

**De l'écriture autobiographique à la fiction dans  
*L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* d'Assia DJEBAR  
SALAH FAID – UNIVERSITÉ DE M'SILA – ALGERIE**

إن قراءة « *L'Amour, la fantasia* » و« *Ombre sultane* »

تلقي القارئ في دهشة عميقة، ففصول الروايتين المشكلة من مزيج قصصي واقعي مرتبط أساسا بسيرة الراوي، من شأنها تمكين القارئ استشفاف ذلك التناوب بين نمطين من أنماط الكتابة.

هذه الدراسة التي، وإن غلب عليها طابع المقارنة بين الروايتين، تأتي في *Assia DJEBAR* محاولة لإظهار المسخ الذي تعرض له شكل الكتابة لدى من النمط الذاتي إلى النمط الخيالي.

*La lecture de « L'Amour, la fantasia » et de « Ombre sultane » plonge le lecteur dans un profond étonnement. Composés d'un mélange de récits historiques se rapportant à la vie du narrateur, le lecteur peut déceler une alternance de deux modes d'écriture à travers tous les chapitres. S'inscrivant dans une optique comparative, la présente étude tente de mettre à jour une métamorphose d'une écriture autobiographique vers une autre dite de fiction dans ces deux œuvres d'Assia DJEBAR.*

### **Introduction**

L'écrit littéraire constitue la norme la plus représentative du *bon usage* de la langue. Dans la littérature algérienne d'expression française, de nombreux écrivains et romanciers, hommes ou femmes, se sont lancés dans cette fameuse et délicate ébauche. Assia DJEBAR est l'une des premières femmes algériennes ayant choisi cette voie. Elle retrace sa

carrière d'écrivain dans les premières pages de son roman *L'Amour, la fantasia* (1985) :

*«A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi... Puis l'amour s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale.*

*Lustration des sons d'enfance dans le souvenir; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit... Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. 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 mêmes que le corps dévoilé découvre —, j'ai coupé les amarres.*

*Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube»<sup>1</sup>.*

Alors qu'elle n'avait que vingt ans, sa plume commençait déjà à faire tracer sa destinée avec *La Soif* (1957), composé la veille de la révolution algérienne, malgré les reproches qu'on lui a faits en représentant *une héroïne de roman occidental*, convertie par le défi

*juvénile*. Depuis ce temps, son œuvre s'est enrichie et a conquis un vaste public en Algérie comme en France.

Après l'écriture de *Les Enfants du nouveau monde* (1962), elle publie *Les Alouettes naïves* (1967), roman relançant sa carrière d'écrivain, et qui était d'un succès très remarquable. Elle reprend sa plume après une détente de treize ans et édite un recueil de nouvelles intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) ayant pour source d'inspiration, le tableau de DELACROIX. Vient ensuite, une série de trois romans : *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Loin de Médine* (1991). Dans les deux premiers, Assia DJEBAR narre les aventures amoureuses de ses héroïnes, *l'amour qui s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale*.

Dans la première page d'*Ombre Sultane*, l'auteur atteste que ce roman est le second volet du quatuor romanesque commencé avec *L'Amour, la fantasia*. Le quatuor signifie :

«une œuvre de musique d'ensemble écrite pour quatre instruments ou quatre voix d'importance égale»<sup>2</sup>.

A ce moment-là, le chiffre quatre faisait, sans nulle doute, allusion à un quatrième roman terminant cette série, publié en mars 1995 : *Vaste est la prison*. Outre ses préférences pour l'écriture romanesque, l'auteur avait des attraits pour le théâtre : en collaboration avec Walid Carn, elle publie en 1969 une pièce intitulée *Rouge l'aube*. Au cours de la même année, elle publie un recueil de poèmes, des *Poèmes pour l'Algérie heureuse*: en effet, l'on peut constater que depuis sa jeunesse, une poésie frétilante, savoureuse et muette se dégageait de ses écrits. La passion qu'elle avait pour la peinture, très patente dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* se convertissait en une ardeur pour la photo : en 1993, elle publie *Chronique d'un été algérien*, ouvrage

où elle expliquait des photographies des différentes villes d'Algérie prises par des photographes professionnels. En même temps, elle révélait un talent de cinéaste : elle a effectué deux longs métrages, *La Nouba des femmes du mont Chenoua* pour lequel elle a obtenu le prix de la critique internationale à la Biennale de Venise en 1979 et *La Zerda et les chants de l'oubli*. Sans oublier sa vocation d'historienne due à ses études universitaires, une personnalité donc ample, affamée de savoir et ayant le goût des arts les plus variés.

*L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane*, deux ouvrages se composant de trois parties divisées en chapitres et se rapportant à deux situations différentes. D'un chapitre à l'autre, ces situations permutent, se mesurent, s'enchevêtrent et s'ordonnent pour procurer à l'écriture une richesse et une densité poétique attachantes. *L'amour, la fantasia* se compose de chapitres sur l'amour et d'autres sur la fantasia qui s'alternent : une narratrice nous parle de sa vie, de son enfance et de l'Histoire de son pays l'Algérie ; elle se rappelle les événements qui ont meublé son existence, elle rapporte avec plaisanterie les témoignages de certains officiers français lors de la conquête de l'Algérie ; témoignages auxquels elle substitue des paroles de femmes qui ont vécu le drame. *Ombre sultane* se présente comme une suite de l'aventure autobiographique de cette narratrice, quant à *Loin de Médine*, elle puise de ce champ historique déjà évoqué dans *L'Amour, la fantasia* ramenant le lecteur aux trois premières années qui suivent la mort du Prophète *Mohammed* (QSDSL).

Ce roman met en scène des femmes contemporaines de l'époque du Prophète *Mohammed* (QSDSL) et des premières années où l'islam prenait son expansion dans la péninsule arabique. Cette période donc, n'est plus contemporaine à l'auteur qui, dans ce roman, a voulu se

dissimulait cédant la parole aux premières femmes de l'islam. Contrairement à cela, *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* établissent une unité où tout se rappelle, tout se diffuse comme des échos au fond d'une caverne. Dès lors, l'on peut s'interroger sur le secret de cette unité, sur le but animant l'esprit de l'auteur aux moments où elle peint ce magnifique portrait et sur la représentation de l'espace dans les trois romans et à laquelle renvoie la dualité évoquée dans *Ombre sultane*: tension entre le dedans et le dehors, le jour et la nuit, l'intérieur et l'extérieur, etc. Déterminer donc l'appartenance commune de ces deux œuvres: *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* constitue dans cette étude l'enjeu primordiale : sont-ils des romans ou plutôt des autobiographies où le renvoi à la vie de l'auteur est évident ? Mais qu'est-ce d'abord qu'une autobiographie ? Quelques définitions permettront sûrement de baliser la piste :

Jean STAROBINSKI propose une définition très simple, selon lui l'autobiographie est «*La biographie d'une personne faite par elle-même*»<sup>3</sup>, de même, Georges MAY conçoit le terme comme «*une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet*»<sup>4</sup>; quant à Philippe LEJEUNE, il signale qu'il s'agit d'un «*récit [...] que quelqu'un fait de sa propre existence*»<sup>5</sup>. Suite à ses trois définitions, l'on peut déceler que tous les critiques s'accordent sur cet aspect spécifique de l'autobiographie. Dans la même lignée, Philippe LEJEUNE redonne une autre définition plus étayée de la notion d'autobiographie :

« *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »<sup>6</sup>.

Pour mettre en place une synthèse sur ce qui a été avancé, il semble notablement nécessaire d'orienter notre attention sur trois points essentiels:

- La personne qui écrit une autobiographie est *une personne réelle*, à ce moment là, l'auteur se trouve identifié au narrateur.
- La *personne réelle* dont il est question, raconte *sa vie individuelle et l'histoire de sa personnalité*, c'est-à-dire que l'auteur est lui-même le personnage dont il parle, autrement dit, le *racontant* est lui-même le *raconté*. Tandis que le mot *histoire* suggère une disposition chronologique approximative concordant aux moments les plus saillants de la vie de l'écrivain que le lecteur devra déceler.
- Un trait rétrospectif caractérisant ce récit de vie, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une *narration ultérieure* relatant à la fois un passé dit lointain et un autre appelé récent de l'auteur. La mémoire présentant, dans ce cas, un dispositif de valeur et d'une large fatalité pour remonter et parcourir la machine du temps.

Ceci dit, dans *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* l'on peut déceler facilement le rapport qui se tissait avec la subjectivité de l'auteur et avec le moi intérieur de l'écrivain. En 1962, Assia DJEBAR déclarait : «*J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur de l'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance dans les premières œuvres*»<sup>7</sup>.

Au moment de ce témoignage, l'auteur n'avait édité que *La Soif* et *Les Impatients* et s'apprêtait à publier *Les Enfants du nouveau monde*. Elle mettait donc ses pieds sur les premières marches la conduisant vers sa carrière d'écrivain, notamment depuis la publication des *Alouettes naïves*, un écrit dont un tournant extraordinaire est acquis.

La contrariété de ne pas offusquer le public par une image trop dévoilée de soi dès les premiers écrits n'est peut-être pas propre à Assia DJEBAR. Sachant, le plus normal, que cette contrariété est, selon Philippe LEJEUNE, derrière tout projet d'écriture.

*«si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc inconnu, même s'il se raconte lui-même dans le livre: il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques), indispensable à ce que nous appellerons «l'espace autobiographique»<sup>8</sup>.*

L'attitude prise par Assia DJEBAR donc vis-à-vis de l'écriture s'est complètement modifiée depuis *Les Alouettes naïves*.

*«Pour la première fois, j'ai eu à la fois la sensation réelle de parler de moi et le refus de ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme. Quand j'ai senti que le cœur de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement jusqu'à Femmes d'Alger dans leur appartement»<sup>9</sup>.*

Mais, peut-on avancer que le projet autobiographique de l'auteur a été voué à l'échec ? Étant donné qu'il été composé dans *L'Amour, la fantasia*, mené dans *Ombre sultane* et n'a pas été poursuivi dans *Loin de Médine*. C'est à cette question à juste titre que cette étude tentera d'apporter des éléments démonstratifs de réponse. L'échec dans le projet autobiographique ne constitue-t-il pas la raison derrière laquelle ces deux œuvres vont-elles s'inscrire dans un registre de fiction ?

Il n'est certes pas commode de l'affirmer, car la fiction, dans son acception la plus ordinaire, n'a jamais été définie comme une

autobiographie ratée. Admettons toutefois que dans *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* l'autobiographie échoue et concède sa place à la fiction, sans pour autant préciser que son échec la transforme en fiction mais s'agissant plutôt d'un autre processus inhérent à la définition même de la fiction.

Le lecteur se trouve plongé dans un profond ébahissement en lisant *L'Amour, la fantasia*. En fait, un mélange de récits historiques constituant ce livre, se rapportant aux débuts de la colonisation de l'Algérie par les Français et d'un récit de vie d'une narratrice occulte, d'un chapitre à l'autre, une alternance perpétuelle caractérise ces deux modes d'écriture jusqu'à la fin où, cette alternance se tresse et se fusionne. La charpente de *Ombre sultane* fait écho à celle de *L'Amour, la fantasia* : une narratrice anonyme, livre la parole à un personnage féminin *Isma* détenant en premier lieu la narration, et se chargeant ensuite de l'agencement intérieur de l'œuvre ; cette nouvelle narratrice fait pivoter à son tour des chapitres où elle décrit son histoire (avec une reprise singulière des mêmes étapes que celles de la vie de la narratrice de *L'Amour, la fantasia*) ainsi que d'autres mais s'adressant à sa fausse concurrente *Hajila* en lui disant Tu ; la structure du roman semble être dialogique, et pourtant elle ne l'est pas puisque c'est *Isma* qui prend la parole dans la totalité des pages. Ces deux œuvres se convergent simultanément dans la structure binaire et dans la large part que toutes deux font au récit de vie du personnage principal ; et c'est ce qui fait d'ailleurs que le lecteur les conçoit comme des œuvres à la fois opposées et additionnelles.

Construite sur la base d'un projet autobiographique, *L'Amour, la fantasia* est censée pointer la vie de l'auteur se trouvant incarnée dans la narratrice anonyme, tandis que c'est des personnages fictifs qui sont mis



en scène dans *Ombre sultane* (*Isma, Hajila, Touma...*) et dont le personnage principal *Isma* a vécu la même expérience que la narratrice de *L'Amour, la fantasia*. Ces propos n'auront de signification que si le lecteur apprend que derrière ces hypothèses se dissimule la notion de pseudonyme, c'est parce que c'est le cas ici d'Assia DJEBAR dont le nom réel est Fatima-Zohra IMALAYENE. Philippe LEJEUNE illustre cette notion comme suit :

*«Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom. [...] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité»<sup>10</sup>.*

L'utilité du pseudonyme qui sauvegarde l'anonymat de l'auteur semble donc être confirmée pour toute femme arabe qui écrit, les plus jeunes notamment ; mais dès que l'écrivain accède à la célébrité et construit son public, elle ne sera plus anonyme et le pseudonyme qu'elle avait comme voile la mettra dans une nouvelle peau. D'ailleurs, Assia DJEBAR soutenait dans une de ses interviews télévisées que son nom civil s'est trouvé remplacé par ce pseudonyme même dans ses rapports personnels.

Le pseudonyme donc a joué un rôle dissimulateur dans les premiers romans d'Assia DJEBAR jusqu'à son entrée réelle dans le plateau littéraire qui correspond à la publication *Des Alouettes naïves* qui a été affirmé explicitement autobiographique par l'auteur elle-même.

Dans *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane*, le pseudonyme ne forme donc plus un obstacle à l'écriture autobiographique ; sachant surtout qu'au moment où l'auteur vivait depuis des années en France, ces deux œuvres ont été publiées. Aussi, l'autobiographie individuelle de l'auteur dans ces deux œuvres n'est pas tellement apparente, car cette individualité se dilue dans un ensemble harmonieux la mêlant aux autres *moi* d'Assia DJEBAR où l'*autobiographie collective* serait l'expression la plus appropriée. Autrement dit, il s'agit de l'Histoire avec un grand H ou du moins de l'Histoire des femmes, et c'est distinctement cette dernière qu'Assia DJEBAR essaye de faire correspondre dans ses écrits. Le pseudonyme, en fait, se transforme en un *second nom*, mais pas avant que l'auteur acquiert une certaine célébrité.

*Ombre sultane* est, sans nulle doute, conçue par le lecteur sous forme d'un allongement des chapitres autobiographiques de *L'Amour, la fantasia*. C'est donc un passage qui s'est opéré dans l'écriture d'Assia DJEBAR ayant comme point de départ une intention autobiographique, et aboutissant vers la fin sous forme d'une fiction romanesque. Dire donc qu'Assia DJEBAR établit un pacte autobiographique dans *Ombre sultane*, semble très peu imaginable puisqu'il n'y a aucun lien d'identité entre auteur, narrateur et personnage et que le nom de l'auteur, se trouve complètement différent de celui porté par le personnage principal *Isma*. Par contre, dans *L'Amour, la fantasia* la narratrice est purement anonyme. Pierre-Louis REY souligne que cet anonymat :

«*crée un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier*»<sup>11</sup>.

Cependant, *L'Amour, la fantasia* n'est régénérée par aucun pacte ; il s'agit seulement d'une narratrice anonyme relatant des scènes

qui renvoient à son enfance et aux souvenirs qu'elle conserve d'un certain paradis perdu.

*«Ecrire le plus anodin des souvenirs d'enfance renvoie [...] au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché»<sup>12</sup>.*

En parcourant ce passage, un lexique ténébreux se fait jaillir, un lexique renvoyant à la mort (scalpel, autopsie, chair, lambeaux, blessures, veines, sang, couler). Ce n'est au fait que silence reflétant l'*écriture-thanatos*, l'*écriture-blessure* ou écorchage modifiant l'encre en sang. Une forme d'écriture fragmentaire, une forme d'écriture convulsive frémissante, des spasmes agonisants. Le coupable dans tout cela n'est que le mot, l'idiome, la langue française qui altère le Je qui corrompt et enfouit son enfance :

*«Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment "se mettre à nu"»<sup>13</sup>.*

Dans les chapitres consacrés à la vie de la narratrice, le pacte autobiographique se prolonge en jalonnant les dernières pages dans *L'Amour, la fantasia*. Un pacte pourtant essentiel mais qui est rendu irréalisable étant donné que l'identité de la narratrice s'est manifestement

altérée par la langue française. D'un côté, les études menées à l'école française ont privé Assia DJEBAR de l'école coranique et d'un autre côté le fait d'écrire en cette langue n'a fait que creuser davantage le fossé qui la maintient loin des siens et l'a même rendue émigrée de cet amour qui, n'ayant pour elle un sens, qu'une fois divulgué en langue arabe ; elle été frappée donc par un double exil. Délaisant la demeure paternelle au profit de l'école française, Assia DJEBAR été aussi outrée par la langue ennemie et cette fois, le voile que les femmes arabes portent s'est effacé depuis l'enfance, ce n'est donc point un dévoilement au sens propre du terme mais un écharnement.

Au milieu de l'œuvre, la narratrice livre aux lecteurs des indications sur son projet initial. Ce projet, échoué avant même son aboutissement, a laissé Assia DJEBAR amplement sceptique : une anomalie donc causée par ces deux conditions du pacte autobiographique faisant défaut. Pourtant il s'agit bien d'un pacte autobiographique qui, s'il ne fait pas de *L'Amour, la fantasia* une autobiographie réussie, il suggère aux lecteurs incite de re-déchiffrer et considérer tout ce qui précède comme un récit de vie de l'auteur elle-même. Ce constat aurait été encore réalisable si ce pacte autobiographique ne se voyait pas nuancé. Assia DJEBAR finit par affirmer qu'en réalité, le récit autobiographique s'est converti en fiction : métamorphose du pacte autobiographique en *pacte fantasmatique*.

*«le lecteur est [...] invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la «nature humaine», mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le pacte fantasmatique».*<sup>14</sup>

L'écrivain explicite clairement ce postulat de fiction dans *L'Amour, la fantasia* :

*«Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber?... Mais la légende tribale zigzague dans les béances et c'est dans le silence des mots d'amour, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme un bavardage d'une mime inconnue et hagarde, c'est dans cette nuit-là que l'imagination, mendiant des rues, s'accroupit...»<sup>15</sup>.*

Il est bien entendu sujet d'une déviation du projet autobiographique et que *L'Amour, la fantasia* n'est, au fait, qu'un roman car, l'œuvre est sous-titrée de la sorte, tout comme dans *Ombre Sultane*, signifiant qu'à côté du pacte autobiographique il y a présence d'un *pacte romanesque*. Et c'est par rapport au pacte autobiographique que Philippe Lejeune propose :

*«de poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects: pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture)»<sup>16</sup>.*

De ce fait, la notion de fiction se trouve présente à la fois dans *L'Amour, la fantasia* et dans *Ombre Sultane* qui sont tous les deux sous-titrés *romans*, cependant *la non identité* n'est manifeste que dans *Ombre Sultane* où le personnage principal possède un nom autre de celui de l'auteur. Néanmoins des concordances entre la narratrice anonyme de *L'Amour, la fantasia* d'une part, et la vie de l'auteur d'autre part et le

parcours d'*Isma* dans *Ombre Sultane* sont facilement observables. Dans *Ombre Sultane*, un *pacte référentiel* semble s'opérer et que Philippe LEJEUNE définit :

*«Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une «réalité» extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non «l'effet de réel», mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un «pacte référentiel», implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend».*<sup>17</sup>

Dans *L'Amour, la fantasia*, seule la narratrice exhibe un profil semblable à celui de l'auteur, les étapes de sa vie conviennent aux instants les plus sérieux de la vie d'Assia DJEBAR.

L'écrivain est issue d'une *«antique capitale, ruinée puis repeuplée par l'exode andalou»* (*L'Amour, la fantasia*, p. 94), une *«vieille cité maritime, encombrée de ruines romaines qui attirent les touristes»* (*L'Amour, la fantasia*, p. 142); présentée sous l'allure d'une *«fillette arabe allant pour la première fois à l'école»* (*L'Amour, la fantasia*, p. 11), elle passe sa jeunesse entre la pension, le lycée et la cité natale de sa mère où elle se rend pendant les vacances d'été :

*«Dans la courette, malgré les chèvres, les caroubes et les pigeons du grenier, j'ai la nostalgie du lycée et de l'internat. Je me plais à décrire à mes compagnes les heures de basket-ball» (L'Amour, la fantasia, p. 19), «à l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler: le car du village m'emmène chaque lundi matin à la pension de la ville proche, me ramène chez mes parents le samedi».*<sup>18</sup>

Elle rejoint Paris pour ses études universitaires et c'est là qu'elle se lie avec un jeune étudiant algérien :

*«A Paris, dans le petit appartement d'un libraire en chambre, le couple emménagea pour célébrer la noce». (L'Amour, la fantasia, p. 117)«Ces épousailles se dépouillaient sans relâche: de la stridence des voix féminines, du brouhaha de la foule emmitouflée, de l'odeur des victuailles en excès».*<sup>19</sup>

Le père de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* appelé Tahar lui a permettant de fréquenter l'école française est un enseignant de français, sa mère est une paysanne illettrée. La narratrice est *«l'aînée des enfants»* (*L'Amour, la fantasia, p. 47*); son frère unique est plus jeune qu'elle *«de deux ans environ»* (*L'Amour, la fantasia, p. 95*), sa sœur est *«à peine sortie de l'enfance»* (*L'Amour, la fantasia, p. 117*).

La narratrice nous parle de *«villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles»* (*L'Amour, la fantasia, p. 11*), il est manifeste, d'après la biographie d'Assia DJEBAR<sup>1</sup> que ces normes de vie calquent le parcours de l'auteur. Un parfait respect du pacte référentiel se réalise donc d'abord dans *L'Amour, la fantasia* qui, au départ, se veut une autobiographie.

Cet itinéraire de vie est presque le même que celui d'*Isma*, narratrice de *Ombre Sultane*. Sa biographie est offerte aux lecteurs à partir du patio qu'elle a pris pour refuge au moment de son retour. *Isma* est donc née à Cherchell, sa «*cité natale recroquevill e autour de son port antique à demi englouti*». (*Ombre Sultane*, p. 10) Elle parle aussi des «*pent s  tag es de la cité historique*» (*Ombre Sultane*, p. 89), de «*la mer*» et du «*port avec sa houle*» (*Ombre Sultane*, p. 109), d'une «*cité, repeupl e autrefois par les réfugiés andalous du XVIe siècle*». (*Ombre Sultane*, p. 117) Lors de sa première enfance, sa «*mère mourut, vaincue par la tuberculose*» (*Ombre Sultane*, p. 115) ; elle était donc prise en charge par sa tante paternelle qui n'avait que deux garçons «*jusqu'au jour - [elle] avait dix ans, tout au plus - où [son] père [...] préféra [la] mettre en pension*». (*Ombre Sultane*, p. 89) C'est ainsi qu'elle v cut «*par la suite hors du harem*». (*Ombre Sultane*, p. 87) Elle rejoignait son père à l'âge de dix ans «*chaque année au refuge montagnard de la famille maternelle*». (*Ombre Sultane*, p. 115) et se maria à l'âge de vingt ans et habita dans les diverses villes d'Algérie ou de France surtout Paris. Ayant une fille. Dans la première partie intitul e «*Toute femme s'appelle blessure*» (*Ombre Sultane*, p. 13), et au cours de tous les chapitres qui lui sont consacrés, *Isma* rencontra un bonheur conjugal intense. Mais très vite, ce bonheur se d roba cédant la place à une pâleur des choses. Face à sa tante alarm e, *Isma* s'explique: «*j'avais d  travailler, enseigner, surtout avoir du temps à moi*». (*Ombre Sultane*, p. 89). Retourn e pour élever sa fille, son trajet donc se clote dans sa ville natale : «*Ville de ma tante et ville mienne, le port antique où se ferme mon trajet. Ville natale également de la fillette : j'y étais retourn e autrefois pour accoucher*». (*Ombre Sultane*, p. 169). De cette petite analyse, il ressort que les deux œuvres sont autobiographiques et que *Ombre Sultane* est un roman



*autobiographique* car le lecteur y examine un rapport entre la vie de l'auteur et l'expérience vécue par le personnage principal *Isma*. C'est d'ailleurs ce que Philippe LEJEUNE mentionne :

*«tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer».*<sup>20</sup>

Dans *Ombre Sultane*, une identité générique est facile à découvrir ; tandis que dans *L'Amour, la fantasia*, un pacte autobiographique - pratique de l'identité - et un pacte romanesque - la narratrice est anonyme, déclare que son autobiographie se transforme en fiction et ne dit pas qu'elle est elle-même l'auteur - se manifestent à la fois.

### **Conclusion**

Ce n'est donc sans trop de peine que le lecteur des deux œuvres d'Assia DJEBAR '*L'Amour, la fantasia* et *Ombre Sultane*' peut constater la transmutation d'une écriture autobiographique vers une autre dite fictionnelle. Ce jeu de métamorphose, imprégné par des valeurs relevant de l'esthétique littéraire et dévoilant en même temps le puissant imaginaire que possède Assia DJEBAR, s'est manifesté – comme nous l'avons vu au cours des paragraphes précédents – non seulement à travers les interactions entre les personnages des deux romans que l'auteur voulait mettre en place, mais aussi par tout un panorama tissant des faits de l'histoire où le lecteur est appelé pendant chaque instant durant sa lecture de nouer et de renouer un métissage implicitement direct avec la vie d'Assia DJEBAR et avec, surtout, son imaginaire fictionnel.

## Références bibliographiques

- 1- *L'Amour, la fantasia*, pp 12-13.
- 2- Le Petit Robert, 1992.
- 3- Jean STAROBINSKI, «Le style de l'autobiographie», in *L'Œil vivant, II : La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 84.
- 4- Georges MAY, *L'Autobiographie*, Presses Universitaires de France, 1979, p. 12.
- 5- Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Librairie Armand Colin, 1971, p. 14.
- 6- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 14.
- 7- *Jeune Afrique*, n° 87, 4 juin 1962.
- 8- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 23
- 9- *Jeune Afrique*, n° 1225, 27 juin 1984.
- 10- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 24.
- 11- Pierre-Louis REY, *Le Roman*, Ed Hachette, Paris, 1992, p. 63.
- 12- *L'Amour, la fantasia*, pp. 177-178.
- 13- *L'Amour, la fantasia*, p. 178.
- 14- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 42.
- 15- *L'Amour, la fantasia*, pp. 244-245.
- 16- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 27.
- 17- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 36.
- 18- *L'Amour, la fantasia*, p. 202.
- 19- *L'Amour, la fantasia*, p. 122.
- 20- Jean DEJEUX, *Assia DJEBAR, romancière algérienne et cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984.
- 21- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 25.