateur, je la reçois en couverture tendue. Aucune écoute ne peut plus m'écharner. »⁴⁶

⁴⁶ Ibid., 165.

Comme le note Debra Kelly, la voix est tellement puissante qu'elle peut libérer la narratrice et à la fois affecter les autres.⁴⁷

En effet, Djébar a commencé à développer le thème de la puissance de la voix beaucoup plus tôt dans le roman. Dans le deuxième mouvement, la narratrice évoque un souvenir personnel qui est paradoxal. Il s'agit des premières lettres d'amour qu'elle a reçues lors de son adolescence. D'une part, il faut écrire, d'autre part la narratrice devrait éviter d'écrire parce que cet acte est tellement dangereux.

En écrivant, la narratrice devient sensible au pouvoir des mots. La communication devient symbolique de l'existence des femmes qui l'ont précédée et qui n'ont jamais eu accès au mot écrit⁴⁸. Par conséquent, la narratrice s'est rendu compte qu'elle peut créer une identité pour toutes les femmes algériennes à travers le mot écrit,

« L'Amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse,

⁴⁷ Debra Kelly, *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French* (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), 265.

⁴⁸ *Ibid.*, 265.

je remplis mes outres d'un silence
inépuisable. »⁴⁹

En outre, la narratrice se réfère également aux lettres comme « dangereuses ». Cet adjectif est très fort et il souligne un thème principal dans le roman que Djébar veut faire jaillir, le danger pour une femme algérienne d'écrire dans la langue de l'Autre. J'ai indiqué au début de cette thèse que pour une femme algérienne écrire dans la langue de l'ancien colonisateur est un acte paradoxal. L'acte d'écrire n'est pas une tâche facile pour les femmes parce qu'elles sont subjuguées par l'ordre patriarcal.

Dans *L'Amour, la fantasia*, la narratrice souligne le fait que l'acte d'écrire ne peut passer que par un témoin. Pour la narratrice, lors de son adolescence, le témoin était son père. Mais, pourquoi la narratrice doit-elle se justifier à son père ? N'est-ce pas son père qui a amené sa petite fille à l'école où il était un instructeur de français ? Il s'agit d'ironie aussi, car d'une part, son père est celui qui est responsable de sa libération, mais d'autre part, son père est celui qui impose des limites sur sa liberté.

Par exemple, dans le premier mouvement, le père s'est rendu compte que sa fille, plutôt une jeune femme

⁴⁹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 93.

maintenant, entre dans une histoire d'amour à cause d'une lettre (écrite en français). Son père devient l'oppresseur en déchirant la lettre. Selon moi, l'acte de déchirer la lettre est une métaphore djebarienne pour souligner le danger associé à la langue française, mais aussi le pouvoir de cette langue pour la représentation féminine. Les femmes qui prennent la parole ont le pouvoir de « déchirer » les stéréotypes. Selon moi, c'est exactement ce que Djébar fait dans *L'Amour, la fantasia*. Par ailleurs, c'est le père qui déchire la lettre, donc qui pose l'acte symbolique de couper la parole féminine. On voit l'ironie de cela parce que c'est son père qui la libère par son instruction française, mais en même temps c'est le père qui devient l'oppresseur. Le père « se place sous un signe double, contradictoire... »³²

En réalité son père possède deux identités, celle du libérateur et celle de l'oppresseur. Sa dualité est d'autant plus évidente quand la narratrice décrit ce que son père porte quand il l'amène à l'école. Il porte un fez sur la tête et un costume européen. D'abord, un fez est un chèche qui sert de couvre-chef, surtout au Maghreb. La première identité est selon moi, caractérisée par sa religion, l'islam moderne et la deuxième par sa langue de communication, le français. Cette double identité est

importante à noter parce que malgré l'éducation de la narratrice, dans *L'Amour, la fantasia*, le pouvoir oppressif est toujours à la disposition des hommes, même le père de la narratrice.

Dans les deux premières parties, Djébar emploie la narratrice pour insister sur le rapport entre la femme et l'écriture. En écrivant, la narratrice se rend compte qu'elle a le pouvoir d'exhumer « les voix ensevelies ». En fait, en développant ce thème, Djébar prépare le terrain pour toutes les voix qui suivront dans la troisième partie et la difficulté qu'elle aura en les représentant dans la langue de l'ancien colonisateur.

Une des premières voix à apparaître dans la troisième partie est celle de Chérifa. Cependant, il faut noter que dans ce premier chapitre titré « voix », le lecteur n'est pas au courant de son nom. Dans ce chapitre, Chérifa indique au narrateur qu'elle s'est enfuie à cause de la guerre.

L'histoire de Chérifa est très intéressante à analyser, car Djébar joue avec les voix narratives afin d'inscrire la voix de Chérifa dans l'histoire collective.

Dans le chapitre « voix » la narration de Chérifa est homodiégétique, à la première personne où le pronom « je » signifie Chérifa. Dans le chapitre suivant titré

« *Clameur* » la narratrice du roman décrit de nouveau l'histoire de Chérifa. Cette fois-ci, c'est un récit hétérodiégétique à la troisième personne. Alors, le pronom « je » appartient maintenant à la narratrice du roman et non pas à Chérifa. En écrivant un récit hétérodiégétique, Djébar peut non seulement transcrire la mémoire de Chérifa, mais elle peut aussi la commenter.

En première lecture, le lecteur ne se rend pas compte que le pronom « je » change de possesseurs. Ce n'est que jusqu'au chapitre titré « *Clameur* » que le lecteur peut se rendre compte de la double référence au pronom « je ». Grâce aux changements narratologiques, Djébar est en mesure d'établir une relation en palimpseste entre l'oralité et l'autobiographie. De plus, comme le note Anne Donadey,

« The shifts between the different narrative voices suggest both the close link between the varied experiences of women across generations and the complexity of the work of translation and transcription. »⁵⁰

En réalité, le style Djébarien dans ces chapitres est si différent, allant d'une langue complexe et fortement littéraire à une voix qui reste aussi fidèle à l'oralité que possible qu'un certain niveau de confusion est créée chez le lecteur.⁵¹

⁵⁰ Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism: Women Writing Between Worlds* (Portsmouth: Heinemann, 2001), 52.

⁵¹ *Ibid.*, 52.

En outre, comme le note Kelly, plusieurs voix sont englobées dans le cri de Chérifa.⁵² Djébar insiste sur le fait que les expériences des femmes algériennes sont toutes liées. Ceci est évident quand la narratrice dit,

« Elle a entonné un long premier cri, la fillette. Son corps se relève, tache plus claire dans la clarté aveugle ; la voix jaillit, hésitant aux premières notes, une voile à peine dépliée qui frémirait, au bas d'un mât de misaine. Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix ? Celle de la mère que les soldats ont torturée dans qu'elle gémissent, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du douar qui, bouches béantes, main décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche ? Quel murmure inextinguible, quelle clameur ample, grenelée de stridence ?... Est-ce la voix de la fillette aux doigts rougis de henné et de sang fraternel ? »⁵³

Le titre de la deuxième mémoire personnelle dans le premier mouvement est « L'aphasie amoureuse ». Le titre est très important parce qu'ici, Djébar avoue aux lecteurs que malgré la liberté associée à la langue française, elle est toujours incapable de communiquer des sentiments amoureux en français. À mon avis, Djébar se sent aliénée par rapport à sa culture comme si elle avait un vide interne que la

⁵² Debra Kelly, *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French* (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), 269.

⁵³ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 176-177.

langue française ne peut pas remplir. Cela est évident surtout quand la narratrice dit,

« 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 : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur. »⁵⁴

La narratrice exprime aussi dans ce chapitre son ambiguïté envers son éducation française. Dans ce chapitre, la narratrice donne un exemple concret de cette aliénation. La narratrice exprime son malaise à s'asseoir avec les femmes algériennes. Ce souvenir prouve que la narratrice se rend compte de la distance que son éducation française a placée entre elle et sa propre culture si bien que ce sentiment d'exclusion se manifeste dans son corps.⁵⁵ Selon Ghaussy, c'est le harem qui manque, « this barrier, this wall of protection from an appropriation through colonization, is what Djébar feels is missing from her French-oriented upbringing. »⁵⁶

⁵⁴ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 183.

⁵⁵ Debra Kelly, *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French* (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), 269.

⁵⁶ Soheila Ghaussey, «A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, » *World Literature Today* 68, no.3 (Summer 1994): 458.

Ce n'est pas seulement le harem qui manque. La narratrice évoque de la nostalgie pour tout ce qu'elle n'a pas dû subir pendant son enfance. Dans le chapitre intitulé « L'école coranique » la narratrice se sent aliénée parce qu'elle ne porte pas le voile et les gens commencent à questionner cet acte. « Elle ne se voile pas encore, ta fille ? Elle lit ! répond avec raideur ma mère. Dans ce silence de gêne installée, le monde entier s'engouffre. Et mon propre silence. »⁵⁷

En fait, Djebbar a introduit la notion d'ambiguïté dans les premières pages de *L'Amour, la fantasia*. « Dès le premier jour où une fillette 'sort' pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance... »⁵⁸ À travers le roman, Djebbar va insister sur la difficulté d'établir une relation en palimpseste entre l'écriture et l'oralité. Comme le note très nettement Ghaussy l'identité de Djebbar changera pour toujours le moment où elle décide d'aller à l'école.

« Djebbar's autobiographical description in the first chapter of *Fantasia* already conveys a mixture of pride and fear of Europeanization, both enabling and stifling...The very fact of Djebbar's French education blurs her Algerian

⁵⁷ *Ibid.*, 254.

⁵⁸ *Ibid.*, 11.

identity with that of herself as a French intellectual. »⁵⁹

Je vais maintenant revenir au premier mouvement de la troisième partie. À la fin du premier mouvement dans le chapitre intitulé « Corps enlacés », la narratrice revient de nouveau à l'histoire de Chérifa, vingt ans après. Contrairement à la narratrice, Chérifa reste à la maison avec ses enfants et sa belle-mère soupçonneuse. Le commentaire de la narratrice en ce qui concerne la voix est très intéressant à noter, « Libérant pour moi sa voix, elle se libère à nouveau ; de quelle nostalgie son accent fléchira-t-il tout à l'heure ?... »⁶⁰ À cause de son éducation française la narratrice devient de plus en plus aliénée de ses sœurs algériennes. Comme le note Kelly,

« It is here that the full and terrible contradiction of putting into the written word, and especially into French, the oral history of this woman and of others like her becomes apparent. It exiles the narrator, in the spoken word, joining the narrator in fact to the officers whose accounts of colonization she has read and sought to subvert. »⁶¹

Dans ce premier mouvement, Djbear exprime très clairement le paradoxe d'écrire dans la langue de l'Autre

⁵⁹ Soheila Ghaussey, «A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djebar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, » *World Literature Today* 68, no.3 (Summer 1994): 458-459.

⁶⁰ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 300.

⁶¹ Debra Kelly, *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French* (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), 270.

afin de libérer les femmes algériennes, notamment Chérifa. Cependant, comment peut-elle établir une relation en palimpseste entre l'oralité et l'écriture si son éducation l'a exilée de cette communauté féminine ? Selon moi, Djébar va se réconcilier avec son utilisation de la langue française en créant ce que Donadey appelle un palimpseste multilingue. Cette notion du palimpseste multilingue sera examinée en détail dans le prochain chapitre.

Maintenant, je vais passer au deuxième mouvement. Dans ce mouvement, Djébar exprime la difficulté de parler à la première personne du singulier pour les femmes algériennes. Je vais analyser la difficulté que Djébar a eu à essayer d'établir une relation en palimpseste entre l'autobiographie et l'oralité. Selon Djébar, « Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. »⁶² Puis je vais montrer comment Djébar met son ambivalence de côté pour établir un lien entre l'oralité et l'écrit.

Dans son premier souvenir, il s'agit de la grand-mère de la narratrice qui invitait les musiciennes de la ville chez elle. Ce souvenir sert à annoncer le thème du deuxième

⁶² Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 224.

souvenir personnel où la narratrice se souvient d'un rassemblement de femmes qui se plaignent des malheurs domestiques. Quoique ces femmes parlent de sujets très personnels, la narratrice note qu'elles ne peuvent pas employer le pronom autobiographique « je ».

« Chaque rassemblement, au cours des semaines et des mois, transporte son tissu d'impossible révolte ; chaque parleuse -celle qui clame trop haut ou celle qui chuchote trop vite -s'est libérée. Jamais le « je » de la première personne ne sera utilisé : la voix a déposé, en formules stéréotypes, sa charge de rancune et de rôles échardant la gorge. Chaque femme, écorchée au-dedans s'est apaisée dans l'écoute collective... Comment une femme pourrait parler haut, même ne 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 ?... »⁶³

La narratrice exprime ses propres doutes en ce qui concerne l'autobiographie. Cela est surtout évident quand elle décrit son premier jour à l'école. Le premier paragraphe de *L'Amour, la fantasia* commence « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école. »⁶⁴ Djébar commence son oeuvre en disant « fillette » pas « moi ». Selon moi, il est vrai que ce roman est autobiographique et quand je lis « fillette arabe » je me rends compte que cette « fillette arabe » est Assia Djébar. Mais, ce qui

⁶³ *Ibid.*, 221.

⁶⁴ *Ibid.*, 11.

est important à noter c'est que Djébar utilise le mot « fillette ». Selon moi, le mot « fillette » signifie une fillette parmi d'autres.

Plus tôt dans sa carrière, bien avant la publication de *L'Amour, la fantasia*, Djébar a avoué son ambivalence quant à l'utilisation de l'autobiographie et cette ambivalence sera toujours présente dans son écriture. Elle l'a comparée à une confession dans la tradition chrétienne.

« En comme, 'je ne vous ai pas tout dit', un peu comme dans une confession dans la tradition chrétienne. Je n'ai jamais été au confessionnal, mais il y a quelque chose de la confession dans le texte autobiographique. Une fois que dans une confession vous avez avoué quelque chose, cela ne peut pas être repris, c'est trop tard. Le texte autobiographique est irréversible dans ce sens. Ainsi l'auto a un déroulement infini. »⁶⁵

Maintenant, Djébar met de côté son ambivalence pour libérer une autre voix, celle de Zohra. Djébar a introduit Zohra dans le deuxième mouvement où le lecteur comprend que sa ferme a été brûlée par les Français si bien qu'elle a été forcée à s'enfuir. De plus, elle a été également emprisonnée plusieurs fois. Dans le chapitre « Corps enlacés » à la fin du deuxième mouvement, la narratrice rend visite à Zohra, qui est maintenant âgée de plus de

⁶⁵ Debra Kelly, *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French* (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), 248.

quatre-vingts ans. Les deux femmes s'assoient et s'échangent des histoires. Zohra commence. Puis la narratrice dit « Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. »⁶⁶ L'histoire de la narratrice est très captivante. Elle décide de raconter une histoire de la période coloniale, une histoire que Zohra ne connaîtrait sûrement pas. L'histoire vient du livre *Un été au Sahara* d'Eugène Fromentin. Zohra ne comprend pas pourquoi la narratrice connaît cette histoire. La narratrice lui dit qu'elle l'a lu. Ici, Djébar souligne l'importance de l'éducation comme moyen de libération. De plus, comme le note Kelly, cet échange a la puissance de supprimer la différence et le temps.⁶⁷

Je trouve le troisième mouvement très différent des deux premiers. Dans les deux premiers mouvements, Djébar s'est occupé de la libération des voix à travers l'écriture et en même temps elle a questionné son appropriation de ces voix. Dans le troisième mouvement, Djébar lie la langue française et arabe à la libération physique du corps de telle sorte qu'elle établit une relation en palimpseste entre le corps, l'oralité et l'écriture. Par exemple, dans

⁶⁶ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 234.

⁶⁷ Debra Kelly, *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French* (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), 274.

le chapitre « L'école coranique » la mère de la narratrice indique aux lecteurs que l'éducation de sa fille lui permet de sortir sans être voilée parce que

« 'Elle lit', c'est-à-dire en langue arabe, 'elle étudie'. Maintenant je me dis que ce verbe 'lire' ne fut pas par hasard l'ordre lancé par l'archange Gabriel, dans la grotte, pour la révélation coranique... 'Elle lit', autant dire que l'écriture à lire, y compris celle de mécréants, est toujours source de révélation : de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté. »⁶⁸

En lisant cette citation, nous devons nous rappeler que ce rapport entre l'éducation et la liberté existe depuis la période du prophète, bien avant la colonisation française. Par conséquent, dans la vraie tradition islamique la parole féminine n'aurait pas été coupée et les femmes auraient été libres. Donc, en allant à l'école, ne reste-t-elle pas fidèle la tradition islamique ?

Il est incontestable que la langue française permet à la narratrice de libérer les voix féminines. En effet, Djébar crée un lien entre la langue arabe et le corps féminin afin de le libérer. Dans *L'Amour, la fantasia*, la langue arabe représente une expérience plus sensuelle.⁶⁹ Par exemple, la narratrice nous explique comment prononcer le

⁶⁸ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 254.

⁶⁹ Soheila Ghaussey, «A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, » *World Literature Today* 68, no.3 (Summer 1994): 460.

mot « hannouni », qui signifie un mot amoureux dans la langue arabe dont la narratrice n'a pas pu trouver une traduction. La narratrice dit,

« -tantôt ce sont mes lèvres qui, en le composant dans le silence, le réveillent, tantôt un de mes membres, caressé, l'exhume et le vocable affleure, sculpté, je vais pour l'épeler, une seule fois, le soupirer et n'en délivrer, or, je le suspends. »⁷⁰

Il est indéniable que les femmes désirent cette libération, mais en même temps ce n'est pas possible et il faut, comme le dit la narratrice, composer le mot dans le silence. Selon Guaussy, « Language is here connected with the female body [and]...it must at once be revealed and remain a secret, because there always seems to be another presence lurking in the background, the one of the 'foreign word' that distorts desire and expression. »⁷¹

Dans le chapitre « *Chuchotements* » Djébar retourne à la période coloniale où le lecteur apprend que la zaouia des Berkani est brûlée par le commandant Saint-Arnaud. Après, le commandant revient et il décide de prendre des otages. Les femmes transmettent cette histoire aux enfants de telle sorte qu'elles, au fur et à mesure développent une

⁷⁰ *Ibid.*, 118.

⁷¹ Soheila Ghaussey, «A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, » *World Literature Today* 68, no.3 (Summer 1994): 460.

chaîne de souvenirs. Cependant, la narratrice dit, « Chaîne de souvenirs : n'est-elle pas justement 'chaîne' qui entrave autant qu'elle enracine ? »⁷² Dans ce chapitre Djébar souligne la dualité de la mémoire. D'une part les souvenirs peuvent libérer les femmes ; d'autre part, le danger est soulevé.⁷³

Par ailleurs, ce que je trouve particulièrement intéressant dans ce chapitre et dans le roman entier, c'est son utilisation de souvenirs qui remontent jusqu'à la période coloniale afin de légitimer son écriture. La narratrice dit, « Les verges brûlées par Saint-Arnaud voient enfin leur feu s'éteindre, parce que la vieille aujourd'hui parle et qui je n'apprête à transcrire son récit. »⁷⁴ Djébar établit une relation en palimpseste entre une chaîne de souvenirs qui existe depuis plus d'un siècle et demi et son écriture.

En outre, comme le note Donadey, « In grounding her text in the works of others before her, Djébar inscribes herself in a long Arabic, even Koranic tradition in which one must quote someone else in order to support an

⁷² Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 252.

⁷³ Debra Kelly, *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French* (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), 275.

⁷⁴ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 251.

assertion, to legitimate one's report. »⁷⁵ Cette notion de transcrire l'oral à l'écrit remonte jusqu'à la mort du prophète. Le prophète a reçu le message d'Alla oralement et l'a transmis oralement.⁷⁶ Par conséquent, après sa mort il est devenu nécessaire de transcrire le « Hadith », c'est-à-dire, les faits et les paroles du Prophète.⁷⁷ Cependant, à cause de la politique de l'époque, l'authenticité des « hadiths » est souvent disputée, comme le note Djébar dans *Loin de Médine* et Fatima Mernissi dans *Le harem politique*. C'est pourquoi Djébar a choisi non seulement de transcrire les transmissions orales, mais aussi les documents écrits, comme ceux de Fromentin.

Au début du quatrième mouvement, la narratrice reprend le thème du silence qu'elle a observé toute sa vie. Cependant, il faut noter que le silence peut être soit imposé, soit délibéré. Si les femmes l'ont choisi exprès, cela peut être une manière de se retirer dans les traditions de sa propre culture.⁷⁸ Mais, pour Djébar, cela

⁷⁵ Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism: Women Writing Between Worlds* (Portsmouth: Heinemann, 2001), 66.

⁷⁶ *Ibid.*, 67.

⁷⁷ Fatima Mernissi, *Le harem politique Le Prophète et les femmes* (Paris : Albin Michel, 1987), 25.

⁷⁸ Soheila Ghaussey, «A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, » *World Literature Today* 68, no.3 (Summer 1994): 461.

pose un grand dilemme comme elle le note dans le chapitre intitulé « *Conciliabules* ». La narratrice essaye de demander aux femmes si elles ont été violées. Cependant, elle a de la difficulté à poser cette question parce que dans la culture algérienne, les femmes se réfugient dans le silence.

« 'Ma' question frémit, entêtée. Il faudrait, pour l'explicitier, préparer mon corps tel qu'il se présente, assis en tailleur sur des coussins ou à même le carrelage : mes mains ouvertes pour adoucir l'humilité, mes épaules incurvées pour prévenir la défaillance, mes hanches prêtes à recevoir la brisure de l'émotion, mes jambes recroquevillées sous la jupe pour l'empêcher de fuir, hurlant en pleine course, sous les arbres. Dire le mot secret et arabe de 'dommage', ou tout au moins de 'blessure' : Ma sœur, y-a-t-il eu, une fois, pour toi 'dommage' ? »⁷⁹

Grâce à son éducation la narratrice comprend à quel point il est important de parler de ces incidents violents, même si cela est un acte tabou. En essayant d'en parler, elle fait face à une barrière culturelle de silence, laquelle elle n'a pas dû subir. Kelly se demande s'il y a une limite au projet dans lequel elle est maintenant engagée, non seulement en termes moraux, mais également en termes de ce que l'acte de parler et d'écrire en est

⁷⁹ Ibid., 282.

capable.⁸⁰ La narratrice est attrapée dans un dilemme moral et esthétique.⁸¹

Dans le cinquième mouvement, Djébar se réconcilie avec son rapport ambigu envers la langue française. Ceci se produit surtout dans le chapitre intitulé « Pauline ». Pauline a été expulsée d'Algérie et pendant son séjour elle avait écrit des lettres à ses amis en France. La narratrice remarque beaucoup de ressemblances entre Pauline et les femmes algériennes. Selon Mary Jean Green, « Pauline » est le point tournant dans le roman.⁸² Selon Green « By expanding the French documentary to include the words of this sister in oppression, Djébar has found a gap in the hegemonic perspective which opens the possibility of real communication. »⁸³

Dans cette dissertation, je me suis efforcée de prouver que l'éducation permet à la narratrice d'établir une relation en palimpseste entre l'oralité et l'écriture afin de libérer plus d'un siècle de femmes cloîtrées. J'ai aussi démontré comment Djébar a employé les récits

⁸⁰ Debra Kelly, *Autobiography and Independence: Selfhood and Creativity in North African Postcolonial Writing in French* (Liverpool: Liverpool University Press, 2005), 274.

⁸¹ *Ibid.*, 274.

⁸² Mary Jean Green «Dismantling the Colonising Text: Anne Hébert's *Kamouraska* and Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*, » *French Review* 66, no.6 (May 1993): 965.

⁸³ *Ibid.*, 965

homodiégétiques et hétérodiégétiques afin de lier sa voix à celles des femmes enfermées. En employant la polyphonie, Djébar crée une autobiographie collective où sa narratrice se rend compte que malgré son éducation, elle partage une histoire commune avec ces femmes. En fait, au lieu de coloniser de nouveau les voix féminines, Djébar parle et écrit tout près de ces femmes, de telle sorte que chaque femme opprimée partage un lien commun avec la narratrice à tel point qu'elle devient membre de cette autobiographie collective. En réalité, en mettant l'histoire de «Pauline » vers la fin du roman, Djébar est en train de lier le début du roman, quand elle a écrit « fillette arabe » avec la fin, « Pauline », qui est également une « fillette » parmi d'autres.

Le palimpseste multilingue

Ce chapitre porte sur le rapport entre la langue française et la langue arabe. J'analyserai la fonction des mots arabes afin de montrer comment Djébar crée un palimpseste multilingue qui est en réalité une technique littéraire employée pour rendre vivantes ses ancêtres algériennes.

Beaucoup de mots arabes apparaissent dans *L'Amour, la fantasia*. Cependant, il est intéressant de noter qu'ils sont tous transcrits du manuscrit arabe en alphabet latin.⁸⁴ Selon moi, le processus de la transcription est très dur pour Djébar. Cela est particulièrement évident quand elle écrit « Je parle de l'écriture arabe dont je m'absente,

⁸⁴ Anne Donadey, «The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest, » *World Literature Today* 74, no. 1 (Winter 2000): 30.

comme d'un grand amour. »⁸⁵ À mon avis, cette citation évoque la nostalgie qu'elle a envers le manque du calligraphe arabe dans son roman. Je crois que Djébar aurait voulu inclure les mots arabes dans leur forme originelle afin de rendre son palimpseste plus fort et pour établir un lien complet entre les deux langues. Pourtant, je ne crois pas que cela soit possible, car pendant la période coloniale et post-coloniale, ce sont les Français qui se trouvaient dans une position de pouvoir de telle sorte que la langue française a été imposée sur les Algériens et non pas vice versa. En réalité, en transcrivant le manuscrit arabe en alphabet latin Djébar est à la fois en train de rappeler au lecteur le rapport colonial entre l'Algérie et la France.

Avant de continuer, je dois néanmoins préciser que j'ai lu la version anglaise et j'ai remarqué que la traductrice a inclus un glossaire des mots arabes au début du roman. Il est donc indéniable que Djébar veut uniquement établir un lien entre la langue française et arabe. La présence des mots arabes dans un roman écrit en français va

⁸⁵ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 255.

donc défamiliariser la langue française pour un francophone et familiariser la lecture pour un arabophone.⁸⁶

Maintenant, je vais analyser la fonction des mots arabes dans le roman afin de montrer comment Djébar crée un palimpseste multilingue. Dans le roman, il existe toute une gamme de mots arabes. D'abord, il y a ceux qui sont complètement étrangers à la langue française. Ces mots ont des origines historiques, bien avant la période coloniale française.⁸⁷ Ensuite il y a ceux qui sont compris par certains lecteurs français. Cela est indéniablement à cause de la colonisation française, qui a été ensuite suivie d'un flux d'immigrants algériens en France. Les mots arabes servent non seulement à renverser la langue française, mais ils servent également à instruire le lecteur français de la période pré- et post-coloniale en Algérie.

Tout d'abord, comme le note plusieurs critiques, il y a des mots arabes qui sont complètement étrangers à la langue française. Ces mots apparaissent soit entre guillemets, soit en calligraphie italique.⁸⁸ Puisque ces mots sont étrangers aux lecteurs francophones, Djébar a inclus

⁸⁶ Anne Donadey, «The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest, » *World Literature Today* 74, no. 1 (Winter 2000): 27.

⁸⁷ *Ibid.*, 30.

⁸⁸ *Ibid.*, 30.

une définition qui soit précède le nom, soit le suit. Par exemple vous pourriez voir la fonction de ces mots arabes dans la citation suivante, « D'autres relateront ces ultimes moments : un secrétaire général, 'bach-kateb', du bey Ahmed de Constantine. »⁸⁹ Grâce aux définitions, Djébar est en mesure d'enseigner aux lecteurs français le vocabulaire arabe.

Pourquoi met-elle ces mots entre guillemets ou en italique ? À mon avis, les guillemets et la calligraphie italique sont des outils qui permettent à Djébar de renforcer la signification personnelle de ces mots. C'est-à-dire que ces mots reflètent l'histoire de son pays d'origine et il est peu probable qu'ils seront compris par un lecteur non algérien.

De plus, comme le note très nettement Donadey, ces mots arabes viennent des archives où Djébar a fait des recherches quand elle a écrit *L'Amour, la fantasia*.⁹⁰ En lisant ces mots, il est très important, selon moi, que le lecteur entreprenne des recherches sur l'histoire algérienne, notamment son aspect multiculturel. En outre, je suis tout à fait d'accord avec les conseils de Dr.

⁸⁹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 255.

⁹⁰ Anne Donadey, «The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest, » *World Literature Today* 74, no. 1 (Winter 2000): 30.

Walker, qui indique que le multiculturalisme est la fonction conative qui lie tous ces mots qui sont en réalité complètement étrangers à la langue française. Puisque la culture algérienne a été influencée surtout par les Romains, les Arabes et les Turcs, les mots que Djébar a choisis d'inclure dans son roman ont un éventail d'origines multiculturelles qui couvre la présence persane jusqu'à la présence turque.⁹¹

Bref, en incluant des mots qui viennent des archives historiques, Djébar enseigne aux lecteurs francophones l'histoire algérienne et en même temps elle crée un palimpseste multilingue. Puisque les lecteurs francophones sont obligés de lire la définition de ces mots afin de comprendre un roman qui est écrit en langue française qui est leur langue maternelle, il est incontestable que Djébar emploie ces mots en vue de créer un palimpseste multilingue.

Djébar continue son travail de palimpseste en incluant des mots de l'histoire algérienne qui ne sont pas accompagnés d'une définition. L'exemple le plus évident et le plus important est le mot « qalam », « Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et de

⁹¹ *Ibid.*, 30.

souvenir et je tente de lui faire porter le 'qalam' ». ⁹² Les critiques ont tous noté que le « qalam » est un symbole pour les femmes qui écrivent. Mais il faut également indiquer, comme le note Samia Mehrez, « Only the bilingual reader will immediately recognize the untranslatable word *qalam* as one of the key words in the the first revelation of the Koran where writing is defined as a divine attribute. » ⁹³ Puisque ce mot n'a ni traduction, ni définition, un lecteur qui n'est pas bilingue (français - arabe) est obligé de commencer des recherches afin de comprendre la signification du passage.

Ce n'est pas par hasard que Djebbar a omis une définition du mot « qalam ». Je crois que Djebbar veut que le lecteur recherche la définition du mot « qalam » parce que ce mot se relie de nouveau au thème principal de *L'Amour, la fantaisia*. Ce thème est l'importance d'étudier, de lire et d'écrire. J'avais mentionné dans mon chapitre précédent qu'en obtenant une éducation, quelle que soit la langue, Djebbar reste en fait fidèle aux enseignements de

⁹² Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 313.

⁹³ Mehrez, Samia. «Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text, » in *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, ed. Lawrence Venturi (London: Routledge, 1992), 126.

l'islam. Cela dit, quand j'ai recherché la définition, j'ai non seulement appris un autre mot arabe, mais j'ai également appris un fait sur l'islam. J'ai appris que l'islam du temps du Prophète est en réalité une religion qui tient à promouvoir l'éducation, selon le Coran « Read and your Lord is Most Honorable. » (96.3) Par conséquent, Djébar fait d'une pierre deux coups en enseignant au lecteur d'abord un mot arabe puis en détruisant un stéréotype sur l'islam.

Selon Donadey, la présence des mots arabes sans définition ou traduction a un effet double, car ils défamiliarisent le français pour un lecteur francophone et en même temps ils rendent la lecture plus accueillante à un lecteur arabophone.⁹⁴ Cela dit, on ne peut pas contester le fait que ce palimpseste multilingue permet à Djébar de cibler son roman non seulement sur les lecteurs francophones mais également sur les lecteurs arabophones.

Ensuite, on trouve des mots arabes qui selon Donadey, sont devenus courants dans la langue française.⁹⁵ Par exemple, « razzia » et « dey ». Comme le note Donadey, ces mots ont des origines turques. Je peux donc conclure que

⁹⁴ Anne Donadey, «The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest, » *World Literature Today* 74, no. 1 (Winter 2000): 30.

⁹⁵ *Ibid.*, 31.

ces mots ont pénétré dans le lexique algérien après l'arrivée de la Turquie en Algérie et après la colonisation de 1830. Ils sont au fur et à mesure apparus dans le dictionnaire français.

Cependant, je ne suis pas tout à fait d'accord avec Donandey, qui écrit qu'il y a des « *Arabic words that have become more or less current in French* ». ⁹⁶ À mon avis, elle aurait dû être plus spécifique. La langue française se parle autour du monde et selon moi, au lieu de dire « French » seulement, elle aurait dû dire « French spoken in France ». Pour moi, une Canadienne, ces mots ne font pas partie de mon vocabulaire. À mon avis, la raison pour laquelle ces mots sont présents dans le vocabulaire de la France est que, comme l'indiquent plusieurs critiques, après la colonisation, beaucoup d'immigrés algériens sont allés en France, où ils ont transformé la langue. Bref, même si ces mots apparaissent dans les dictionnaires français, je crois qu'il faut sans doute préciser que ces mots font partie d'un vocabulaire régional et non pas international.

En réalité, il est incontestable que ce sont les immigrés algériens qui ont influencé le français parlé en

⁹⁶ *Ibid.*, 31.

France. Cela dit, « The use of this type of Arabic vocabulary suggests that the colonization not only has an impact upon the colonized, but also changes the colonizing power's culture and language as well. »⁹⁷ Bref, en incluant ces mots, Djébar accorde aux immigrés algériens une importance profonde, car ce sont eux qui ont également créé un palimpseste multilingue. Djébar emploie certains mots de vocabulaire dans *L'Amour, la fantasia* afin d'enseigner aux lecteurs la contribution des Algériens à la culture française.

Ensuite, il y a des exemples où les Algériens emploient un mot français au lieu d'un mot arabe afin d'communiquer aux lecteurs une perspective algérienne. Par exemple, dans *L'Amour, la fantasia* une femme algérienne dit, « Les fellagha étaient chez vous ! (car ils appelaient 'fellagha' ce que nous, nous appelions 'frères'.) »⁹⁸ En effet, la situation linguistique est ironique, car ce sont les Français qui emploient le mot arabe et les Algériens qui emploient le mot français. L'ironie est que ce sont les Algériens qui reprennent le mot arabe en lui donnant une connotation positive dans la langue de l'ennemi.

⁹⁷ Ibid., 31.

⁹⁸ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris : Albin Michel, 1995), 289.

Pourquoi a-t-elle fait cela ? Avant de répondre à cette question il faut d'abord comprendre la définition du mot « fellagha ». Selon *Le Petit Robert* « fellagha » désigne un « partisan du soulèvement contre l'autorité française pour obtenir l'indépendance de son pays pendant l'époque coloniale en Afrique du Nord. »⁹⁹ On ne peut pas nier le fait que chez les Français ce mot a une connotation péjorative. Par conséquent, Djebbar n'écrit pas le mot « fellagha » parce qu'un lecteur français interpréterait ce mot comme étant très péjoratif et cela n'est pas le message que Djebbar veut envoyer aux lecteurs. À mon avis, le mot « frère » permet à Djebbar de souligner la caractéristique fraternelle de la culture algérienne. En outre, comme l'indique très nettement Donadey, Djebbar démontre aussi que « the linguistic struggle is also waged within each camp »,¹⁰⁰ c'est-à-dire, le paradoxe d'écrire dans la langue de l'ancien colonisateur, un thème que j'ai déjà traité en profondeur dans les autres chapitres.

Finalement, dans *L'Amour, la fantasia*, Djebbar juxtapose le français et l'arabe afin d'enseigner au

⁹⁹ « Fellagha » Josette Rey-Debove and Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert* (Paris : Dictionnaires Le Robert, 2002), 1048.

¹⁰⁰ Anne Donadey, « The multilingual Strategies of postcolonial literature : Assia Djebbar's Algerian palimpsest, » *World Literature Today* 74, no.1 (Winter 2000) : 32.

lecteur sa propre opinion sur la colonisation. Par exemple « El-Djezaïr était, depuis quinze ans, tombée entre les mains de l'Infidèle. »¹⁰¹ Grâce à cette citation, la juxtaposition devient très claire. D'abord, Djébar emploie le terme arabe « El-Djezaïr » au lieu du terme français, Algérie. En employant le terme pré-colonial, Djébar rend la lecture plus accueillante pour un lecteur arabe. Ensuite, elle emploie le mot français « Infidèle ». Selon moi, il est indéniable que le mot « Infidèle » signifie les colonisateurs français. Puisque le mot « Infidèle » est écrit en français, le lecteur francophone se souvient de la violence coloniale. De plus, Djébar écrit « Infidèle » avec une majuscule pour vraiment insister sur la brutalité de la colonisation. Cette juxtaposition souligne la perspective algérienne.¹⁰²

Toute réflexion faite, dans ce chapitre j'ai montré comment Djébar a traduit et transcrit des mots arabes en français afin de créer un palimpseste multilingue. Ce palimpseste multilingue a plusieurs fonctions. D'abord, en incluant des mots arabes, Djébar a rendu la langue française plus accueillante pour un lecteur arabe et c'est

¹⁰¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 119.

¹⁰² Anne Donadey, «The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest, » *World Literature Today* 74, no. 1 (Winter 2000): 31.

en réalité une technique employée pour rendre vivants ses ancêtres algériens. Voilà pourquoi on ne peut pas l'accuser de ne pas cibler les lecteurs algériens. Ensuite, en lisant ce palimpseste multilingue le lecteur se souvient constamment de la violence de la colonisation. Finalement, dans ce chapitre, j'ai voulu souligner non seulement la fonction du palimpseste multilingue, mais aussi son but. Djébar a créé un palimpseste multilingue pour enseigner aux lecteurs que « La langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la font et la défont. »¹⁰³

¹⁰³ Abdelkebir Khatibi, « Bilinguisme et littérature, » *Maghreb pluriel* (Paris : Denoël, 1983), 189.

Conclusion

Toute réflexion faite, *L'Amour, la fantasia* est un roman palimpseste où l'histoire et la langue originelle ont été effacées afin de créer une seconde histoire et une nouvelle langue qui reconnaissent le rôle que les femmes ont joué dans l'histoire du XIX^e et XX^e siècle en Algérie.

Dans cette thèse j'ai voulu prouver qu'écrire dans la langue de l'ancien colonisateur n'est pas une tâche simple pour Djébar. À travers le roman, Djébar lie son acte d'écrire aux cris des femmes algériennes qui cassent la barrière du silence qui y est imposé. Par exemple quand la narratrice dit,

« 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. »¹⁰⁴

Je dois néanmoins préciser que c'est le bilinguisme qui permet à Djébar de créer ce roman palimpseste. D'une part, le bilinguisme a la puissance de renverser l'aphasie. C'est-à-dire le bilinguisme de Djébar permet aux femmes algériennes une manière d'expression. D'autre part, le bilinguisme, qui est souvent problématisé dans le roman, offre aux femmes algériennes l'identité et l'identification qu'elles cherchent.

De plus, dans mon chapitre *Le palimpseste historique*, j'ai montré comment Djébar a d'abord relu les documents « officiels » de la conquête française de l'Algérie et puis comment elle les a réécrits selon la perspective d'un sujet colonisé afin de créer un palimpseste historique qui inclut la participation féminine. Comme l'a déclaré très nettement H. Adlai Murdoch, « Djébar writes woman as object of desire into woman as desiring subject, drawing on the alienation and desire for recognition which are the legacies of a colonialist discourse. »¹⁰⁵

Finalement j'ai examiné le rôle de la langue française dans le roman. La langue d'expression de Djébar n'est pas

¹⁰⁴ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia* (Paris: Albin Michel, 1995), 285.

¹⁰⁵ H. Adlai Murdoch, « Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*, » *Yale French Studies* 83, (1993): 75.

sa langue maternelle, mais plutôt une forme de la langue française dominante qui, pendant la période coloniale, a été imposée au-dessus du berbère indigène. Le berbère est parlé dans les montagnes et l'arabe dialectal est parlé dans son village.

En écrivant *L'Amour, la fantasia*, Djébar s'attend à ce que le lecteur entreprenne beaucoup de recherche sur le plan lexicologique. Quand j'ai lu le roman, je me suis rendu compte qu'il n'est ni complètement écrit en langue française, ni en langue arabe. À mon avis, Djébar a consciemment manipulé la langue française, car

« The Maghrebine Francophone writer recognizes that he cannot continue to employ the same language unless he wishes to reproduce the same history. This does not imply, however, merely substituting Arabic for French. Bringing back a repressed tongue, in itself, does not constitute an act of cultural renewal. One does not necessarily speak a different language -a language of difference -by speaking another language. Nor is it a question of speaking like a Maghrebine in a language other than one's own, but rather speaking in one's own language (be it native or acquired) like a foreigner. »¹⁰⁶

Dans mon chapitre *Le palimpseste multilingue*, j'ai montré que la langue du roman est vraiment « une langue djébarienne ». Par conséquent, mon analyse lexicale a démontré que « la langue djébarienne » est une « situation

¹⁰⁶ Danielle Marx-Scouras, «The Poetics of Maghrebine Illegitimacy, » *L'Esprit Créateur* 26, no.1 (Spring 1986):9.

éminemment complexe, car langue tierce, le français se substitue à la diglossie en se traduisant lui-même du français en français. »¹⁰⁷

En réalité, Djebbar a « indigenized » la langue française (pour employer la terminologie de Chantal Zabus)¹⁰⁸. En outre, une fois que la langue a été « indigenized », ce n'est plus un français métropolitain qui apparaît sur les pages, mais un registre différent qui est plutôt une réminiscence de la langue française dominante¹⁰⁹. *L'Amour, la fantasia* est non seulement un roman palimpseste mais également, un hybride entre la culture algérienne et française.

¹⁰⁷ Abdelkebir Khatibi, « Bilinguisme et littérature, » *Maghreb pluriel* (Paris : Denoël, 1983), 189.

¹⁰⁸ Chantal Zabus, *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel* (Amsterdam: Rodopi, 1991), 3.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 4

Bibliographie

- Best, Victoria. «Between the Harem and the Battlefield: Domestic Space in the Work of Assia Djébar. » *Signs* 27, no. 3 (Spring 2002): 873-879.
- Djébar, Assia. *Fantasia : An Algerian Cavalcade*. Translated by Dorthy S. Blair. London: Quartet Books, 1989.
- Djébar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Paris: Albin Michel, 1995.
- Djébar, Assia. «Regard interdit, son coupé.» *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Edition des femmes, 1980: 167-178.
- Djébar, Assia. «Writing in the Language of the Other. » In *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity*, ed., Isabelle De Courtivron, 19-27. Translated by Isabelle de Courtivron and Susan Slyomovics. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Donadey, Anne. « Between Amnesia and Anamnesis: Re-Membering the Fractures of Colonial History. » *Studies in Twentieth Century Literature* 23, no.1 (Winter 1999):111-116.
- Donadey, Anne. «'Elle a rallumé le vif du passé:' L'écriture - palimpseste d'Assia Djébar.» *Postcolonialisme & Autobiographie*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998.
- Donadey, Anne. *Recasting Postcolonialism: Women Writing Between Worlds*. Portsmouth: Heinemann, 2001.
- Donadey, Anne. «The Multilingual Strategies of

Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest. » *World Literature Today* 74, no. 1 (Winter 2000): 27-36.

Erickson, John. «Women's Space and Enabling Dialogue in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*. » In *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, ed., Mary Jean Green, Karen Gould, Micheline Rice Maximin, 304-320. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

« Fellagha » Rey-Debove Josette, and Alain Rey. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2002.

Fromentin, Eugène. *Sahara et Sahel*. Paris: Librairie Plon, 1887.

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

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Ghaussey, Soheila. «A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*. » *World Literature Today* 68, no.3 (Summer 1994): 457-462.

Green, Mary Jean. «Dismantling the Colonising Text: Anne Hébert's *Kamouraska* and Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*. » *French Review* 66, no.6 (May 1993): 959-965.

Kelly, Debra. *Autobiography and Independence: Selfhood and*

Creativity in North African Postcolonial Writing in French. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

Khatibi, Abdelkebir. « Bilinguisme et littérature. » *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël, 1983 : 179-207.

Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Genre, Self-Portraiture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Marx-Scouras, Danielle. «The Poetics of Maghrebine Illegitimacy. » *L'Esprit Créateur* 26, no.1 (Spring 1986):3-10.

Mehrez, Samia. «Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text. » In *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, ed., Lawrence Venturi, 120-138. London: Routledge, 1992.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé*. Paris: Gallimard, 1985.

Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Mernissi, Fatima. *Le harem politique : Le Prophète et les femmes*. Paris : Albin Michel, 1987.

Mortimer, Mildred. « Edward Said and Assia Djebar: A Contrapuntal Reading. » *Research in African Literatures* 36, no.3 (Fall 2005): 53-67.

Murdoch, H. Adlai. «Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djebar's *L'amour, la fantasia*. » *Yale French Studies* 83, (1993): 71-92.

Nagy-Zekmi, Silvia. « Tradition and transgression in the

novels of Assia Djebar and Aicha Lemsine.» *Research in African Literatures* 33, no. 3 (Fall 2002): 1-13.

Said, Edward W. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1993.

Zabus, Chantal. *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Amsterdam: Rodopi, 1991.