

## L'Amour, la fantasia, une savante partition ou l'art de la composition



**Dr. Assia Kacedali**

Université d'Alger 2, Algérie  
assianice@yahoo.fr

« Écrire c'est procéder par tâtonnements, pas à pas, vers ce qui ne se laisse pas aisément formuler ; se remémorer le passé, de même, c'est tenter de retenir une image qui se dérobe ; ou bien imaginer cette image à partir du minuscule fragment qu'on en garde [...] A condition qu'on soit narrateur, c'est-à-dire qu'on sache tisser, de fil en aiguille, un texte anamnésique. »

Marie-Claire Kerbrat,  
Leçon sur l'écriture de soi

**Résumé :** Avec *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar inaugure un nouveau cycle romanesque où la romancière, pour s'insinuer dans les zones d'ombre de l'Histoire et porter la lumière sur certains vécus, recourt à une esthétique de la fragmentation. Cet article s'attachera à montrer un aspect de la remarquable structuration de ce texte constitué de divers morceaux, en quête de mémoire.

**Mots-clés :** construction, voix, fragments, histoires

### الحب، الفنتازيا، التقسيم العلمي أو فن التكوين

**الملخص:** دشنت آسيا جبار بعملها «الحب» و«الفنتازيا» حلقة جديدة من العمل الروائي للولوج إلى المناطق المنظمة للتاريخ الحديث عن بعض الجوانب من الواقع المعيشي وسيلتها في ذلك اللجوء إلى استنبطية تعتمد أساسا على التجزئة. يهدف هذا المقال إلى تبيان البنية المحكمة لهذا النص الذي هو بدوره يتكون من قطع مختلفة تبحث عن ذاكرة.

**الكلمات المفتاحية:** البناء - الصوت - القطع - القصص.

### L'Amour, la fantasia, a scholarly partition or the art of composition

**Abstract :** With *L'Amour, la fantasia*, Assia Djébar starts a new cycle of novels where in order to creep into the darkness of History and to throw some light on personal experiences, resorts to fragmentation aesthetics. The aim of this article is to show one aspect of the remarkable structuring of the novel made of various pieces in search of memory.

**Keywords:** construction, voices, slices of histories

Qui n'a pas vécu l'expérience du lecteur partant à la rencontre d'une écriture, qui n'a jamais eu ce sentiment premier d'aller à la découverte d'une histoire, d'un personnage, d'un événement, tout simplement d'un sens ? C'est en effet au moment où l'on ouvre un roman et que l'on commence à se glisser entre les signifiants et les signifiés de cette successivité de mots, dans le labyrinthe des phrases, que l'acte de lecture s'enclenche sans que l'on sache véritablement au début les tenants et les aboutissants du texte qui se développe sous nos yeux. En fait, lecture et écriture se présentent toutes deux comme un mouvement, un déplacement d'un point vers un autre mais tout en ignorant si le point d'arrivée sera atteint d'une part et si, d'autre part, il répond aux attentes premières éventuelles. Lecture comme écriture sont toutes deux des aventures dont ni le lecteur, ni l'écrivain ne connaissent les itinéraires ni les péripéties ; entreprises donc risquées et à ce titre-là jouissives.

Voilà en quels termes l'écrivain Assia Djebar décrit l'aventure scripturaire :

*« Texte de fiction ou texte autobiographique, pour moi, quand j'écris, l'essentiel au départ est la première phrase. Celle-ci se dresse soudain, suspendue, presque visible dans l'azur, mais c'est le rythme qu'elle dessine, qu'elle saisit, qui devient premier flux : je ne sais encore si ce début va se déployer sur vingt pages, ou sur cinquante, ou davantage. Mais c'est le départ, survient l'envol, la toute première respiration...*

*Sur quoi, ma voix se terre, s'infiltré en moi ; ainsi, j'écris. Dans ce vide où je me retrouve, d'autres voix familières ou inconnues, peuvent approcher. »<sup>1</sup>.*

Deux informations sont à retenir dans cette citation. La première qui confirme l'incertitude qui accompagne tout acte scripturaire et la seconde qui rappelle que toute écriture n'est pas le fait d'une seule voix. Ces constats renforcent l'idée de la complexité de l'écriture romanesque mais aussi celle de la difficulté parfois pour le lecteur de relever le défi de faire cette traversée.

C'est donc cette expérience de lectrice de l'imaginaire créateur de l'écrivain Assia Djebar que nous nous proposons de restituer à travers l'analyse de la structure composite de *L'Amour, la fantasia*.

Ce roman, entrelacs de multiples voix, empruntant diverses pistes pour entreprendre cette archéologie du savoir, ou plutôt des savoirs subtilisés, oubliés ou perdus, requièrent du lecteur une attention soutenue, une mémoire active, une disponibilité dé-lirante pour opérer les liaisons que l'auteur suggère dans ses textes puzzles mais ne dit pas. Lecture déroutante que celle qui nous est proposée, car elle nous sort des sentiers battus, de la sécurisante linéarité du récit classique habituel ; elle nous fait perdre nos repères.

L'écriture d'Assia Djébar, celle de sa production littéraire à partir des années quatre-vingt, s'inscrit dans la modernité, le changement. Elle rompt avec la chronologie, plonge dans différents temps, multiplie les discours, fait se télescoper le passé et le présent, emprunte à plusieurs genres.

Cette nouvelle façon de composer ses œuvres de fiction, puisant dans différentes techniques artistiques et sciences humaines distingue ce roman de ceux qui les ont précédés. Déjà, dans l'*Ouverture de Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'écrivain mentionnait quelques éléments de cette technique d'écriture qui singularisera les œuvres qui suivront.

« *Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées...Récits fictifs, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau informel.* »<sup>2</sup>

L'hétérogénéité de ces textes qui met en évidence la pluralité des lire et des dits ne peut laisser le lecteur indifférent. Surprenante, voire troublante, elle suscite des interrogations. Agressive en quelque sorte, ne serait-elle pas l'expression d'une violence ? Non seulement violence du texte ou violence faite au texte mais aussi violence d'un vécu marqué par le manque, l'effacement, le silence, conséquences de conditions socio-historiques particulières : la colonisation mais également la condition particulière de la femme dans la société patriarcale algérienne, enfin la place réservée à l'intellectuel(le) écarté(e) des instances du pouvoir dans la période de reconstruction de l'Algérie indépendante. Finalement, si l'on tient compte des propos de l'écrivain lors d'un entretien sur l'écriture autobiographique, cette juxtaposition de morceaux d'histoires n'est-elle pas révélatrice de la difficulté à parler de soi et ainsi d'une violence sur soi qui se manifeste par le biais de l'écriture, « *celle qui est liée à un combat avec soi-même.* »<sup>3</sup>.

C'est cette écriture de la fragmentation que nous voudrions analyser. Comment celle-ci nous est donnée à lire ? Quelle est sa fonction dans l'œuvre d'Assia Djébar ?

### ***L'Amour, la fantasia* : La technique du patchwork**

Ce terme de « patchwork » n'est évidemment pas fortuit. Il fait référence à « un tissu fait de morceaux disparates cousus les uns aux autres » selon la définition du Petit Robert. Or le terme « texte » quant à lui a comme premier sens celui de « tissu » ou de « trame ». Ainsi, les œuvres d'Assia Djébar se présentent comme de véritables ouvrages résultant d'un assemblage de divers éléments, révélateurs d'un souci créatif et esthétique. Dans un entretien avec Mireille Calle-Gruber, elle confirme l'idée de construction qui préexiste au début de chaque œuvre :

« J'avais dit que la construction était l'essentiel pour moi au départ, c'est-à-dire que quand je commence à avoir le rythme de la première phrase, j'ai déjà l'échafaudage<sup>4</sup>. ».

Elle témoigne par ailleurs de « [son] exigence de rigueur ou pour le dire autrement de [son] besoin d'architecture<sup>5</sup>. ».

### L'entrechoc des dire

*L'amour, la fantasia* est le roman dont la structure à première lecture désespère le lecteur. La table des matières elle-même ne nous permet pas de suivre le déroulement du développement romanesque. Ce dernier s'articule sur trois parties dont l'amplitude de chacune va crescendo jusqu'à la dernière qui s'étire sur plus de cent pages. Les deux premières parties intitulées respectivement *La prise de la ville ou l'amour s'écrit* et *Les cris de la fantasia* sont subdivisées en sous-parties titrées entre lesquelles s'intercalent d'autres sous-parties indexées celles-là, mais signalées seulement par des points de suspension dans la table des matières. Que pourrait signifier l'élosion de l'intertitre ? Peut-être un silence pudique sur ce dont on a du mal à parler, sur certains sujets tabous comme l'amour, le désir, le viol. En effet les sous-parties non mentionnées dans la première partie décrivent précisément le moment de la conquête, le premier face à face comme une scène de séduction : « amants », « coup de foudre mutuel » (p. 17), « baiser de la mort » (p. 26), « embrassement », « étreinte figée » (p. 27), ces expressions font courir dans le texte l'idée d'un corps à corps violent, passionné et sidérant.

Le non-dit est répété dans la deuxième partie où de nouveau les intertitres sont supprimés. Ces sous-parties non affichées évoquent successivement le caractère clandestin des premières lettres d'amour, l'indécence de parler tendrement avec le frère, la nuit de noces de la narratrice, en résumé, des situations dont il est difficile de témoigner, des sentiments qu'il est gênant de formuler, une intimité dont il est inconvenant de parler.

Nous ne pouvons donc savoir à la seule lecture de la table des matières que d'autres sous-parties sont bien présentes dans le texte. Et seule, l'immersion dans le texte nous permet de découvrir l'alternance régulière entre des séquences autobiographiques et des séquences historiques dans la première partie et inversement dans la seconde, des séquences historiques et des séquences autobiographiques, « formant chiasme entre elles » comme le souligne Mireille Calle-Gruber dans sa remarquable analyse de l'œuvre<sup>6</sup>. Par ailleurs, les titres principaux réfèrent à l'Histoire mais laissent entendre que violence et amour se confondent, « la prise » pouvant être entendue comme la conquête (territoriale ou amoureuse).

En outre, chacune de ces deux parties s'achèvent sur deux textes poétiques différents des autres fragments par leur écriture en italique, le premier intitulé « Biffure », le second « Sistre ».

Le caractère savant de ces deux termes distingue ces titres de ceux qui les précèdent. Ceux-là relèvent en effet d'un lexique spécialisé, celui du tissage pour le premier, la biffe étant un tissu rayé, et celui de la musique pour le second, puisqu'il réfère à un instrument de musique en usage dans l'Égypte antique et associé au culte d'une déesse. Mais « biffure » signifie aussi rature, suppression de mots dans un écrit, opération par laquelle l'écrit devient un texte fragmenté, voire incomplet. N'est-ce pas cette idée-là que nous repérons au travers des images égrenées par l'écrivain dans ce passage final ?

« *Images érodées, délitées de la roche du Temps* » (p. 69), « *lettres arabes [...] redévidées* » qui « *se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique* » (p. 69)

Le texte-tissu est donc pareil à un palimpseste qui selon la définition du dictionnaire est « un parchemin manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire un nouveau texte »<sup>7</sup>. Juxtaposition ou superposition de diverses écritures, le texte djebarien relève bien de la fragmentation ; il s'écrit à partir des traces des écrits passés. Il résulte d'un travail raisonné de l'écrivain-historienne mais aussi du délire visionnaire de l'artiste qui affleure même dans les passages documentaires de son œuvre.

Revenons à la première envolée poétique « Biffure ». Elle vient à la suite de témoignages historiques écrits par les agents de la conquête et leurs accompagnateurs. Elle rompt avec l'aspect documentaire de ces écrits dont les non-dits enclenchent une rêverie réflexive chez la narratrice qui réapparaît dans le texte avec le retour de la première personne du singulier. Travail d'exploration, de creusement, de tension de tout le corps, d'éveil de tous les sens pour pouvoir retrouver des bribes d'un passé occulté.

« *Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïlle ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrait là, quelle odeur de putréfaction s'en échapper ? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne. Seule dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir.* » (p. 69)

Les nombreux points de suspension présents dans ce passage, à commencer par le titre, signifient les errements de la pensée de la narratrice qui cherche ce que cet amoncellement d'écrits dissimule, ce que cet excès de mots s'efforce de conjurer. Ils figurent les coupures, les silences qui trouent ces relations. Mais dans le même temps, ils creusent une brèche pour permettre à un autre discours de s'infiltrer soit

pour infléchir ces premiers dits soit pour les compléter, soit pour laisser libre cours à un onirisme fécond. Ainsi, les textes lus par la narratrice, textes qui se veulent historiques, sont eux-mêmes à considérer comme fragmentaires et la quête de la narratrice ne peut prétendre également à l'exhaustivité.

L'autre morceau poétique intitulé « Sistre » ne s'oppose au fragment précédent que sur le plan de la forme. En effet, il se situe sémantiquement dans le prolongement de la séquence précédente qui raconte le mariage en exil de la narratrice et sa nuit de noces. Il décrit l'accouplement comme un instant suspendu, hors du temps, où plaisir et sensualité se mêlent à la violence de l'acte sexuel. Ce texte se démarque du texte narratif précédent par sa forme poétique. Constitué de six paragraphes qu'on pourrait assimiler aux strophes d'un poème, il est comme une respiration puissante au début, au rythme haletant et qui au fur et à mesure que le plaisir se consume, diminue, ralentit jusqu'à la halte finale. Chaque strophe, excepté la première est constituée d'une seule phrase. Au début longues et bruyantes, bruissant par tout un jeu sur les sonorités des termes employés, (allitérations en « s »), elles vont s'amenuisant et substituant aux sifflements premiers, des sons plus étouffés et plus feutrés :

1<sup>er</sup> paragraphe :

« *Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne.* » (p. 156)

5<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup> paragraphes :

« *Silence rempart autour de la fortification du plaisir, et de sa digraphie.* »

« *Création chaque nuit. Or broché du silence.* » (p.157)

La construction en chiasme de ces deux derniers paragraphes ou strophes apparente ce texte à un véritable poème.

Il est une autre particularité de ce passage qui clôt la deuxième partie du roman, c'est la recherche lexicale qui le travaille de bout en bout et qui se manifeste par l'emploi de mots rares énumérés sans relâche, à en perdre le souffle comme si la langue ne parvenait pas à proposer le terme juste, celui qui traduirait au plus près la nuit d'amour. Le lecteur se trouve confronté à une sorte d'hermétisme du texte à cause des termes pourtant très expressifs mais dont l'usage n'est pas familier. Peut-être que cette langue travaillée, cette immersion dans une langue élitaires visent moins à maintenir le voile sur cette scène érotique qu'à forcer le lecteur à ne retenir que la musique qui

se dégage du rythme des phrases. D'ailleurs, l'allusion à la musique contenue dans le titre est développée par un certain nombre de termes référant à divers sons de voix humaine et à la façon dont un morceau musical doit être joué. Ainsi, nous voici face à une véritable composition musicale où se superposent parties vocales et instrumentales conformément à la définition de la partition<sup>8</sup>.

- Relevé des noms référant à la voix : râles, murmures, chuchotements, chuintements, voix, souffles, soupirs rires, plaintes, chant.
- Champ lexical de la musique : silence, échos, cymbale, rythme, « forte », « staccato ».

Assia Djebar précise lors d'un entretien avec Mildred Mortimer<sup>9</sup> que ces morceaux en italique correspondent « volontairement mais brièvement, [à] une écriture lyrique » qui se réalise sous la forme d'une « espèce d'envolée poétique ». Ils sont le lieu d'une subjectivité latente qui, n'en pouvant plus d'être contenue, éclate alors en ces endroits ultimes du texte.

Aux séquences historiques et autobiographiques succède la troisième partie conçue comme une ample composition musicale en cinq mouvements. Aux écrits des conquérants et aux récits autobiographiques, l'écrivain va adjoindre les témoignages des femmes maquisardes qu'elle fait alterner encore avec des tranches de vie de la narratrice. En fait chaque mouvement réitère les mêmes variations, schématisées comme suit :

- Souvenirs autobiographiques : énonciation à la 1<sup>ère</sup> personne
- Voix de femmes anonymes dont les fils sont montés au maquis ; militantes s'exprimant à la première personne (« *Voix* », « *Voix de veuves* ») du singulier ou du pluriel.
- Morceau en italique référant à des hauteurs de voix différentes
- Souvenirs d'enfance dans lesquels le « je » de la narratrice est fortement impliqué.
- Voix de maquisarde qui raconte toujours la même histoire de spoliation et de dépossession. (alternance du « je » et du « nous ».
- Dernière sous-partie intitulée invariablement « *Corps enlacés* » dans laquelle la narratrice nous fait part de son rôle de lectrice du passé et de conteuse relayant les aïeules qui se sont tues. Le « je » veut prolonger le cri étouffé de ces femmes, tente de retrouver la révolte endiguée, ce « je » qui ne sait s'il pourra réduire la distance qui sépare la narratrice de ces femmes aujourd'hui.

Nous noterons que, sur le plan de la langue, les témoignages des paysannes se démarquent nettement des relations de la conquête des deux premières parties ainsi que des séquences en italiques. Assia Djebar a tenté de traduire le caractère oral de

leur parler et de rendre la retenue de leur expression. Elle s'en explique en ces termes :

« ...J'ai voulu une sobriété du style quand il y avait rappel de la souffrance. Quand j'écoutais des femmes de ma région, j'ai remarqué que plus les femmes avaient souffert, plus elles en parlaient sous une forme concise, à la limite presque sèchement. Pour moi la voix de ces femmes est l'opposition voulue à tout le style officiel. »<sup>10</sup>

Dans cette dernière partie plusieurs voix se juxtaposent : voix du passé et voix du présent, voix des femmes de la tribu et voix de la narratrice. Voix en cascades qui se succèdent sans aucune transition. Ainsi, par exemple dans le premier mouvement, passe-t-on d'une narration à la première personne, celle de la narratrice adolescente, à une narration à la première personne mais cette fois référant à une jeune maquisarde. Puis l'histoire de cette dernière est reprise dans la sous-partie qui suit (*Clameur*) dans une narration à la troisième personne qui transfigure la fillette en héroïne épique l'élevant même au rang d'un personnage de tragédie, « nouvelle Antigone » (p. 75). Cette séquence en italique comme dans les parties précédentes marque une rupture de style. En reprenant l'histoire de la sœur des maquisards, variation sur le même thème que celui de la séquence précédente, l'écrivain va faire de ce personnage de la vie ordinaire, de cette petite fille dont le vécu est celui de milliers d'autres enfants dans la guerre, un être exceptionnel sur lequel elle attire l'attention du lecteur, qu'elle met en relief par la description qu'elle en fait dès l'ouverture de la séquence qui lui est entièrement consacrée. On notera qu'à la fin, l'anonymat est levé sur la fillette qui s'appelle Chérifa, prénom que l'auteur n'a vraisemblablement pas choisi au hasard (Chérifa signifie en arabe : celle qui est grandie ; élevée, noble) et par lequel il assure la reconnaissance de celle-ci.

Ainsi, le propre témoignage de Chérifa adulte aujourd'hui donne lieu à une reprise, par l'écrivain, de la même histoire amplifiant ce qui avait été pudiquement éludé : la souffrance. En fait, « Clameur » vient donner corps et voix à la dernière petite phrase qui clôt le discours de Chérifa sur la mort de son frère : « *Et ma voix chavira* ».

Or, c'est ce chavirement qui nous est conté sur une page et demie et qui emplit l'espace du texte, le déborde, et opère ce renversement :

« *Elle que les cousins, les voisins, les alliés, les oncles paternels accusent de se prendre pour un quatrième mâle, en fuyant le douar et les soldats français, au lieu de se terrer comme les autres femelles !* » (p. 175),

s'est désormais imposée en élevant sa voix et en portant aussi celles de toutes les autres femmes :

« *Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémisses, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du*

*douar qui, bouches béantes, moins décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche ? »* (p. 176-177)

La douleur de la fillette se transmue en délire sur lequel elle garde le silence lors de son témoignage. C'est alors la narratrice qui va laisser libre cours à son imaginaire délirant pour restituer cette douleur dans laquelle s'enveloppent les femmes depuis des générations.

Le passage à l'autre séquence se fait brutalement. Apparemment, on ne décèle aucun lien entre la mise en spectacle de la douleur de Chérifa, moment d'intense émotion et de virtuosité littéraire incontestable pour revisiter le passé, et l'évocation des souvenirs personnels de la narratrice et ses réflexions sur les impossibilités de dire l'amour en français. De même entre ce dernier passage « *Aphasie amoureuse* » et le suivant qui redonne la parole à la petite maquisarde qui raconte ses activités au maquis, son arrestation, la torture, les interrogatoires, la prison. La dernière séquence ramène le lecteur au présent, celui de l'après-guerre, du témoignage de Chérifa « vieillie » (p. 202), recueilli par la narratrice qui veut se faire tant bien que mal l'écho de cette voix. Cette dernière sous-partie montre inlassablement la narratrice à l'œuvre dans son entreprise d'entremetteuse, de marieuse du passé et du présent rapportant à son tour ce que les paysannes ne peuvent lire, parce qu'analphabètes, invitant ces dernières à écouter ce que les autres ont dit puis écrit, ravivant les mémoires.

En fait, c'est bien le travail d'anamnèse qui est à l'œuvre dans le roman et qui justifie l'aspect discontinu de cet ensemble. « *La mémoire*, comme l'écrivait Kateb dans *Le Polygone étoilé*, *n'a pas de succession chronologique.* » (p. 176) Les souvenirs ne reviennent pas d'un seul bloc : des éclats de voix, des flashes de l'enfance, des lectures éparées, se côtoient et donnent à lire diverses versions d'une histoire et de l'Histoire. Elles ne sont pas nécessairement différentes mais chacune a sa façon de la dire ou de la taire.

### Architecture ou échafaudage ?

La question que nous nous posons est de savoir si cet assemblage de morceaux discursifs est synonyme d'incohérence ou au contraire, révélateur d'une quête formelle. On a vu que la disjonction structurale pouvait correspondre à l'impossibilité pour la narratrice de dire son histoire, sans passer par l'autre car « je » est aussi une autre. L'écriture de la dislocation met alors en évidence que l'écriture de soi est une écriture partagée et qu'elle est constamment en construction.

Cette notion de construction est toujours présente chez Assia Djebar. Nous l'avons déjà soulignée. Les deux termes qu'elle-même invoque pour décrire l'élaboration de

son œuvre nous interpellent. Architecture, ses romans le sont assurément. Fidèles à la définition de ce terme, ils allient technique et esthétique. Mais le terme d'échafaudage nous semble plus pertinent car sa définition, dans *Le Petit Robert*, précise qu'il renvoie à « une construction temporaire, essentiellement constituée de passerelles destinées à conduire en tous points d'un bâtiment à édifier ». Cette définition nous permet de décrire l'œuvre, conçue par l'écrivain, comme un texte jamais fini, dont la structure peut toujours changer et qui donne la possibilité au lecteur de se déplacer d'une partie à une autre, de lire chaque séquence de façon isolée. L'œuvre ainsi conçue garantit la mouvance du sens et l'errance de l'écriture.

### D'une passerelle à l'autre

Nous avons comparé le texte d'Assia Djebar à une sorte de puzzle, ce qui laisse entendre l'aspect ludique mais laborieux de son écriture. Celle-ci requiert du lecteur de la concentration pour retrouver les mots qui, dans les deux premières parties, font nœud au double sens du terme. Effectivement, il y a des mots sur lesquels l'auteur s'arrête et qui plus que d'autres, notamment lorsqu'ils réfèrent à l'amour, à l'intime, entravent la parole. Mots tabous, de l'ordre de l'indicible, ils représentent une difficulté inextricable. Mais, dans le même temps, le nœud est le lieu de l'entrelacement de deux brins, de deux fils et symbolise dans ce cas-là l'action de faire lien, de raccorder ce qui semblait dissocié.

Ainsi le texte d'Assia Djebar nous invite à lire dans le corps de son texte ce jeu de l'écriture fondé sur un enchaînement lexical, sur la reprise à la partie suivante du mot de la fin de la partie précédente. Ce procédé n'est pas sans rappeler un jeu de l'enfance, ces espèces de comptines fonctionnant sur associations lexicales et qui nous faisait construire ainsi une chaîne d'expressions, jeu de mots, qu'on peut prolonger à l'infini.

PREMIERE PARTIE	
Fin de la sous-partie	Début de la sous-partie suivante
p. 13 - <i>Je suis partie à l'aube</i>	p. 14 - <i>Aube de ce 13 juin</i>
p. 24 - <i>un étrange combat de femmes</i>	p. 25- <i>Le combat de Staoueli</i>
p. 32 - <i>les bruits d'une copulation obscène</i>	p. 33 - <i>histoire du flirt de la jeune française</i>
p. 44 - <i>quelque soudaine explosion</i>	p. 45 - <i>Explosion de Fort L'Empereur</i>
p. 58 - <i>s'aimaient ouvertement</i>	p. 59- <i>Ouverte la Ville plutôt que prise</i>
p. 68 - <i>envahisseurs qui croient prendre la Ville Imprenable</i>	p. 69- <i>La prise de l'Imprenable...</i>

Certes, cette technique de la reprise dans le texte d'Assia Djébar est beaucoup plus réfléchi. Elle met en place des canaux de signification qui vont parcourir l'œuvre l'irrigant et la fertilisant ; cette dissémination du sens accroît la densité de l'œuvre. Ces reprises soulignent le travail de couture du texte auquel a travaillé l'auteur pour assembler les différents morceaux et harmoniser le tout.

Dans la deuxième partie, on devine le même souci de relier les fragments de l'histoire discontinuée pour les faire dialoguer entre eux. Mais cette fois le procédé est quelque peu différent : la passerelle établie entre les deux sous-parties ne repose pas essentiellement sur un mot mais sur le thème abordé.

DEUXIEME PARTIE	
Fin de la sous-partie	Début de la sous-partie suivante
p. 85 - <i>mouvement de séduction censé se dérouler</i>	p. 86 - <i>Premières lettres d'amour</i>
p. 115 - <i>la passion calcinée des ancêtres</i>	p. 116- <i>les montagnes qui flambaient</i>
p. 119 - « <i>La mariée nue de Mazouna</i> »	p. -145 <i>Le couple emménagea pour célébrer la noce</i>
p. 155 - <i>Il n'y a pas eu le sang exposé les jours suivants</i>	p. 156 - <i>long silence, nuits chevauchées</i>

La communication entre histoire passée et histoire présente, entre les femmes des différentes générations, est ainsi rétablie. La confrontation des dires et des faits est une façon de montrer que le présent est intimement inscrit dans le passé et que le passé a des prolongements dans le présent malgré les ruptures. Le travail de l'écriture sera précisément par juxtaposition de ces divers fragments, à la façon d'une peinture impressionniste procédant par petites taches de couleurs mises l'une à côté de l'autre, de faire surgir de la lumière sur ce qui était resté dans l'ombre.

#### Notes

1. Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, Paris, 1999, p.115.
2. Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Editions des Femmes, Paris, 1980, p.7.
3. Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe, « Discussions », in *Postcolonialisme et autobiographie, Studies in Comparative Literature 20*, Amsterdam, Atlanta, 1998, p. 183.
4. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regard d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p.186.
5. *Ces voix qui m'assiègent*, p.40.
6. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regard d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p.45.
7. Dictionnaire *Le Petit Robert*, 2011.

8. Ibid.

9. *Research in African literatures*, vol.19, n°2, University of Texas Press, 1988, p. 203.

10. *Ces voix qui m'assiègent*, p. 202.

### Bibliographie

Calle-Gruber, M. 2001. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris : Maisonneuve & Larose.

Djebar, A. 1995 [1985]. *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel.

Djebar, A. 1999. *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.

Hornung, A., Ernstpeter, R. 1998. *Postcolonialisme et autobiographie, studies in comparative literature 20*, Amsterdam : Atlanta.