

Colloque international « À la Recherche d'Elsa Morante » Vendredi 18 et samedi 19 Octobre 2019 (Nantes, France).

Poétiques en résonance : *La Storia* d'Elsa Morante et *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar

Karima Yahia Ouahmed

Département des lettres et langue françaises

Faculté des lettres et des langues

Université Mentouri Constantine 1

karyahia@yahoo.fr

Résumé

Rapprocher les imaginaires littéraires de deux romancières incontournables du 20^e siècle, l'une italienne et l'autre algérienne, et au-delà de leurs paradigmes proprement socioculturels et personnels, tient surtout au fait d'avoir perçu dans leurs deux œuvres, corpus retenu, de nombreux points de convergence. Ces deux pratiques d'écriture tendent à se rejoindre dans la manière d'aborder d'un point de vue littéraire la mémoire individuelle et la mémoire collective aux prises avec des réalités historiques tragiques vécues aussi bien par l'Italie, au cours de la Seconde Guerre mondiale, qu'en Algérie sous la violence coloniale. Ces expériences créatrices singulières qui sous-tendent des choix stylistiques, idéologiques et existentiels participent d'une vision critique du monde avec la volonté de ré-historiciser l'individu au cœur de ses résistances mais également ses défaites face aux horreurs du nazisme, du fascisme et du colonialisme.

Pour montrer cette mise en perspective analytique, nous prendrons appui sur des situations narratives, des expériences du sensible, et des figures de personnages spécifiques qui permettront de voir comment ces éléments sont actualisés. Les figures féminines en résilience, celles du Juif et du colonisé en persécution et en processus programmé d'extermination, conjuguent dans ces textes des images de marginalité et de désincarnation en variation et en écho, comme autant de composantes de ces récits et qui méritent d'être reliées, confrontées et discutées.

Introduction

La mise en dialogue de *La Storia*¹ d'Elsa Morante (1912-1985) et *L'Amour, la fantasia*² d'Assia Djebar (1936- 2015) a été motivée par l'observation d'un ensemble d'éléments de signification en écho, et dont le plus pertinent est la problématisation de l'écriture lorsqu'elle croise inévitablement l'Histoire. Ces œuvres construisent plus spécifiquement un discours littéraire critique sur l'Histoire de l'Italie à la Seconde Guerre mondiale et celle d'après-guerre, et de l'autre l'Histoire de l'Algérie au moment de l'invasion coloniale française et la période postérieure à l'indépendance. La mémoire de la guerre dans ces textes, si elle est portée par une succession de faits historiques vérifiables, reste fragmentaire et intensément travaillée par la fiction. En effet, le récit d'évènements, le témoignage et le document d'archives, conçus comme matière primordiale à exploiter, n'ocultent pas le caractère socio-individuel et sociopolitique des personnages créés à partir de procédés d'écriture propres aux contextes des deux fictions. Leurs vécus, déployant autant de mémoires individuelles et collectives que d'imaginaires, rendent paradoxale leur configuration identitaire, relationnelle et discursive. Les épreuves de la marginalité, de la clandestinité et des ruptures interminables proviennent du caractère éminemment paratopique de l'activité créatrice même des romancières et leurs positionnements. Des écarts dans les cadres sociodiscursifs de production propres à leurs œuvres se manifestent sous le mode de l'appartenance et de la non-appartenance au sens où: « faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire par la même les conditions qui permettent de la produire³ ». En effet, le fonctionnement textuel de ces œuvres fait apparaître des mondes narratifs qu'il est possible de considérer sous la catégorie analytique de la paratopie telle qu'elle se définit par Dominique Maingueneau : « Paratopie *familiale* des déviants de l'arbre généalogique ; enfants abandonnés, trouvés, dissimulés, bâtards, orphelins... Paratopie *sexuelle* des travestis, homosexuels, transsexuels... Paratopie *sociale* des bohémiens et des exclus d'une communauté quelconque : village, clan, équipe, classe sociale, église, région, nation... Paratopie d'identité peut même devenir *maximale* pour peu qu'elle porte sur l'appartenance à l'humanité de plein droit, tant du point de vue *physique* (qui inscrit dans la chair l'exclusion par la race, la maladie, le handicap ou la monstruosité) que *morale* (celle du criminel) ou *psychique* (celle du fou).⁴ » Ce sont autant d'éléments de définition qui permettront de mettre exergue et en lien, dans les deux romans, une pluralité de figures de

¹ Morante Elsa, *La Storia*, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1977[1974].

² Djebar Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Lattès, 1985.

³ Maingueneau Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

« non-lieu » en les articulant sur quelques moments de l'expérience de socialisation littéraire des romancières. L'émergence de cette hypothèse a été impulsée par la lecture de l'article de Silvestra Mariniello sur Elsa Morante et dans lequel elle pose le principe de « désobéissance » comme élément fondamental par lequel l'écrivaine italienne se positionnerait. Déconstruisant des formes de discours, au vu de sa réception critique, *L.S.* tend à aménager un lieu paratopique de création. Pour sa part, l'entreprise d'Assia Djébar pourrait, dans une certaine mesure, se rapprocher de cette conception de la pratique littéraire, même si les espaces de positionnements des deux écrivaines et leurs cheminements sont de nature différente. Ce qu'il importe surtout de noter est que leurs romans, par leurs modes d'inscription littéraire mettent en scène « l'impossible inclusion dans une "topie"⁵ ». Avant de relever quelques aspects de la dynamique paratopique qui travaille chacune de ces écritures et de les rapprocher, il importe de préciser qu'elles ne proviennent ni du même espace géographique et culturel, ni du même contexte de création. L'identité littéraire et discursive singulière de chacune d'elles, qui dépasse leurs œuvres et les relaie tout à la fois, procède d'un mode variable de déterminations sociohistoriques et de jeux littéraires et extralittéraires dans les cadres de leur production et de leur réception.

Dans le cas d'Elsa Morante, cette situation d'écart par rapport à la norme, et dont les effets seront retentissants avec la publication de *L.S.*, serait un autre acte émancipateur tel que le texte de la quatrième de couverture le souligne. A ce sujet, Silvestra Mariniello affirme qu' : « il ne s'agit pas pour elle de se situer du côté des avant-gardes, en subvertissant les règles de la tradition, [...], ni de se situer du côté de la tradition littéraire, d'obéir à son autorité, mais de désobéir là où la loi n'a pas prévu la désobéissance et a du mal à l'appriivoiser et à l'institutionnaliser⁶. » Avec *L.F.*⁷, qui s'inscrit dans un contexte postcolonial, Assia Djébar, tout en tentant de dépasser une position victimaire⁸, introduit un discours innovant et contestataire à différents niveaux. De ces considérations, on peut remarquer que les deux auteures ont placé leurs pratiques à la marge et au carrefour de champs socio-discursif, symbolique et idéologique qui ont impacté aussi bien leurs parcours existentiels que l'orientation de leurs œuvres, comme nous tenterons de le montrer.

⁵ Ibid., p.86.

⁶ Mariniello Silvestra, « Elsa Morante : Eloge de la désobéissance. La nécessité de savoir et la tâche des poètes. », dans *Etudes littéraires*, vol 36, n1, 2004.

⁷ L'écriture d'Assia Djébar tend à s'élucider à travers une mise en relation entre ses romans, ses essais, ses interventions dans les médias, son travail cinématographique, ses conférences etc.

⁸ Gafaïti Hafid, *La diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djébar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Mais comment s'élaborent ces positionnements dans leurs liens aux composantes narratives et discursives des textes? Quelles configurations paratopiques de l'articulation entre la représentation des personnages et le discours sur l'Histoire ? En quoi certains éléments en partage entre les deux textes entrent-ils en résonance?

1- *La Storia*, entre figures paratopiques et positionnements

Si l'appartenance au champ littéraire italien d'Elsa Morante est une évidence, la réception de *L. S.*, qui a fait l'objet de nombreuses critiques idéologiques et littéraires, émises entre autres par des amis proches de la romancière dont Pasolini, a particulièrement mis en scène la relation paradoxale de l'écrivaine avec son espace littéraire d'inscription. Par là, Elsa Morante semble, dans une certaine proportion, vouloir redéfinir ses positions et ses relations⁹ en tentant de construire « sa propre paratopie créatrice¹⁰ ». Cette dimension ressurgit dans l'œuvre à travers des processus narratifs et créatifs dont l'un des ressorts est l'activité critique portée sur l'Histoire et sur le langage. La controverse autour de *L.S.* livre en effet un exemple éloquent du potentiel paratopique particulièrement fécond qui affirme la figure de l'écrivaine désirant rester dans et à l'écart du champ littéraire italien. Mais si ce phénomène de réception tend à dévoiler la posture de l'écrivaine sous la forme d'un ethos discursif¹¹ de désobéissance, il importe de rappeler que cette revendication positionnelle est un jeu, voire un brouillage « littéraire qui définit à sa mesure ce qu'est un auteur légitime. [...] s'orient [ant] en fonction de l'autorité qu'il est le mieux à même d'acquérir, étant donné ses acquis et la trajectoire qu'il envisage à partir d'eux dans un certain état de champ¹² ». Ce qui revient à dire que les choix littéraires de l'écrivaine sont davantage consolidés par sa position sociale, ses propres conditions de production, les réseaux littéraires sur lesquels elle s'appuie et une bonne connaissance de l'organisation et du fonctionnement du champ. Ses stratégies positionnelles livrent surtout un ensemble de figures identitaires paratopiques en superposition : littéraire, politique, médiatique, intellectuelle et spirituelle elles-mêmes entrant en interaction avec celles déployées dans le texte.

Les réactions suscitées par ce roman se fondent, selon Silvestra Mariniello sur quatre actes de désobéissance¹³. La démarche éditoriale est symptomatique du potentiel fécond de

⁹ Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll « poche », 1992.

¹⁰ Maingueneau Dominique, *op.cit.*, p.97.

¹¹ Amossy Ruth, *La Présentation de soi*. Paris, Presses universitaires de France, 2015.

¹² Maingueneau Dominique, *op.cit.*, p.169.

¹³ Nous en retenons deux en raison de la taille de l'article.

l'œuvre qui tend à produire une scène littéraire alternative. L'autre trait de dissidence de *L.S.* repose sur la dimension stylistique et linguistique. Selon les critiques, l'œuvre promeut un univers déployant « un langage trop élémentaire » et racontant des vies insignifiantes, alors que le jeu stratégique s'est élaboré sur la base d'une pensée philosophique qui prône un apprentissage de la conscience historique. On peut le mesurer à la distance incommensurable qui sépare la chronique historique successive du monde écrasant l'individu, présentée à l'ouverture, la clôture et entre les chapitres du roman, et celui mystérieux de l'enfant Useppe, le poète analphabète qui fait face à la massification du mal. Son regard lucide et ses prises de parole poétiques tout au long du roman, sa fragilité paradoxalement contestataire et la douleur du monde ravagé des humains qu'il absorbe lui confèrent un statut paratopique maximal. Sa capacité à créer une langue imaginaire à la mesure de son monde fabuleux et sa sensibilité démesurée qui traverse les êtres et les consciences « de façon intuitive et non rationnelle ¹⁴ » constituent ses valeurs. Cette ouverture illimitée sur d'autres univers de sens révèle par ailleurs le potentiel créateur de l'auteure engagée dans son art et sa parole publique, non loin de l'activité de la narratrice qui précise: « Useppe [...] arrivait toujours en avance ; mais tellement en avance (du moins pour cette époque—là) que j'aurais moi-même peine à y croire, si en quelque sorte je n'avais pas partagé son destin. [...] ses petites forces se tendaient toutes à la fois, [...] vers le spectacle du monde ¹⁵. » Cette configuration présente une scénographie dédoublée où le personnage acquiert le rôle de porte parole autorisé par la fiction. Mais ce qui est encore à noter est le recours de l'auteure biographique à un intense travail sur le langage. Cela pourrait s'expliquer, selon Cécilia Benaglia qui a analysé l'histoire littéraire italienne au XXe siècle, par les conséquences de « la chute du régime fasciste ¹⁶ » qui redéfinit les fondements conceptuels du rapport aux langues et auxquels seront sensibles de nombreux intellectuels et écrivains italiens. C'est un contexte plus « ouvert » à la circulation des discours, des concepts, des idées et au renouvellement des champs disciplinaires. L'abolition des lois censurales fascistes restructure l'espace littéraire provoquant « une crise des valeurs stylistiques et linguistiques [...] de] toutes les institutions littéraires touchant à la dimension sociopoétique des œuvres ¹⁷ ». La libération permettra l'accès aux « textes d'auteurs juifs ou d'origine juive tels que Spinoza, Bergson, Einstein et Freud [...] la circulation des penseurs

¹⁴ Splendorini, Ilaria, « “Grace” et “pesanteur” : les métaphores animalières dans *La Storia* et *Aracoeli* d'Elsa Morante », in *Italies*, décembre 2008, [<http://journals.openedition.org/1339>], consulté le 10 octobre 2019

¹⁵ Morante Elsa, p. 105.

¹⁶ Benaglia Cecilia, « Guerre de libération et libération des possibles littéraires : la trajectoire de Carlo Emilio Gadda et la réception de son œuvre dans le champ italien », in *COntextes*, n°16, 2015 [<http://journals.openedition.org/contextes/6117>]

¹⁷ *Ibid.*

proscrits permet de rattraper le temps¹⁸ ». La langue instrumentalisée par le système fasciste se libère également à la suite de la découverte des travaux de Mikhaïl Bakhtine et de ses théories sur le dialogisme et la polyphonie, ce qui va modifier les contours de l'activité littéraire elle-même. Ce sont autant d'indicateurs que nous retrouvons reconfigurés dans le texte d'Elsa Morante à travers le discours des personnages et les figures d'identité paratopiques qu'ils révèlent. Giuseppe Ramundo, le père d'Ida est un instituteur anticonformiste d'origine paysanne. A travers ses penchants pour le mouvement anarchiste, il émerge une identité politique paratopique qui se confond souvent avec d'autres : linguistique, socioculturelle et spatiale. En effet, ces traits vont indubitablement accentuer sa marginalité au sein de son propre milieu de vie où le sentiment d'échec le poursuivra. Cette situation prend sa source dans « l'avènement de la « révolution » fasciste qui le faisait vieillir plus qu'une maladie¹⁹ ». Son seul bonheur fut de se retrouver au bistro avec ses compagnons d'un soir, « des bergers errants [...] un pêcheur venu de la côte [qui] conversaient dans leurs antiques dialectes, où se mêlaient des sonorités grecques et arabes²⁰ ». Entonner des chants révolutionnaires « d'autant plus enthousiasmants, [...], qu'ils étaient vraiment de dangereux secrets [...] dans un petit bistrot écarté, où il pouvait enfin donner un peu libre cours à ses pensées²¹ » sont des moments de bonheur récréatif. Cette pratique de socialisation politique dans un lieu paratopique, riche en émotions et en projets disparaîtra très vite puisque Giuseppe Ramundo à la suite de dénonciations « [se retrouve hors] du cercle magique de la culture paysanne²² ». Nino, le fils aîné d'Ida tend à incarner le personnage révolutionnaire. Son portrait dégage une figure paratopique tout aussi plurielle qui rend compte de ses appartenances multiples et éphémères. Dans ses exagérations, errances linguistiques et gestuelles, source d'angoisses pour sa mère, s'exprime un imaginaire ouvert et varié des langues. Les fantaisies linguistiques mobilisées selon son humeur montrent chez ce personnage adolescent une révolte non maîtrisée. Cette quête de soi dans le plaisir ludique que peut procurer la démystification de la langue et les règles qu'elle impose revêt dans son contexte du moment sociohistorique et politique une dimension éminemment contestataire. Nino a une attitude libre envers la langue qu'il manipule à son aise et dans une variété de registres, et les liens fusionnels qui le rattachent à son petit frère Useppe, le magicien des mots, sont une émulation vivifiante incontestable. Ainsi, se produit dans le texte une

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Morante Elsa, op. cit., p.42.

²⁰ *Ibid.*, p.43.

²¹ *Ibid.*, p.42-43.

²² *Ibid.*, p.33.

« révolution » linguistique et poétique qu'il est possible d'articuler sur les positionnements de son auteure. Cependant, la réalité historique vécue s'impose d'elle-même pour Nino et les liens qui l'unissent à sa mère. Si ses déplacements diurnes et nocturnes et ses « vagabondages politiques » sont perçus comme subversifs, ils créent chez Ida, veuve, une grande détresse qui l'esseule davantage. En fait, Nino, sous l'influence de la propagande fasciste et nazi qui se déployait en Italie à l'époque devient menaçant pour sa propre mère. Ayant subi la honte et l'injustice du viol commis par un soldat allemand en permission en Italie, Ida est au centre d'un processus continu de désintégration de son être. L'évocation par son fils de termes argotiques portant atteinte à l'image du Juif est un moment de grande solitude pour elle, du fait que cela la stigmatise²³ et l'exclue, non seulement en tant que demi-juive romaine, à la suite de « la campagne préparatoire contre les Juifs [...] dans les premiers mois de 1938 ²⁴», mais aussi en tant que mère dans ses liens de filiation directs. Le lecteur prend ainsi la mesure des luttes intimes et sociales auxquelles Ida doit se confronter sachant qu'elles seront vaines. La folie qui l'atteint à la suite de la perte de ses deux enfants marque sa paratopie maximale et signe son retrait du monde des humains. En rejoignant cet univers impénétrable puis celui mystérieux de la mort qui s'avère être pour elle salutaire, elle accède à une sorte de pouvoir. Ces personnages marginalisés et marginaux expérimentant des espaces paratopiques négociant perpétuellement leur place dans leurs groupes d'appartenance, sont autant de représentations textuelles en écho de la démarche paratopique démultipliée de l'écrivaine dans l'espace biographique²⁵. La diversité culturelle et sociale dans laquelle elle s'est construite, les multiples situations d'apprentissage qu'elle a expérimentées, sa filiation biologique problématique, sa judaïté et bien d'autres expériences existentielles et spirituelles repérables dans le texte et dans le champ social, notamment son intégration dans le groupe de la Beat Generation, sont autant de représentations des processus de socialisation par la marge.

2- *L'Amour, la fantasia* : de l'ancrage au non-lieu

Le processus paratopique de création dans le cas d'Assia Djebar est tout autre. C'est d'abord une auteure algérienne en situation coloniale qui adopte le français comme langue d'écriture à partir de 1957, date à laquelle elle publie en pleine guerre de libération algérienne

²³ Sansoni Caterina, Les personnages d'Elsa Morante : construction, dimension sociale et dynamique relationnelle des personnages dans l'œuvre romanesque d'Elsa Morante. Thèse de Littérature, dir. Marco Bardini et Emmanule Cutinelli-Rendina, université de Strasbourg, 2016.

²⁴ Morante Elsa, p.47-48.

²⁵De Céccaty René, *Elsa Morante. Une vie pour la littérature*, Tallandier, 2018.

son premier roman²⁶ *La Soif*. Les critiques provenant « d'intellectuels maghrébins engagés dans la lutte nationale²⁷ » considèrent le texte comme une provocation. Un des aspects les plus pertinents souvent signalé est celui de l'ancrage de la fiction dans un cadre social éloigné de la réalité politique des Algériens à cette époque. Nadia, la narratrice, personnage de ce récit, inscrite dans une double appartenance du fait qu'elle est de mère Française et de père Algérien, est ainsi perçue par son ami Hassein qui deviendra plus tard son époux: « – D'ailleurs, vous êtes mal à l'aise, à votre place ! [...].Convenez-en ! A cette frontière ambiguë entre deux civilisations, vous ne savez que faire, en pauvre produit de fabrication mixte que vous êtes ! Vous piétinez et vous n'avez pas le courage d'en sortir. Et d'ailleurs en sortir pour aller où ? Pour aller où ?²⁸ ». Mettre en scène dès son entrée en littérature une telle figure paratopique d'identité constitue un acte d'émancipation significatif, aussi limité soit-il, de la pratique littéraire naissante et par laquelle Assia Djébar fera à la fois par choix et malgré elle, l'expérience de la diasporisation littéraire²⁹. L'auteure, par la voix de l'une de ses narratrices, répondra bien plus tard par ces propos : « *La Soif* est un roman que j'aime encore et assume. Je ne lui trouve pas une ride. Vous ne pouvez m'empêcher d'avoir préféré lors de mes débuts d'écrivain un air de flûte à tous vos tambours³⁰ .» Abdelkébir Khatibi, relevant la tendance novatrice de ce roman rappelle que : « [des] révolutionnaires algériens ont trouvé indécent le fait que Djébar ne se préoccupe dans ce livre que du problème sexuel alors que l'Algérie était en proie à une guerre effroyable. A-t-on compris que pour le personnage de *La Soif*, la découverte du corps est aussi une révolution importante³¹. » On peut ainsi noter une émergence littéraire problématique, étant donné l'inscription de la trajectoire de l'écrivaine dite francophone dans le contexte sociohistorique de l'Algérie colonisée puis indépendante. Dans une vision allant dans le sens des péripéties de l'Histoire et des déplacements géographiques le rapport paradoxal à l'écriture chez Assia Djébar évoluera à travers le temps. En effet, le geste littéraire et son cheminement dépasse la personne individuelle et il importe de mesurer l'écart et l'ampleur des espaces interstitiels et paratopiques construits par son œuvre depuis le commencement de son aventure littéraire qui se confond avec le parcours biographique et celui du pays d'origine. *L.A.F.*, premier d'une série autofictionnelle, considéré comme le roman de la mémoire intime et collective, porte amplement ces polarités qu'il est difficile d'ailleurs de dissocier, d'où l'ambiguïté générique qui le caractérise.

²⁶ Ses lecteurs sont à l'époque majoritairement européens.

²⁷ Chikhi Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des publications universitaires, 1990, p.7.

²⁸ Djébar Assia, *La Soif*, p. 31.

²⁹ Gafaïti Hafid, *op.cit.*,

³⁰ Djébar Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p.87.

³¹ Khatibi Abdelkébir, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, p.62.

L'intégration de tous les éléments évoqués génère une multiplicité paratopique variable : linguistique, sociale, spatiale, temporelle, biographique et générique. Ce statut paradoxal particulier ne cesse d'être rappelé par l'auteure dans ses entretiens, et en particulier dans ses textes à tendance autobiographique. Dans le cadre d'interprétation des œuvres d'Assia Djébar, il importe de tenir compte du rôle des nombreuses socialisations de la personne de l'écrivaine dont on peut voir un parcours d'individuation, de prise et « reprise en main » peu communs. Ce cheminement se traduit par des actes de rupture et de recomposition de soi où s'édifient sans cesse à la fois l'œuvre et la vie. La main du père qui mène sa fille vers la découverte du monde dans une société coloniale et patriarcale est une image biographique forte de sens et qui revient comme un leitmotiv chez l'auteure dans la mesure où ce geste symbolique a permis d'échapper à la condamnation et à la réclusion³². Il n'en demeure pas moins que cet acte est ressenti comme une injustice à l'endroit de sa communauté d'appartenance et en particulier, celle féminine. Il est aisé de voir dans cette situation de malaise identitaire culpabilisant à travers le tournant significatif que prendra son œuvre dans l'affirmation de la mémoire collective féminine. Dès lors que l'expression littéraire du lien à la parole féminine réelle et imaginaire, heureuse et tragique qui parcourt l'œuvre instaure un « paradigme féminin [...] comme l'instance unificatrice de la narration ainsi que l'instance de déstabilisation des sources traditionnelles d'oppression des femmes³³ », se construit un processus paratopique de création genré. Cela dit, il importe de rappeler que l'une des paratopies fondamentales qui reconfigure l'identité littéraire d'Assia Djébar est celle liée au pseudonyme qu'elle aurait choisi. Si cela peut se lire comme un détachement identitaire symbolique, il est également à considérer sous l'angle d'une désaffiliation patronymique. Cette nouvelle identité nominale paradoxale permettrait d'instaurer un espace possible de création de soi dans un contexte colonial et celui socioculturel d'origine où les luttes intérieures traversent les luttes politiques. Si par ce geste inaugural se profile déjà la figure littéraire de la future romancière algérienne de langue française³⁴, la conscience linguistique³⁵ et les imaginaires des ses appartenances en perpétuelle redéfinition sont tournés

³² C'est en ces termes que la romancière décrit l'entreprise artistique de Baya, voir Assia Djébar, « Baya. Le regard fleur » in *Nouvel Observateur*, janvier 1985.

³³ Harchi Kaouther, « Le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djébar » in *Littératures*, n° 73, 2015, p. 171-184, [<http://journals.openedition.org/litteratures/431>] consulté le 13 octobre 2019.

³⁴ Avec *Les enfants du nouveau monde* (1962) Assia Djébar tente un retour à quelques paradigmes nationaux où elle met en scène les effets de la confrontation des femmes à la guerre et les possibilités d'émancipation qui se présentent à elles.

³⁵ L'expérience journalistique aux frontières tunisiennes où elle recueille des témoignages de résistants, la vie conjugale auprès d'un époux engagé dans la révolution, la détention politique de son frère en France, sa proximité avec les membres de L'UGMA en France, auront un impact sur la démarche future de la romancière et les modalités de ses expressions.

vers une activité littéraire complexe qui met en relation les discours, les cultures et les langues dans une vision ouverte. S'impose à l'écriture d'Assia Djébar, à l'instar de celle d'Elsa Morante³⁶, dans *L.S.* mais dans une tout autre problématique, le rapport conflictuel à la langue française et aux autres langues³⁷ qui plonge ses racines dans les violences historiques traversées par leurs deux pays. La langue française dans le cas d'Assia Djébar, si elle ouvre les portes du tragique destin des siens, par son appropriation, elle l'autorise paradoxalement à « se parcourir ». Le projet littéraire initié dans *L.A.F.* est profondément enraciné dans l'histoire coloniale et indépendante de l'Algérie. Le récit met en rapport intime un discours autobiographique et un double discours historiographique qui mettent en discordance la mémoire coloniale écrite par les officiers de l'armée française au début de la colonisation et la mémoire orale des femmes, ces voix féminines qui n'ont pas pu s'écrire. Par la médiation de l'écriture l'auteure croise la grande Histoire et la petite histoire. Les configurations paratopiques des identités qui surgissent sont nombreuses. La paratopie familiale dans laquelle évolue la narratrice se révèle être des plus pertinentes. La figure paradoxale du père instituteur qui tout à la fois émancipe et trahit rappelle par certains traits celle de Giuseppe Ramundo, le père d'Ida. Il se saisit sous la double apparence d'un homme instruit et relativement intégré dans la société coloniale, mais dans sa situation d'indigène colonisé, il ne peut parvenir à exprimer l'autre part de son être. La violence de la condamnation morale proviendra inévitablement de son groupe d'appartenance d'origine qui voit en lui « un père audacieux [sur qui] le malheur fondra³⁸ ». Son élan émancipateur envers sa fille qui accède ainsi à l'espace public et à l'écrit est un véritable affront à la tradition. Le couple des parents est aussi dans ce texte le produit de l'Histoire, car l'espace qui relie la mère à celui du père se transforme également par l'entremise de l'écrit. Lorsque celui-ci adresse une carte postale à son épouse³⁹, une nouvelle image du couple émerge comme « une écluse [qui s'ouvre...] dans les relations conjugales⁴⁰ ». C'est cet écart à la tradition, parmi tant d'autres, qui va opérer des ruptures qui s'ancrent dans l'« Aube de ce 13 juin 1830⁴¹ » date fatidique associée à la violence de l'Histoire. Cette nouvelle relation qu'autorise le rapport à la langue française produit un autre fonctionnement inédit du couple dans la mesure où il favorise dans une

³⁶ Il s'agit de la volonté de l'auteure Morante à se positionner par une exploitation linguistique intense comme un mode d'action esthétique qui informe davantage le caractère dialogique de l'œuvre.

³⁷ Gauvin Lise, « Statut de la parole et traversée des langues chez Assia Djébar » in *Plurilinguisme et migrations dans la littérature française*, n°7, 2016[<http://journals.openedition.org/carnets/908>], consulté le 31 décembre 2019.

³⁸ Djébar Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p.11.

³⁹ *Ibid.*, p.48.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

certaine proportion l'émergence de l'individu, du moins dans le cas de la mère. Tout en tenant compte de l'écrit et de la langue française dans les nouvelles conduites parentales, il est intéressant de rappeler que la mère a eu une pratique scripturaire⁴² antérieure à laquelle elle a accordé une importance considérable. Comme un indice de sa singularité et son caractère paratopique, la transcription en arabe des textes de la poésie andalouse⁴³ conservés dans des cahiers détruits par les soldats français lors d'une perquisition, comme le souligne Assia Djébar⁴⁴ fut une tentative personnelle d'exprimer une conscience collective. Ainsi la figure de la mère qui s'émancipe d'une part et qui subit la dépossession de sa langue et de sa mémoire d'autre part, se redéfinit entre des frontières culturelles, linguistiques et politiques. En livrant une lecture critique et documentée sur le passé colonial en Algérie à ses débuts et sur la période qui a suivi l'indépendance où le pays fait face à d'autres défis, la narratrice tend à construire un cadre temporel de référence tout en opérant une quête identitaire et scripturale. La mémoire occultée, les dénis de l'Histoire motivent en effet une reconquête de celle-ci par la médiation de la langue elle-même conquise. La langue, pour cette narratrice- personnage, n'est pas l'ennemi, c'est ce qu'elle contribue à déterrer qui génère de la violence Cette rencontre violente qui préside à la naissance de l'œuvre et de la langue d'écriture modifie le rapport à soi et contraint à gérer des situations de domination qui reconfigurent l'identité trouvant dans le non-lieu représenté par la paratopie un espace d'action et de création.

3- Autres éléments en écho

A la dimension paratopique linguistique commune des personnages et leur rapport à l'Histoire qui a soulevé la relation du sujet à la langue dans de nombreuses situations, d'autres points d'articulation entre les deux œuvres peuvent être relevés.

Dans les ouvertures des deux textes s'introduit le thème du viol comme un élément des éléments majeurs de la diègèse. Il est illustré dans le premier texte à travers la scène du soldat allemand conquérant et sans consistance en mission en Italie. Si son aventure fantasmée, gonflée par un imaginaire orientaliste illusoire un « jour de janvier de l'an 1941⁴⁵ » dans les rues de San Lorenzo à Rome, « Ville Eternelle », elle sera éphémère et vouée à l'échec au vu du portrait héroï-comique qui le présente dans toute son impuissance, il n'en demeure pas

⁴² Lahire Bernard, *La culture des individus*. Paris, La découverte 2004.

⁴³ Cette pratique variable de la transcription était assez répandue chez les Algériens citadins colonisés, la même observation est tout aussi valable pour ce qui est de la musique populaire. Ce désir de préservation d'un pan de la mémoire culturelle musicale peut se lire comme une forme de résistance.

⁴⁴ Djébar Assia, « Fugitive, et ne le sachant pas », in Culture et savoirs, L'humanité, samedi, 7 février 2015.

⁴⁵ Morante Elsa, p.19.

moins que son acte criminel en violant Ida sans vraiment l'avoir prémédité entre en concordance avec l'Histoire tragique en marche à cette époque en Italie. Ida, le rencontrant au pied de son immeuble, se voit « devant [cette] matérialisation de l'horreur⁴⁶ » sous le coup de la malédiction de l'Histoire à laquelle elle ne peut plus échapper. C'est ainsi que le lecteur entre dans le réel de ce personnage et dans la guerre elle-même. De ce viol naîtra Useppe, l'enfant naturel d'Ida déjà sous les coups de multiples exclusions, le soldat n'aura joué que sa propre fiction puisqu'il mourra quelques temps plus tard. Dans *L.F.* la figure du soldat est plurielle. Alger, la « Ville Imprenable » et ses environs sont assiégés par l'armada française qui arrive par la mer. Les conquérants en marche sont tout aussi portés par un imaginaire orientaliste et sexualisant du lieu de la conquête : la ville « se dévoile [...] tel un corps à l'abandon[...]. La ville, paysage en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère⁴⁷ ». Les indicateurs de temps qui fondent la narration dans son volet historique attestent de l'authenticité des événements : « aube de ce 13 juin 1830⁴⁸ », « Le combat de Staouéli[...] le samedi 19⁴⁹ » et « l'explosion du Fort l'Empereur, le 4 juillet 1930⁵⁰ » alors que le registre fantastique et érotique de la narration montre le choc de la rencontre tragique avant l'affrontement direct et la fièvre scripturaire des chroniqueurs qui rapporteront cette guerre. Ainsi, les effets d'attente et de leurre observés par les mécanismes de la fiction laissent place au réel qui surgit dans sa laideur pour les assiégés. Bien plus loin dans ce récit Cherifa, une paysanne démunie qui aura le malheur de rencontrer des soldats français sur sa route, connaît l'humiliation du viol comme Ida. Elle « subi la France », dira la narratrice pour être au près de sa langue, une manière détournée de parler du viol, de sa violence physique et symbolique. Ces narrations, au-delà de leur hétérogénéité, soulèvent une profonde réflexion sur le sens de la morale et celui de l'injustice engendré par les idéologies que représentent le nazisme, le fascisme et le colonialisme.

Ce qu'il y a lieu de retenir est qu'Elsa Morante et Assia Djebar ont inscrit leurs textes dans les violences historiques et sociopolitiques traversées par l'Italie au cours du 20^e siècle et par l'Algérie, tout au long du 19^e et plus de la moitié du 20^e siècle. Les référents qui nourrissent la matière romanesque de leurs œuvres creusent la mémoire intime et historique. Cela se révèle au regard du discours critique véhiculé sur l'Histoire, d'une part, et dans leurs rapports au champ social de leur réception, en lien avec des problématiques italiennes pour

⁴⁶ *Ibid.*, p.24.

⁴⁷ Djebar Assia, *L'Amour, la fantasia*, op. cit. ,p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, p.24.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 39.

l'une, et franco-algérienne, pour l'autre. Leurs postures et positionnements interviennent largement dans le processus d'interprétation de leurs textes qui correspondent chacun à des moments particuliers de leurs expériences créatrices paratopiques. Une autre des particularités des récits, déterminante pour l'émergence du sens, est la vision accordée à l'évènement historique dans le travail de la fiction, ceci dans l'intention de réhabiliter l'individu dans ses actions, dans son groupe d'appartenance, dans sa parole et son imaginaire. L'inscription de l'écriture dans une longue chaîne mémorielle féminine et matrilineaire est une donnée également en partage.

Références bibliographiques

Corpus

Djebar Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Lattès, 1985.

Morante Elsa, *La Storia* [1974]. Trad. de Michel Arnaud. Paris : Gallimard, 1977.

Autres œuvres de référence

Djebar Assia, *La Soif*. Paris : Julliard, 1957 (édition consultée : Alger : Barzakh, 2017).

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

Ouvrages de théorie et de critique littéraire

Amossy Ruth, *La Présentation de soi*. Paris, Presses universitaires de France, 2015.

Benaglia Cecilia, « Guerre de libération et libération des possibles littéraires : la trajectoire de Carlo Emilio Gadda et la réception de son œuvre dans le champ italien », in *CONTEXTES*, n°16, 2015 [<http://journals.openedition.org/contextes/6117>]

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll « poche », 1992.

Chikhi Beïda, *Les romans d'Assia Djebar*, Alger, Office des publications universitaires, 1990.

De Céccaty René, *Elsa Morante. Une vie pour la littérature*, Tallandier, 2018.

Gafaidi Hafid, *La Diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djebar, Rachid Mimouni*. Paris, l'Harmattan, 2005.

Gauvin Lise, « Statut de la parole et traversée des langues chez Assia Djebar » in *Plurilinguisme et migrations dans la littérature française*, n°7, 2016[<http://journals.openedition.org/carnets/908>].

Harchi Kaouther « Le paradigme féminin dans l'œuvre d'Assia Djebar », in *Littératures*, n°73, 2015. Pages 171-184.[<http://journals.openedition.org/litteratures/431>], consulté le 13 octobre 2019.

Khatibi Abdelkébir, *Le Roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968.

Lahire Bernard, *La culture des individus*, Paris, La Découverte, 2004.

Mariniello Silvestra, « Elsa Morante : Eloge de la désobéissance. La nécessité de savoir et la tâche des poètes. » Dans *Etudes littéraires*, vol 36, n°1, 2004, [<https://www.erudit.org/en/journals/etudlitt/2004-v36-n1-etudlitt874/010635ar/>]

Sansoni Caterina, Les personnages d'Elsa Morante : construction, dimension sociale et dynamique relationnelle des personnages dans l'œuvre romanesque d'Elsa Morante. Thèse de Littérature, dir. Marco Bardini et Emmanule Cutinelli-Rendina, université de Strasbourg, 2016

Splendorini, Ilaria, « “Grace” et ”pesanteur“ » : les métaphores animalières dans *La Storia* et *Aracoeli* d'Elsa Morante », in *Italies*, décembre 2008, [<http://journals.openedition.org/1339>], consulté le 10 octobre 2019.