

□ **EMERGENCE DU PARLER FEMININ ARABE
DANS LA LANGUE FRANÇAISE
DANS LE ROMAN D'ASSIA DJEBAR:
*L'AMOUR, LA FANTASIA***

Fatma-Zohra KOCHKAR FERCHOULI

Département de Traduction et d'Interprétation

Faculté des Lettres et des Langues

Université d'Alger

Le roman d'Assia Djebbar, *L'amour, la fantasia*, se présente comme une quête de l'identité féminine algérienne. Il comporte des passages relatifs à la conquête de l'Algérie par la France qui alternent avec des passages autobiographiques dans lesquels des femmes algériennes sont mises en scène.

Dans ce roman, Assia Djebbar "ressuscite" en quelque sorte les femmes de sa communauté parce que toute présence féminine est passée sous silence aussi bien par les gardiens des traditions que par les historiens. En effet, les femmes algériennes, comme toutes celles du monde arabo-musulmans, parce qu'elles risquent d'être objet de désir pour les hommes, sont cloîtrées dans les intérieurs de maisons dès la puberté et leurs voix sont étouffées ainsi que l'exige la coutume. C'est pourquoi, Assia Djebbar se fait un devoir de leur restituer une liberté du corps et de la voix en les mettant en scène par l'écriture, car comme elle le souligne elle-même, « écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de soeurs disparues »(1).

Mais à l'encontre des écrivains qui s'expriment dans leur langue maternelle, Assia Djébar, tout comme les autres écrivains maghrébins ou d'Afrique subsaharienne d'expression française, doit dire sa réalité dans une langue qui n'est pas la sienne ainsi qu'elle le rappelle:

«Ainsi ma parole pouvant être double et peut-être même triple, participe de plusieurs cultures, alors que je n'ai qu'une seule écriture: la française»(2).

Or, sachant que chaque langue découpe la réalité en fonction de la vision du monde de la communauté qui la parle et que, par conséquent aucune langue n'est réductible à une autre, elle doit fait en sorte que la langue française prenne en charge le parler arabe des femmes de sa communauté et créer de cette façon, l'illusion chez le lecteur, de la perception de leur parler dans sa version originale. C'est à cette contribution qu'elle parvient à faire revivre par l'écriture ses compagnes comme elle l'affirme un peu plus loin.

«Oui, j'entendais arabe et berbère (les plaintes, les cris, les youyous de mes ancêtres du XIXème siècle), je les entendais vraiment et cela pour les ressusciter eux les barbares, dans la langue française»(3).

Nous allons voir, dans la première partie de cette communication, quelle est la position d'Assia Djébar à l'égard de la langue française, puis dans la seconde partie, nous nous attacherons à mettre en évidence quelques uns des procédés originaux qui lui permettent de restituer le parler féminin de ses compagnes en le faisant affleurer dans cette langue.

1 - Quelle est la position d'Assia Djébar vis-à-vis de la langue française?

Les rapports des Algériens à l'égard de la langue française sont ambigus car c'est la langue du conquérant d'hier il n'est donc pas

étonnant que certains éprouvent comme une réticence à l'utiliser. Assia Djebar qui accède à l'école française grâce à son père instituteur, à une époque où la plupart des filles de son âge n'y ont pas accès, n'est pas sans le ressentir puisqu'elle écrit lorsqu'elle entame une correspondance amoureuse à l'insu de son père:

« (Ainsi), cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire ... »(4).

Ce sentiment est d'autant plus fort que l'auteur est témoin, alors qu'elle n'est encore qu'une fillette, d'un « spectacle à peine croyable (...) d'une intimité inconvenante »(5) pour une personne appartenant à une société très puritaine telle que la sienne: une jeune européenne enlace publiquement Paul, son fiancé en l'appelant: "Pilou chéri". Dès lors, chez Assia Djebar "une aridité de l'expression s'installe" en dépit des "trésors" de la langue française:

« Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un noeud, à cause de ce "Pilou chéri", résista: la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé ... »(6).

Aussi, tout message galant formulé dans cette langue, malgré toute sa richesse et son expressivité, ne pouvait en aucun cas l'atteindre à l'instar du regard de l'homme étranger auquel les femmes cloîtrées de sa communauté, en visite à un sanctuaire, ne cherchaient pas à se dérober:

« La pudeur habituelle n'est plus nécessaire. Le passant, puisqu'il est Français, Européen, chrétien, s'il regarde, a-t-il vraiment un regard? Face à elles, qui ont mission, leur vie entière, de préserver leur image, de considérer ce devoir comme le legs le plus sacré, face à elles toutes, mes tantes, mes cousines, mes semblables, l'étranger, en s'arrêtant, en les dévisageant, les voit-il lorsqu'il croit les surprendre? Non, il s'imagine les voir ... (...).

Son regard, de l'autre côté de la haie, au-delà de l'interdit, ne peut toucher. Aucune stratégie de séduction ne risque de s'exercer.

Ainsi de la parole française pour moi. La langue étrangère me servait, dès l'enfance, d'embrasure pour le spectacle du monde et de ses richesses. Voici qu'en certaines circonstances, elle devenait dard pointé sur ma personne (...).

Le commentaire, anodin ou respectueux, véhiculé par la langue étrangère, traversait une zone neutralisante de silence ... Comment avouer à l'étranger, adopté quelquefois en camarade ou en allié, que les mots ainsi chargés se désamorçaient d'eux-mêmes, ne m'atteignaient pas de part leur nature, et qu'il ne s'agissait dans ce cas ni de moi, ni de lui? Verbe englouti, avant toute destination ... »(7).

Ainsi, ce n'est pas seulement l'étranger, qui est tabou, mais également sa langue. Ce sentiment est d'autant plus fort qu'elle ne peut oublier qu'il s'agit de la langue de ceux qui ont colonisé son pays:

« Cette impossibilité en amour, la mémoire de la conquête la renforça. Lorsque, enfant, je fréquentais 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 coeur »(8).

Donc, les mots de la langue français n'ont aucun pouvoir évocatoire, ils ne provoquent en elle aucun écho, les choses qu'ils désignent n'ont pas de réalité puisqu'elles n'appartiennent pas à son univers:

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

livres d'enfants, leurs situations me sont purs scénarios; dans la famille française, la mère vient chercher sa fille ou son fils à l'école; dans la rue française, les parents marchent tout naturellement côte à côte ... Ainsi, le monde de l'école est expurgé du quotidien de ma ville natale tout comme de celui de ma famille. A ce dernier est dénié tout rôle référentiel »(9).

Cette "aridité de l'expression" a pour pendant un sentiment de frustration l'égard de sa langue maternelle dont elle se sent coupée:

« Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie? ... Langue-mère idéalisée ou mal aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls géôliers? ... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie? »(10).

C'est pourquoi, aucune relation avec un homme de sa communauté ne peut être envisagée en dehors de sa langue maternelle:

« Lorsqu'un homme de ma langue d'origine pouvait, me parlant en français, se permettre une approche, les mots se transformaient en un masque que dans les préliminaires du jeu esquisse, l'interlocuteur se résignait à prendre. C'était, en somme, lui qui se voilait, pour oser avancer vers ma personne.

Si je désirais soudain, par caprice, diminuer la distance entre l'homme et moi, il ne m'était pas nécessaire de montrer, par quelques mimiques, mon affabilité. Il suffisait d'opérer le passage à la langue maternelle: revenir, pour un détail, au son de l'enfance, c'était envisager que sûrement la camaraderie complice, peut-être l'amitié, et pourquoi pas, par miracle, l'amour pouvait surgir entre nous comme risque mutuel de connaissance »(11).

Paradoxalement, l'apprentissage de cette langue, malgré son "étanchéité", du fait de la position du corps qu'il nécessite, lui procure

un sentiment de liberté que l'apprentissage de l'arabe à l'école coranique était loin de lui apporter:

« Je me souviens combien ce savoir coranique, dans la progression de son acquisition, se liait au corps (...).

Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère: il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses; pour peu, il s'envolerait! »(12).

C'est donc par le biais de cette langue que la narratrice doit ressusciter ses compagnes, en leur restituant, en plus de la voix et de la gestuelle, leur parler authentique. Mais, comment traduire leurs paroles sans les trahir?

Pour Assia Djebar il s'agit plus que de traduire dans le sens du *Petit Robert*, c'est-à-dire « faire en sorte que ce qui était énoncé dans une langue le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés », il s'agit de transcrire leur vision du monde, et la sienne, véhiculée par leur parler en langue arabe mais également par le "rythme" de ce parler, dans la langue française:

« Malgré mon respect pour cette langue (...) le mouvement de mes personnages -eux, les êtres de ma généalogie et leurs femmes qui, en un sens me regardent, me défient, attendent aussi de moi que je les tire, que je les fasse entrer, malgré moi, malgré elles, dans la maison de cette langue étrangère-, ce mouvement devient mon seul maître, qui me procure élan »(13).

2 - Inscription du parler féminin arabe dans la langue française

Pour restituer ce parler et son "rythme", la narratrice recourt à différents procédés scripturaux: ceux qui permettent de combler les

inévitables lacunes d'une langue à une autre et qui se traduisent par des emprunts, des calques, des traductions littérales ou des néologismes; ceux qui permettent de "transposer" le rythme et les intonations de sa langue maternelle et qui se traduisent par le transfert, en français, de tournures propres à ce parler. Elle parvient, de la sorte, à en restituer même les inflexions, ce que Beïda Chikhi nomme le "champ vibratoire" de leur voix dans son écriture:

« Elle (la langue française) semble, pour moi, parfois se casser, se briser. Son marbre se morcelle: le son muselé des langues orales derrière elle, des langues muettes en hors-champ, mises dès l'enfance hors du centre de la lettre, leur son, leur mouvement, le trop-plein de leur vie masquée ressurgissent dans ce français-là, et produisent dans sa chair une effervescence »(14).

Quelques exemples de stratagèmes utilisés pour faire affleurer le parler féminin arabe dans la langue française

Les quelques exemples qui suivent montrent comment elle restitue son parler féminin arabe à travers les "interstices" de la langue française.

Les **emprunts**, tout d'abord, ne sont pas utilisés uniquement lorsqu'ils n'ont pas d'équivalents sémantiques dans la langue "emprunteuse", mais surtout parce que, en permettant de restituer une connotation sémantique particulière, propre à la culture de la narratrice, ils produisent un effet stylistique et esthétique incontestable comme "*Sahab ez Zerda*", "*Moul es Saa*" ou "*setla*", sont suivies des équivalents français respectifs - "*compagnons du butin*", "*le maître de l'heure*" ou "*tasse de cuivre*"(15)-, qui ne sont là que pour assurer l'intelligibilité du texte car ils ne suffisent pas à rendre les connotations particulières des emprunts. Ils n'ont pas, en effet, la même capacité évocatoire que celle de l'emprunt qui confère à celui-ci une valeur double: émotive et esthétique.

L'emploi du lexique désignant les bijoux traditionnels tel que "*khalkhal*", "*açaba*", "*chengals*", "*bessita*", ou celui se rapportant au maquillage, "*harkous*"(16), ou encore celui évoquant les "chants liturgiques" avec les "*chikhats*" chauffant les peaux de leurs tambours au-dessus des "*kanouns*", par leur pouvoir évocateur, permettent à la narratrice de restituer l'atmosphère spécifique à la culture et aux traditions algériennes:

« On apportait les *kanouns* emplis de braises (...). Les parfums d'encens montaient peu à peu; les musiciennes laissaient chauffer les peaux des tambours, tandis que l'aveugle, dans un coin du lit haut, entonnait une litanie funèbre (...).

Les doigts bagués des "*chikhats*" se mettaient à frapper les tambours; l'insidieuse litanie du chœur montait dans la chambre enveloppée de fumées, tandis que femmes et enfants s'agglutinaient »(17).

A propos des emprunts auxquels les écrivains d'Afrique subsaharienne, comme les écrivains maghrébins, ont fréquemment recours, Makhily Gassama, écrit:

« Il y a, en effet, dans nos langues, des termes intraduisibles en français; les termes correspondants ne satisfont pas toujours le romancier: si le terme français parvient à transmettre le contenu notionnel, il sacrifie les valeurs évocatoires du terme africain »(18).

En plus de leurs effets purement esthétiques, ces emprunts, en participant à la production d'effet de vraisemblable du parler féminin, contribuent à son authentification.

Assia Djebar utilise également le **calque**, c'est-à-dire la traduction littérale d'une unité sémantique. Dans le calque, ce qui importe le plus, ce n'est pas, comme pour emprunt, sa valeur évocatoire, autrement dit, la musique de ses vocables, mais sa valeur sémantique particulière qui lui confère une valeur de "métaphore vive"(19) selon l'expression de Beïda Chikhi.

L'adjectif "*nue(e)*", est signalé par des guillemets qui soulignent bien qu'il n'est pas à prendre dans son acception habituelle, c'est-à-dire "dépouillé(e) de ses vêtements"; il signifie, pour la femme, sortir de chez soi sans la protection du voile qui soustrait son corps aux regards masculins. C'est le cas de "*la mariée nue de Mazouna*", Badra:

« Un des lieutenants de Bou Maza, El Gobbi, a écrit également sa relation des événements. Faisait-il partie de l'attaque contre le convoi de noces? Admira-t-il, aux côtés de son chef, le corps "*nu*" de Badra? Il est loisible de l'imaginer »(20).

Le pronom "*lui*" - par lequel les femmes désignent leur époux selon la "règle de la double omission" - ou le substantif "*la maison*"(21) -terme enrobé de pudeur que le mari utilise pour désigner son épouse et ses enfants -, ou encore "*dommage*"(22) - euphémisme suggérant le viol -, illustrent de manière éloquente "le purisme traditionnel" de rigueur dans cette société.

Le bouleversement des traditions séculaires de la communauté de la narratrice est mis en relief par les calques "*elle lit*" - pour la fille qui étudie - ou "*elle sort*"(23) - pour celle qui, à l'encontre de ses compagnes, n'est plus cloîtrée.

Ainsi, les calques avec leur charge sémantique particulière, s'avèrent efficaces pour permettre au parler originel de "sourdre" en quelque sorte dans les "failles" de la langue d'emprunt. De plus, ils apportent au texte une note d'originalité et d'étrangeté peut-être aussi grande que celle produite par les emprunts.

Un autre procédé consiste à faire "émerger", par endroit, le parler arabe féminin à travers les "failles" du français car "la voix à la faveur du rythme, surgit dans des instants privilégiés"(24).

Ce "surgissement" se manifeste par des **traductions littérales** susceptibles de restituer la portée sémantique d'expressions idiomatiques ou d'énoncés dont le contenu sémantique renvoie à une

situation spécifique de la société algérienne.

Une traduction littérale, "la France arriva jusqu'à nous"(25), est utilisé par une narratrice déléguée, Chérifa, pour parler des descentes effectuées par les militaires français chez elle, expression que nous retrouvons également dans le parler de Sahraoui Zohra et dans celui de la "veuve":

« Quant au blé, avant que la *France* nous brûle, nous le donnions au moulin, puis nous pétrissions la farine »(26).

« - Mon mari et l'un de ses frères condamnés à mort; on les accusait d'avoir gardé sur eux une liste de noms, de ceux qui travaillait avec la France et que la révolution avait condamnés »(27).

Il est clair que, dans le parler de ces femmes, le syntagme "La France", n'est pas employé dans son acception habituelle, il désigne le gouvernement français, incarné par son armée qui exécute ses ordres.

Un autre exemple est fourni par le parler de "la vieille tante Aïcha", qui "exhale sa plainte volubile", dans laquelle elle emploie des expressions propres au parler des femmes de sa région - celle par laquelle, à l'instar de toute autre femme de la même région, elle interpelle sa nièce, mais aussi celles qui désignent ceux qui sont prêts à coopérer avec l'ennemi:

« - Qu'ils ne viennent pas, ô fille de ma soeur! Que les voisins qui jasant ne doutent pas cette fois, eux les maudits, les coeurs froids, les rejets des hyènes écorchées! »(28).

Une autre expression que l'on retrouve dans les formules de politesse entre femmes, est éloquente quant aux coutumes en usage dans cette société:

« - Comment va le maître de ta maison? Comment va ta couvée? Et le Cheikh, que Dieu lui accorde pèlerinage! »(29).

Ces quelques exemples montrent le "surgissement" de la langue de départ dans la langue d'arrivée.

En outre, Assia Djébar doit faire passer le rythme du parler féminin dans la langue française car elle écrit :

« Après plus d'un siècle d'occupation française - qui finit, il y a peu par un écharnement -, un territoire de langue subsiste entre deux peuples, entre deux mémoires, la langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux préside, tandis que la langue maternelle, toute en oralité, en hardes dépenaillées, résiste et attaque, entre deux essoufflements. Le rythme du "rebato" en moi s'éperonnant, je suis à la fois l'assiégé étranger et l'autochtone partant à la mort par bravade, illusoire effervescence du dire et l'écrit »(30).

C'est pourquoi, plus que la restitution fidèle du parler authentique des femmes de sa région, Assia Djébar parvient à créer, chez le lecteur l'impression d'"entendre" ce parler avec ses rythmes et ses intonations spécifiques, en recourant à des procédés originaux car « la traduction au service de la cohérence qui met terme à terme les règles syntaxiques des langues en présence, émousse, à tous les coups, la singularité et les usages hétéroclites que génère la voix, ouverte, elle, sur la "vérité" des accents et des tons »(31).

Pour contourner ce "risque", Assia Djébar a recours à deux procédés différents: d'abord, des commentaires explicatifs pour restituer à certaines notions toute leur épaisseur sémantique lorsqu'elle juge les calques et les emprunts sont insuffisants, ensuite le transfert de tournures syntaxiques propres au parler féminin algérien dans la langue d'emprunt en mesure de rendre leur rythme.

Pour montrer, par exemple, combien le fait que son père ait "osé" écrire à sa mère en inscrivant au dos de la carte la mention "Madame untel", que n'importe qui pouvait lire, était "révolutionnaire", la narratrice évoque le terme que les autochtones utilisent pour parler de leur épouse et de leurs enfants :

« La révolution était manifeste: mon père, de sa propre écriture, et sur une carte qui allait voyager de ville en ville, qui allait passer sous

tant et tant de regards masculins, y compris pour finir celui du facteur de notre village, un facteur musulman de surcroît, mon père avait donc osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale: "Madame untel ...", or tout autochtone, pauvre ou riche, n'évoquait femme et enfants que par le biais de cette vague périphrase: "*la maison*" »(32).

La portée d'une autre expression que les femmes de "chez elle" utilisent pour exprimer leur tendresse, ne peut être rendue que par un commentaire de la narratrice:

« Je détourne le sujet, j'évoque les tantes, les cousines attendries de la tribu, celle qui caresse les bébés et répète à satiété: "mon foie ... *hannouni*!" l'aïeule qui ne le dit qu'aux petits garçons, parce qu'elle n'aime pas les filles (sources de lourds soucis), ...

Comment traduire ce "*hannouni*", par un "tendre", un "tendrelou"? Ni "mon chéri", ni "mon coeur". Pour dire "mon coeur", nous les femmes, nous préférons "mon petite foie", ou "pupille de mon oeil" ...

Ce "tendrelou" semble au coeur de laitue caché et frais, vocable enrobé d'enfance, qui fleurit entre nous et que, pour ainsi dire, nous avalons ... »(33).

Le calque "*lire*" utilisé dans le parler féminin pour "étudier", donne l'occasion à la narratrice de "gloser" sur sa valeur sémantique et évocatoire:

« - Elle ne se voile donc pas encore, ta fille? interroge telle ou telle matrone, aux yeux noircis et soupçonneux, qui questionne ma mère, lors d'une des noces de l'été. Je dois avoir treize, quatorze ans peut-être.

- *Elle lit!* répond avec raideur ma mère.

(...) "*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 des mécréants, est toujours source de révélation: de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté »(34).

Le transfert des tournures syntaxiques:

Makhily Gassama donne la définition de "Pidgin": « Transposition en français des tournures propres au génie de nos langues »(35).

C'est ce procédé auquel recourt la narratrice pour restituer le rythme de son parler: elle coule dans la moule de la langue d'origine, les mots de la langue d'emprunt, c'est-à-dire qu'elle adopte la syntaxe de la langue de départ pour les mots de la langue d'arrivée.

La première phrase de *L'amour, la fantasia* - « *Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, mais dans la main du père* »(36)- est la traduction littérale de la version originale en arabe dialectal. En effet, sa syntaxe n'est pas conforme au "bon usage" de la langue française car elle ne comporte pas de verbe conjugué, élément de base de la phrase française.

Il en est de même lorsque la narratrice raconte "le prodrome de crise" en rapportant la version exacte de l'exclamation d'une parente:

« - Il a mis de sa femme et le facteur a dû ainsi le lire? Honte! »(37).

La narratrice fait en sorte que le lecteur puisse percevoir nettement les expressions et les tournures propres au parler arabe dans les propos que le Chérif Bou Maza adresse au caïd Ben Kadrouma venu reprendre sa fille:

« - Combien ce chien, fils de chien et valet des Chrétiens t'a-t-il donné comme dot pour ta fille, toi qui as servi de plus glorieux maîtres? »(38).

Ce parler "affleure" également dans les propos de Chérifa, lorsqu'elle raconte que subitement elle ne supporte plus l'endroit où elle se trouve:

« - Je ne reste plus! répondis-je. Cela fait une année entière que je n'ai pas vue une femme, ni même un enfant! Que des maquisards blessés! Et mon frère m'a rendu visite une seule fois!

- Est-ce là la raison? me demandèrent-ils.

- La seule raison, rétorquai-je, c'est Dieu! C'est comme s'il m'avait mis soudain de l'ombre sur cet endroit! »(39).

Le lecteur peut percevoir aussi la particularité du parler arabe dans les propos de Lla Zohra de Khadidja:

« - Qui t'a amenée là, ô Khadidja? demandai-je.

- Il en est de moi comme de toi! répondit-elle. Sur toi a sévi la trahison; sur moi de même! ... Dieu a voulu notre rencontre dans ce lieu et en ces circonstances! »(40).

Grâce à ces procédés originaux Assia Djebar parvient à recréer l'univers féminin auquel elle appartient en réalisant ce que Nora-Alexandra Kazi-Tani appelle « la double performance de donner l'illusion de la chaleur de la voix humaine et celle d'impliquer le lecteur dans l'"ici" et le "maintenant" des communications en direct »(41).

C'est également pour cela qu'Assia Djebar a pu écrire:

« Ma nuit remue de mots français, malgré les morts réveillés ... Ces mots, j'ai cru pouvoir les saisir en colombes malgré les corbeaux des charniers, malgré la hargne des chacals qui déchiquettent. Mots tourterelles, rouges-gorges comme ceux qui attendent dans les cages des fumeurs d'opium ... Un thrène diffus s'amorce à travers les claies de l'oubli, amour d'aurore. Et les aurores se rallument parce que j'écris »(42).

Notes:

- (1) - Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, Alger, ENAL, Paris, Lattès, 1985, p. 229
- (2) - Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Edit. Albin Michel, 1999, p. 42
- (3) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 42.
- (4) - Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, op. cit., p. 12.
- (5) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 36.
- (6) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 38.
- (7) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 143.
- (8) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 145.
- (9) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 208.
- (10) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 240.
- (11) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 146.
- (12) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 208.
- (13) - Assia Djébar, *Ces voix ...*, op. cit., p. 150.
- (14) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 149.
- (15) - Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, op. cit., p. 64, 102, 108.
- (16) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 114.
- (17) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 163.
- (18) - Gassama Makhily, Kuma. *Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Editions Africaines, 1984, p. 226
- (19) - Albert J.L. Bavoux C., Wwtin M., *Metissage linguistique et anthropologie*, Université de la Réunion, L'Harmattan, 1991, p. 150, "Entre la voix et l'écrit" de Beïda Chikhi.
- (20) - Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, op. cit., p. 116.
- (21) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 48.
- (22) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 226.
- (23) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 203.
- (24) - Beïda Chikhi, "Entre l'écrit et la voix", op. cit., p. 157.
- (25) - Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, op. cit., p. 133.
- (26) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 166.
- (27) - Assia Djébar, *Ibid*, p. 211.

- (28) - Assia Djébar, Ibid, p. 171.
- (29) - Assia Djébar, Ibid, p. 175.
- (30) - Assia Djébar, Ibid, p. 241.
- (31) - Beïda Chikhi, "Entre l'écrit et la voix", op. cit., p. 156.
- (32) - Assia Djébar, L'amour, la fantasia, op. cit., p. 48.
- (33) - Assia Djébar, Ibid, p. 94, 95.
- (34) - Assia Djébar, Ibid, p. 203.
- (35) - Makhily Gassama, Kuma, op. cit., p. 222
- (36) - Assia Djébar, L'amour, la fantasia, op. cit., p. 11.
- (37) - Assia Djébar, Ibid, p. 49.
- (38) - Assia Djébar, Ibid, p. 111.
- (39) - Assia Djébar, Ibid, p. 148.
- (40) - Assia Djébar, Ibid, p. 182.
- (41) - Nora-Alexandra Kazi-Tani, Roman africain de langue française au carrefour de l'oral et de l'écrit, Paris, Edit. L'Harmattan, 1995, p. 7.
- (42) - Assia Djébar, L'amour, la fantasia, op. cit., p. 244.