

2000

## L'écriture de soi au féminin pluriel dans L'Amour, la fantasia et vaste est la prison de Assia Djébar

Fatima AHNOUCH

*Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn zohr, Agadir, Maroc, f.ahnouch@uiz.ac.ma*

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Comparative Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

AHNOUCH, Fatima (2000) "L'écriture de soi au féminin pluriel dans L'Amour, la fantasia et vaste est la prison de Assia Djébar," *Dirassat*: Vol. 10 , Article 13.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol10/iss10/13>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in *Dirassat* by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact [rakan@aarj.edu.jo](mailto:rakan@aarj.edu.jo), [marah@aarj.edu.jo](mailto:marah@aarj.edu.jo), [u.murad@aarj.edu.jo](mailto:u.murad@aarj.edu.jo).

## «L'écriture de soi au féminin pluriel dans *L'Amour, la fantasia* et *vaste est la prison* de Assia Djébar».

Fatima AHNOUCH

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Agadir

### *Introduction*

Dans le présent article, au sujet de Assia Djébar, je propose de dire l'expérience qu'elle a de l'écriture, en tant que femme, de voir comment l'écriture de soi prend chez elle sens dans une déviation subversive par rapport aux normes initiales de l'autobiographie et d'expliquer, en dernier lieu, comment l'image de la femme dans *L'Amour, la fantasia* et *vaste est la prison* se situe entre deux états de présence, à savoir une clôture réelle et une ouverture imaginaire.

### *1. L'écriture de soi au féminin*

L'apprentissage de l'écriture provient à Assia Djébar d'un passé lointain où, étant petite fille, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* était initiée au savoir dans un double mouvement d'inscription et d'effacement qui révélait à l'enfant la conscience de son corps et de sa mémoire, à l'école coranique.

Plus tard, la narratrice adulte écrira sa propre vie dans ce même dédoublement ; ce même vertige de la souvenance et de l'oubli qui transformera sa propre autobiographie en un jeu fictionnel au sein duquel vont se multiplier des rêveries féminines. L'expérience autobiographique se fait, ainsi, dans l'écartèlement et le vertige de la différence ; celle du dedans par rapport au dehors, celle de soi par rapport aux autres, celle de la langue française par rapport à la langue maternelle (arabe ou berbère), celle de l'écriture par rapport à l'oralité et, enfin, celle de la fiction par rapport à la réalité.

L'écriture de soi dans les deux romans de Assia Djebar cherche à se frayer un chemin au sein de ce même champ de divergences à travers lequel elle aspire à construire une identité cohérente, à projeter son intériorité personnelle vers le dehors comme pour extérioriser un profond désir de contacter le monde, de le toucher par son regard, de le sentir à travers son propre investissement sensible, émotionnel et affectif afin de pouvoir gérer ce désordre profond qui gouverne sa présence au monde. Le souvenir s'épuise, ainsi, non seulement dans son intériorité intime, mais aussi à travers la confrontation de son propre regard avec l'univers extérieur. L'«œil intérieur» serait, alors, en mesure de regarder au fond de soi-même, de contempler ce désordre interne que l'écriture a pour finalité d'organiser, en lui donnant forme et sens après l'avoir profondément réfléchi :

*«... J'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même enfant, aux murmures d'avant, à l'oeil intérieur, immobile sur l'histoire jusque-là cachée, un regard nimbé de sons vagues, de mots inaudibles, et de musiques mélangées... Ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte». Vaste est la prison, (p. 298).*

C'est ainsi que la narratrice auteur se découvre elle-même dans son propre regard sur le dehors, un regard discret, serein, subtile, très poétique et surtout artistique dont Assia Djebar couvre son entourage à travers la mise en valeur d'une acuité pluridimensionnelle, saisissant les événements dans la réalité et les projetant dans l'imaginaire pour en faire un récit fictionnel ; réduisant, ainsi, sa propre présence à un regard féminin, à une perception sensitive, visuelle et particulièrement subjective. Notons, cependant, que cette technique du regard kaliédoscopique ne s'arrête pas au simple fait de révéler sa présence au monde. Elle permet, à d'autres égards, au corps voilé de se déplacer, malgré une certaine rigueur, dans des espaces habités par une loi qui ordonne son voilement, ne laissant parfois apparaître qu'un seul œil. La narratrice s'adresse à une femme anonyme voilée en ces termes :

*«Ce regard artificiel qu'ils t'on laissé, plus petit, cent mille fois plus restreint que celui qu'Allah t'a donné à la naissance, cette fente étrange*

*que les touristes photographient parce qu'ils trouvent pittoresque ce petit triangle noir à la place d'un œil, ce regard miniature devient ma caméra à moi, dorénavant» (p. 175).*

La problématique que cette poétique du regard expose, ainsi, se résume à une confrontation entre son propre corps et un regard «étranger» (quelle que soit sa nature ; touristique ou autre) à défier par la possibilité que la narratrice aurait à contourner l'interdit, faute de pouvoir le transgresser, en troublant le champ du spectacle social réservé en priorité aux hommes. La démarche consiste dans *Vaste est la prison* à ce que la narratrice, metteur en scène, inverse les rôles ; «*c'est elle soudain qui regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde*» (p. 174), se livrant à un jeu de transparence, transgressant l'opacité qui condamne l'univers des femmes, devenant elle même «voyeuse» comme pour défier ce destin socio-culturel de la femme au Maghreb qui la maintient constamment dans sa position d'objet de regard suscitant une curiosité souvent douteuse quand le «*corps (féminin) voilé entièrement d'un drap blanc (devient) fantôme que l'interdit rend encore plus sexué*» (p. 174).

Assia Djebar gère, de cette manière, le rapport entre opacité et transparence. Dans *Vaste est la prison*, le regard cinématographique se trouve enchassé dans un regard autobiographique. Mettre en scène le dehors à travers sa propre vision coïncide avec cette vocation nostalgique qui conduit la narratrice dans les espaces d'antan à l'affût de la moindre trace féminine ayant habité ces lieux où la mémoire revient sur les souvenirs de son enfance ou plutôt de ses enfances, d'une enfance au pluriel, à la recherche d'une harmonie entre la quête du dehors et celle de soi, qui ne peut se faire que si l'agitation qui gouverne l'histoire de soi au féminin pluriel prenne fin. L'écriture chemine, dans ce sens, vers la recherche d'une réconciliation avec les histoires de perte, de frustration, de rupture et de séquestration par lesquelles l'univers intime des femmes a été marqué. Cependant, Assia Djebar est elle-même consciente de l'illusion qui alimente l'initiative autobiographique individuelle dont le propos est d'advenir à une forme de transparence délivrant aussi bien le corps que la mémoire. Cette vocation de départ, à laquelle l'écriture donne forme, s'épuise fatalement dans la confusion d'un paradoxe (d'un contraste ambigu) où les

images de l'absence, du silence, de l'oubli et de l'anonymat refont surface. La narratrice de *L'Amour, La fantasia* dit dans ce sens : «*L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction (...) croyant «me parcourir», je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules*» (p. 247).

Elle se trouve, ainsi, contrainte à entraîner le récit de sa propre vie dans une narration plurielle où elle intègre l'histoire de la colonisation de l'Algérie et celle des femmes anonymes algériennes murées dans le silence. Assia Djebar, «l'éphémère diseuse» dont le conte résiste au poids du temps, emprunte les voix séculaires à ces femmes dont elle s'obstine à transcrire le souffle dans l'ordre de l'écriture et le présent de la narration. L'image fictive de cette main mutilée dont se saisit la narratrice, pour lui faire porter la plume, est plus que révélatrice dans *L'Amour, la fantasia* : «*Eugène fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner. En Juin 1853, lorsqu'il quitte le Sahel pour une descente aux portes du désert, il visite Laghouat occupée après un terrible siège. Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. 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»* (p. 259).

Cette histoire fictive exprime à quel point Assia Djebar est soucieuse de sauvegarder la tradition orale qu'elle transcrit au sein de son texte. Le récit oral, dans *L'Amour, la fantasia*, emprunte un cheminement musical sous forme d'orchestration de voix en cinq mouvements dont le dernier se termine par un «Tzarl'-rit final» comme dans une symphonie classique, un opéra oriental, dont les compositeurs seraient des femmes. Dans le sommaire de la troisième partie, du même roman, intitulée «voix ensevelies», le terme «voix» s'inscrit dans la structure du texte à la manière d'un refrain dont la répétition mélodieuse révèle la tradition berbère des complaintes. Le terme «mouvement», repris cinq fois dans le sommaire du même livre, fait plus précisément penser à la cinquième symphonie de Beethoven d'où la référence de Assia Djebar : «*Quasi una fantasia...*».

*Ludwing van Beethoven,  
opus 27, Sonates 1 et 2» (p. 131)*

Ce qui expliquerait, par ailleurs, le choix du titre *L'Amour, la fantasia* dont le deuxième fragment, «la fantasia», comporte une charge sémantique parodique. La fantasia serait un jeu de guerre, une parodie, une mise en scène spectaculaire suggérant ce que fût la réalité tragique de la guerre de l'Algérie : «*J'entends le cri de la mort dans la fantasia*» (p. 260).

Assia Djébar reste, ainsi, fidèle à sa vocation de départ qui consiste à mettre en valeur la tradition orale à travers le texte par des procédés narratifs assez subtiles. La référence au chant dans *Vaste est la prison* trouve son équivalent dans *L'Amour, la fantasia* par la musique, l'orchestration des voix et la révélation de la flûte ; instrument de musique arabe riche de connotations poétiques. Le livre se termine par un «Air de Nay». C'est de cette manière, plus au moins technique, que Assia Djébar réussit cette superposition délicate, dans le même texte, entre la narration scripturale et la narration orale soutenue par des femmes anonymes dont ne résistent à l'oubli que leurs voix construisant le texte à base de «clameur», «murmures» «chuchotements», «complainte», «soliloque» et «conciliabules». Tout se passe dans l'intimité de la confiance et le secret du conte, d'une expression féminine plurielle qui échappe à la vigilance autoritaire et se délivre de toute contrainte. Car, au moment même où leurs corps s'effacent sous le poids du voile, qu'il soit matériel ou moral, les voix des femmes se libèrent ; elles compensent le manque, comblent le vide et l'emplissent d'un souffle profondément intime et discrètement révélateur de leur présence, de leur conscience et de leur sensibilité.

L'écriture de soi au féminin s'implique, à partir de cette stratégie d'écriture, dans un processus d'identification profonde qui se manifeste encore plus dans *Vaste est la prison* où Assia Djébar met en scène plusieurs aspects de l'imaginaire féminin dans ses différentes expressions culturelle, orale et artistique. Cette initiative d'identification collective, que l'auteur met en valeur, prend une forme subversive par rapport à l'aspect individuel de l'autobiographie dans son écriture, ce qui est confirmé et soutenu, à d'autres égards, par le choix du pseudonyme : Assia Djébar au lieu de Fatima Zohra Imalayen, de son vrai nom.

Le principe classique de la coïncidence du «je» narrant avec le nom de l'auteur, sur lequel se base le «pacte autobiographique»<sup>(1)</sup>, est plus ou moins aléatoire dans ce sens. D'autre part, le pseudonymat prend signification dans ce désir paradoxal, ce besoin de dissimulation que l'auteur éprouve et dont elle parle ainsi «j'ai pris conscience que mon rapport à la littérature est un rapport de dissimulation, que je concevais la langue et le fait d'écrire comme un voile»<sup>(2)</sup>.

La démarche autobiographique dans le cas de Assia Djébar s'inscrit dans un tiraillement entre l'envie de confirmer sa présence au monde, en tant que femme, et la crainte de trop se dévoiler en s'exposant à un regard indiscret qui correspond dans la réalité au regard masculin lorsqu'il est agressif ou malsain «L'écriture est dévoilement en public devant des voyeurs qui ricanent...» *L'Amour, la fantasia* (p. 208).

Au désir de s'écrire se mêle, ainsi, la confusion d'un sentiment qui résiste à cette mise en spectacle de son identité intime car qu'est ce que l'autobiographie en elle-même sinon cet irrésistible désir d'exhibition en public-celui des lecteurs du moins-et ce besoin narcissique de se contempler dans sa propre écriture. L'initiative autobiographique chez Assia Djébar cherche à contourner ce problème en situant un compromis entre la réalité et la fiction «*Ma fiction (dit-elle) est cette autobiographie qui s'esquisse alourdie par l'héritage qui m'encombre*» *L'Amour, la fantasia*, (p. 248).

L'écriture procède, de cette manière, à un investissement technique de regard prismatique qui déforme l'autobiographie en fiction en soumettant la réalité à sa propre vision imaginaire. La quête de sa mythologie personnelle intègre l'histoire collective dans son projet de reconstruire le souvenir, et l'écriture de soi devient, pour ainsi dire, écriture de soi au féminin pluriel.

## 2. L'image de la femme

L'image de la femme dans les deux romans de Assia Djébar est à situer entre une forme de clôture qui trouve ses fondements dans la réalité

(1) Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1975.

(2) Beïda CHIKHI «Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar». In *Itinéraires et Contacts des cultures*, Volume 13, 1er Semestre 1991, l'Harmattan.

socio-culturelle maghrébine et une forme d'ouverture fictive, imaginée plutôt qu'imaginaire, à laquelle aspire l'écriture romanesque dans *l'Amour, la fantasia* et l'écriture artistique dans *Vaste est la prison*.

La démarche cinématographique, à base de fiction, qui consiste à filmer les femmes dans leur intérieur va dans le sens de cette ouverture que seul l'art est en mesure de permettre. Cette démarche artistique aurait pour vocation d'élargir le champ de la présence féminine par quelques expressions corporelles (physiques) ; postures, gestes, regards, sourires, jusqu'au silence qui en dit beaucoup plus que ne l'aurait exprimé aucun discours. A travers une sensibilité à l'état pur-que suggèrent les images, lumières et sons ainsi que d'autres procédés techniques - la fiction, qui encadre cette mouvance, cette ouverture, cette mise en scène à laquelle l'art cinématographique donne toute son ampleur, devient réalité :

*« Brusquement, la nécessité du travail d'images sous se dissoudrait, inutilité de la fiction puisque, ô miracle, toute femme pourrait soudain sur cette terre aller et venir ».* *Vaste est la prison* (p. 224)

Ainsi, la caméra aurait-elle magiquement transformé la réalité de l'univers clôt des femmes en une promesse d'ouverture probable, de délivrance et de liberté toujours possibles à conquérir et c'est alors que «n'existe (rait) plus le regard espion» tel que le clame le personnage de Lila. Toute cette problématique de la clôture et de l'ouverture se définit dans la perspective d'un regard qui réduit à sa propre dimension ou qui amplifie, au contraire, tout un champ de signes, d'images, de symboles et de métaphores relatif à la présence féminine, suivant la position à partir de laquelle ce regard est projeté ; qu'elle soit réelle ou plutôt fictive. A partir de cette poétique du regard qu'elle investit pleinement dans la stratégie de l'écriture, la narratrice auteur prend sa revanche par procuration ; s'appropriant l'histoire de toutes les femmes voilées et cloîtrées, se mettant derrière l'œil artificiel de la caméra et consommant le monde à sa manière, à partir de sa position de «voyeuse». Ainsi les rôles s'inversent-ils à travers une mise en scène de regards enchassés : *«L'homme regarde sa femme, image lointaine, dormir et je le regarde la regarder...»* (p. 174).



La procédure cinématographique, dont l'objectif est de filmer des séquences au présent, s'alimente par un souvenir lointain provenant d'une retrospection qui entrecoupe le temps de la mise en scène pour placer d'autres plans que la mémoire réactualise et intègre dans un cheminement télescopique qui s'amorce dans une sorte de «chasse aux images» à laquelle se livre Assia Djebar. Elle expose, ainsi, une nouvelle esthétique de la présence féminine qui dépasse, de loin, les clichés de la différence sexuelle ; explorant le féminin d'un point de vue artistique, s'inspirant du chant, de la musique, du cinéma et de la peinture. L'auteur de *Vaste est la prison* situe les images artistiques au sein de la narration qu'elle fait de la réalité féminine ; telle cette jeune femme paysanne, rencontrée par hasard, qui refuse de vendre son image (s'exposer à la caméra) et dont le portrait dans le roman coïncide parfaitement avec celui de l'Odalisque qui figure dans le tableau de Jean Baptiste Tissier, sur la couverture du livre «... un visage d'une harmonie troublante, d'un éclat si pur, en même temps comme terni d'ombre... Un sourire à demi, ne percevant pas lui-même sa propre tristesse» (p. 221). Faut-il rappeler l'intérêt d'Assia Djebar pour la peinture dont les motifs sont des femmes. Le titre de *Femmes d'Alger dans leur appartement* s'inspire du célèbre tableau de Delacroix. *L'enlèvement de Rebecca*, du même peintre, illustre la couverture de *l'Amour, la Fantasia* et suggère l'idée d'un rapt qui symbolise la colonisation de l'Algérie.

La femme, la patrie et la terre : trois figures qui entretiennent métaphoriquement des rapports d'analogie comme le démontre l'orchestration de l'expression «*Femme Arable*» en sept mouvements dans la troisième partie de *Vaste est la prison* intitulée «*un silencieux désir*». Faudrait-il voir dans le choix de ce dernier titre ainsi que dans celui de «*Femme Arable*» - dont l'adjectif la compare à une terre prometteuse, en instance de se faire labourer - une métaphore érotique qui écarte ou plutôt contourne l'interdit et les tabous qui pèsent sur la réalité sexuelle de la femme au Maghreb. Assia Djebar demeure, de ce fait, fidèle à sa manière de suggérer une réalité particulière, de la nuancer, de la rendre, quelque part, poétique au lieu de la projeter de façon plus déclarée et plus accusatrice. Elle confronte cette même réalité à la fiction mêlant, ainsi, l'art à une dimension plus vraisemblable, et c'est dans cette confrontation qu'elle cherche l'authenticité du son et de l'image dans la lumière du naturel, œuvrant à placer l'empreinte du réel dans l'artistique, pour ainsi dire.

## Conclusion

En guise de synthèse, il faudrait peut être penser qu'il existe chez Assia Djébar une volonté délibérée qui soumet son écriture à la subversion de l'autobiographie comme genre littéraire. Sa démarche s'inscrit dans cette quête actuelle que poursuit le roman maghrébin de langue française, depuis quelques temps, vers une certaine «recherche de l'inédit»<sup>(3)</sup> qui puise sa raison d'être dans l'élaboration insolite de textes fragmentaires où les codes classiques de la lecture paisible sont bafoués au profit d'une structure séquentielle systématiquement rompue.

Les plans de réflexion qui motivent le sens dans *l'Amour, la fantasia*, à titre d'exemple, participent à le déconstruire pour le reconstruire à nouveau. Le temps de la réflexion mentale et de l'investissement idéologique de l'auteur risque, à chaque instant, de détourner les aspirations d'un temps événementiel prometteur d'anecdotes dont l'histoire de la vie de la romancière elle-même. Pourtant le souci de la fidélité de l'auteur aux références culturelle, historique et sociale, en ce qui concerne la femme, est assez important dans l'écriture de Assia Djébar. *Vaste est la prison* prolonge dans sa troisième partie *l'Amour, la fantasia*, à cet égard. Cependant, malgré l'aspect subversif de l'écriture autobiographique, les deux romans de Assia Djébar n'échappent pas, pour autant, au problème de la représentation étant, sans doute, elle-même consciente de la persistance de ce problème dans l'horizon d'attente du lecteur et de la lectrice maghrébins. C'est comme si l'auteur tenait à ce que la cohérence et l'intelligibilité du sens réside, en priorité, dans ses livres ; afin de satisfaire un lecteur soucieux de reconnaître son image dans le texte ou du moins quelques aspects de son histoire socio-culturelle.

L'écriture de Assia Djébar semble, ainsi, réaliser sa fonction d'ancrage dans la réalité socio-historique et culturelle maghrébine sans aucune crainte de compromis. Elle semble assumer cet écart inhérent à toute littérature entre la réalité et son dédoublement fictif dans l'univers romaneseque. L'écriture de l'imaginaire culturel se construit une position au milieu de cette fragmentation conceptuelle départagée entre l'écriture de soi et la quête des traces et des figures féminines ensevelies dans le passé d'une antériorité lointaine et collective que le texte s'obstine à révéler au présent, poursuivant le doux rêve, quelque part prétentieux, de la ressusciter.

(3) Beïda CHIKHI, «L'écrivain et son critique...», *Horizons maghrébins*, n°17, 4ème trimestre, 1991, p. 134.