

Assia DJEBAR et la renaissance scripturale des enfants de la guerre

Claudia Carolina AVILA FIGUEROA
Universidad Nacional Autónoma de México¹

Résumé

L'amour, la fantasia propose une corrélation entre la guerre et l'écriture, dont la nature est semblable, dialogique et paradoxalement contraire, car l'écriture s'engage à l'exhumation de la mémoire de la guerre et à la quête d'une renaissance de la vie après la destruction. La construction du roman, fondée sur l'intertextualité et la mise en abîme, permet la remémoration au sujet de la guerre et justifie son retour récurrent à l'intérieur du roman.

Mots clé : Assia Djebbar, corrélation, mémoire, guerre, écriture, dialogique, renaissance.

Abstract

Fantasia : An Algerian Cavalcade proposes a correlation between war and writing as two powers of a similar nature, dialogic and yet contrary, where the write is committed to the exhumation of the memory of the war and the pursuit of a renaissance life after the destruction. The construction of the novel, based on intertextuality and the *mise en abîme* allows remembering about the war and justifies his recurring back to the inside of the novel.

Keywords : Assia Djebbar, correlation, memory, war, writing, dialogic, rebirth.

Introduction

Bien que le propos de ce colloque soit celui de croiser des regards sur l'enfant comme victime de la guerre, la perspective de ce travail interprète le terme « enfant » comme tout être humain qui a subi ou a survécu au conflit. Avant d'exposer comment est-ce que nous arrivons à soutenir ce propos, il faut souligner que l'itinéraire de vie d'Assia Djebbar est un parcours parallèle à celui de l'histoire de l'Algérie et ses ans de guerre d'Indépendance, conflit dans lequel elle s'engage sans dissocier son destin individuel du collectif.

Tout d'abord, il est convenable de mentionner trois problèmes corrélatifs qui révèlent le caractère conflictuel de *L'amour, la fantasia*. En principe, nous trouvons celui d'être une autobiographie qui a des éléments

¹ Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Facultad de Filosofía y Letras. Programa de Maestría y Doctorado en Letras.

canoniques du genre, mais qui appartient aussi et de manière légitime à la catégorie du roman, étant donné sa construction et surtout, la marque paratextuelle qu'on trouve dans sa première page, indiquant le mot roman. Situation qui nous porterait vers un autre débat objet d'un travail spécifique. Deuxièmement, Assia Djébar, dans sa quête d'authenticité autobiographique, déclare se trouver face au dilemme du choix de sa langue d'écriture, ce qui semblerait être un faux problème, car son œuvre a été écrite intégralement en français.

Cependant, cet aspect est un vrai obstacle pour elle, puisque l'expression scriptural en langue française lui pose le risque de masquer, sous la fiction, un récit dans lequel elle a besoin de se parcourir et de se révéler de manière transparente, malgré son aphasie amoureuse dans la langue de l'Autre. En fin, elle souligne aussi que l'expression du moi dans la langue de l'ancien ennemi peut produire, comme effet indésirable, une écriture fictive qui la cache sous une sorte de voile ancestral. Dans ce cadre d'oppositions, la remémoration au sujet de la guerre est un processus lié à l'architecture du roman, dans laquelle on trouve tout d'abord, que l'espace du récit se déroule dans un champ cerné que le lecteur découvre juste à la fin de l'œuvre :

Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser! Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia.² (Djébar, 1985, p : 314)

Conformément à cette citation, ce dénouement laisse la terminaison de l'œuvre en suspension, face à la continuité du combat et de la mort qui s'annoncent dans ces dernières lignes. La description de ce moment critique semble tracer la silhouette d'un champ textuel circulaire et, par conséquent, fermé sur lui-même. C'est ainsi que l'installation du thème de la guerre fonde le roman, tellement sa terminaison s'ouvre sur une continuité belliqueuse, tandis que le combat est l'événement déclencheur du cercle romanesque. De cette façon, dans la construction du roman, il est possible de regarder la représentation d'un espace de clôture où concourent la dualité, le paradoxe et le conflit.

Dans cet espace borné, le lien entre la guerre et l'écriture se configure en vertu de deux ressources narratives qui agissent de manière concomitante. Il s'agit de l'intertextualité et de la *mise en abîme*. Par rapport à la première, dans son origine, la notion d'intertextualité a été

² Assia Djébar, 1985. *L'amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, p. 314

esquissée par Mikhaïl Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski* (1979), où son auteur parle du discours polyphonique et de son importance dans l'œuvre de Dostoïevski, dont la création littéraire ne représente pas des esclaves sans voix, mais des personnages libres qui sont capables de défier son créateur et même s'opposer à lui. Bakhtine considère que l'œuvre de son compatriote peut être saisie comme un ensemble de voix qui convergent vers une orchestration de langages, y compris celle de l'auteur. En somme, pour consolider sa théorie, il trouve dans le fonctionnement de ce modèle bivocal une ressemblance à celui de la conscience, entité de nature dialogique dont l'existence est ostensible à partir de l'échange d'autres idées.

Plus tard, l'évolution de cette notion conduira Genette à définir l'intertextualité comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire, la présence d'un texte dans un autre. Dans *L'amour, la fantasia*, cela représente un autre paradoxe, parce qu'on est en face d'un roman d'allure clos, alors que la présence d'autres textes dans le roman l'ouvre vers une quête de sens de l'extérieur. Bien entendu, la ressource de l'intertextualité correspond à l'archétype du roman moderne et on pourrait bien considérer que cela ne produit pas des effets d'importance. Pourtant l'intention de sens s'exprime différemment dans chaque œuvre, à partir des sens véhiculés par les textes coprésentes, ainsi que conformément à la vision que chaque lecteur leur donne.

À cet égard, dans *L'amour, la fantasia* l'intertextualité se nourrit de références, d'allusions et de témoignages autour de la guerre, ce qui permet le concours de toutes les voix des victimes engagées dans le conflit. Il s'agit d'un système qui pousse au dialogue les personnages provenant de plusieurs dimensions spatio-temporels de la réalité, dont la rencontre serait impossible sinon par ce moyen. Il faut souligner que le roman comprend un espace temporel de plus de 100 ans, depuis la prise d'Alger en 1830 jusqu'à la décennie des années 70 du XX^{ème} siècle, ainsi qu'un trajet locatif à travers la géographie de la France et l'Algérie.

De cette façon, l'intertextualité tisse dans le monde du roman l'assemblage de deux mondes isolés et privés de communication entre eux. D'une part, il s'agit des témoignages qui viennent de l'écriture de l'Autre, dont les caractéristiques sont en général, l'expression en langue française, l'appartenance au genre masculin et un discours qui veut sembler vainqueur. D'une autre part, on trouve les voix féminines, dont les attestations ont une origine orale et ont été exprimées en langues autochtones, soit l'arabe ou le berbère. Ces femmes montrent la réussite

d'une lutte qui, pour ne pas trouver une véritable reconnaissance sociale et historique, semble ne pas exister.

D'autre part, il est aussi convenable de renforcer le caractère réel des témoignages, car ceux de l'Autre sont à l'origine des rapports et chroniques que Djébar a examiné en tant qu'historienne, lesquels, sous la fiction, dessinent, par exemple, un Pélissier petit dans sa réalité humaine. D'autre part, il y a également, les témoignages oraux des femmes qu'Assia Djébar a interviewée, sous le personnage de Leïla, pour son film documentaire *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* (1978), et qu'elle a fait entrer dans le monde du roman. En fait, ces attestations représentent la pièce manquant du dialogue à l'intérieur de l'œuvre, la réponse au discours de l'Autre et, peut-être le plus important, ils confèrent une place à la mémoire ignorée et oubliée des femmes et révèlent la véritable dimension de la crise de l'après-guerre.

C'est ainsi que l'intertextualité donne lieu à la mise en abîme, structure qui procure le retour sur le même sujet et permet la traversée des cercles concentriques temporels du récit, configurant son trajet vers le passé. De telle manière que le roman interroge ses écritures et ses voix internes et, par cette route, suit un cycle à travers duquel, la ligne des témoignages s'ouvre sur ses nombreux versions des faits. Dans le cercle du roman, ce processus reproduit l'intertextualité qui, à son tour, s'enlace à d'autres chaînes d'écriture de projection infinie pour révéler les parties cachées d'une histoire divisée, mais qui doit être mise au jour, à partir de la construction d'une seule vérité pour ces deux mondes.

Revenons à l'exemple de Pélissier dans la deuxième partie du récit, consacrée à la remémoration de l'enfumée organisée par ce militaire dans la montagne *Dahra*. En effet, la manière dans laquelle Assia Djébar souligne la précision extrême et hors la technique militaire du rapport, certainement pas nécessaire dans le domaine de la guerre, dévoile la subjectivité du personnage, d'après laquelle Pélissier n'est qu'un homme qui regrette son action et qui, en fait, écrit un rapport poussé par la honte de son crime.

Le roman réunit de cette façon, les remémorations de personnages procédant de la réalité, ce que produit la transgression du caractère fictionnel de l'œuvre et l'assimile au territoire de la vérité. De plus, il est nécessaire de souligner que les témoignages féminins dévoilés, ne constituent pas la création d'une société subalterne autour de la narratrice ou du personnage de Leïla du film. Tout au contraire, le film et le roman permettent la renaissance de la mémoire des victimes et, par ce moyen, la

récupération de l'intégrité personnelle des femmes interviewées et, par extension, celle de multiples voix anonymes.

De cette manière, *L'amour, la fantasia* développe un système de témoignages autour des guerres d'indépendance en Algérie, ce qui procure l'agencement d'un dialogue entre ses écritures, ses voix internes et celles qui nourrissent le roman dès l'extérieur. La perspective omnisciente de la narratrice s'installe au centre de ces voix et de leurs confrontations, dont l'origine est l'occupation coloniale française. Dans ce système, comme on a apprécié dans l'exemple de Pélissier, le concours simultané de l'histoire et de la fiction dévoile les différentes visions de la guerre et complète un tableau historique et personnel vivant, que la science de l'histoire occulte des fois.

Ce plongement dans la mémoire de la guerre place le roman dans un carrefour de temps et de lieux, toutefois, cet univers romanesque n'est pas un territoire de trêve, ni le cercueil de la guerre non plus. Il est une critique féroce sur la guerre et sur l'histoire en tant que science, dont le rôle n'est que celui de reproduire les monologues séparés et récurrents des intervenants sans jamais établir un dialogue ou écouter intégralement les deux parties. C'est pourquoi, le roman semble faire noter la manière dans laquelle la science et la fiction convergent dans leurs méthodes.

Malgré ces circonstances, Djébar a l'intention de proposer ce dialogue manqué par l'histoire et le pouvoir évitent. C'est ainsi qu'elle lutte pour réveiller les corps et les voix des enfants de la guerre dans le but de reconquérir leur territoire et témoigner leurs histoires.

1. La construction de la mémoire par la voie de l'écriture

Pour activer ce double système, où convergent la mémoire et l'écriture, Assia Djébar, en tant qu'écrivaine et historienne, réfléchit sur les écritures concernant l'intertextualité et la *mise en abîme* pour configurer un dispositif précurseur de l'action romanesque et tracer les coordonnées spatiales et temporelles de la trame, car grâce à leur médiation mémorielle, il est possible la rencontre de nombreux personnages qui proviennent de plusieurs temporalités, sous la figure de l'anachronie.

En raison de ses ressources narratives, le roman expose un univers fragmenté, qui compare l'explosion de la guerre à celle de l'écriture, image que, à son tour, fait surgir un parallèle entre l'écriture des rapports de guerre, la correspondance personnelle des plumes militaires et celle des jeunes filles cloîtrées, qui écrivent intarissables, dans la clandestinité, des lettres d'amour. Assia Djébar considère que ces actes d'écriture

répondent à une fièvre hallucinatoire dont l'origine pourrait être la claustration, d'une telle manière que leur phénoménologie trouve son équivalent dans celle de la guerre.

En suivant les traces de la fiction et de la réalité et en confrontant ces explosions, Assia Djébar insinue que l'histoire pourrait être fondée sur certains pièges de la mémoire ou bien, que l'imagination envahit le souvenir. Elle estime que les hallucinations scripturales ont une origine corrélative à la réclusion ce qui fait référence à la dimension de l'œuvre, enfermée sur elle-même. D'ailleurs, il faut considérer que le terme « fantasia » du titre, n'évoque pas seulement la guerre, mais l'origine étymologique du mot latin, qui vient du grec φαντασία, c'est-à-dire, la faculté de reproduire les images de choses passées ou lointaines, de représenter les idéaux ou d'idéaliser le réel. Bref, la fantaisie que, pour Ricœur, constitue une des pathologies de la mémoire.

La guerre, comme claustration virtuelle et réelle, pousse les personnages à la remémoration et, par cet effet, à la prolifération d'écritures libératrices. La liberté est gagnée grâce à la médiation de l'acte scriptural comme une puissance capable de transgresser la réclusion, la subordination du corps ou la répression de l'amour. C'est pourquoi, à l'intérieur du champ cerné de la caserne, explose le récit d'Aimable Pélissier, un militaire qui cherche à se débarrasser de sa mauvaise conscience par la route d'un élan fiévreux qui lui impose l'exécution d'un récit, extrêmement dur et exact, sur l'enfumée d'une tribu complète dans les montagnes du *Dahra*, où on a trouvé mille cinq cents cadavres sous *El Kantara*.

Sous la lumière du roman, Assia Djébar dévoile Pélissier comme un homme envahi par le remords en train d'écrire sur le sacrifice collectif qu'il a exécuté. Cependant, la romancière ne le considère pas un meurtrier, mais le premier écrivain de la première guerre d'Algérie, en fait, une sorte d'ancêtre : « Pélissier, bourreau-greffier, porte dans les mains le flambeau de mort et en éclaire ces martyrs. Ces femmes, ces hommes, ces enfants pour lesquels les pleureuses n'ont pu officier (nulle face lacérée, nul hymne lancinant lentement dévidé), car les pleureuses se sont trouvées confondues dans le brasier... Une tribu entière ! »³

L'acceptation de la part d'Assia Djébar du rôle de légataire de l'héritage de Pélissier semble une sorte de sacrifice à elle, cependant, en libérant le militaire de sa charge historique, Djébar diminue sa trace, lui confère son

³ Assia Djébar, *Op.Cit.*, p. 114

vrai statut et le fait entrer dans un territoire d'égalité tout comme les autres victimes : « Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous *El Kantara*, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres. »⁴

Cet acte de la mémoire, tissé à partir l'écriture, renouvelle la perspective de l'histoire et casse l'image du vainqueur et de l'ennemi puissant, pour le montrer tel qu'il est, comme un être écrasé sous le poids de son crime. Situation qui replace les vainqueurs et les vaincus et situe une nouvelle manière de lire l'histoire. En somme, l'évocation au sujet de Pélissier, n'est qu'un échantillon de l'écriture de l'Autre et de la projection de son sens dans le roman.

Par ailleurs, Djébar entre dans l'intimité de la vie domestique, pour être plus précis, de la vie féminine et trouve, à l'intérieur d'une maison claire d'un hameau du Sahel, l'éclosion de la graphorrhée de trois filles cloîtrées, les seules musulmanes qui avaient fréquenté l'école primaire et dont le père ne savait ni lire ni écrire le français. Il s'agit des jeunes filles qui écrivent en profusion à de nombreux hommes aux quatre coins du monde arabe. Ces filles ne sortent qu'une fois par semaine pour aller au bain maure, mais ses lettres infiltrent une révolte sourde dans leur maison. La passion commence et cette perte de l'innocence féminine par la voie de l'écriture augure un étrange combat de femmes. Les jeunes filles écrivent à la manière des militaires, la fièvre scripturaire des militaires est donc parallèle à celle des jeunes filles cloîtrées : « Une telle démangeaison de l'écriture me rappelle la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de mon enfance : écrire vers l'inconnu devenait pour elles une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue provisoire à leur claustration... »⁵

Également, Assia Djébar déclare être entrée dans sa propre histoire d'amour par l'écriture, elle remémore un inconnu qui lui a écrit ouvertement un message que le père a trouvé et, en colère, a déchiré. Puis, elle a dû le sortir du panier pour reconstituer ce que semblait présager le rapt inéluctable. L'écriture étouffée est liée à la libération : « - Tu vois, j'écris et ce n'est pas pour le mal, pour l'indécent! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Écrire, n'est-ce pas me dire? »⁶

4 Assia Djébar, *Op.Cit.*, p. 115

5 Assia Djébar, *Ibid.*, p. 67

6 Assia Djébar, *Ibid.*, p. 87

Bref, dans le roman, il y a un autre exemple d'une autre révolution scripturale manifeste, quand les parents de la narratrice commencent à se parler et à s'écrire directement, face à l'atmosphère écrasante de la société et ses strictes traditions concernant le mariage, où la femme évite de faire référence directe au mari comme signe de propreté morale. Alors, ces actes de reconnaissance personnelle réciproque constituent des pas vers une nouvelle conformation de la dimension affective, publique et sociale du couple. Bref, une renaissance.

Conclusion

En conclusion, l'architecture du roman nous informe de ce que signifie la guerre en tant que silence, réclusion et isolement. Le retour infini sur le passé n'est pas le retour à la blessure et ne veut pas allumer le ressentiment. Tout au contraire, l'imminent présage de la mort demande la prise de conscience vers la récupération de la trame sociale, autrement, la figure de la prison et de la guerre menacent de se reproduire à l'infini. Cette construction narrative montre le piège de la guerre, leurs conséquences et le danger qui représente la continuité du conflit. Pendant que la structure organique du roman, dispose ses ressources narratives pour ouvrir le dialogue entre les intervenants d'un combat encore vivant, légitime son caractère autobiographique, la transparence de ses témoignages et, met à nu les entrailles de la guerre pour bien comprendre le phénomène et ses conséquences. Grâce à l'écriture, le roman matérialise la dimension humaine du dommage, allume les corps, fait écouter la voix, réécrit l'histoire et attribue aux victimes leur caractère de personnes.

La force de la relation entre écriture et mémoire devient claire en vertu de la formulation des énoncés sur le passé, car la mémoire constitue un domaine exclusif de l'être humain et l'écriture est le moyen qui lui confère sa continuité historique et psychologique en face l'avenir. Puisque, si le souvenir invoqué par un sujet se place sur des coordonnées spatiales et temporelles précises et prend la forme de l'écriture, soit officielle, fictive ou son produit hybride, cela lui permet l'entrée dans le champ du droit, de la configuration de sa conscience morale et, par cette voie il accède à la dignité et au respect de ses intérêts et de ses droits.

L'amour, la fantasia est un roman dont les thématiques sont inépuisables, quant à son architecture liée à l'image de la guerre et, celle-ci, à son tour, étroitement rapportée au parcours personnel d'Assia Djebar. C'est pourquoi, le roman est un témoin du parcours entrepris par l'écrivaine en quête de soi-même de manière parallèle à la reconnaissance de la

grande bataille que les algériens ont entamé pour leur liberté et leur renaissance personnelle en fonction d'un destin collectif.

Références bibliographiques

Djebar, Assia (1985), « *L'amour, la fantasia* », Paris, Albin Michel, « Le livre de poche », N° 15127.

Bajtín, Mijaíl, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Traducción de Tatiana Bubnova, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, (Col. Breviarios núm. 417), 1988.

Chikhi, Beida (2002), « *Les romans d'Assia Djebar. Entre Histoire et Fantaisie* », Alger, OPU-Office des Publications Universitaires.

Dennett, Daniel (1989), « *Condiciones de la cualidad de persona* », Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Cuadernos de crítica, N° 45.

Genette, Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Éditions du Seuil, (Col. Points No. 257), 1982.

Khemri, Hocine (2011), « *Le roman arabe et la modernité (Structures temporelles et forme romanesque)* », Alger, Elalmaia.

Ricœur, Paul (2002), « *La memoria, la historia, el olvido* », Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Sección de obras de Filosofía, Trad., Agustín Neira.

Nada, Elia (2001), « "The fourth language" subaltern expression in Assia Djebar's *Fantasia*: an algerian cavalcade and a sister to Scheherazade" in *Trances, dances and vociferations: Agency and resistance in african women's narratives* », New York, Garland Publishing, Inc. New York & London.

Mostaghanemi, Ahlem (1985), « *Algérie. Femme et écritures* », Paris, Éditions L'Harmattan.

Shoemaker, Sydney (1981), « *Las personas y su pasado* », Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filosóficas. Cuadernos de crítica, N° 8.

Sohr, Raúl (1990), « *Para entender la guerra* ». Ciudad de México, Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Los noventa...