

## L'AUTOBIOGRAPHIE ET LES ENJEUX DU DIALOGISME CULTUREL DANS *L'AMOUR,* *LA FANTASIA D'ASSIA DJEBAR*

Mounia BENALIL\*

### 1. Djebbar et le dualisme autobiographique

Dans *L'amour, la fantasia* (a) le projet autobiographique s'articule en étroite corrélation avec le projet historiographique. Le «pacte autobiographique» que l'auteure signe dès les pages inaugurales du roman, a pour fonction de féminiser le regard rétrospectif sur l'histoire individuelle de l'auteure et sur l'histoire collective des femmes algériennes. Cette démarche rend l'écriture mnémotique et réfléchit la problématique identitaire dans le complexe des tensions culturelles et linguistiques soulevées par le roman. L'imbrication des récits autobiographiques et historiques décloisonne la chronotopie objective du roman: le temps historique (de la conquête et de la guerre d'Algérie) se double d'un temps subjectif (des récits autobiographiques et biographiques des aïeules de l'auteure) qui le remet en cause car, d'une part, les frontières entre les deux temporalités ne sont pas délimitées et, d'autre part, la modernité du geste créatif djébarien repose sur la superposition, voire l'orchestration de ces deux niveaux de la temporalité dans un même univers fictif où l'histoire personnelle du sujet s'inscrit dans le champ de l'Histoire collective.

Posons d'entrée de jeu que l'écriture autobiographique fait ressortir et mesurer les rapports d'intériorité ou d'extériorité qu'un auteur peut avoir envers une culture donnée (la sienne, maternelle, ou d'autres, adoptives). Djebbar aborde l'écriture autobiographique avec une sur-conscience des enjeux qu'implique ce double rapport et c'est pourquoi l'intériorité chez elle, plus que l'extériorité, est creusée par une sorte d'ancrage pluriel de l'entreprise autobiographique: le Je individuel est inclusif du Nous culturel ou collectif. Or, malgré cette nette dualité du Je et du Nous, on peut parler d'une évolution du parcours autobiographique djébarien. Les deux premières parties du roman

s'étendent de l'enfance-adolescence de l'auteure jusqu'à son mariage à Paris. La troisième partie expose ses idées théoriques sur la condition féminine au Maghreb, sans pour autant atténuer la dimension romancée de l'autobiographie. Deux grandes thématiques traversent les parties du roman: celle du corps féminin face à la tradition et celle de la langue d'écriture face à l'effort de remémoration, de traduction et de représentation de soi en dialogue avec (et non pas complètement en rupture avec) la tradition. La narration du récit autobiographique, comme celle du récit historiographique, est majoritairement a-chronologique: les informations recueillies sur la vie de l'auteure nous parviennent sous forme de bribes et dans un aller-retour du temps présent vers le temps passé et du temps passé vers le temps présent. L'intellectualisation du projet autobiographique dans la troisième partie se justifie par la profondeur d'une remontée dans le Temps de la mémoire qu'aurait, à notre avis, occasionnée en elle les interviews menées auprès des combattantes de la guerre d'Algérie et le recul de l'expérience romanesque en général.

Le parcours autobiographique est entamé de telle sorte que l'auteure puisse se positionner par rapport à l'univers féminin de son enfance. Ce positionnement s'articule à la fois dans les termes de l'identification et de l'absence d'identification. L'univers féminin est décrit tel un vaste harem où des femmes enfermées luttent sourdement pour une forme de libération. Ainsi, Djebbar, qui faisait d'abord partie de ce harem, raconte ses vacances d'été à la campagne avec les filles du cheikh. Elle parle de leur rêveries «sous les néfliers» [11: 23] de la maison, de leur découverte des «romans en vrac dans la bibliothèque interdite du frère» [11: 26] absent et de la correspondance secrète de ces filles avec des hommes arabes inconnus «choisis dans les annonces d'un magazine féminin largement répandu, à l'époque, dans les harems». [11: 24] Les

---

\* Chercheure postdoctorale, Université McGill, Département de langue et littérature française, Québec

filles cloîtrées vivent leur découverte comme un péché, avec «une insolence de gamines» [11: 25] renforcée par leur rencontre avec les filles de la famille pied-noire (du gendarme français) qui fréquentaient la demeure du cheikh. Djebbar se remémore le comportement différent de ces filles, la curiosité des femmes «cantonnées dans l'espace de la maison» [11: 42] qui se plaisaient «à considérer sans discrétion les moindres détails de [leur] mise[s], en faisant de légers commentaires à mi-voix» [11: 36]. Quant aux filles cloîtrées, elles se faisaient spectatrices avides pour observer les scènes d'amour en public des jeunes européennes [11:41] dont la fille du gendarme, Marie-Louise. Ces spectacles osés, tant du point de vue des filles du cheikh que de celui de l'auteure, marquent la différence entre les «mœurs à la pureté 'arabe' (...) [et les] mœurs exotiques» [11: 39] des étrangers. D'autres exemples ressuscitent la pudeur des cousines et des tantes voilées de l'auteure, leur crainte d'être vues par un homme étranger car leur «mission, leur vie entière [est] de préserver leur image, de considérer ce devoir comme le legs le plus sacré» [11: 146] de la tradition ancestrale.

Pour souligner la séparation des espaces masculins et féminins et l'impossibilité de toute participation publique pour les femmes, l'auteure évoque les réunions de ses parentes maternelles, «qui, orgueilleuses aristocrates, [lui] apparaiss[ai]ent plongées dans la musique, l'encens et le brouhaha». [11: 222] En témoignent les cérémonies mystérieuses d'exorcisme et de transes qu'organisait sa grand-mère maternelle parmi un cercle de musiciennes nommées «'chikhats'» [11: 168] ou «prêtresses païennes» [11: 169] qui animaient le carnaval d'affranchissement de l'aïeule maternelle. «Contre qui, contre les autres ou contre le sort» [11: 169], se demande Djebbar qui écrira, plus tard, que la «voix et le corps de la matrone hautaine m'ont fait entrevoir la source de toute douleur: comme un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer, pour le restant de notre vie». [11: 169] Les réunions féminines sont régies par un protocole tacite où priment le respect et la vénération des plus âgées. Toute parole féminine libérée au cours de ces réunions ne l'est que partiellement car, d'une part, «le 'je' de la première personne ne sera [jamais] utilisé (...) puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective» [11: 180-81] et, d'autre part, «toutes les mises en scène verbales se déroulent pour égrener le sort, ou le conjurer, mais jamais le mettre à nu». [11: 180] L'impersonnalité de toute référence comprend le mari aussi. Que l'objet du rassemblement soit une

célébration de mariage ou une liturgie du deuil, les convenances maintiennent les femmes dans un voilement de voix, les relèguent dans la «prison irrémédiable» [11: 233] du silence. Et lorsque le «corps, hors de l'embaumement des plaintes rituelles, se trouve comme fagoté de hardes» [11: 182], on fait appel aux musiciennes, aux danseuses ou aux pleureuses pour provoquer une forme de catharsis au sein du harem. C'est le cas, par exemple, de ces femmes appelées «voyeuses» qui circulent voilées parmi les autres dévoilées du harem. Ces femmes généralement exclues et marginalisées par la société ou par les hommes sont admises dans les fêtes; elles personnifient la révolte et leur voix «ne s'abîm[e] ni dans la prière, ni dans le murmure des diseuses, mais s'élè[ve] nue, improvisée, en protestation franchissant les murs (...) [et] attis[ant] le risque suprême» [11: 232-33] du bannissement.

Pour Djebbar, la sortie du harem et du «théâtre des aveux féminins» [11: 181] a été possible grâce à l'école française. L'auteure souligne la «dichotomie de l'espace» [11: 212] éducatif, coranique et séculier, de son enfance. La sensibilité islamique repose sur «la séparation des sexes» [11: 195], l'interdit du regard et la discipline du corps. C'est pourquoi dans la tradition islamique, «un besoin d'effacement s'exerce sur le corps des femmes qu'il faut emmitoufler, enserrer, langer, comme un nourrisson ou comme un cadavre. Exposé, il blesserait chaque regard, agresserait le plus pâle désir, soulignerait toute séparation». [11: 207] Le savoir coranique, tout en étant lié au corps par l'exercice de la calligraphie, la lecture et la récitation des versets, condamne celui-ci en la personne de la femme surtout lorsqu'elle commence à s'épanouir.

L'éducation européenne favorise un rapport autre au corps. C'est ce nouveau rapport, se remémore Djebbar, qui fut déterminant dans la singularité de son trajet, à commencer par «l'ivresse des entraînements sportifs» [206] à l'école française jusqu'à ses «noces parisiennes» [11: 127] célébrées «hors de la protection du père (...) [et de] la forme souhaitée par les aïeules». [11: 125] «(M)on 'devoir' n'est-il pas de rester 'en arrière', dans le gynécée, avec mes semblables? (...) 'Pourquoi moi?'" «Pourquoi à moi seule, dans la tribu cette chance?'" [11: 243] L'auteure trouve une réponse dans l'équivoque même de l'éducation reçue. L'enseignement religieux la porte à la lecture, c'est-à-dire, à l'étude; quant à l'enseignement laïque, il introduit le «vertige» de la séduction de la langue, déplace les pôles de la référentialité et les paramètres de l'espace et du temps.

Il est important de noter que l'auteure attribue

son occidentalisation à son père, instituteur de français, qui la préserva avec audace de la claustration traditionnelle. Elle lui doit son apprentissage de la langue française. Cette langue «transmise par le père comme une avancée vers l'autre se révèle dans le vécu quotidien comme un filet autrement rigide» [14: 172]; elle lui ouvre la voie de la correspondance secrète malgré la censure et le diktat paternels, et devint voile d'un amour qui se cherche ou se sublime dans «une écriture de transhumance» [11: 80] où se brave l'interdit: «[j]e n'écrivais pas pour me dénuder, même pas pour approcher du frisson, à plus forte raison pour le révéler; plutôt pour lui tourner le dos, dans un déni du corps dont me frappent à présent l'orgueil et la sublimation naïve». [11: 76] Le portrait du père dans *L'amour, la fantasia* n'est pas celui du patriarcat traditionnel (a) mais d'un «moderniste» [qui] dédaignait les modes récentes comme l'état des coutumes citadines». [11: 125] Djébar est restée marquée par le caractère studieux de son père et la modernité du «couple (...) que formèrent ses parents [et qui] perturba [l'] habituel rapport de forces» [11: 224] car, au delà de la pudeur, sa mère nommait son mari par son prénom sans la «neutralité réductrice que [lui] réservait le parler allusif des épouses» [11: 51] et son père osait écrire ouvertement à sa femme et afficher son nom au dos des lettres. [11: 52-53]

Le projet autobiographique de *L'amour, la fantasia* n'est pas intimiste puisqu'il vise une sorte de «synthèse du «je» autobiographique et du «je» historique». [13: 99] La quête identitaire passe par le détour de l'Histoire et par la récupération de l'héritage collectif. Comme l'explique Clerc: «l'originalité du questionnement autobiographique vient de ce que le 'je culturel' est de l'ordre d'un 'déjà là' bifront, du fait de sa double culture arabe et française. Le Je identitaire se cherche grâce au ou à travers le dialogue établi entre présent et passé». [7: 57-58] À ce niveau, on peut rapprocher l'œuvre de Djébar de celle d'Amin Maalouf et de Carlos Fuentes, écrivains pour qui la nécessité historique est au centre des enjeux identitaires assumés par la fiction. De la biographie de ses ancêtres héritières de la guerre d'Algérie à la biographie de ses aïeules et jusqu'à sa propre autobiographie, Djébar effectue une remontée presque pyramidale dans l'Histoire collective avant d'arriver, ou pour arriver, à sa propre histoire personnelle. La superposition des époques et des références temporelles a quelque chose de proustien dans l'accent mis sur le rôle de la mémoire qui est «volontaire» lorsqu'il s'agit de faire le bilan de l'Histoire de la colonisation de l'Algérie

et «involontaire» lorsqu'une «sensation auditive, enracinée dans les souvenirs familiaux, dans les rites de la tribu, dans les récits des aïeules (...) permet à l'inconscient de reconstituer, à l'égal du vécu, cette Histoire présente au plus profond de soi, dans les strates de l'enfance». [11: 105]

La réalisation du Je féminin à travers l'autobiographie djébarienne s'appuie sur ce que certaines féministes [4, 5, 6, 15] appellent le «sol millénaire» de l'écriture féminine, qui est celui de la mère. La récupération de ce sol «archaïque» et «pré-symbolique» fonde l'écriture féminine. La réinscription de la parole censurée de la mère, de son visage, son sourire, sa voix et de son souffle est le sol sur lequel la «Jeune née» ou la nouvelle femme/écrivaine doit défendre ses idées. Ces éléments qui forment le «sol maternel» ne représentent pas un espace métaphysique de Présence (espace masculin et patriarcal), mais plutôt un espace différentiel de potentialités à explorer. Dans le sillage de ces idées, les figures féminines de *L'amour, la fantasia* sont des variantes de la même source maternelle-millénaire-ancestrale dans laquelle puise l'auteure. Le territoire féminin dans son large expression échappe au silence et à l'absence créés par ce que Lyotard nomme «le différend». Dans «le différend, quelque chose "demande" à être mis en phrases et souffre du tort de ne pas pouvoir l'être». [16: 30]

S'il est défendable de postuler que l'écriture autobiographique pour Djébar, dans ses affinités avec l'esthétique de l'écriture féminine, n'est pas antipatriarcale, que le père n'est pas dénoncé et que l'amour filial est souligné dans le roman, il n'en demeure pas moins que l'inscription du corps féminin est le moyen par lequel l'auteure carnalise, d'une part, l'espace du sacré et remet en question, d'autre part, la propriété masculine de l'écriture. «Les discours d'identité», explique Bonn, «particulièrement (mais pas seulement) lorsqu'ils sont ceux de religions monothéistes, ignorent souvent la trivialité du corps, dont le champ sémantique deviendra le registre de prédilection du langage carnavalesque». [2: 204] La déconstruction ou le démembrement de l'idéologie phallogocentrique est évidente dans l'appropriation de l'écriture d'une manière prométhéenne, car comme «pour Prométhée, écrire, pour la femme, c'est voler les mots, les arracher à l'emprise masculine, à la règle sociale». [13: 98]

L'autobiographie djébarienne se veut transgressive dans son affirmation d'un «Je» féminin qui n'oscille pas «entre le rejet et la complicité, entre le noussoiement exclusif et le

nousoisement inclusif» [Gilles Charpentier cité dans 9: 28] du groupe collectif/culturel (féminin ici), mais plutôt entre le masque et le dévoilement, entre la pudeur (de l'exhibition du moi) et son défi. Cette tension explique le choix de l'auteure d'écrire sous le pseudonyme d'Assia Djébar (au lieu de son vrai nom de Fatima-Zohra Imalayene) et justifie le long silence, au niveau de la production romanesque, entre *Les alouettes naïves* (1967) et *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). L'auteure explique:

« Dans mon premier roman, *La Soif*, je m'étais masquée. Dans mon second roman, *Les Impatients*, je me suis rappelée. Dans mon troisième roman, *Les Enfants du nouveau monde*, j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila, à côté et en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi (...) Avec *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*. » [dans 3: 104]

Il faut admettre que l'expression du Je autobiographique dans la tradition des lettres maghrébines s'est généralement «faite dans le contexte de l'acculturation étrangère». [10: 62] Bien qu'une certaine tradition du genre autobiographique ait existé dans la littérature classique arabe avant le colonialisme, notamment l'autobiographie soufie et la biographie hagiographique, c'est le contact avec l'Occident et avec les valeurs de l'individualisme et de l'introspection psychanalytique qui a réorienté les perspectives de l'autobiographie maghrébine. Pour la majorité des auteurs maghrébins le recours à l'autobiographie est fondateur de leur rupture avec le groupe et les conventions sociales. Pour les auteurs féminins, la prise de parole exprime la mise en mouvement d'une lutte pour l'autonomie, la reconnaissance et pour la légitimité de la participation à l'expression littéraire dans un espace socio-culturel où il n'existe pas de «tradition de femmes écrivains» [Djébar, citée dans 1: 153] et où il est généralement «scandaleux» de dire Je. C'est ici que le choix de la langue d'écriture devient un enjeu décisif.

## 2. Djébar et le bilinguisme créateur

L'une des questions les plus récurrentes dans *L'amour, la fantasia* concerne la possibilité (ou l'impossibilité) de l'écriture autobiographique dans la langue de l'Autre. Tout au long du roman, Djébar affirme sa «conscience malheureuse» d'écrivaine bilingue et son rapport ambivalent à la langue française: «[j]e cohabite avec la langue française: mes querelles, mes élans, mes soudains ou violents mutismes forment incidents d'une ordinaire vie de ménage. Si sciemment je provoque des éclats, c'est moins pour rompre la monotonie qui m'insupporte, que par conscience vague d'avoir fait trop tôt un mariage forcé, un peu comme les fillettes de ma ville «promises» dès l'enfance». [11: 243] Ainsi, l'effort de mémoire, de lecture et de réécriture palimpsestiques de l'Histoire/histoire dans la langue étrangère traduit le besoin de réconciliation entre les deux univers linguistiques auxquels l'auteure participe, l'arabo/berbère et le français. L'effort est déployé de sorte que l'écriture devienne la «scène de 'l'indeuillé', où même le deuil ne peut traduire la perte de [mémoire]» [8: 36, souligné dans le texte], l'amnésie de l'héritage culturel, l'effacement des voix des «sœurs disparues» [11: 233] et «le murmure des compagnes cloîtrées». [11: 249, souligné dans le texte]

La fiction autobiographique en français se révèle à la fois dangereuse et impossible. Elle accentue, pour l'auteure, le dévoilement du Moi profond et rend fictive toute traduction perméable (b) à la langue et à la culture maternelles par la langue et la culture adoptives. «Se parcourir» dans la langue de l'Autre implique l'acceptation de «l'autopsie» et de «l'anesthésie» du parcours, donc le risque d'une violence de soi qui mène à l'impasse de la «transparence». Cette violence est illustrée par «la crise de lyrisme» [11: 134] qui saisit l'auteure dans la ville étrangère. Le cri qui lui échappe traduit l'intraduisible, le «résidu macabre d'un autre siècle» ou l'«[i]ncantation dans l'exil qui s'étire» [11: 136]. La violence du cri se substitue à la violence de l'écrit qui débute par le «vol» de la langue de l'Autre et son maniement subversif et créatif par l'auteure. Sur ce plan, «l'écriture se révèle espace de la violence qui accompagne la violence de l'Histoire. Elle est instrument d'usurpation et de possession de l'autre, colonisation des signes qui accompagne et suit la conquête et l'invasion de cette patrie avec laquelle la narratrice se confond». [13: 98] L'écrit ne nie pas le cri, mais le fait surgir. «Écrire en langue étrangère»,

soutient Djébar, «hors de l'oralité des deux langues de ma région natale - le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville -, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine». [11: 233]

Il semble, ainsi, que la seule forme d'autobiographie possible dans la langue étrangère soit une autobiographie de la «bi-langue» (c), celle de l'amour contradictoire et équivoque qui s'affirme dans l'appartenance dualiste de l'écrivain bilingue. Le bilinguisme djébarien est plus culturel que colonial, c'est-à-dire que le métissage des langues dans le roman ne donne pas lieu à la diglossie, à la hiérarchie et au rapport de pouvoir entre la langue du dominant et la langue du dominé. «[J]e consens», écrit Djébar, «à cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas: celui de la langue et non celui du sang». [11: 165] La référence au sang mêlé des «ancêtres accouplés dans croisades et djihads» [11: 74] renvoie à l'ascendance bâtarde de Nedjma, l'héroïne de *Nedjma* de Kateb Yacine [20], allégorie de l'Algérie déchirée. Si l'«Histoire, une fois encore, chez Assia Djébar, vient confirmer la vertigineuse contamination qui court d'un peuple à l'autre pour les rapprocher dans la violence et dans l'amour» [17: 135], le projet autobiographique vient confirmer la nécessité de ce que Derrida, en langage philosophique, appelle la «greffe» transformatrice entre textes. La «greffe» langagière apparaît dans la traversée du français par le souffle de l'arabe, dans l'élan à la fois violent et enraciné à la manière du rhizome (contraire de la racine). Si Djébar s'absente de l'écriture arabe «comme d'un grand amour» [11: 208], elle écrit avec l'écho musical de la langue de ses aïeules, dans le sillage des figures emblématiques, selon elle, du «discours amoureux» dont elle a été sevrée, celles du «poète arabe», du «raffiné andalou» et du «mystique musulman». [11: 244] Le fait que l'arabe se greffe sur le français prouve que la «situation diglossique peut être résolue par une appropriation du “mot étranger” ouverte sur

un enrichissement syncrétique fécond; ou conduire inversement à l'état névrotique d'un antagonisme non surmonté». [18: 32] Le projet autobiographique dans la langue de l'Autre se réalise à travers «une écriture de transhumance» [11: 80] produite par ce que Chaouite nomme «l'identité *Trans*». [11: 84]

La «greffe» est aussi d'ordre cinématographique dans la mesure où l'auteure utilise la langue française comme une caméra pour cerner et faire voir la condition de ses aïeules. «Comme si soudain», écrit-elle, «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 mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau». [11: 208] Cette piste pourrait illustrer un aspect androgynique de l'écriture djébarienne qui appelle une lecture cinématographique. La réactivation intertextuelle du mythe de l'androgynie rend transitive, c'est-à-dire justifiable, la production romanesque maghrébine. «Sa présence est plutôt délibérée, et fait partie d'un travail de subversion d'une certaine forme de pouvoir d'ordre social et politique institué au Maghreb». [19: 116]

*L'amour, la fantasia* actualise des moments textuels qui manifestent presque un «retour du refoulé» oral et écrit (d) du «sol maternel». Le retour du refoulé maternel sous-tend la musicalité subversive du roman. Le détour historique chez Djébar mène à la méta-histoire sans mythification rétrograde et nostalgique du monde qui aurait précédé la colonisation. Le roman djébarien échappe à «la disjonction historique entre l'univers des phénomènes et celui des formes d'expression» [12: 403] qui caractérise les romans maghrébins de «la mémoire et de la répétition». Le souci pour Djébar est au niveau de l'organisation esthétique du savoir et des éléments de la représentation que métaphorise la main lente qui écrit.

## NOTES

- (a) Dans un entretien, Djébar explique que «cette génération d'hommes maghrébins que j'appelle “les pères”, (...) génération bilingue [qui a lutté] contre la fin du colonialisme pour installer des nationalismes dans des pays indépendants. Ces hommes, en général, avaient des femmes qui étaient dans la tradition - ma mère était voilée - mais ils ont réellement poussé leurs filles: à sortir, à aller à l'école, à ne pas se voiler, à avoir des métiers, à se libérer par leur autonomie professionnelle'». [dans 7: 67]

- (b) «Il est d'usage», écrit Paul Siblot, «en linguistique de discerner dans les situations de contacts de langues et de cultures un bilinguisme dit “perméable” d'un second dit “étanche”. On entend par là que dans le premier cas un même substrat sémiotique et cognitif sert de référence unique aux systèmes linguistiques concurremment employés. Dans l'autre cas, les langues coexistantes renvoient à deux représentations nettement différenciées du monde». [18: 32]
- (c) Voir notre article «Trajets idéologiques de la bi-langue khatibienne dans *Amour bilingue*», *Études francophones*, 13.2, 1998 (p. 93-103).
- (d) «'On nous dit société orale'», affirme Djébar, «alors que la culture arabe repose sur l'enseignement [et donc l'écriture lue et recopiée] du Livre; alors qu'au Maghreb, il y a une des plus anciennes cultures écrites, avec les femmes comme détentrices privilégiées de l'écriture, l'alphabet tamazigh des Touaregs'». [dans 7: 65]

### RÉFÉRENCES

1. **Abu-Haidar, Farida**, «'Parler en d'autres langues'. Femmes écrivains du Maghreb», *Point de rencontre: le roman. Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre, 1994*, Vol. 1, Ed. Juliette Frølich, Oslo: Conseil norvégien de la recherche scientifique, 1995
2. **Bonn, Charles**, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé?* Paris, L'Harmattan, 1985
3. **Chikhi, Beïda**, «Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar», *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Ed. Bernard Mouralis, Paris: L'Harmattan, 1991
4. **Cixous, Hélène**, «Le rire de la méduse», *L'Arc*, 61, 1975 (p. 39-54)
5. **Cixous, Hélène**, «Le sexe ou la tête?», *Les cahiers du GRIF*, 13, 1976 (p. 5-15)
6. **Cixous, Hélène**, *La venue à l'écriture*, Paris, UGE, 1977
7. **Clerc, Jeanne Marie**, *Assia Djébar. Écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997
8. **Décarie, Isabelle**, «La voilure du natal», *Spirale*, septembre-octobre, 2000
9. **Déjeux, Jean**, «L'émergence du "je" dans la littérature maghrébine de langue française», *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Ed. Bernard Mouralis, Paris, L'Harmattan, 1991
10. **Déjeux, Jean**, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, KARTHALA, 1994
11. **Djébar, Assia**, *L'amour, la fantasia*, Casablanca, EDDIF, 1992
12. **Elbaz, Robert**, «Mémoire et répétition dans le roman maghrébin», *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*, Eds. Antonio Gómez-Moriana & Catherine Poupeney Hart, Montréal, Le Préambule, 1990
13. **Gafaïti, Hafid**, «Écriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar: *L'amour, la fantasia*», *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Ed. Bernard Mouralis. Paris, L'Harmattan, 1991
14. **Grandguillaume, Gilbert**, «La relation père-fils dans *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar et *Bandarshah* de Tayeb Salah», *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud. Villetaneuse, les 2, 3, et 4 décembre 1987. Perspectives générales*, Vol. 1, Ed. Jacqueline Arnaud, Paris, L'Harmattan, 1990
15. **Irigaray, Luce**, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, La Pleine Lune, 1981
16. **Lytard, Jean-François**, *Le différend*, Paris, Seuil, 1988
17. **Macaire, Monique Carcaud & Jeanne-Marie Clerc**, «De l'Algérie comme mythe féminin à l'histoire des femmes Algériennes. De Kateb Yacine à Assia Djébar», *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 828, 1998
18. **Siblot, Paul**, «Procès du sens et condamnation à mort. Réflexions sur les enjeux linguistiques et le statut littéraire en Algérie», *Littérature maghrébine et littérature mondiale. Actes du colloque de Heidelberg, octobre 1993*, Eds. Charles Bonn & Arnold Rothe, Würzburg, Königshausen, Neumann, 1995
19. **Tenkoul, Abderrahmane**, «Mythe de l'androgynie et texte maghrébin», *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud. Villetaneuse, les 2, 3, et 4 décembre 1987. Perspectives générales*, Vol. 1, Ed. Jacqueline Arnaud, Paris, L'Harmattan, 1990
20. **Yacine, Kateb**, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956