

LUBLIN STUDIES IN MODERN LANGUAGES AND  
LITERATURE 40(2), 2016, [HTTP://WWW.LSMLL.UMCS.LUBLIN.PL](http://www.lsml.umcs.lublin.pl),  
[HTTP://LSMLL.JOURNALS.UMCS.PL](http://lsml.journals.umcs.pl)

**Nancy Nabil Ali**  
CRLC-La Sorbonne, Paris IV  
Maison de la Recherche,  
28 rue Serpente, 75006 Paris

**La Vie comme fiction :  
le tournant autofictionnel dans la littérature féminine du  
Maghreb**

ABSTRACT

The twentieth century witnessed the birth of a feminine strand of autofictional writing coming from the ancient colonies, of which *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, by the francophone Algerian writer Assia Djebar, and the Arabic *Memory in the flesh*, by the Algerian writer Ahlam Mosteghanemi, are emblematic. Whether it be in the Arabic or French language, the women writers of the Maghreb risked writing an autobiography in a culture that stresses the anonymity of women. The coming to writing for these women is often accompanied by a desire – or necessity – to revisit the collective past from a female perspective. For these women, literary writing also meant writing their stories on the palimpsest of dominant history, in order to carve their place in it. To fight the forced amnesia of historical discourse constructed by man, they must create works that give voice to the stories silenced by the totalizing male narrative. Djebar and Mosteghanemi both insist that the emancipation of women is possible only if the subaltern woman becomes subject not object of her story/history.

Keywords: autobiography ; autofiction ; collective autobiography ; autofiction ; storytellers ; postcolonial literature ; feminisation of history

### 1. Introduction

Le milieu des années 1970 marque bien un tournant dans l'écriture littéraire, à savoir le retour au sujet, surtout avec la publication en 1975 du *Pacte Autobiographique* de Philippe Lejeune ainsi que de *Roland Barthes par Roland Barthes* (Sirvent 2007 : 57). Ce dernier a mis en branle toute une tradition d'autofiction, en déclarant à l'incipit de sa publication que « tout [ceci] doit être considéré comme dit par un personnage de roman (Barthes 1975) ». Quelques années plus tard, Serge Doubrovsky a suggéré sa propre définition de l'autofiction, à propos de son livre *Fils* : « Fiction d'événements et de faits strictement réels (Doubrovsky 1977) ». En portant notre attention sur la manière dont l'écriture transforme inévitablement les événements « réels » dans la fiction, cette autobiographie « consciente (Robbe-Grillet 1994 : 17) » nous amène à la question de savoir si toute autobiographie n'est pas par définition une fiction – une représentation textuelle de l'expérience vécue de l'auteure et non pas un lien transparent à son passé.

L'autofiction est un genre privilégié pour plusieurs auteurs postcoloniaux du continent africain. Elle aide à illustrer l'hybridité et la multiplicité des manifestations théoriques, culturelles et historiques du post-colonialisme dans l'écriture africaine (Geesey 1997 : 1). Nous allons nous focaliser sur deux romans emblématiques de la pulsion autofictionnelle dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle : *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar et *Mémoires de la chair (Dhaakirat al-Jassad)* d'Ahlam Mosteghanemi.

*L'Amour, la fantasia* est le premier volet du quatuor autobiographique de Djebar. À la fois historienne et écrivaine, dans *L'Amour, la fantasia*, Djebar alterne des chapitres d'écriture historique, d'écriture autobiographique et des témoignages inédits de femmes du maquis. Exhumant les documents français, Djebar cherche les textes relatant les expériences des femmes dans la guerre. Elle reproduit des images graphiques du corps féminin, qui témoignent du rôle fondamental que les femmes ont joué tout au long de la guerre, du début de la conquête en 1830 jusqu'à la Libération en 1962.

*Mémoires de la chair* est le premier livre de la trilogie autobiographique de Mosteghanemi, l'écrivaine la plus lue dans le monde arabe. Mais à la différence de sa compatriote algérienne Djébar qui écrit ses romans dans la langue du colonisateur, Mosteghanemi s'approche du sacré en écrivant dans la langue de l'homme arabe. Histoire à la fois personnelle et historique, *Mémoires de la chair* est le premier roman écrit en arabe par une femme algérienne (McLarney 2002 : 24). Le roman de Mosteghanemi est comme une suite pratique à *L'Amour, la fantasia*, car il traite en profondeur les modes de corruption et de désillusion qui ont suivi la Libération en Algérie.

L'élément fictif des nouvelles autobiographies du vingtième siècle a donné une « légitimité esthétique (Vilain 2009 : 10) » à un genre souvent perçu comme inférieur. Pour les femmes qui osent écrire le soi dans une culture qui nie la femme, sa voix et son regard, la fiction joue un rôle encore plus critique. Pour elles, le recours à la fiction n'est pas un choix esthétique, mais plutôt une nécessité.

Djébar et Mosteghanemi cherchent des stratégies romanesques qui peuvent les aider à se révéler dans une culture qui considère toute forme de subjectivité féminine avec une forme de mépris. D'abord, nous examinerons les contraintes qui s'imposent à l'écriture autobiographique pratiquée en langue maternelle par rapport à celle réalisée en langue étrangère. Nous considérerons ensuite l'hésitation pronominale qui se présente dans les deux romans. Enfin, nous mettrons en évidence comment la venue à l'écriture de soi pour ces femmes est accompagnée par une réécriture de l'histoire de leurs pays, dans une tentative de créer un espace pour les femmes dans le domaine de l'écriture si longtemps réservé aux hommes.

Alors que Djébar a choisi de protéger le dénouement de son autobiographie par le voile de la langue française et le voile d'une narration au pluriel, Mosteghanemi se cache derrière la voix masculine de son narrateur et les symboles allégoriques. À travers deux langues si « opposées », les deux autofictions disent une histoire similaire sur l'Algérie et l'*algérienne*, la femme réduite au silence et voilée, cloîtrée derrière les murs du harem.

## 2. Les Transgressions Autobiographiques

La culture arabo-musulmane rejette l'individualisme dit occidental, et insiste plutôt sur l'« umma » ou le collectif. Comme le dit le vieux proverbe arabe, « Que Dieu nous protège du mot « je » (*a3oza bellah men kelmet ana* ; Déjeux 1994 : 61) ». Le pronom « je » est une marque narcissique qui s'oppose aux enseignements islamiques mettant l'accent sur la disparition de l'individu dans la collectivité pour que l'*umma* puisse réussir.

Parler de soi à la première personne, s'interroger sur sa sexualité, divulguer ses secrets intimes, sont encore des transgressions majeures pour la femme arabo-musulmane. La culture traditionnelle vise la préservation de la femme, ce qui impose à la femme dès son plus jeune âge un code du silence ou de la *hochma*, mot qui en arabe signifie la honte ou la pudeur (Djebar 1998 : 90). Dans ce contexte, comment peut-on, en tant que femme, écrire une autobiographie, qui est par définition construite autour du dévoilement et de l'exposition de la vie privée ?

### 2.1. S'écrire/faire éclater un espace en soi : l'autobiographie en langue adverse

Dans le village sahélien d'où vient Djebar, la femme se voit même refuser un prénom. Le prénom d'une femme disparaît et devient *omm Taher*, ce qui se traduit par « mère de Taher » en français. Une femme est toujours une sœur, une épouse, une fille ou une mère, mais jamais une femme seulement. Nommée en référence à son fils, et avec un corps caché du regard des autres, la femme reste anonyme.

Dans la culture occidentale, nous dit Foucault dans *l'Histoire de la sexualité*, on trouve une « mise en discours du sexe (Foucault 1976 : 29) », qui porte sur une exposition des sujets privés et des désirs pécheurs, alors que la tradition islamique oblige à la discrétion et au non-dit (Mortimer 1997 : 103), autrement dit, au voile verbal.

Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire? (Djebar 1995 : 11).

Et si elle s'écrit ? Comment pourrait-on donner accès à cette *ville* imprenable ? En écrivant, la femme peut déstabiliser le regard orientalisant de l'Occident qui transforme les femmes algériennes en prisonnières à travers le fétichisme et l'exotisme, ainsi que le regard patriarcal des hommes algériens qui souhaitent garder leurs femmes cloîtrées afin de préserver leur honneur masculin.

L'écrivaine femme est confrontée à un péril quand elle prend la plume pour écrire, surtout si elle écrit une autobiographie dans laquelle elle dévoile son corps et met son âme à nu. S'écrire, c'est faire éclater un espace en soi :

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 (Djebar 1995 : 13).

Dans sa préface à *La Grotte éclatée* de Yamina Mechakra, l'écrivain algérien Kateb Yacine écrit cette phrase, devenue un aphorisme célèbre : « À l'heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut bien son pesant de poudre » (Segarra 1997 : 7). Yacine établit une comparaison entre les périls sociaux et éthiques éprouvés par l'écrivain algérien féminin et les porteuses de bombes pendant la guerre d'Indépendance : toutes deux engagées sur un terrain inconnu et explosif.

Écrire dans la « langue adverse » (Djebar 1995 : 300) ou la « langue marâtre » (Djebar 1995 : 298) sur sa propre vie, dans une langue étrangère qui pour Djebar est toujours liée au monde extérieur, jamais au monde cloîtré et familier de ses mère et grand-mère, lui fait « prendre une distance inévitable » (Gauvin 1997 : 24). C'est pourquoi Djebar considère son autobiographie comme une fiction : « L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction [...] je ne fais que choisir un autre voile (Djebar 1995 : 302) ». La langue française est un voile ou camouflage que met à distance l'auteur, et qui lui permet de raconter ses histoires les plus intimes et de s'exprimer librement en tant que femme.

Pour la femme algérienne, la langue française signifiait l'accès à l'espace extérieur, la libération, la liberté de circuler, de regarder et de

parler : « [le] mot étranger devenait taie sur l'œil qui veut découvrir [...] comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté ! (Djebar 1995 : 76) » Écrire c'est enfin vivre : « j'écris, [...] Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! » (Djebar 1995 : 87). La langue française lui a permis une vie différente de celle de ses sœurs cloîtrées, lui a permis d'écrire son autobiographie, de transgresser les limites de la société traditionnelle qui écarte les femmes du domaine public.

« Le don d'amour » (Djebar 1995 : 302) de son père libère Djebar de la prison de ses semblables (« le choix paternel tranchera pour moi la lumière plutôt que l'ombre » - Djebar 1995 : 261) en même temps qu'il brise ses liens avec sa langue maternelle et sa culture arabo-berbère (« On me dit exilée » - Djebar 1995 : 303). L'acculturation française, grâce à laquelle elle pouvait accéder à un espace public ouvert, l'a écartée du monde féminin traditionnel de sa mère et de sa grand-mère, de ses sœurs analphabètes et voilées (Mortimer 1997 : 102). Son existence dans le monde français et dans le monde algérien de ses sœurs cloîtrées la positionne toujours dans une « dichotomie de l'espace » (Djebar 1995 : 261), une véritable scission de son identité où elle n'est ni vraiment Française ni Algérienne.

La même langue qui l'a expulsée, l'a libérée : « ayant perdu [...] l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté » (Djebar 1995b : 172). Djebar s'est émancipée grâce à une langue incarnant historiquement l'occupation, l'asservissement et l'oppression.

En écrivant en langue française, la langue de l'ennemi d'hier, Djebar ne peut manquer de se confronter à la guerre sanglante qui a été menée dans cette langue contre son peuple. Comment utiliser la langue de l'ancien conquérant qui « s'appuie sur la mort des miens, plonge ses racines dans les cadavres des vaincus de la conquête » (Djebar 1999 : 184), pour y inscrire des histoires algériennes qui constatent la violence française en Algérie ? Comment se lancer à la recherche d'une identité algérienne dans la langue de l'Autre ?

Les témoignages oraux étant transcrits en français, Djebar tente de rétablir en eux la sobriété de ton, le rythme et les expressions

laconiques, ainsi que les tournures, des phrases populaires où ils ont été énoncés à l'origine (Blair 1993). Le récit s'inspire à la fois des mots français et des chants arabes, reproduisant la musicalité de la tradition orale arabo-berbère au sein de la prose écrite en français.

*L'Amour, la fantasia* se positionne ainsi entre un rejet de la culture colonisatrice et un ancrage inéluctable dans cette culture (Fayad 1995 : 154). Comme c'est à l'aide de mots étrangers que Djébar transcrit les mots des femmes analphabètes qui n'arrivent pas à écrire leurs témoignages sur la guerre, la langue française devient la langue qui lui permet de faire entendre la voix de ses homologues féminines enfermées. De plus, parce que les documents existants sur la conquête française de l'Algérie sont écrits principalement par les conquérants français, seule une compétence en langue française permettra à Djébar de revisiter son passé algérien et de rétablir les liens avec sa culture maternelle.

2.2 Le je impossible ou le je arabe : Un hommage à la langue arabe  
*Mémoires de la chair* raconte l'histoire d'amour entre le protagoniste-narrateur Khaled, ex-militant algérien exilé à Paris, devenu peintre après avoir eu le bras amputé pendant la guerre, et la jeune romancière algérienne Ahlam, fille d'un martyr de la révolution algérienne. L'histoire est celle d'un amour sans réciprocité, analogue à l'amour de Khaled pour l'Algérie, son pays pour lequel il s'est battu mais dans lequel cependant il se sent toujours étranger.

À travers cette histoire d'amour, Mosteghanemi raconte sa propre histoire. Pour Mosteghanemi, le tabou du « je » est encore plus problématique que pour Djébar, car la tradition littéraire arabe résiste toujours à la narration autobiographique à la première personne du singulier. On trouve plutôt dans les romans arabes une narration à la troisième personne omniprésente.

Écrire une autobiographie en langue arabe, une langue « emmaillottée de ses tabous » (Djébar 1990 : 72) devient une tâche difficile dans une société où la vraie censure vient de la dynamique sociale saturée en mœurs et valeurs traditionnelles. La transparence offerte à Djébar grâce à l'utilisation de la langue française, la liberté

de discuter sa sexualité, ses orgasmes avec son mari, ses yeux émerveillés à la vue des étrangers, toutes ces expressions seraient taboues dans un texte écrit par une femme en arabe. C'est pourquoi l'expression du sexe dans *Mémoires de la chair* reste évasive et abstraite, masquée par des métaphores et des images poétiques.

Les textes arabophones doivent rester euphémiques et prudents à l'égard de toute discussion sur la sexualité, la religion, ou même la politique. Tahar Ben Jelloun, par exemple, admet qu'il n'aurait pas pu écrire son chef-d'œuvre *L'Enfant de sable* en arabe « parce que le contenu du roman est de l'ordre de l'hérésie par rapport au Coran, à la religion et aux parents » (Déjeux 1993 : 170-171). Que ce soit à cause de la censure implacable des autorités politiques ou de la censure subtile imposée par la société arabe conservatrice, le texte arabe manifeste toujours une sorte d'autocensure lorsqu'il aborde les questions interdites.

Des critiques ont souligné la contribution de Mosteghanemi à la lutte féminine en Algérie grâce à sa poésie et à sa prose, et par l'introduction des voix de femmes comme signes de leur participation dans la lutte algérienne (Bamia 1997 : 91). L'auteure atteste du pouvoir de la femme et de son rôle crucial dans le passé, présent et avenir de l'Algérie, quand bien même ce rôle est camouflé derrière celui des hommes.

Ce n'est qu'à partir de la deuxième génération de femmes écrivains en arabe que l'on a commencé à voir naître une tradition d'écriture véritablement féminine, dans laquelle les femmes écrivains ont commencé à produire une expression littéraire spécifiquement féminine de leur expérience sociale, notamment en se focalisant plus sur le corps (Mclarney 2002 : 26). Ces femmes ont souvent été critiquées pour avoir donné la priorité aux questions féminines et à des préoccupations sexuelles plutôt qu'à l'engagement politique et social (Mclarney 2002 : 26) : attaque parfois dirigée contre les écrivains femmes de l'autre côté de la bataille linguistique, comme la francophone Djébar. Mais chez Djébar, Mosteghanemi et d'autres écrivains de cette deuxième vague d'écrivains femmes, le changement social et politique est intrinsèquement lié à la question de la

subjectivité, de la conscience individuelle, et de la chair (Mclarney 2002 : 26). Le sexuel est le politique, et l'insistance de l'auteur sur la sexualité est la forme de son engagement politique (Mclarney 2002 : 41). La révolution en dehors de la maison se reproduit à l'intérieur.

Écrit pour le lecteur algérien dans une langue arabe dominée par les hommes, *Mémoires de la chair* est un livre écrit principalement pour les hommes, pour le patriarcat. Dès la dédicace de son roman, Mosteghanemi a attribué une grande importance aux deux figures paternelles, ainsi qu'à la langue arabe (également une figure paternelle) : « À Malek Haddad, l'enfant de Constantine qui fit le serment après l'indépendance de ne pas écrire dans une langue qui n'était pas la sienne... il est mort de son silence. Et à mon père, puisse-t-il trouver 'là-bas' une âme qui maîtrise l'arabe et lui lise ce livre... son livre » (Mosteghanemi 2002 : 5). Haddad et le père de Mosteghanemi, un ancien *moudjahid* et poète, Mohamed Cherif, appartenaient à une génération d'Algériens instruite dans les écoles coloniales françaises et qui ne maîtrisaient pas la langue arabe.

Comme Malek Haddad, Khaled au début ne peut écrire qu'en français, c'est pourquoi il opte pour la peinture plutôt que pour l'écriture, afin de ne pas trahir la cause révolutionnaire pour laquelle il a perdu son bras. La jeune Ahlam, de son côté, en dépit du fait qu'elle a été éduquée en France, choisit d'écrire ses romans en langue arabe, « la langue de [s]on cœur » (Mosteghanemi 2002 : 77). Les Algériens doivent rompre tous les liens avec la langue française en prenant un *aller-simple* vers la culture arabe, même si cela signifie le silence (Tageldin 2009 : 98).

Le choix d'écrire en arabe est ainsi un moyen pour Mosteghanemi de reprendre son héritage, dissimulé par la francophonie. Mosteghanemi, une femme, devient alors le chaînon manquant dans le patriarcat puisqu'elle établit une continuité avec la langue arabe perdue.

Par son choix d'écrire en arabe, Mosteghanemi rejoint les rangs de ses homologues hommes Al Tahir Wattar et Rashid Boudjedra, ce dernier étant un écrivain qui est passé de l'écriture francophone à l'écriture en langue arabe (Tageldin 2009 : 98). Mais contrairement à

eux, Mosteghanemi n'utilise pas l'arabe que pour réaffirmer son identité algérienne : elle l'utilise pour reprendre possession de son identité féminine (Tageldin 2009 : 98). C'est ainsi qu'elle se rapproche de l'écriture des écrivains francophones femmes comme Djébar, qui ont abordé la question linguistique en Algérie pour débattre de la place de la femme dans l'histoire du pays.

En considérant le dilemme de la langue sous des angles différents, les choix de Mosteghanemi et de Djébar servent paradoxalement des objectifs communs. Pour Mosteghanemi, écrire en arabe signifie effacer des décennies d'acculturation par les colonisateurs français et restaurer l'identité algérienne. Djébar, de son côté, cherche la réconciliation d'une manière différente. Elle fait violence à la langue française et elle inscrit les témoignages jusque-là non entendus dans la même langue que celle des conquérants français. C'est aussi un moyen de rétablir les liens avec son passé et de construire une identité algérienne.

### 3. Les Je(ux) Autobiographiques

Alors que *L'Amour, la fantasia* ainsi que *Mémoires de la chair* sont tenus comme autobiographiques, aucun de ces deux livres ne porte l'appellation d'autobiographie. Écrire une autobiographie exige que l'auteur prenne une certaine distance avec lui-même. Écrite au présent, l'autobiographie ne reste pas toujours fidèle au passé de celui qui écrit, d'autant que l'enfance est très éloignée du moment de l'écriture. Tout ce que l'autographe peut faire est de deviner le passé à partir du présent. De sorte que l'écrivain qui écrit son autobiographie dans le présent écrit en fait un livre sur quelqu'un d'autre : un personnage presque fictif. Il se voit en tant qu'autre.

#### 3.1 Je suis un autre ou l'hésitation pronominale : Vers une autobiographie collective

*L'Amour, la fantasia* s'ouvre sur l'image qui est devenue emblématique de l'œuvre ainsi que du parcours identitaire de Djébar : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père » (Djébar 1995 : 11). C'est à ce

moment que commence le métissage de l'écrivaine : moment charnière de sa quête identitaire. Ce leitmotif et ses variations servent de lien entre les différents volets de son quatuor.

La première fois que le leitmotiv apparaît dans le texte, l'anecdote est racontée à la troisième personne du singulier. Toutefois, lorsque le leitmotiv revient, un changement de focalisation se produit : l'énonciation se faisant désormais à la première personne : « ma fillette me tenant la main, je suis parti à l'aube » (Djebar 1995 : 13). Ne marchant plus « main dans la main du père », Djebar reprend possession de son histoire et devient l'auteur de son propre texte.

Dès le début, l'hésitation pronominale traduit la difficulté d'écrire une autobiographie en tant que femme algérienne. D'autre part, elle montre la fracture ainsi que la multiplicité identitaire d'écrivains qui vivent dans un lieu placé entre deux cultures, deux langues, deux histoires, et deux sexes.

Djebar se distancie de son propre texte grâce à l'utilisation de la langue française. Elle le fait aussi grâce aux jeux de focalisation qu'elle emploie dans son récit. Par exemple, quand elle raconte une anecdote à propos de son mariage et de sa nuit de noces – la nuit de sa défloration –, le récit passe de la narration intime à la première personne à la narration à la troisième personne : « [à] Paris, dans le petit appartement d'un libraire en chambre, le couple emménagea pour célébrer la noce » (Djebar 1995 : 145). Dans la troisième partie du roman, où l'auteur a transcrit les témoignages des *moudjahidines*, recueillis à la frontière tunisienne, le récit vacille encore plus fréquemment entre les différents modes de narration. L'auteure utilise la deuxième personne dans les dialogues imaginés avec ses ancêtres mortes et avec les femmes que sont Cherifa et Lla Zohra (elle a transcrit les témoignages de ces dernières) : « je te le rapporte [le texte], moi, ta cousine. Ainsi je m'essaie, en éphémère diseuse, près de toi, petite mère assise devant ton potager » (Djebar 1995 : 237). Djebar persiste à parler aux femmes directement et tient au rétablissement de la subjectivité et de la voix de la femme.

Djebar prête sa voix aux sans-voix, les femmes analphabètes de la région du Mont Chenoua qui ont participé à la révolution algérienne (interviewées par l'auteur, pendant la guerre, à la frontière tunisienne, elles portent une expérience qui est le sujet de son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*), et cela en leur permettant de s'exprimer à la première personne du singulier. Les femmes s'adressent directement aux lecteurs sans passer par l'intermédiaire de sa voix d'auteur. Elles deviennent sujet et non pas objet de leurs propres textes. Ce faisant, Djebar restaure la subjectivité si souvent niée à ces femmes.

À plusieurs reprises au cours du roman, dans les textes poétiques en italique, le pronom « je » disparaît même complètement et la voix autobiographique se perd dans le bruit de la polyphonie, dans les *murmures*, les *chuchotements*, la *clameur* et autres sons féminins de la tradition orale de ses sœurs et ancêtres. Elle s'écrit par *leurs* cris.

Au voile qui est fourni à l'auteur par l'usage de la langue française, s'attache le je-nous avec lequel se déguise la voix subjective et féminine de l'auteure. *L'Amour, la fantasia* est considéré une « autobiographie collective » (Geesey 1996 : 153-167) ou une « autobiographie plurielle » (Gafaiti 1998) dans laquelle le pronom personnel « je » devient souvent un « je-nous » collectif (Déjeux 1994 : 66-67). Cette tendance est observée à travers les textes autobiographiques venant du Maghreb francophone.

Afin de rétablir les liens à son origine et à son passé algériens rompus par la colonisation et l'acculturation française, l'auteure doit ancrer sa voix individuelle dans celle de la collectivité, « mainten[ant] le trajet individuel dans la résignation collective » (Djebar 1995 : 181). De retour à l'espace collectif des femmes de son enfance, Djebar joint sa voix à celles des autres femmes algériennes, grands-mères, mères et sœurs qui habitent la plupart de ses souvenirs d'enfance. Elle prend sa place dans la *halqa* traditionnelle, le cercle des conteuses-auditrices qui sont responsables de la transmission des histoires du passé d'une génération à l'autre.

En écrivant les histoires de femmes analphabètes dans son récit, Djebar resitue la « trame de [leur] histoire murmurée » (Djebar 1995 :

201) et « la chaîne des femmes autrefois enfermées, génération après génération » (Djebar 2002 : 66). Djebar joint sa voix aux voix de ses homologues féminines du passé et du présent, en établissant un lien social féminin ininterrompu à travers le temps.

### 3.2 Une autobiographie probable : dualité sexuelle de la narration

Par le mélange de la voix féminine autobiographique de l'auteur avec celle d'Ahlam l'antagoniste, et celle du narrateur masculin Khaled, Mosteghanemi négocie un pacte autobiographique original avec le lecteur. Mosteghanemi suggère que le féminisme est une *perspective*, et non pas (ou au-delà d') un jaillissement de *pronoms*.

L'antagoniste dans le roman, Ahlam, aimée de Khaled, partage de nombreuses caractéristiques avec l'auteur Ahlam, ce qui conduit à établir la tonalité autobiographique de ce roman. Tout d'abord, elles partagent un prénom, Ahlam, mot arabe voulant dire « rêves » en français. Ensuite, comme le père héroïque d'Ahlam l'antagoniste, Si Taher, le père de Mosteghanemi, Mohamed Cherif, fut aussi un *moudjahid* pendant la révolution algérienne ; contrairement à Si Taher, il a survécu à la guerre de Libération et a eu la (mal)chance de voir l'Algérie libérée.

Comme Ahlam l'auteur, Ahlam le personnage a été encouragée par son père à poursuivre ses études en France – une chose que de nombreux pères de la Révolution ont voulu pour leurs enfants (Bamia 1997 : 90). De même que le père instituteur de Djebar a conduit sa fille à l'école française, le père de Mosteghanemi, qui était lui-même poète, a décidé de placer sa fille dans une école française, choisissant pour sa fille la liberté au lieu de l'enfermement. Notons que le père de Djebar et celui de Mosteghanemi appartiennent tous deux à la génération de patriarques instruits en français en Algérie.

Un autre lien fondamental entre Ahlam le personnage et Ahlam l'auteur est qu'elles sont toutes les deux romancières. De plus, l'auteur et le personnage, qui sont toutes les deux parfaitement bilingues, ont choisi d'écrire des romans en arabe et non pas en français.

Mosteghanemi se cache derrière le protagoniste homme, Khaled, qui est à la fois le narrateur de l'histoire et l'auteur-fictif de ce livre

imaginaire. Pour atteindre le lecteur arabe – plutôt masculin –, elle doit masquer sa féminité et refondre les questions spécifiques à la femme algérienne dans une problématique nationale plus large. Khaled se comporte comme une sorte d'*alter ego* de Mosteghanemi l'auteur, car c'est à travers son histoire d'amour qu'il énonce sa critique politique.

Les critiques ont souvent salué *Mémoires de la chair* comme l'une des premières œuvres écrites en arabe qui demande au lecteur algérien de se confronter à son passé et à son présent (Bamia 1997 : 87). Mosteghanemi se focalise sur la lutte de son pays pour arriver à une identité post-nationale, postcoloniale et post-patriarcale qui ne soit pas construite sur l'illusion de la supériorité occidentale ni sur la domination masculine arabo-musulmane (Tageldin 2009 : 101).

Derrière ce bouclier narratif, Mosteghanemi peut s'exprimer plus librement en tant que femme sans être accusée d'être narcissique et obsédée par sa sexualité. Mosteghanemi choisit de raconter l'histoire d'un homme, le protagoniste Khaled, dans un récit traitant d'émotions généralement attribuées à la femme, entre romance et roman d'amour. Elle le fait au moyen d'une lettre d'amour – un moyen privé et tout à fait féminin.

Les caractéristiques lyriques et épistolaires du récit évoquent l'oralité souvent associée aux femmes arabes, berbères ou algériennes, dont les contes contribuent à transmettre l'histoire collective du pays d'une génération à l'autre. Le récit est parsemé de bribes de poésie en italique, de versets imaginés par l'auteur ou empruntés à plusieurs poètes arabes et étrangers. Saturé de points de suspension et de tropes métaphoriques, le texte est emblématique de l'écriture poétique de Mosteghanemi qui s'appuie sur le non-dit : « Mes paroles étaient réfléchies, concises et intelligentes, et entre deux mots j'insérais des points de suspension... pour te faire sentir le poids du silence... que les mots ne pouvaient combler » (Mosteghanemi 2002 : 57). En outre, le texte est émaillé de phrases répétées qui ponctuent les paragraphes, ce qui ajoute à sa musicalité.

#### 4. L'Anamnèse autobiographique

Le travail d'écriture de sa propre vie exige que l'autobiographe cherche dans son passé, son enfance, les traces qui lui permettent de reconstruire son histoire. Il faut excaver les souvenirs, interroger les ancêtres, et combler les lacunes de la mémoire. De même, l'historien cherche des traces, ainsi des documents ou des photos qui peuvent l'aider à réimaginer le passé.

Le texte historique et le texte de fiction se rejoignent par la narrativité. Chacun de ces textes utilise des conventions similaires afin de pouvoir *figurer* le temps du passé dans le récit : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif » (Ricœur 1983 : 105). Les occurrences historiques sont sélectionnées et organisées ou réparties temporellement entre début, milieu et fin, comme dans un texte littéraire (Eckstein 2006 : 17-18). Le récit nous aide à « prendre ensemble » les événements du passé et à en faire un objet cohérent (Ricœur 1983 : 11-12).

Tout notre savoir sur le passé, qu'il soit autobiographique ou historiographique, est une reconstruction et non pas le passé en lui-même. Il implique toujours une part approximative, inventée, déformée, exagérée et/ou fictive.

Mosteghanemi et Djébar, toutes les deux, dressent les discours littéraire et historique dits « officiels » les uns contre les autres afin de dévoiler la façon dont les traces textualisées de la réalité sont toujours soumises à des idéologies et discours violents. Comme pour Djébar qui rapporte les témoignages des veuves du mont Chenoua, écrire pour Mosteghanemi est aussi un moyen de donner voix aux oubliés de la Révolution, des martyrs comme Si Taher et le manchot Khaled. Contre l'amnésie courante des discours officiels qui négligent d'honorer la mémoire des disparus, écrire pour Mosteghanemi ou Djébar est une façon d'immortaliser les voix autrefois étouffées.

##### 4.1 Autobiographie contre histoire : Un palimpseste au féminin

Un parallèle s'établit entre la lutte de l'auteure pour l'indépendance en tant que femme arabo-musulmane et celle de son pays, l'Algérie, pour se libérer des Français (Fayad 1995 : 154). En reliant les chapitres

autobiographiques et historiques, l'auteure établit aussi une comparaison entre la *prise de la ville* par les Français et *la prise de la langue française* par la fillette arabe, soit le moment où commence sa quête identitaire.

Djebar veut mettre en lumière les contraintes et les difficultés liées à entreprendre un travail autobiographique dans une culture qui demande à la femme de taire sa voix individuelle dans la polyphonie collective. Son autobiographie est une autobiographie réflexive qui aborde explicitement les questions de la subjectivité et de l'écriture, ce qui fait de son quatuor, selon elle, *une préparation pour une autobiographie* et non pas une autobiographie dans le sens courant (Mortimer 1988b : 203). Ce travail réflexif met l'accent sur le processus d'écriture plutôt que sur son contenu.

De même, dans les chapitres consacrés à la relecture des documents français sur la guerre, Djebar entreprend une démarche historiographique réflexive. Elle relit les correspondances personnelles, les lettres de famille et les articles de presse laissés par les conquérants français, espérant y trouver des traces qui peuvent l'aider à reconstruire la version algérienne. Elle démantèle le texte hégémonique et dévoile ses incohérences (Green 1993 : 962). Tout comme le récit de fiction, le texte historique repose sur la subjectivité de son auteur, même s'il vise l'objectivité. On ne peut pas accéder aux événements du passé sans passer par l'intermédiaire de l'auteur, qui impose bien sûr son interprétation de (et sur) la réalité.

Comme ces spéléologues qui cherchent les cadavres de tribus entières dans les grottes, Djebar cherche les vestiges de ses ancêtres afin de mettre au jour leurs histoires : « Je m'exerce à une spéléologie bien particulière puisque je m'agrippe aux arêtes des mots français – rapports, narrations, témoignages du passé » (Djebar 1995 : 113). Voiler la femme dans le document historique, faire taire son témoignage sur la guerre, sont le fait des hommes qui écrivent l'histoire. Il faut un travail d'anamnèse pour superposer les histoires des sœurs et des aïeules à l'histoire dominante, comme dans un palimpseste : « Hélas ! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu ! » (Djebar

1995 : 212) Djébar fait entendre les histoires qui racontent le rôle si considérable joué par les femmes du maquis dans la lutte nationale pour l'indépendance (Fayad 1995: 154). Dans son travail d'excavation axé sur la femme elle imagine un *espace-temps mythique* dans lequel la voix de la femme, généralement occultée, sonne fort (Kelly 2000 : 25). Par son œuvre, Djébar souhaite libérer les femmes de leur claustration ; de même, sa démarche historique vise à libérer l'histoire de sa dominance française et masculine (Mortimer 1988 : 303). À son tour, Djébar va déterrer les voix ensevelies.

Les témoignages oraux font croître le champ des documents historiques. Ils les modifient et les enrichissent, et parfois même les réfutent. Djébar donne aux témoignages oraux la légitimité qui leur est autrement refusée dans notre conscience moderne qui repose encore souvent strictement sur l'écriture. Ce faisant, Djébar essaie de montrer la valeur de la tradition orale dans la recherche historique.

L'écrivaine prend le rôle d'« intermédiaire » entre les documents historiques et les témoignages oraux, entre les archives françaises et le peuple algérien (Fayad 1995 : 154). Son récit juxtapose les chapitres historiques avec les anecdotes autobiographiques et avec les témoignages oraux des analphabètes du Mont Chenoua, afin de mettre en opposition les trois discours. Cette juxtaposition met en lumière la fictionnalité qui sous-tend toute représentation textualisée du passé : le document écrit, le témoignage oral, et même sa propre autobiographie. De plus, elle insiste sur la fictionnalité des documents historiques et des témoignages oraux parce que la violence subie est imprescriptible, indicible, et quasi-irreprésentable.

Djébar reconstruit également l'histoire par l'intermédiaire de la fiction à partir des documents historiques fournis par les Français, ce afin de combler les lacunes de leurs documents qui ne représentent jamais le point de vue algérien(ne). Quand les Français décrivent les cadavres de femmes et d'enfants victimes de la guerre, Djébar réinvente les histoires des victimes anonymes. Elle imagine les anecdotes interpersonnelles qui se passent derrière la scène, entre le soldat arabe et son épouse, entre les femmes à la maison, donnant vie au côté des histoires qui n'a pas été enregistré par les Français.

Djebar met en cause toute approche monologique de l'écriture romanesque, et toute approche monolithique de l'écriture de l'histoire. Son roman mélange des témoignages avec des archives, et il nous présente une collection dynamique de narrations (à la première personne et à la troisième personne), de différents discours (archives françaises et témoignages oraux), de styles différents (la prose émulant le style des écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle et les chapitres poétiques en italique), et de langues différentes (ainsi dans le texte français se glissent des mots en arabe ou en kabyle).

#### 4.2 Une lecture allégorique : La femme-symbole

Les symboles dans les récits arabes sont socio-politiquement chargés. Bien sûr, le symbole est une forme rhétorique courante dans la poésie arabe classique ; dans le contemporain, il ouvre un chemin possible pour exprimer la subversion refusée dans des sociétés réprimées par la censure. L'écrivain arabe a souvent eu recours aux pouvoirs de l'allégorie comme moyen de protéger le roman (et lui-même) des pouvoirs que son écriture critique. Mosteghanemi, elle aussi, construit un texte saturé en symboles, où les personnages, les lieux et les événements portent du sens au-delà de l'histoire immédiate.

C'est dans l'histoire d'amour entre le vieux manchot Khaled et la jeune Algérienne moderne mais déracinée que Mosteghanemi situe la prise en compte du passé de l'Algérie et de son présent (Bamia 1997 : 92). Khaled s'est battu et a lutté pour l'amour d'Ahlam et elle l'a tout simplement abandonné. L'amour-passion, saturé de déceptions amères et de rêves irréalisés ou irréalisables, devient symbolique de la relation entre l'Algérie et les Algériens, entre la mémoire du passé et l'oubli de l'avenir, entre la glorification de l'indépendance et la déconvenue de la réalité actuelle de l'Algérie.

Khaled est donc le narrateur-protagoniste, ainsi que l'auteur fictif, d'une tragique histoire d'amour avec une femme qui l'a abandonné. Né dans une famille modeste dans une Algérie sous domination française, Khaled grandit dans la période des dernières années de la Révolution. Homme « invalide qui avait laissé un bras dans une guerre oubliée et son cœur dans des cités closes » (Mosteghanemi 2002 : 85),

il symbolise les principes fondamentaux de la révolution qui ont été amputés de la politique réelle de l'Algérie moderne par les bourgeois nationalistes. Il est une incarnation de la mémoire collective algérienne (Bamia 1997 : 89). Il représente le passé oublié, les blessures du passé, qu'il porte si douloureusement dans sa chair.

Ayant choisi un manchot comme protagoniste de son roman (un protagoniste qui a perdu son bras pendant la libération de l'Algérie), Mosteghanemi fait comprendre la manière dont la mémoire de cette guerre est marquée sur le corps des Algériens ordinaires qui avaient connu la lutte. Khaled, Si Taher, et les autres hommes et femmes qui ont aidé à la Libération ont été oubliés au fil des ans après l'Indépendance par les Si Sharif (le « Monsieur » mari d'Ahlam), et les autres membres du régime au pouvoir qui ont réécrit l'histoire de l'Algérie de manière à servir leurs propres ambitions.

La jeune Ahlam, moderne, vivant à Paris, portant des vêtements occidentaux, est la nouvelle Algérie, déracinée et perdue, luttant pour établir une identité nationale dans l'espace controversé entre le français et l'arabe, l'ouest et l'est, la modernité et la tradition. Au contraire de Khaled qui vit chaque instant dans le présent en se souvenant du passé, Ahlam affirme que « mon problème c'est que j'oublie... j'oublie tout » (Mosteghanemi 2002 : 74). Cette « nouvelle Algérie » décide d'épouser un officier corrompu et ainsi elle trahit Khaled, personnage et passé de son pays martyrisé : « Autour de moi on se presse pour toucher la preuve de ta virginité, un morceau de toile sanguinolente, la preuve de mon impuissance, leur autre crime » (Mosteghanemi 2002 : 300). Le déshonneur fait à l'homme algérien par la prise et la violation de l'Algérie, réputée imprenable, par les conquérants français, puis par son exploitation par les Algériens eux-mêmes, est illustré par les sentiments de déshonneur et d'impuissance de Khaled, qui vient d'abandonner son amante à un autre homme.

Dans les œuvres artistiques arabes, la femme est souvent représentée comme mère, militante, ou femme-objet, et toujours comme femme-symbole esquissée à l'aide de caractérisations superficielles de la femme vue de façon irréaliste, réductrice et essentialiste (Mclarney 2002 : 27). De même, au lieu de peindre son

corps dans la nudité, comme il l'a fait pour son amante française Catherine, Khaled peint seulement Ahlam de façon abstraite, la représentant par les ponts de Constantine. Plutôt que d'exposer la femme, Khaled l'idéalise, ne veut pas la rabaisser à sa sexualité, à son corps mortel (Mclarney 2002 : 35-36).

Dans la tradition classique arabe, nommer une femme dans les poèmes écrits par des hommes était une transgression inacceptable. En fait le poète ne nommait son amante que pour se venger d'elle : s'il la nomme, il lui apporte – ainsi qu'à sa famille et à sa tribu – la honte et le déshonneur (Mclarney 2002 : 35-36). Il faut préserver le *hochma* de la femme, ainsi que protéger la langue arabe (conçue comme une femme) et la culture arabe, propriétés de l'homme arabe, de la corruption culturelle apportée par l'occupant.

Déshonorer la femme algérienne dans un texte littéraire en l'exposant en tant qu'être sexuel, rendre publics ses sentiments et ses pensées intimes, c'était déshonorer davantage la virilité des hommes. Historiquement, mais plus encore au cours de la domination coloniale de l'Algérie et de la période révolutionnaire qui a suivi, l'honneur national a toujours été lié à l'honneur des femmes, tous deux reflets de la force et de la domination des hommes dans leur famille et au sein de la société (Mclarney 2002 : 35).

Mais Ahlam voudrait être représentée de façon réaliste comme la Catherine la Française dans les peintures de Khaled : « j'aurais aimé que tu me peignes moi, pas ce pont [j'aspirais] à être une seconde Catherine, un banal portrait au visage démystifié » (Mosteghanemi 2002 : 143). Ahlam se veut être « *mafduha* » comme Catherine, peinte nue dans les peintures de Khaled, plutôt que comme la pure et chaste madone, non sexuée, typique des femmes-symboles qui peuplent la littérature arabe. Le mot *mafduha* – le contraire de *hochma* – en arabe signifie littéralement « exposée » mais, pour une femme, signifie aussi « déshonorée » et « humiliée » (Mclarney 2002 : 35). Ahlam rejette la tendance des hommes arabes à entrer dans cette représentation inspirée par le romantisme plutôt que par le réalisme (Mclarney 2002 : 35-36). Mosteghanemi elle-même a critiqué la tendance romantique des auteurs algériens à glorifier la guerre d'indépendance, au lieu de

représenter les vrais défis de la société algérienne et, en particulier, les terribles réalités de la condition féminine (Mclarney 2002 : 29, 31). La seule façon de rétablir l'autonomie (*agency*) du sexe féminin est de lui retirer les chaînes du symbolisme et de l'idéalisme et de la représenter de façon réaliste dans les discours écrits, à la fois historiques et littéraires.

Que ce soit dans ses écrits (dont *Mémoires de la chair* est un exemple dans le domaine de la fiction) ou dans les tableaux réalisés par Khaled, Ahlam reste une représentation symbolique, *dont* on parle, au nom *de laquelle* on parle ; mais elle n'est jamais la première personne de l'histoire, qui pourtant est son histoire. Enfouie sous des strates d'images abstraites, de métaphore, des symboles et la fétichisation opérée par le sujet masculin qu'est Khaled, la voix d'Ahlam est littéralement éclipsée par celle de Khaled (Mclarney 2002 : 31). Elle est absente du texte en tant que voix subjective individuelle parlant directement aux lecteurs avec ses propres mots. Elle ne parle que par le biais de l'homme, par celui de Khaled, qui, sans aucun doute, altérera son discours par son interprétation masculine et imposera sa propre lecture et interprétation du discours d'Ahlam (Mclarney 2002 : 31).

En ce sens, Mosteghanemi fait référence à la manière dont le discours féminin a été réduit au silence par le discours masculin dominant, audible seulement quand exprimé à travers un énonciateur masculin : un processus de transmission qui modifie inévitablement le discours d'origine. La voix féminine éclipsée d'Ahlam sert ainsi de métaphore éloquente aux histoires inédites des hommes et des femmes « oubliées » par les documents officiels – que ce soit l'histoire écrite par les conquérants français ou celle écrite par l'élite dirigeante nationaliste de l'Algérie moderne.

La dualité des noms donnés au personnage féminin, Ahlam/Hayat, que Mosteghanemi établit comme une métaphore de son pays, l'Algérie, reflète également la façon dont l'histoire officielle écrite est différente de l'histoire « vécue par les gens ». La « vraie » histoire de l'Algérie « n'est mentionnée par aucun livre, ni revue, ni registre

officiel » (Mosteghanemi 2002 : 36), elle ne subsiste que dans les mémoires des témoins de la guerre comme Khaled.

Roman dans un roman, *Mémoires de la chair* est une mise en abyme réflexive qui prépare le terrain sur lequel Mosteghanemi élabore des commentaires sur l'écriture de l'histoire et de la fiction. L'auteure met « en comparaison » l'écriture de l'histoire d'amour partielle par Khaled avec l'écriture souvent erronée de l'histoire par les partis dominants. Mosteghanemi mentionne, à plusieurs reprises, que la « réalité » de l'histoire entre Khaled et Ahlam n'est pas écrite dans ce roman-ci : « L'amour c'est ce qui fut entre nous, la littérature tout ce qui n'advint pas ! » (Mosteghanemi 2002 : 9) Ce n'est qu'à partir du deuxième volume de sa trilogie, le *Chaos des sens*, que Mosteghanemi donne la parole au personnage féminin du roman. Ahlam n'est plus citée mais « récupère » son histoire et s'adresse directement à ses lecteurs. Elle devient enfin l'auteur de son propre texte.

##### 5. Conclusion

Entremêlant les détails autobiographiques avec des faits historiques et la pure fiction, *L'Amour, la fantasia* et *Mémoires de la chair* racontent des histoires qui sont à la fois intimes et collectives, personnelles et historiques. Avec les mots du français, Djébar fait connaître sa voix dans le discours historique, avec l'aide des voix de femmes. Grâce à son recours à l'allégorie et à la dualité sexuelle de la narration, Mosteghanemi est capable de raconter son histoire ainsi que l'histoire de la nouvelle Algérie dans l'espace créatif très intime et féminin du récit dit romantique.

Même si les deux auteurs écrivent dans des langues différentes, elles donnent à voir une réalité très proche de celle de la femme algérienne moderne, prise entre les traditions des ancêtres et les libertés empruntées à la femme occidentale et qui lui permettent de voir et d'être vue, de parler et d'être entendue, d'écrire et d'être lue. Les deux écrivaines algériennes Djébar et Mosteghanemi sont également représentatives de l'évolution de la littérature du Maghreb. Leur venue à l'écriture implique souvent un engagement lié à la

réécriture de l'histoire contemporaine de l'Algérie, de la conquête et de la guerre jusqu'à la Révolution et l'Indépendance. Entrant dans un domaine qui, depuis Homère, avait été réservé aux hommes, la plume féminine est arrivée à une féminisation du récit de guerre.

La conquête de l'espace public par les femmes doit se faire à deux niveaux : d'une part, accéder à l'espace public et circuler librement au sens littéral du mot ; d'autre part circuler dans les documents historiques, c'est-à-dire raconter et écrire leurs histoires, se raconter et s'écrire. Prenant leurs plumes pour s'écrire et se réappropriier l'histoire, les femmes écrivains du Maghreb prennent leur place dans la mémoire collective. C'est « par la plume » que les femmes algériennes peuvent enfin entrer sur la scène publique (Déjeux 1994 : 6) et accéder au pouvoir.

Dans leurs romans autobiographiques, Djébar et Mosteghanemi reconstruisent ou imaginent un espace féminin où la femme n'est plus l'objet du regard patriarcal. Elles se réapproprient le regard féminin, depuis toujours contrôlé par les hommes français et arabes, ce qui, à nouveau, permet à la femme de regarder le monde.

#### Bibliographie

- Bamia A A. (1997) : « 'Dhakit al-jasad (The Body's Memory)' : A New Outlook on Old Themes », *Research in African Literatures*, vol. 28, n° 3, *Arabic Writing in Africa*, pp. 85-93.
- Barthes R. (1975) : *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Blair D. S. (1993) : « Introduction », in : A. Djébar, *Fantasia, an Algerian cavalcade*, translated from the French by Dorothy S. Blair. Portsmouth, NH : Heinemann, pp. xv-xx.
- Déjeux J. (1994) : *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Éditions Karthala.
- Déjeux J. (1993) : *Maghreb littératures de langue française*. Paris : Arcantère Éditions.
- Djébar A. (1999) : *Ces Voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.
- Djébar A. (2002) : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel.
- Djébar A. (1995) : *L'Amour, la fantasia (1985)*. Paris : Albin Michel.
- Djébar A. (1990) : « Le risque d'écrire (texte inédit) », *Cahiers d'Etudes Maghrébines*, n°2, pp. 71-73.

- Djebar A. (1995b) : *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.
- Djebar A. (1998) : « Violence de l'autobiographie », in : A. Hornung et R. Ernstpeter (dir.), *Postcolonialisme & Autobiographie*. Amsterdam : Editions Rodopi, pp. 89-96.
- Doubrovsky S. (1977) : *Fils*. Paris : Galilée.
- Eckstein L. (2006) : *Re-Membering the Black Atlantic, On the Poetics and Politics of Literary Memory*. Amsterdam : Rodopi.
- Fayad M. (1995) : « Reinscribing identity: nation and community in Arab women's writing », *College Literature*, vol. 22, n° 1, pp. 147-160.
- Foucault M. (1976) : *L'Histoire de la sexualité. Tome I: La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Gafaiti H. (1998) : « L'autobiographie plurielle : Assia Djebar, les femmes et l'histoire », in : A. Hornung et R. Ernstpeter (dir.), *Postcolonialisme & Autobiographie*. Amsterdam : Rodopi, pp. 149-159.
- Gauvin L. (1997) : *L'écrivain francophone à la croisée des langues: Entretiens*. Paris : Karthala.
- Geesey P. (1996) : « Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djebar's *L'Amour, la fantasia* », *Dalhousie French Studies*, pp. 153-167.
- Geesey P. (1997) : « Introduction : Why African Autobiography », *Research in African Literatures*, vol. 28, n° 2, pp. 1-4.
- Green M-J. (1993) : « Dismantling the Colonizing Text: Anne Hebert's Kamouraska and Assia Djebar's *L'Amour, la fantasia* », *French Review*, vol. 66, n° 6, pp. 959-966.
- Kelly D. (2000) : « Explorations/excavations of History: Knowledge, liberation and the quest of the writer in Assia Djebar's *L'amour, la fantasia* and *Vaste est la prison* », *La Chouette*, pp. 19-26.
- Mclarney E. (2002) : « Unlocking the Female in Aḥlām Mustaghānāmī », *Journal of Arabic Literature*, vol. 33, n° 1, pp. 24-44.
- Mortimer M. (1988) : « Language and Space in the Fiction of Assia Djebar and Leila Sebbar », *Research in African Literatures*, vol. 19, n° 3, pp. 301-311.
- Mortimer M. (1997) : « Assia Djebar's "Algerian Quartet" : A Study in Fragmented Autobiography », *Research in African Literatures*, vol. 28, n° 2, pp. 102-117.
- Mortimer M. (1988b) : « Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien », *Research in African Literatures*, vol. 19, n° 2, pp. 197-205.
- Mosteghanemi A. (2002) : *Mémoires de la chair*, traduit de l'arabe par Mohamed Mokkaïdem. Paris : Albin Michel.
- Ricoeur P. (1983) : *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Robbe-Grillet A. (1994) : *Les derniers jours de Corinthe*. Paris : Éditions de Minuit.

- Segarra M. (1997) : *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris : L'Harmattan.
- Sirvent M. (2007) : *Georges Perec ou le Dialogue des genres*. Amsterdam-New York : Rodopi.
- Tageldin Shaden M. (2009) : « The African Novel in Africa », in : F.A. Irele, *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 85-102.
- Vilain P. (2009) : *L'autofiction en théorie ; suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou : Éditions de la Transparence.