

De l'amour à la fantasia et de la fantasia à l'amour : L'encerclement par les «sons» de la Mémoire- Souvenirs, entre Eros et Thanatos

Dalila AREZKI
UMMTO

Résumé :

Au –delà des classements stéréotypés, dont l'écrivaine Assia Djebar est aux antipodes, nous souhaitons, au fil d'une lecture nouvelle du texte, nous intéresser aux mécanismes psychologiques qui sous tendent la rédaction d'un ouvrage tel «L'amour, la fantasia et induisent à l'originalité apparente dans sa mise en forme. En ce sens, nous proposons, dans le cadre limité de cette communication, une approche succincte qui mettra en exergue que de la Mémoire-Souvenirs, une «pulsion» fait émerger des charges affectives, oscillant entre tonalités positives- Eros- et négatives -Thanatos -. Ces affects sont portés par un élément déclencheur : «le son». Celui des mots, de la voix avec ses diverses variations. Mais aussi, à contrario, les différents types de silence, celui sur les cris, celui des voix implorées. Ces sons- aux occurrences innombrables- parcourent les deux thèmes qui constituent l'ossature de l'ouvrage, à savoir : le vécu de l'auteure et l'Histoire de l'Algérie. Dans l'abord de ces deux thèmes se placent les sons ayant trait à l'amour (avec toutes ses déclinaisons), la guerre (sous tous ses aspects). On pourrait considérer qu'entre ces deux pôles extrêmes, se place la fantasia qui, au regard de toute une symbolique, oscille de l'amour à la guerre. Ces trois points nodaux dans la trame de l'ouvrage, pareils à une note obsédante, accompagnent continument l'ensemble des divers mouvements de l'œuvre. La disposition des souvenirs -événements interpellés, soulevés par la charge affective, laisse entendre, à partir des voix intérieures en contrepoint des voix extérieures, une musique que Djebar a voulu semblable à la Sonate de Beethoven : «Quasi una fantasia». Les fragments de récits, les pans de vie sont disposés comme une partition musicale. Du prélude de «L'amour, la fantasia» à sa clôture, la «musique» organisée par les «sons» va décroscendo pour «re-joindre» le son du point de départ. Ainsi se crée une boucle, un encerclement : «de l'amour à la fantasia, de la fantasia à l'amour» soit d'Eros à Thanatos et vice versa. Ainsi, de façon créatrice, semblable au musicien-compositeur qui s'est éloigné de la sonate classique, Djebar

s'autorise des «fantaisies» avec talent puisqu'elle rompt avec le pacte autobiographique.

Cette piste de réflexion ainsi et ici survolée, mériterait, sans doute, d'être davantage explorée dans d'autres recherches, tant de par sa riche complexité l'œuvre d'Assia Djébar appelle de multiples lectures, de multiples approches toujours renouvelées.

L'Histoire de l'Algérie, la colonisation, la guerre sont autant de points de repères qui jalonnent la Mémoire collective des Algériens de laquelle Assia Djébar fait surgir –avec la langue d'écriture dans laquelle elle excelle- celle des femmes et la sienne. Comment chercher la trace du passé, le ressusciter, lui qui n'est pas toujours immédiatement disponible puisqu'il appartient aux limbes de ce dit passé ? «*Ma mémoire s'enfouit dans un terreau noir ; la rumeur qui la porte vrille au-delà de ma plume* ^[1]», note l'auteure.

Le passé, dans ce «*terreau noir*», se présente par fragment, et, c'est par fragment que Djébar l'approche, le saisit, le dispose dans son ouvrage «*L'Amour, la fantasia*» : «*Lors j'interviens, la mémoire nomade et la voix coupée.* ^[2]»

Qu'est- ce qui fait naître ces fragments du passé, comment émergent les souvenirs ? Selon Henri Laborit, pour chaque sujet, le comportement «ici et maintenant» est conditionné par les expériences affectives et sociales. Les individus réagissent en fonction d'un schéma précis qui incorpore leur propre histoire, l'environnement social et des pulsions de type primaire. Dans sa conception structurale du cerveau, Laborit rappelle que, de par le cerveau de la Mémoire, l'Homme *est* une Mémoire. Les stimuli viennent des autres. Dans l'articulation à l'Autre, se développe l'expérience individuelle qui va se manifester à travers des sentiments personnels, des modes d'être, d'agir divers. En ce sens, «*l'Homme, dit Laborit, est une Mémoire qui agit.* ^[3]»

Les souvenirs qui émergent du passé, pareils à des «tropismes», au sens le plus basique de la théorie mise en place par Nathalie Sarraute^[4] déclenchent des sensations. Elles sont les traceurs somatiques dotés de valeurs émotionnelles plaisantes ou déplaisantes.

Les perceptions visuelles, auditives, olfactives, tactiles, sont des signaux qui participent à l'émergence de ces «tropismes». Rechercher l'image, le son, l'odeur, le contact premier à l'origine de ces

sensations présentement ressenties, les extraire du passé, les amener à flots dans le présent pour en révéler la cause, c'est le travail laborieux de la Mémoire qui est quelquefois réfractaire notamment pour les souvenirs profondément enfouis, hors de la conscience claire, parce que pénibles, douloureux. Il y a lieu, alors, d'activer les mécanismes d'attention pour «décoder», révéler, extraire des profondeurs de la Mémoire, l'origine de cette sensation diffuse liée aux souvenirs qui en sont la source réelle. Ainsi, la tonalité émotionnelle due à la charge des affects peut- être positive (sentiment de joie, de plénitude, d'élan vital – Eros-) ou négative (sentiment de tristesse, de peur, de vide angoissant à l'aspect mortifère –Thanatos-).

Pour Assia Djebar, l'action de la Mémoire, sous l'influence du facteur affectif, est transposée dans l'écriture : «*Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite ; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre.*»^[5]

Il semblerait, dans l'approche de l'ouvrage qui nous intéresse ici «*L'Amour, la fantasia*», que le déclencheur des mouvements infimes de ces «tropismes» soit le son, qui inclue la voix, dont les occurrences au fil des pages sont innombrables.

Les voix qui hantent Assia Djebar, entre autres celles des femmes pour lesquelles elle se veut le porte-voix, sont des «*tessons de sons qui résonnent(...)*»^[6] qui font qu'elle estime devoir «*se maintenir en diseuse, dressée, figure de proue de la mémoire(...)*»^[7]

Ces voix-sons et ces voix sans son, renvoient aux souvenirs qu'elle porte et s'infiltrant, se font entendre par la voie de l'écrit dans les voix qu'elle nous fait entendre au fil des cris de ses écrits : des cris stridents en mouvement ascendant à ceux éteints, étouffés en mouvement descendant. Les titres de l'ouvrage sont édifiants à ce sujet et soulignent bien que le fil conducteur de la Mémoire en action est la voix-son :

Les sons des mots d'une lettre, son écriture puis sa biffure. Le son du sistre et les musiques qui s'en envolent .La clameur effrayante puis le répit du soliloque.

Sur l'amour dans toutes ses déclinaisons, tour à tour heureux, malheureux, cet amour qui se crie, s'écrit, on entend ces voix, ces sons qui planent.

Sur la mort symbolique, réelle, les atrocités de la guerre, le viol tu, la fantasia palabre funèbre, funeste, on «entend» l'aphonie de ces voix éteintes, ensevelies que viendront couvrir, recouvrir les sons des «tzarl –rit», les bruits de la fureur, de la folie de la guerre et de la fantasia, enfin la musique de l'air de Nay.

«Le double», la voix de la conscience narrative, celle venue d'ailleurs, s'impose, se mêle à celle de l'auteure, des autres pour extraire les traces de l'une et des autres, de la Mémoire dont on sait qu'elle est à la fois collective et individuelle. «*Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues* [8]», affirme Djébar. Mais, en parallèle, elle se pose la douloureuse question :

«*Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté ?* [9]»

«*Arracher le voile*», c'est livrer les mots ; lire les mots, c'est entendre les sons dans leurs variétés et leurs variations :

- D'abord ceux que la romancière rend présents : « *le cri de la mort*», «*(le) cri enraciné*», «*(le) cri épaisseur océane*», «*la voix (qui) explose*», «*(la voix) qui clame trop haut*», «*les hymnes des pleureuses*», «*le thrène des spectatrices de la mort*»... [10]

- Puis les sons plus discrets, ceux de : « *celle qui chuchote trop vite*», du «*murmure des compagnes*», des «*gémissements des emmurés*», des «*râles échardant la gorge*» ... [11]

- Enfin ceux silencieux perçus plus forts encore par leur absence : «*La voix attend dans les entrailles de la mutité, les râles sont avalés, les plaintes transmues*», «*son coupé*», «*silence compact*», «*silence inépuisable*» ... [12]

Djébar convoque ces sons, les évoque, les dispose dans l'ensemble de l'œuvre selon une stratégie telle, que tous sont audibles. Ainsi :

La première partie, «**La prise de la ville ou l'amour s'écrit** (relevons au passage le jeu de mot s'écrit /s'é- cri-t) peut-être

assimilée à la prise du corps de la femme dont il sera à nouveau question, plus loin.

La force des sons, progressivement, s'amenuise avec la biffure qui s'apparente au silence.

Dans la deuxième partie, les cris sont repris et liés à ceux de la fantasia, d'où l'intitulé : «**Les cris de la fantasia**». L'auteure procède, ici, par alternance dans ses récits : elle /les autres et la guerre. Elle clôt dans une kyrielle de sons par le biais de «**Sistre**».

Dans la troisième partie, «**Les voix ensevelies**», elle répartit les récits en cinq mouvements et use du même procédé, à savoir, l'alternance pour chaque récit : elle et sa voix puis les autres et leur voix.

Le premier mouvement débute par la «**Clameur**» qui, décroscendo est suivie du silence de «**L'aphasie(...)**».

Le deuxième mouvement reprend, à nouveau de façon décroscendo, en «**Murmures**», chute en «**Chuchotements**» puis en «**Conciliabules**», jusqu'au silence du «**Soliloque**». La reprise brutale du son est faite par les «**Tzarl-rit**».

Au fil de cette «(libération) *en flux (de) toutes les scores du passé* [13]», on est passé par toute une gamme de sons : clameur/cris - silence- cris/clameur ; la boucle est fermée: de la clameur de la guerre -contre tous les Algériens- aux cris de la fantasia -contre une catégorie d'Algériennes-.

Au «**Final**», intitulé «**Tzarl-rit**», une pause est marquée en donnant la parole à **Pauline** porte-voix des autres femmes. Le récit sur «**La fantasia**» rejoint la première partie ainsi que la seconde partie : l'amour, la mort, l'amour- à -mort, la prise de la ville, la prise de la femme, la mise à mort de l'une et de l'autre.

La dernière voix qui se fera entendre sera celle de Djebbar, mais aussi celle des femmes unies dans la solitude. L'«**Air de Nay**», c'est la voix qui inaugure des sons du futur car Djebbar, visionnaire subliminale, voit les lendemains d'angoisse, de mort réservés à certaines femmes et entend par anticipation les cris d'une autre fantasia : «*(...) j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia.* [14]»

La circularité donne toute sa symbolique à l'œuvre et au titre. Ainsi se crée un encerclement : «de l'amour à la fantasia, de la fantasia à l'amour» : amour et mort, soit d'Eros à Thanatos et vice versa.

Du prélude à la clôture, l'auteure -ainsi que nous l'avons souligné- utilise toute une palette de sons aux tonalités diverses. Dans cette polyphonie, les voix, le son qu'elles portent se placent en alternance pour les souvenirs évoqués. Faut-il comprendre que l'émotion, la charge affective étant trop forte, submergeante, Djebbar, alors, cherche, passe à un autre souvenir aux sons plus lustrés, change le rythme, les gammes musicales. Car c'est bien de la musique que donne à entendre l'ensemble de l'œuvre. «*La musique est faite de rapport de sons dans le temps (mélodie) ou/et dans l'espace (harmonie); elle est faite aussi de rythme.* ^[15]»

Le mouvement des phrases sous l'impact des souvenirs de l'affect qu'ils charrient, les répétitions, les ellipses, les rythmes variés font que la musique est au centre du travail minutieusement élaboré, dont «**Sistre**» avec ses allitérations, ses sonorités internes... constitue le point d'orgue.

Somme toute, «*L'Amour, la fantasia*» de Djebbar est semblable au travers des variations auxquelles elle recourt, à «*Quasi-una fantasia*» de Beethoven. Cette Sonate pour piano n° 14, Opus 27, n° 2 qui comporte trois mouvements, est faite d'un air répétitif aux mêmes accents à la note obsédante que vient couvrir un son aux notes plus fortes par instant, qui monte, se maintient en suspens un laps de temps, pour être ensuite suivi d'un retour au calme quand les notes vont décroscendo. La respiration musicale est faite de stases atteignant un paroxysme puis d'accalmie atteignant la plénitude. Et ce, en alternance jusqu'à la clôture de la composition de la sonate, qui est semblable à son ouverture. En effet :

- «Le premier mouvement est joué sur un tempo lent, les harmonies sombres donnent au morceau une coloration lugubre et très émotive.

- Le deuxième mouvement commence soudainement à la fin du premier, créant l'effet recherché de contraste : il est marqué par la légèreté, l'allégresse, et fait alterner joyeusement deux tonalités différentes.

-Tandis que le deuxième mouvement marquait une pause, une bouffée d'air frais après la douleur sourde du premier mouvement, le troisième mouvement est caractérisé par un retour à la sombre tonalité de la première note de musique (le do dièse mineur) et un tempo très tendu. Le mouvement se termine donc par un decrescendo qui laisse la musique mourir dans les accords finaux du premier mouvement.

L'écriture très pianistique, associée au jeu savant de l'alternance des notes et de leur tonalité, offre une musique extrêmement puissante et même violente qui donne à l'ensemble du mouvement le caractère d'une tornade. ^[16]»

De façon semblable, les fragments, les pans de vie –souvenirs dans «*L'Amour, la fantasia*» sont mouvements, sensations, émotions, vibrations, explosions... Bref, c'est un véritable «*ancre de musique et de sauvagerie* ^[17]» à l'intérieur duquel Djébar fait des déambulations dans la Mémoire du passé : entre la lumière éclatante, éblouissante des coups de canons, de fusils, de foudre, de cœur, de sabots, et la pénombre silencieuse, le secret des gynécées, où se tapie l'ombre sultane.

Dans cette chronologie brouillée, le fil conducteur, le médium musical guide le lecteur. Ce choix de présentation de l'ouvrage et cette pratique du fragment seraient-ils, en parallèle, «*une espèce d'aveu(...)? Celui d'une impossible description exhaustive des réalités de l'histoire individuelle-collective qui forment l'objet principal de sa quête d'écrivain ?* ^[18]»

Cette interrogation nous amène à la suivante : «*L'Amour, la fantasia*» relève, en fait, de quel genre littéraire ? Est-ce une autobiographie ? Un roman autobiographique ? Un essai ? Qu'importe ! Du reste, on pourrait considérer que l'écrivaine apporte une réponse, puisqu'elle écrit : «*(...) je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres.* ^[19]»

La fantaisie prise, ici, par l'auteure, en jouant sur les paronomases *fantasia/fantaisie*, rejoint celle osée par Beethoven qui rompt avec la sonate du mode classique et l'annonce dans le titre de sa composition «*Quasi- una fantasia*», soit, comme une fantaisie.

Djébar, portée par son émotion créatrice, s'autorise des «*fantaisies*» judicieuses, sort des sentiers battus avec talent. Et, par

suite, l'originalité du travail la place, de plain-pied, dans la modernité.

«*Tout lecteur de l'œuvre comprend bientôt qu'il n'y a pour elle d'existence plénière que dans les rythmes cardiaques, au corps à cœur de la phrase qui jette ses plus hauts cris (...)*

Les (...) caravanes de phrases, de récits, de rebours sur ses traces ont fini par tresser ensemble les fils de soie les plus disparates, et à faire de chaque vocable un ombilic de l'écriture(...) ^[20]» pour les uns, une partition musicale pour les autres.

Cette piste de réflexion ainsi et ici survolée, mériterait, sans doute, d'être davantage explorée dans d'autres recherches, tant, de par sa riche complexité, l'œuvre d'Assia Djébar appelle de multiples lectures, de multiples approches toujours renouvelées.

Notes

[1] - DJEBAR, A., «*L'Amour, la fantasia*», Albin Michel, Paris, 1995, p. 301.

[2] - DJEBAR, A., *Ibidem*, p. 313.

[3] - LABORIT, H., in RESNAIS, A., Film «*Mon oncle d'Amérique*», Paris, 1980.

[4] - SARRAUTE, N., «*Tropismes*», Robert Denoël, Paris, 1939.

[5] - DJEBAR, A., *Ibidem*, p.302.

[6] - *Ibidem*, p.235.

[7] - *Ibidem*, p. 250.

[8] - *Ibidem*, p. 285.

[9] - *Ibidem*, p.304.

[10] - *Ibidem*, p. 314, 271, 272, 164, 221, 224.

[11] - *Ibidem*, p. 221, 304, 221.

[12] - *Ibidem*, p.250, 271, 271, 87.

[13] - *Ibidem*, p. 164.

[14] - *Ibidem*, p.314.

[15] - MANTOY, J., «*Les 50 mots –clés de la psychologie*», Privat, Toulouse, 1971, p.104.

[16] - Site Internet, fr.wikipedia.org/wiki/Sonate_pour_piano_n°_14_de_Beethoven. (Résumé personnel fait à partir du site de référence).

[17] - DJEBAR, A., *Ibidem*, p. 208.

[18] - GHARBI, F., «*Intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*», in Thèse de Doctorat, Faculté des Etudes Supérieures et Post-doctorales, Université de Montréal, 2010, document en ligne, site Internet gharbi_farah-A-2010 these -1-, p. 358, consulté en 2013.

[19] - DJEBAR, A., *Ibidem*, p. 115.

[20] - CALLE- GRUBER, M.A, «*Assia Djébar*», adpf, association pour la diffusion de la pensée française, Ministère des Affaires étrangères, Direction générale de la coopération internationale et du développement, Paris, 2006, p.16, 33.