Ecriture Féminine dans L'Amour, la Fantasia d'Assia Djebar

Kahina Bennai, Sabrina Zerar
UMMTO

Résumé

Dans l'espace de l'écriture féminine, Assia Djebar suscite l'interrogation sur la condition féminine en Algérie dans différents contextes : historique, social, et politique. Première dame ayant introduit *" l'insurrection "* dans ses écrits sur l'Algérie, elle ne cesse de créer les mots de libération pour s'approprier l'expérience des femmes Algériennes afin qu'à leur tour fassent naître une nouvelle génération de femmes libres et solidaires tel que le monde fictionnel de Djebar ne cesse de le revendiquer. Cet article tente d'analyser *L'Amour, la Fantasia* (1985) d'Assia Djebar, conformément à la pensée féminine de Hélène Cixous telle que développée dans son article *Le Rire de la Méduse* (1975). L'auteur incarne le model de *l'écriture féminine* et incorpore ses pratiques dans sa narration, comme Cixous les considère dans son article.

Abstract

In women's writing, Assia Djebar raises questions about the feminine condition in Algeria, in the different historical, social, political contexts. As the first lady to have introduced *"insurrection"* in her writing about Algeria, she creates words of liberation to substantiate Algerian women's experience, so that in their turn, they might bring about a new generation of free and solidary women as the fictional world of Djebar does not cease to claim. This article examines Assia Djebar's novel, *L'Amour, la Fantasia* (1985) from the perspective of the feminine thought elaborated in Hélène Cixous' article *The Laugh of the Medusa* (1975). Djebar incarnates the model of *écriture feminine,* and incorporates its practices in her narrative, in the way Cixous considers them in her article.

Une brève présentation de la pensée de Cixous sur «l'écriture féminine» ou l'écriture «à l'encre blanche», comme elle l'a désignée dans son article *Le Rire de la Méduse* publié dans la revue de L'Arc en 1975, nous permettra de mieux établir le rapport d'influence de cette pensée sur l'écriture d'Assia Djebar, ainsi que les différentes pratiques de ce genre d'écriture que la romancière adapte dans son champ textuel dans *L'Amour, la Fantasia*. Dans *Le Rire de la Méduse*, Cixous parle de l'écriture féminine et «*de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture*» (Cixous, 2010 : 37). Cela signifie que la femme doit s'approprier l'exercice de l'écriture de la femme ; «*que la femme se mette au texte—comme au monde, et à l'histoire—, de son propre mouvement*» (Idem). Cette nouvelle pensée de l'écriture de la femme comporte dans son ensemble «*la femme en sa lutte inévitable avec l'homme classique ; et d'une femme sujet— universelle, qui doit advenir les femmes à leur(s) sens et leur histoire*» (Idem : 37-38). Le modèle d'écriture féminine qu'elle conçoit est une écriture qui nécessiterait surtout un acte révolutionnaire de l'écriture qui soit propre à la femme et surtout qui marquera la prise de la parole par elle dans des contextes qui défieront les lois du genre et qui maintiendront l'opposition à l'idéologie masculine allant à l'encontre du progrès de la femme.

Par ailleurs, Cixous admet l'impossibilité de cerner une définition fixe à la pratique féminine de l'écriture «car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder», elle reconnaît qu'elle existe «*mais elle excédera toujours le discours que régit le system phallocentrique ; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique*» (Cixous, 2010 :50-51). De fait, la pratique de ce genre d'écriture ne doit répondre à aucune règle limitant l'écriture féminine à cause de l'imaginaire inépuisable des femmes, et leur capacité de décrire un monde siens (Idem : 38). Cependant, sa pratique comme elle affirme, doit se désapproprier de toutes les formes traditionnelles d'écriture passive sous l'emprise du discours masculin et parvient à surpasser les

systèmes aliénants qui vont à l'encontre de la femme dans le contexte narratif.

Le roman d'Assia Djebar *L'Amour, La Fantasia* (1985) choisis pour cette étude, correspond tout à fait à ce modèle d'écriture féminine. Dans le contexte Franco-Algérien où se déroule son roman, la narratrice élabore des idées nouvelles dans sa présentation de la femme. Ses écritures sur les femmes Algériennes de l'histoire coloniale de l'Algérie différent du modèle traditionnel d'exposition féminine, incorporé dans les lexiques de la littérature Algérienne de l'expression française. L'entretien de cette nouvelle forme d'écriture dans le champ de la littérature algérienne encore à la recherche de formes spécifiques d'accomplissement, est considérée comme un événement (Chikhi, 1990 : 9). Elle est surtout «*nécessaire pour faire reculer l'idéologie et les pratiques qui vont à l'encontre de la femme*» (Russel, 2010 : iv). Selon Cixous, cette nouvelle écriture de la femme exige, que la femme s'écrive «*parce que c'est l'invention d'une écriture neuve, insurgée qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire*» (Cixous, 2010: 45). Djebar partage cette pensée de l'exercice d'une écriture *neuve* et *insurgée* par la femme, car pour elle aussi la femme doit s'écrire et écrire aussi la femme avec de nouvelles stratégies textuelles et contextuelles de l'expression féminine qui se soulèvent contre l'autorité masculine et ses pratiques. Pour elle, ces deux caractéristiques de la pratique de l'écriture féminine sont essentielles pour l'émancipation de la femme. D'ailleurs, elle se donne comme le parfaite exemple dans son roman de l'affranchissement des femmes par son exercice de l'écriture à la langue française héritée de l'ex-colonisateur, et enseignée par son père. Elle est également la preuve constante que l'acte d'écrire la femme se présente comme un espace de liberté incontournable de ses compagnes cloitrées :

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les males voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler

toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloitrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. Comme si…Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux ; or devant celle de l'ancien conquérant, me voici à éclairer ses chrysanthèmes ! L'écriture est dévoilement, en publique, devant des voyeurs qui ricanent (Djebar, 2008 : 256).

Cixous poursuit son projet de modèle d'écriture féminine en considérant la pratique de cette écriture comme étant «*nouvelle*», et qu'il faudra aussi, la «*libérer*» de «*l'ancienne*». L'écriture est la possibilité même du changement et de transformation des structures sociales et culturelles que la femme pourra perpétrer dans son histoire (Cixous, 2010: 43-44). En parcourant l'œuvre de Djebar, une lecture de dévoilement de différents repères de sa biographie, de son parcours familial, social et politique, profondément marqués par l'histoire coloniale de son pays reproduite et expérimentée dans un monde fictionnel au féminin. Cixous relie l'écriture de dévoilement personnel dans l'écriture féminine à l'imaginaire inépuisable des femmes, et leur capacité de décrire un monde siens qu'elles hantaient secrètement depuis leur enfance (idem : 38). Dans *L'Amour, La Fantasia,* Djebar ne cesse d'écrire sur son enfance et sa jeunesse, marquées par l'entourage familiale ; elle honore souvent son père, pleure sa grand-mère paternelle et ressuscite la voix des aïeules de sa tribu, auxquels elle rend hommage :

> Ecrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues (Djebar, 2008 : 285).

Djebar transgresse les barrières qui obstruent les femmes d'Algérie dont elle fait partie et ainsi, met les femmes en mouvement dans différents contextes historiques et socioculturels en s'inspirant de ses propres expériences vécues dans son milieu d'enfance. Elle évoque des souvenirs prééminents de son enfance qui circonscrivent le système patriarcale dans son pays, l'Algérie, et le confronte avec des procédés personnels qui déstabilisent ce système, agençant ainsi de nouvelles stratégies de résistance au profit des femmes. Dans

L'Amour, La Fantasia, l'auteur raconte d'avantage *la lustration des sons d'enfance dans le souvenir* (Djebar, 2008 : 13). Elle parle du privilège accordé par son père, instituteur arabe de langue française qui lui permet de fréquenter l'école française. Son entrée à l'école française est une pratique inaccoutumée dans son pays à l'époque coloniale pour les algériennes, Djebar nous la fait revivre dans son roman et raconte :

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. […] Villes ou village aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. 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 : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. (idem: 11).

Cixous insiste sur les effets du passé de la femme car il exerce une influence éminente sur la nature de son écriture plus tard. Elle nous informe que les traces du vécu précédent de la femme restent présentes dans la parole et l'écriture féminine qui «*ne cesse jamais de résonner ce qui, de nous avoir jadis traversé, touché imperceptiblement, profondément, garde le pouvoir de nous affecter*» (Cixous, 2010 : 47). Dans son texte, Djebar opère les lieux d'application de ses mémoires d'enfances, qui portent l'empreinte de l'histoire coloniale franco-algérienne. Ainsi l'écriture de Djebar entretien et conserve la mémoire que ce soit la mémoire personnelle par l'écriture de l'autobiographie, ou la mémoire collective par l'écriture de l'Histoire. (Belloula, 2007 : III). Djebar rappel son univers d'enfance, la figure paternelle est évoquée à maintes reprises dans son roman. La romancière invite le lecteur au partage des idées qui lui ont permis une émancipation modèle pour les femmes prisonnières des barrières patriarcales, et des pratiques coloniales. L'auteur nous fait vivre l'effet et la sensation forte que procure son écriture sur sa relation prodigieuse avec son père dans l'histoire coloniale de son pays et son influence sur son avenir prometteur :

Ainsi, le père, instituteur, lui que l'enseignement du français a sorti de la gêne familiale, m'aurait «donnée» avant l'âge nubile—certains pères n'abandonnaient-ils pas leur fille à un prétendant inconnu ou, comme dans ce cas, au camp ennemi ? L'inconscience que révélait cet exemple traditionnel prenait pour moi une

signification contraire : auprès de mes cousines, vers dix ou onze ans, je jouissais du privilège reconnu d'être «l'aimée» de mon père, puisque il m'avait préservée, sans hésiter, de la claustration (Djebar, 2008 : 298).

Pour Cixous, les femmes ont été égarées du domaine de l'écriture *«aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les même raisons, par la même loi, dans le même but mortel»* (Cixous, 1975 :37). Elle insiste sur l'exercice de l'écriture féminine qui permettra aux femmes d'accéder aux possibilités de transformations et de changements nécessaires pour leur libération de la domination masculine. Elle constate que les possibilités de transformations et de changements pour la femme se font à deux niveaux inséparables dans son histoire. Le **premier niveau** agit **individuellement** quand la femme s'écrit par les différentes manifestations de son corps pour se faire entendre**.** Elle pense qu'en **s'écrivant**, la femme retrouvera son corps qu'on lui a confisqué. Pour elle, la censure du corps entraine du même coup la suppression de la parole (*Idem*: 45).

Djebar réincarne la même pensée que Cixous ; l'écriture féminine doit porter l'inscription corporelle de la femme. Sa voix se manifeste avec le mouvement du corps : la femme qui écrit se dévoile avec son corps. De fait, elle peut s'intégrer dans l'espace masculin et de se manifester avec son corps dans la sphère publique. Monique Gadant affirme que si la femme s'empare de l'écrit, elle s'emparera de la parole et menacera la règle de la séparation des sexes. Elle violera la Loi que les hommes eux-mêmes doivent respecter (Gadant. dans Geyss, 2009 : 69). Dans son roman, Djebar nous parle de son entrée à l'écriture française, qui lui a permis le dévoilement corporel et sa mobilité dans l'espace publique, et de fait, la liberté promise par sa pratique de l'écriture. L'écrivaine a pu se libérer du rôle traditionnel de la femme arabo-musulmane et s'infiltrer dans l'espace réservé uniquement à l'homme avec sa maîtrise de la langue française :

Mon corps seul, comme le coureur du pentathlon antique a besoin du starter pour démarrer, mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère (Djebar, 1983 : 256).

Le recours de l'écriture féminine à la corporalité de la femme permet la «*sortie des espaces clos du fascisme de la langue, de la marginalisation coloniale et de la séquestration de la femme vers l'espace ouvert à la mobilité du corps et de l'esprit*». (Kavwahirehi, 2010 : 63). C'est à ce stade qu'intervient le **deuxième niveau** de la pratique de l'écriture «à l'encre blanche» : «*l'acte aussi qui marquera la prise de la parole par la femme, donc son entrée fracassante dans l'Histoire*» (Cixous, 2010 : 46). Ceci lui permettra de «*devenir enfin partie prenante et initiante à son gré, pour son droit à elle, dans tout système symbolique, dans tout procès politique*» (idem). La libération du corps féminin est importante pour Djebar, car il est l'expression tangible du discours féminin. D'après Cixous, la femme soutient la «logique» de son discours avec son corps, «*elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps*» (Idem: 47). Il s'agit donc, pour Djebar de prévenir la censure du corps et surtout d'encourager cette nouvelle modalité de l'écriture sur la corporalité de la femme afin de matérialiser sa pensée et d'exercer sa parole :

Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenirs du dehors. Si elle sait écrire ? Le geôlier d'un corps sans mots- et les mots écris sont mobiles- peut finir, lui, par dormir tranquille : Il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe. (Djebar, 1995 :11).

Cette citation comporte de nombreuses références qui renvoient au contexte arabo-musulman «*où la femme était, par principe et définition, interdite de parole et d'image*» (Gharbi, 2009 : 6). L'apparence de la femme algérienne est toujours associée au voile. La religion musulmane interdit le dévoilement de grandes parties du corps féminin sauf pour la face du visage. La narratrice prend conscience de l'oppression des lois patriarcales algériennes et françaises qui mortifient le corps féminin (Rocca, 2003 : 238). Djebar défie cette censure du corps dans le milieu arabo-musulman, qui pour elle le rend invisible et le réduit à l'apparence d'un fantôme. Cette invisibilité du corps, selon l'auteur, censure la voix et dévalue la présence de la femme, surtout face aux regards des hommes:

Oui, une différence s'établit entre les femmes voilées que l'œil étranger ne peut voir et qu'il croit semblable--fantôme au-dehors qui dévisagent, scrutent, surveillent ; une strie d'inégalité s'installe parmi elles : laquelle parle haut, libère sa voix malgré l'aire resserrée du patio, laquelle au contraire se tait ou soupire, se laisse couper la parole jusqu'à l'étouffement sans recours ? (Djebar, 2008 :284).

Dans sa préface du *Rire de la Méduse*, Frédéric Regard explique que les femmes sont égarées du domaine de l'écriture à cause du système politique fondé sur l'opposition et sur l'exclusion, que celles-ci s'effectuent au nom du sexe, de la race, de la religion, de l'origine géographique, de la classe sociale, ou encore des convenances, voir de la beauté (*Le Rire de la Méduse*, 2010 : 14). Pour libérer d'avantage la parole des femmes de ce système fondé sur la ségrégation sexuelle dans son milieu social, Djebar alimente son texte avec des éléments autobiographiques, elle se donne comme exemple ayant surpassée les normes religieuses et sociales en évoquant sa propre expérience dans le refus de porter le voile :

Choc des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher ? J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés—ceux –là même que le corps dévoilé découvre–, j'ai coupé les amarres (Djebar, 2008 : 13).

En écrivant ses propres expériences, la narratrice se dévoile aux lecteurs et ce processus paraît violent, en tant qu'elle transgresse alors les principes de son éducation traditionnelle (Rocca, 2003 : 19). Cette expérience relative à son dévoilement du corps constitue une coupure avec l'entreprise traditionnelle algérienne qui impose la portée du voile à la femme dès son jeune âge. La narratrice insiste sur la mobilité du corps, et ses expressions sont essentielles pour la libération de l'esprit de la femme. Pour elle, l'espace de l'écriture féminine doit incorporer et s'investir d'avantage dans la corporalité de la femme qui à son tour, sera s'exprimer au même titre que la parole. Cixous affirme qu' «*une femme sans corps, une muette, une aveugle, ne peut pas être une bonne combattante*»(Cixous, 2010 : 46). De fait, pour Djebar, permettre au corps de se dévoiler donne une présence pour la femme dans l'histoire et fait surgir les voix et les mémoires

ensevelies des anciennes combattantes de la guerre d'Algérie. Ainsi, elle inscrit la révolte des femmes de sa communauté d'origine, contre le silence imposé par le patriarche algérien et les pratiques de la soumission coloniale dans l'histoire de son pays. Elle relate l'expression de cette révolte avec le cadrage du corps féminin et ses différentes manifestations :

En somme, les corps, voilés, avaient droit de circuler dans la cité. Mais ces femmes, dont les cris de révolte allaient jusqu'à transpercer l'azur, que faisaient-elles, sinon attiser le risque suprême ? Refuser de voiler sa voix et se mettre «à crier», là gisait l'indécence, la dissidence. Car le silence de toutes les autres perdait brusquement son charme pour révéler sa vérité : celle d'être une prison irrémédiable (Djebar, 2008 :285).

D'après Cixous, l'écriture de la femme sur sa corporalité exprime la nature du discours féminin qui «*n'est jamais simple ou linéaire, ou «objectivé» généralisé : elle entraîne dans l'histoire son histoire*». (Cixous, 2010 : 47). Djebar recourt aux stratégies narratives dans son roman portant les mêmes nuances du discours féminin. D'une part, son texte se situe dans l'approche autobiographique, il est subjectif. D'autre part, il se lit comme un récit de témoignages historiques, avec une intention implicite de la part de l'auteur qui tente de confier la mémoire collective des femmes dans l'histoire coloniale franco-algérienne, ce qui le rend ambigu. La divergence dans l'interprétation de son texte explique la nature de son discours qui a pour but de mêler l'histoire de son peuple, plus précisément celles des femmes de sa génécologie avec ses expériences de jeune fille adolescente. Dans la première partie du roman : «La prise de la ville ou *l'amour s'écrit*», elle rattache la mémoire collective des «jeunes fille cloitrées» de son adolescence, croisant l'amour interdit, et chargé de tabous avec des inconnus à sa propre expérience de cette interdiction d'échange de lettres avec les hommes. Elle suit l'approche autobiographique dans son roman et s'enrichit de l'histoire de son pays et, surtout, de la mémoire collective des femmes de sa commune.

L'interdiction de l'amour, Djebar l'a vécue à l'âge de dix- sept ans, secrètement, dans le lexique coloniale, et l'a sauvegarde dans son

corps qui aussi, préserve ceux des mots écrits et échangés dans les correspondances inédites des jeunes femmes cloitrées de son adolescence comme marques sur le corps dévoilé de Djebar car «*figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là même que le corps dévoilé découvre*» (Djebar, 2008 : 13). Plus tard, elle revit et inscrit cet amour interdit par son père dans son roman comme une expérience audacieuse et rebelle de la part d'une femme ; «*l'interdiction de l'amour*» devient alors «*l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle»* (ibid :12). Compte tenu de ces circonstances, les expériences de Djebar justifient le terrain d'application du rapport d'écriture de la femme qui «*entraîne dans l'histoire son histoire»* (Cixous, 2010 : 47). Son texte marque l'inscription de l'expérience individuelle dans l'histoire coloniale des femmes ayant livrées un combat exemplaire contre les règles qui s'imposent à toutes les sociétés musulmanes avec leurs différentes manifestations corporelles comme un espace de liberté :

> A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; […]. Le père secoué d'une rage sans éclat, a déchiré devant moi la missive […], les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; […], la correspondance secrète se fait en français : ainsi cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire […] j'ai fait éclaté l'espace en moi.
>
> (Djebar, 1995 : 12-13).

L'Amour, la Fantasia ne se situe pas uniquement dans l'approche autobiographique, et de la mémoire collective des femmes algériennes, il est fictionnel et s'inspire des faits historiques réels de la guère coloniale franco-algérienne. Cixous pense que la femme en tant que combattante, «*elle entraînera une mutation des relations humaines, de la pensée, de toutes les pratiques*» (Cixous, 2010 :50). Djebar fait référence à maintes reprises aux mouvements du corps féminin durant les périodes cruciales de la guerre d'Algérie. Le corps de la femme est toujours mobile, et ses transformations font partie intégrante de l'expérience et l'évolution des femmes. L'auteur trace le

parcours des femmes algériennes et leurs vécus dans l'histoire ; du début de la colonisation française de l'Algérie en 1830 jusqu'à l'indépendance en 1962 par les différentes métamorphoses perpétuelles de leur corporalité. Ainsi, Djebar s'engage avec une conscience historiographique à conjuguer l'histoire de l'Algérie avec la fiction. La réécriture fictionnelle de l'histoire de son pays se fait par diverse manifestations corporelles de la femme exercées dans son contexte narratif. C'est en procédant de la sorte qu'elle s'oppose aux lois du genre et induit le lecteur à avoir une nouvelle perception de la femme dans des conditions privilégiées qui leur permet le renversement du système discriminatoire de sexe, et du discours masculin de l'histoire. Djebar écrit :

Ma main qui écrit établit le jeu des 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 (Djebar, 1995 :299).

A ce dégrée d'écriture, Assia Djebar crée une nouvelle destinée pour la femme. La prise de la parole met fin au silence des algériennes. On rappelle que le deuxième niveau de l'écriture intervient lors de la prise de la parole par la femme qui s'exprime alors avec son corps. La prise de la parole dans *L'Amour, la Fantasia* porte l'empreinte de l'expérience corporelle des femmes de l'histoire franco-algérienne. Le corps est un produit de significations culturelles et discursives, par conséquent porteur de mémoires particulières, à la fois collectives et individuelles (Husung, 2012 : 178). Il s'agit d'une nouvelle réécriture de l'histoire oubliée des femmes qui marque leur entrée par la mémoire inscrite sur leurs corps. Djebar se réfère à des effets historiques, au profit de la femme dans son roman. Elle fait passer les témoignages et les histoires orales des femmes de sa tribu à l'écriture pour assurer la transmission de l'héritage ancestrale d'une génération à une autre, d'une manière à préserver la mémoire de ses aïeules, et la parole confisquée de ses ascendantes.

Cette réécriture de l'histoire d'Algérie au féminin, permet à l'auteur la réinscription de ses compatriotes. D'après Cixous, «*nous*

sommes au commencement d'une nouvelle histoire, ou plutôt d'un devenir à plusieurs histoires se traversant les unes les autres» (Cixous, 2010 :49). Djebar inaugure une perspective importante dans la manière de concevoir un nouveau rapport unificateur du monde féminin. La romancière conçoit des rapports privilégiés aux femmes dans sa création féminine de l'histoire de son pays. La réinscription historique de la femme constitue «*L'innovation déterminante, dans ce roman», elle a pour but «de rattacher de multiples façons l'Histoire du pays dans son passé absolu et son passé plus récent à l'Histoire de la femme*» (Chikhi , 1990 : 20). Djebar réveille ce passé où *«les corps des femmes écrasées de bijoux, les cité au passé trop lourd, comme les inscriptions des témoins qu'on oublie*» (Djebar, 2008 : 144). Elle raconte :

> Parmi ce «peuple» –comme diraient les diseuses de chez moi—se trouve Pauline Roland. Une institutrice de quarante-quatre ans qui «combat pour sa foi et ses idées», pour reprendre les mots de la bergère de mes montagnes. Pauvre comme elle ; comme elle, humble et trop fière […] notre pays devient sa fosse : ses véritables héritières—Cherifa de l'arbre, Lla Zohra errante dans les incendies de compagne, le chœur des veuves anonymes d'aujourd'hui—pourraient pousser, en son honneur, le cri de triomphe ancestral, ce hululement de sororité convulsive ! (ibid :308-309).

Rajoutant à l'exercice de la corporalité féminine, une autre pratique se manifeste pour l'exercice de l'autobiographie et de la collecte de la mémoire collective de la catégorie féminine dans le texte de Djebar. Cette pratique est l'usage de la forme subjective de l'écrivaine qui intervient dans plusieurs lieux dans l'histoire de la femme. On rappelle que Cixous plaide pour une écriture féminine et notamment ce qu'elle peut provoquer, car selon elle la femme doit écrire sur elle-même : doit écrire sur les femmes et les ramenées à l'écriture (Cixous, 2010 : 875). De ce fait, ce rapport qu'entretient l'écriture féminine justifie la pratique de la subjectivité de l'auteur dans *L'Amour, la Fantasia*. Souvent elle donne la sensation que sa productrice recèle des souvenirs émouvants et des expériences bouleversantes de son passé, et éprouve le besoin de les partager avec les femmes de sa provenance : «*Mots de tendresse d'une femme, en*

gésine de l'avenir : ils irradient là sous mes yeux et enfin me libèrent» (Djebar, 2008 : 309).

«*En la femme se recoupent l'histoire de toutes les femmes, son histoire personnelle, l'histoire nationale et internationale*» (Cixous, 2010 : 49). On comprend alors que le recours à la subjectivité féminine chez Djebar dans ses écritures est un moyen d'exprimer la conscience de l'oppression du genre féminin. L'auteur assure la pratique de la voix individuelle «Je», et use de son imagination pour pénétrer et s'engloutir de l'histoire des femmes ayant marquées ou vécues dans le désarroi de la guerre d'Algérie. «*Entant que sujet à l'histoire, la femme se passe toujours simultanément en plusieurs lieux*» (idem). Dans la première partie de son roman «La prise de la ville ou L'Amour s'écrit», Djebar reconstitue l'histoire de la colonisation française de l'Algérie, en ressuscitant les moments de frustration et de dépossession, ravitaillés exclusivement par des personnages féminins à qui le privilège de raconter des événements historiques est préservé et prononcé par la voix subjective de la narratrice «Je». La romancière, par excellence réécrit l'histoire de l'Algérie de son point de vue, et à la fois s'introduit dans la voix des femmes qui ont vécu la prise de la ville d'Alger en 1830 lors de l'intrusion de l'Armada française:

Des milliers de spectateurs, là-bas, dénombrent sans doute les vaisseaux. Qui le dira, Qui l'écrira ? […]. A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte, si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa casbah […]. Contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? […]. Je m'imagine, moi, que la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse. Que les autres femmes […], se sont retrouvées là, elles aussi, pour saisir d'un même regard l'imposante, l'éblouissante flotte française. (Djebar, 1995 :16-17).

Ce qui frappe le lecteur qui aborde le roman d'Assia Djebar c'est la forme subjective que prend la prise de la parole par les personnages féminins. L'acte de la prise de la parole dans *L'Amour, la Fantasia* prend une forme polyphonique des voix narratives : le récit est assuré à la troisième personne et ponctué par l'intrusion de la voix subjective de la narratrice, simultanément et exprime des rapports symboliques

que Cixous identifie dans l'écriture féminine, à savoir : «*depuis et vers la femme*», et «*femme pour femmes*». Ces deux rapports repérés par Cixous sont exercés dans le texte de Djebar avec l'usage de la subjectivité féminine qui représente la femme et s'adresse en même temps à un public féminin. La présence de cette subjectivité féminine dans son écriture constitue la force de son texte, elle permet de déstabiliser les relations d'opposition et de privilège entre homme / femme, colonisateur /colonisé, parole/silence dans le contexte narratif. Elle apparait par la voix de la première personne ; «Je», «mon», «ma» qui marquent la présence de la parole plurielle des voix collectives des femmes. L'usage de la première personne de l'auteur et celle des femmes qui parlent se mêlent et se confondent pour faire entendre finalement des voix collective (Ishkawa.dans *Lire Assia Djebar*, 2012 :94). Ainsi, l'auteur s'engage à briser le silence des femmes, s'adresse à elle, partage l'expérience vécue des femmes Algérienne de sa tribu, et leur donne la parole : «Dire à mon tour. Transmettre ce qui à été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu» (Djebar, 2008: 234).

L'effet qu'entretient l'écriture féminine de son soutien à la relation «*depuis et vers la femme*», sert à déstabiliser le système de ségrégation sexuelle du monde assigné par l'homme qui prive la femme du droit à la parole et la marginalise. Cixous affirme que c'est ce type d'écriture féminine qui privilégie la relation «*depuis et vers la femme*» qui lui permettra de «*défier le discours phallocentrique de* l'homme» car «*c'est en écrivant, depuis et vers la femme», et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu'à la place à elle réservée dans et par le symbole, c'est-à-dire le silence*» (Cixous, 2010 : 46-47). Elle incite la femme de sortir du «*silence piégé. Qu'elle ne se laisse pas refiler pour domaine la marge ou le harem*» (idem :47).

L'importance de ce rapport symbolique prépondérant que préserve l'écriture «à l'encre blanche» entre la narratrice et son public féminin semble répondre au message textuel qui sous-tend l'écriture

de Djebar dans son roman. Pour mettre ce même rapport d'écriture entre femmes en pratique, la romancière ne cesse d'insister sur l'importante de l'écriture pour la femme et son rôle absolu pour sa libération de toutes frustrations ségrégationnelles car *toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr «la» lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré* (Djebar, 2008 :11). La narratrice s'adresse aux femmes, partage leur histoire, et inscrit son engagement dans la réécriture de l'histoire des aïeules Algériennes, qu'elle reconstitue en fonction de sa conscience historiographique : «*plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le «qalam»*« (idem :313). La textualité de son œuvre dans son contenu porte des messages qui parcourent les femmes appartenant au passé coloniale, comme il s'adresse aussi à la femme d'aujourd'hui pour qui le désir du changement de la condition féminine, ne cesse d'être revendiqué dans son roman :

Je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable, prés des monts Ménacer…Je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager avec les autres […], ô aïeule d'aïeule la première expatriée […] je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français (ibid : 267).

Le deuxième rapport privilégié de l'écriture féminine est celui qui conserve la relation symbolique»*femme pour femmes»*, car «*en la femme toujours se maintient la force productive de l'autre, en particulier de l'autre femme»* (Cixous, 2010 :48). Ce maintien de la femme de la productivité de l'autre peut se traduire à «*devenir plus d'une, en l'occurrence à la fois sa mère et son enfant, sa fille et sa sœur, voila ce qu'opère la magie de l'écriture féminine, pont de passage, accélérateur de particules, maelstrom d'identités*» (Regard dans *Le Rire de la Méduse*, 2010 :17). Cette force dans l'unité et le maintient de la femme à produire l'autre se manifeste aussi dans la subjectivité féminine par la pratique de la voix singulière «Je» de la romancière. Elle traduit le désir de Djebar de se livrer aux autres femmes et à partager leurs histoires vécues car «*tout sera changé,*

lorsque la femme donnera la femme à l'autre femme. En elle, latente, toujours prête, il ya source ; et lieu pour l'autre» (Cixous, 2010 :48).

Ce deuxième rapport de l'écriture féminine détecté dans la voix subjective de la narratrice est un»atout pratique pour les féministes. La subjectivité permet à la femme de s'engager avec d'autres dans une action collective pour l'articulation de des expériences individuelles (Saloman, Sandra, 2009:12). Dans *L'Amour, La Fantasia*, Djebar pratique cette écriture d'engagement modelée par sa voix subjective dans la narration, pour la quête féminine qui souvent, appelle au partage des expériences de ses compatriotes se remémorant le passé lointain de l'histoire. C'est un appel contenant des sensations féminines qui lui permettent de plonger dans le vécu des aïeules de son enfance. L'auteur prétend habiter les voix des femmes asphyxiées de la tribu d'Ouled Riah à l'époque coloniale :

Vingt ans après, puis-je prétendre habiter ces voix d'asphyxie ? Ne vais-je pas trouver tout au plus de l'eau évaporée ? Quels fantômes réveiller, alors que, dans le désert de l'expression d'amour (amour reçu, «amour» imposé), me sont renvoyées ma propre aridité et mon aphasie […] ecrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues (Djebar, 2008 : 283-285).

En somme, l'écriture de Djebar peut se refaire facilement au modèle de la pensée d'écriture féminine que Hélène Cixous conçoit dans son article *le Rire de la Méduse* ; une écriture produite par la femme, s'adresse à elles et écrite pour elles et qui par excellence place la femme en avant dans l'histoire, laisse manifester son corps, qui s'empare de la parole et lui permet de regagner la mobilité de la femme et sa libre circulation dans l'espace public. Cixous propose *un nouveau style du féminin*. C'est la postulation d'une écriture qui est produite par la femme. C'est avec ce *nouveau style du féminin* que Djebar s'écris, se donne aux femmes de sa genèse ; partage leurs expériences et les invite même à se reconnaitre à travers ses écritures. Les différentes pratiques de l'écriture «à l'encre blanche» dans ses rapports d'écriture entre la narratrice et ses interlocutrices qui vont par le premier acte de *S'ecrire*, ensuite «d*epuis et vers la femme*», et

«*femme pour femmes*» exposent les modalités spécifiques de cette pratique de l'écriture féminine, qui se conjuguent avec les différentes manifestations corporelles et la forme subjective de la narration féminine, qu'impose la sexualité de la femme.

L'exercice de ce genre d'écriture propre à la femme «*articule les aspirations non formulées d'une nouvelle génération, avec une nouvelle façon de concevoir et d'écrire la question féminine*» (Regard, dans *Rire de la Méduse*, 2010 : 12). L'œuvre romanesque de Assia Djebar *L'Amour, La Fantasia* recèle des charges féminines qui permettent facilement à son écriture d'être distinguée de l'écriture masculine, qui a été pour longtemps privilégiée au sein de l'écriture traditionnelle. L'écriture de Djebar représente un défi d'écriture féminine différente de l'écriture masculine, renversant ainsi le discours dominant imposé par l'homme dans la pratique de l'écriture.

Références Bibliographiques

Djebar, Assia, *L'Amour, la Fantasia*, LGF, Paris, 2008.

Belloula, Sandra, Dualité de la mémoire dans *l'Amour, la Fantasia* d'Assia Djebar, Ecole Doctorale Algero-Française, Batna, 2007.

Chikhi, Beïda, Les romans d'Assia Djebar, OPU, Alger, 1990.

Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse*. Galilée, Paris, 2010.

Geyss, Roswitha , «L'écriture «entre-les-langues» des Auteures Maghrébines de Langue Française et des Auteures de «l'entre-des»»,dans *Alternative Francophone,* vol.1, 2 ,2009, p .69-93.

Gharbi, Farah Aicha, *L'intermédialité Littéraire dans quelques Récits d'Assia Djebar*, Université de Montréal, 2OO9.

Husung, Kirsten, *L'Écriture comme seul Pays. Construction et subversion des Discours Identitaires : Hybridité et Genre chez Assia Djebar et Nina Bouraou*. Linnaeus University Press. 2012.

Kavwahirehi, Kesereka, «Ombre sultane d'Assia DJebar et les "Forces de la Littérature"«, dans *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001, p. 51-64.

Le Cercle des Amis d'Assia Djebar. *Lire Assia Djebar*, La Cheminante, Ciboure, 2012.

Rocca, Anna, *Assia Djebar : Le Corps Invisible : Voir sans Être Vue*. Université de Louisiana, 2003.

Russel, Tracy Mae, *Opposition et Resistance dans la Littérature Féminine Africaine et Antillaise*, Queen's University,Canada, 2010.

Saloman, Sandra, *Giving Silence a Voice: Feminism and Postcolonialism in Novels by Assia Djebar*. Utrecht University, 2009, PP.62-12.