

**Le rôle de l'imagination dans**  
***L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar**  
**et**  
***Philida* d'André Brink**

by

Carina Steenekamp

A dissertation submitted in the fulfilment of the requirements for the degree

Master of Arts (French)

In the department of Modern European Languages at the

UNIVERSITY OF PRETORIA

FACULTY OF HUMANITIES

SUPERVISOR: Dr. Anna-Marie de Beer (UP)

CO-SUPERVISOR: Prof. Elisabeth Snyman (NWU)

December 2017

Le rôle de l'imagination dans  
*L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar  
et  
*Philida* d'André Brink

---

**CARINA STEENEKAMP**

## **Table des matières**

<b>Abréviations et remarques préliminaires</b>	<b>1</b>
<b><u>Chapitre un : L'appel à l'imagination de deux auteurs résistants</u></b>	<b>2</b>
<b>1.1 Un duo africain</b>	<b>2</b>
<b>1.2 Deux auteurs résistants</b>	<b>6</b>
1.2.1 Assia Djébar	6
1.2.2 André Brink	7
<b>1.3 Deux narratrices résistantes</b>	<b>8</b>
1.3.1 <i>L'Amour, la fantasia</i> (1985) d'Assia Djébar	8
1.3.2 <i>Philida</i> (2012) d'André Brink	10
1.3.3 Les similitudes entre les deux romans	11
<b>1.4 Un appel à l'imagination dans un monde postmoderne</b>	<b>13</b>
<b>1.5 Structure de l'étude</b>	<b>18</b>
<b>1.6 Méthodologie</b>	<b>20</b>
<b>1.7 Conclusion</b>	<b>20</b>
<b><u>Chapitre deux : Analyse documentaire</u></b>	<b>22</b>
<b>2.1 Introduction</b>	<b>22</b>
<b>2.2 Sources secondaires</b>	<b>22</b>
<b>2.3 Cadre théorique</b>	<b>32</b>
2.3.1 L'imagination et l'autre	33
2.3.1.1 Lévinas et l'autre	33
2.3.1.2 L'autre et soi-même	38
2.3.1.3 L'autre et l'analyse du discours	40
2.3.2 L'imagination et la résistance	41

2.3.2.1 Une résistance contre le discours hégémonique : la théorie du pouvoir et de la connaissance de Foucault	41
2.3.2.2 Une perspective postcoloniale	43
2.3.2.3 Une perspective féministe	44
2.3.3 L'imagination et la liberté	46
<b>2.4 Conclusion</b>	<b>47</b>
<b><u>Chapitre trois : L'imagination et l'autre</u></b>	<b>48</b>
<b>3.1 Une quête de la connaissance</b>	<b>48</b>
<b>3.2 La représentation de l'autre dans <i>Philida</i></b>	<b>53</b>
3.2.1 La quête de connaître ce/ceux qui entoure/nt la narratrice	53
3.2.2 L'autre comme soi-même	66
3.2.3 L'autre comme une langue recherchée	73
<b>3.3 La représentation de l'autre dans <i>L'Amour, la fantasia</i></b>	<b>76</b>
3.3.1 La quête de connaître ce/ceux qui entoure/nt la narratrice	76
3.3.2 L'autre comme soi-même	81
3.3.3 L'autre comme une langue recherchée	84
<b>3.4 Une connaissance limitée</b>	<b>93</b>
<b><u>Chapitre quatre : L'imagination et la résistance</u></b>	<b>96</b>
<b>4.1 Une lutte de mots</b>	<b>96</b>
<b>4.2 La représentation de la résistance dans <i>Philida</i></b>	<b>100</b>
4.2.1 Le contexte de la résistance de la narratrice	100
4.2.2 Un examen critique des idées reçues	102
4.2.3 Le mot comme arme	104
4.2.3.1 Le mot écrit	104
4.2.3.2 Le mot imaginé	105
4.2.3.3 Le mot du refus	106

4.2.3.4 Le mot absent	108
<b>4.3 La représentation de la résistance dans <i>L'Amour, la fantasia</i></b>	<b>110</b>
4.3.1 Le contexte de la résistance de la narratrice	110
4.3.2 L'écriture comme une forme de résistance	112
4.3.3 La langue orale comme une forme de résistance	118
4.3.4 L'imagination comme une forme de résistance	122
<b>4.4 Une résistance dans les profondeurs du silence</b>	<b>127</b>
<b><u>Chapitre cinq : L'imagination et la liberté</u></b>	<b>130</b>
<b>5.1 La liberté à l'horizon</b>	<b>130</b>
<b>5.2 La représentation de la liberté dans <i>Philida</i></b>	<b>135</b>
5.2.1 Une recherche née de la colère	135
5.2.2 La liberté considérée comme un objectif à atteindre	137
5.2.2.1 Les souliers : une liberté palpable	137
5.2.2.2 Le Gariep : un espace de liberté	138
5.2.3 La liberté intérieure	142
<b>5.3 La représentation de la liberté dans <i>L'Amour, la fantasia</i></b>	<b>147</b>
5.3.1 La liberté pour les voix occultées	147
5.3.2 La liberté à travers l'écriture	148
5.3.3 La liberté à travers des histoires partagées	151
5.3.4 La liberté intérieure	153
<b>5.4 Une force qui les pousse en avant</b>	<b>156</b>
<b><u>Chapitre six : Une imagination façonnante</u></b>	<b>159</b>
<b>Ouvrages cités</b>	<b>165</b>
<b>Résumé en anglais</b>	<b>171</b>

## Abréviations et remarques préliminaires:

---

Nous utiliserons les abréviations suivantes pour les références aux deux textes primaires de cette étude :

**AF**                    *L'Amour, la fantasia*, 1985

**Philida**             *Philida : 'n slaweroman*, 2012

**PH**                    *Philida* : roman traduit de l'anglais par Bernard Turle, 2014.\*

\*Cette version française a été traduite de la version anglaise écrite par Brink, *Philida : A Novel* (2012). Les versions anglaise et afrikaans diffèrent cependant. Nous serons donc obligés de faire notre propre traduction de l'afrikaans vers le français là où la version française fait défaut. Puisque la version afrikaans est notre texte original, nous la citerons en premier, suivie par la traduction française.

# Chapitre un : L'appel à l'imagination de deux auteurs résistants

---

*« La vie – même quand elle n'est pas de chair, mais réduite à des mots mobiles – la vie que vous osez ou croyez ressusciter [...] un livre, un parmi des milliers, des millions que le temps réduira ensuite en poussière ou à une architecture arachnéenne faite de multiples silences, symphonie d'un rêve évanoui, mais obsédant » (Djebar, 2007 : 451).*

*« Il peut sembler qu'un simple auteur ne peut pas faire grand chose contre le chaos et le mal [...] Le mot lui-même est une chose humble, ce n'est qu'un petit souffle, rien de plus. Mais c'est cependant dans et à travers le mot que nous prenons d'abord conscience de notre humanité. Et aussi longtemps que nous aurons le mot à notre disposition, nous pouvons tendre la main à l'autre dans une chaîne de voix qui ne peut pas être rompue. C'est notre seule petite garantie durable dans et contre le monde » (Brink, 2009 : 473).<sup>1</sup>*

## 1.1 Un duo africain

Le 6 février 2015, l'Afrique a déploré la perte de deux géants littéraires : l'auteure algérienne Assia Djebar et l'écrivain sud-africain, André Brink. Les articles de journaux décrivent ces deux auteurs des pôles opposés de notre continent comme un duo de lettres et de combats. Ils ont pratiqué la littérature comme une forme de résistance sans pour autant oublier l'importance de l'imagination (Chanda, 2015 : s.p.).

Ces auteurs africains partagent une philosophie d'écriture semblable. Djebar (2007 : 452) fait remarquer dans son texte autobiographique que « toute entreprise d'écriture s'étire en silence ». Brink (1998 : 14)

---

<sup>1</sup> Notre traduction : "Dit mag lyk asof daar min is wat 'n skrywer – 'n blote skrywer – teen al die gemors en boosheid kan uitrig [...] Op sigself is die woord maar 'n skamele dingetjie, 'n asempie, niks meer nie. En tog is dit in en deur die woord dat ons heel eerste van ons menslikheid bewus word. En solank as wat ons oor die woord beskik, kan ons uitreik na ander in 'n ketting van stemme wat deur niks verbreek kan word nie. Dit is ons één, klein, durende waarborg in die wêreld, en téén die wêreld" (Brink, 2009 : 473).

fait une observation analogue quand il accentue que l'écrivain doit principalement être engagé avec le silence.<sup>2</sup> D'après lui, le silence ne doit pas être considéré comme l'adversaire ou tout simplement « l'autre » de la langue. Il envisage plutôt un type d'écriture dialogique : une coexistence du silence et du monde, des mots exprimés et inexprimés, du dicible et de l'indicible.<sup>3</sup>

L'Histoire, selon Brink (1998 : 22), fournit aux écrivains sud-africains l'un des silences le plus fertile. Il fait référence au discours dominant de l'historiographie blanche qui a, pendant longtemps, inévitablement réduit bien d'autres possibilités au silence. Il se réfère aux histoires de « l'autre côté » qui sont rarement entendues (Brink, 2009 : 54). Il met en valeur le besoin croissant d'un engagement imaginatif à cet égard :

Si les histoires sont racontées à nouveau et réimaginées, le « ré » est d'une importance capitale : chaque nouvelle invention se produit dans la marge du « déjà-écrit », ou dans le contexte du « déjà-écrit ». Cela exclut une lecture de la nouvelle histoire en tant qu'une invention fortuite, en tant qu'une simple fiction, parce qu'elle collabore avec le monde [...] elle s'insère dans la conscience du lecteur en tant qu'une invitation à un choix moral. (Brink, 1998 : 22)<sup>4</sup>

Brink affirme que la dimension originale cruciale d'un tel acte de réimaginer des histoires oubliées « n'est pas la présentation d'une nouvelle 'preuve' historique, quelle que soit son importance, mais le bond de l'imagination vers une compréhension des répercussions importantes de nos silences » (Brink, 1998 : 24).<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Brink (1998 : 14) fait référence à l'une des expositions la plus provocatrice qu'il ait entendue : celle d'un sage français qui lui a dit que « la parole sert à corriger le silence, mais le silence est in-cor-ri-gi-ble ».

<sup>3</sup> Dans son autobiographie, *'n Vurk in die pad* (2009), Brink met l'accent sur la « vérité » de la fiction qui se trouve dans la tension entre le mot et le silence : *"Dit was Calvino wat my gewys het dat dit wat gesê word, op stuk van sake net gesê kan word danksy dit wat altyd onsêbaar bly"* (Brink, 2009 : 50) ; « Calvino m'a appris que ce qui se dit est seulement dicible grâce à l'indicible » (Notre traduction).

<sup>4</sup> Notre traduction : *"If stories are retold and reimagined, the re- is of decisive importance: each new invention happens in the margin of the already-written, or against the background of the already-written. This excludes a reading of the new narrative as fortuitous invention, as 'mere fiction', because it engages with the world [...] It inserts itself into the reader's consciousness as an invitation to a moral choice"* (Brink, 1998 : 22).

<sup>5</sup> Notre traduction : *"the crucial new dimension is not the presentation of new historical 'evidence', however important that in itself may be, but the leap of the imagination towards grasping the larger implications of our silences"* (Brink, 1998 : 24).

Dans l'Avant-propos de son roman, *Loin de Médine* (1991 : 7), Djébar, d'une façon similaire, met en valeur l'importance de l'imagination. Selon elle le rôle de l'imagination est de combler les « béances de la mémoire collective ». La fiction sert à retoucher les matériaux historiques pour révéler et pour rétablir la place imposante de la femme dans l'Histoire. Djébar (1991 : 7) critique les historiens, les « chroniqueurs » et leur tendance « à occulter toute présence féminine ».

Djébar souligne également le besoin de raconter à nouveau les histoires occultées. Dans sa collection de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980 : 127), Djébar constate que pour les femmes arabes, elle ne voit « qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui ».

Djébar et Brink sont tous les deux d'avis que la fiction leur offre un espace de protestation. Ils visent à se battre contre les injustices de leurs pays à travers leurs romans. Dans son discours d'acceptation du prix de Neustadt, Djébar déclare :

[M]es protestations se développent dans les fictions que j'espère pourraient devenir une « porte ouverte » à ces femmes qui vivent sous la menace d'un fondamentalisme atavique. Je reste douteuse quant à « l'utilité » ou l'impact des écritures de l'imagination dans de telles circonstances... Je pense plutôt que, malgré moi et malgré mes écrits, mes livres pourraient peut-être prolonger l'écho des voix de nombreuses autres voix des femmes [...] celles qui gardent comme espoir le pouvoir de leurs rêves, la ténacité de leur mémoire, et surtout la force inébranlable de leur révolte. (Djébar, 1996 : 783-784)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Notre traduction : "my protest develops within fictions which I hope might become an 'open door' for those women who live under the threat of an atavistic fundamentalism. I remain doubtful as to the 'utility' or the impact of writings of the imagination in circumstances such as these ... I think, rather, that, in spite of me and in spite of my writings, perhaps my books can prolong the echo of the voices of so many other women – not all of whom are necessarily intellectuals or artists – those who keep as their hope the power of their dreams, the tenacity of their memory, and especially the unshaken force of their revolt" (Djébar, 1996 : 783-784).

Brink tente de créer la même forme de révolte dans ses romans. Pendant l'apartheid, la presse était muselée. Les manifestations publiques étaient interdites. Brink se réfère à une seule voix qui aurait pu être entendue dans ce silence impérieux : la voix de la fiction (Brink, 2009 : 276).

Djebar et Brink souhaitent répondre au silence des gens opprimés de leurs pays à travers leurs textes. Djebar essaie d'offrir une « porte ouverte » aux femmes assujetties de l'Algérie alors que Brink tente de raconter les histoires de « ceux qui n'entrent pas dans l'Histoire, mais qui la subissent » de l'Afrique du Sud (Brink, 2009 : 206).<sup>7 8</sup>

Dans le processus de rompre le silence du passé, tous les deux mettent en valeur le pouvoir du mot. Ils le considèrent comme une arme contre les horreurs de l'Histoire qui pourrait mettre en évidence les vérités cachées du passé (Brink, 2009 : 362 ; Djebar, 2000 : 5). Ils se réfèrent au rôle éthique, quoique petit, qu'ils ont à jouer en tant qu'auteurs. Armés du mot, ils visent à créer une chaîne de voix ou de silences s'élevant du passé.

Malgré les nombreuses similarités entre les œuvres de Djebar et Brink, il n'existe aucune recherche approfondie qui les compare. En cette période où les universités sud-africaines sont encouragées à « africaniser » le programme d'enseignement, nous croyons que c'est surtout pertinent de faire une telle étude comparative entre deux auteurs africains de différents côtés de notre continent.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Dans sa tentative de faire entendre les voix occultées du passé, nous trouvons que Brink manifeste également un intérêt aux femmes qui étaient réduites au silence. Il s'intéresse particulièrement au lien qui se trouve entre la femme et l'histoire (Brink, 1998 : 23). Il propose un point de départ d'une histoire sud-africaine entièrement réinventée : l'histoire, en effet, reimaginée en tant que « *herstory* ».

<sup>8</sup> Notre traduction : "*diegene wat nie eintlik die geskiedenis maak nie maar dit ondergáán*" (Brink, 2009 : 206).

<sup>9</sup> Brink lui-même souligne qu'il est important pour la littérature sud-africaine d'établir un dialogue avec la littérature africaine (Brink, 1998 : 25).

L'une des similarités qui a surtout retenu notre attention est l'emploi commun de et l'appel à l'imagination qui ressortent de leurs œuvres. Pour cette dissertation, nous avons choisi deux textes qui reflètent magistralement ce sens de l'imagination : *L'Amour, la fantasia* de Djébar et *Philida* de Brink. Cette dissertation vise à analyser le rôle de l'imagination dans la connaissance de l'autre, la résistance des personnages ainsi que leur quête de liberté.

Avant d'analyser les textes primaires de cette étude, nous proposons de les situer d'abord dans l'œuvre des auteurs. Nous fournirons alors premièrement une brève biographie de chaque auteur qui comprend quelques caractéristiques de leur œuvre. Ensuite, nous introduirons les romans en donnant un résumé de chacun. Par la suite, nous indiquerons les similitudes entre les romans. Après avoir formulé notre question de recherche, nous examinerons de plus près la notion de l'imagination. Finalement, nous nous focaliserons sur la structure et la méthodologie de cette étude.

## **1.2 Deux auteurs résistants**

### **1.2.1 Assia Djébar**

Fatima-Zohra Imalayen, dite Assia Djébar, est née le 4 août 1936. Elle est considérée comme la romancière algérienne la plus reconnue et prolifique (Ringrose, 2006 : 9-10).<sup>10</sup> En 2005, elle est devenue la première femme algérienne à être élue membre de l'Académie française (Chanda, 2015 : s.p.).

Djébar a grandi à Cherchell, en Algérie, où son père était instituteur. Née dans une famille qui a un long passé de participation à la résistance à la colonisation française, la résistance de Djébar passe par la

---

<sup>10</sup> Djébar a reçu de nombreux prix littéraires : Le Prix Neustadt (1996), le Prix Marguerite Yourcenar (1997), le Prix de la paix des libraires allemands (1997) et le Prix international de Palmi (1998) (Ringrose, 2006 : 12).

littérature. Sa carrière d'écrivaine a commencé pendant une protestation estudiantine algérienne en 1956. Au lieu de passer ses examens de fin d'études cette année-là, Djébar a commencé à écrire son premier roman, *La Soif* (Mortimer, 1988a : 5-6 ; Murray, 2008 : 9).

Le roman analysé dans cette étude, *L'Amour, la fantasia*, est le premier livre du « quatuor algérien » de Djébar, une série de quatre romans semi-autobiographiques qui se déroulent dans son pays natal (Murray, 2008 : 11).<sup>11</sup>

Bien qu'il existe une évolution significative dans son œuvre, il demeure, comme le signale Mortimer (1988a : 5) « une quête dans ses œuvres qui trop souvent ne réussit pas », celle de résoudre la différence entre le soi et l'autre.<sup>12</sup> Djébar poursuit cette quête dans son dernier roman, *Nulle part dans la maison de mon père* (2008).

### 1.2.2 André Brink

André Philippus Brink, né le 29 mai 1935, est considéré comme l'un des écrivains sud-africains le plus distingué. Il a été décrit comme une « présence colossale » dans la littérature afrikaans.<sup>13</sup> Étant donné que ses romans sont publiés dans plus de 30 langues, l'œuvre de Brink attire l'attention régulière des critiques locaux ainsi qu'étrangers (Wroe, 2013 : 23 ; Burger & Szczurek, 2013 : 9-10 ; Willemse, 2004 : 130-131).

---

<sup>11</sup> Après n'avoir publié que trois romans de son « quatuor algérien », Djébar a repris le genre de la fiction. Il n'y a que deux autres textes de Djébar qui sont considérés comme autobiographiques : *Le Blanc de l'Algérie* (1995) et *Nulle part dans la maison de mon père* (2008) (Murray, 2008 : 13, 69).

<sup>12</sup> Notre traduction : « *a quest that in her works far too often meets with failure* » (Mortimer, 1988a : 5).

<sup>13</sup> Ces paroles sont tirées de la cérémonie où Brink a reçu un doctorat honorifique de l'Université de Pretoria en 2003 (Willemse, 2004 : 130-131).

Brink a toujours été un rebelle et innovateur littéraire qui voulait « renouveler et créer » (Wroe, 2013 : 26).<sup>14</sup> Il est considéré comme le porte-parole du mouvement « *Sestigers* », un groupe de jeunes écrivains afrikaans responsables du mouvement qui a fait progresser la littérature afrikaans du réalisme au modernisme pendant les années 60. Il est reconnu comme étant l'une des figures marquantes du réalisme magique africain, du féminisme<sup>15</sup> et aussi comme un initiateur important de la représentation de la sexualité dans la littérature afrikaans (Burger & Szczurek, 2013 : 10 ; Meintjies, 2013 : 41, 46 ; Coetzee, 2013 : 146).

*Philida*, le roman que nous explorerons dans cette étude, est le 24<sup>ième</sup> et dernier roman de Brink.

### **1.3 Deux narratrices résistantes**

#### **1.3.1 *L'Amour, la fantasia* (1985) d'Assia Djebar**

*L'Amour, la fantasia* combine deux récits : l'histoire coloniale de l'Algérie ainsi que l'histoire personnelle d'une jeune femme algérienne. C'est un texte polyphonique dans lequel les fragments autobiographiques sont entrelacés de comptes rendus historiques de la conquête de l'Algérie par la France (1830-1871) ainsi que l'histoire orale de la guerre d'Algérie (1954-1962). Les guerres marquant le

---

<sup>14</sup> Notre traduction.

<sup>15</sup> Brink, en tant qu'un écrivain féministe, fait l'objet de nombreuses critiques. Monica Bungaro (2013: 253) fait référence aux écrits des auteurs masculins féministes comme ceux de Brink. Elle explique que ces écrits "*cannot in and of themselves implement the major political and social changes in women's status called for by feminism*". Le féminisme de Brink est critiqué pour ses clichés et ses oppositions binaires qui pourraient soutenir la vision essentialiste de la féminité (Kauer, 2013 : 308). On a également fait remarquer sa représentation stéréotypée des femmes (Coetzee, 2013 : 146, 151). Les critiques sont d'avis que le démantèlement des stéréotypes sexuels de Brink dans ses premiers romans engagés est souvent perçu comme contraire à la cause féministe (Stander, 2013 : 126). Christell Stander (2013 : 132, 139) se réfère aux aspects féministes dans l'œuvre de Brink qui sont affaiblis par l'établissement des structures patriarcales dans ses romans. Elle fait référence aux premiers romans engagés de Brink dans lesquels les femmes sont dépeintes comme des intermédiaires par lesquelles le protagoniste masculin peut atteindre sa liberté. Bungaro (2013 : 262) souligne cependant que le féminisme de Brink "*does not manifest itself as a mere adjunct to his socio-political struggle against imperialist hegemony or exclusivist, nationalist manifestoes*". Elle met en exergue le fait que Brink, avec d'autres auteurs masculins féministes africains, ne prétend pas parler au nom des femmes. Ils participent aux pratiques discursives féministes puisque c'est dans leur propre intérêt. Ils se servent des pratiques littéraires afin de s'engager activement dans le processus de subvertir des "*sexual master scripts*" (Bungaro, 2013 : 254, 271).

début et la fin de la période coloniale du pays sont liées aux souvenirs de la narratrice qui se remémore sa vie en Algérie avant son départ pour la France.

La narratrice met l'histoire de sa propre vie dans le contexte de l'histoire de sa nation. Dans cette deuxième histoire le roman parcourt le voyage autobiographique de la narratrice de son enfance en Algérie coloniale à l'âge adulte lors de la lutte pour l'indépendance. Quelques fils autobiographiques incluent également des réflexions « métapoétiques » sur le développement de sa propre écriture imaginative.

La composition du roman coïncide avec son titre. Le mot *fantasia* ne fait pas seulement allusion à la *Fantasia* de Beethoven, une symphonie en cinq parties qui unit les éléments musicaux différents et dans laquelle l'improvisation occupe une place centrale, mais le terme fait aussi référence à une fantasia d'Afrique du Nord, une cavalcade d'une bande à cheval. Cette démonstration équestre de cavaliers arabes revient comme une métaphore tout au long du texte. La référence à l'amour dans le titre ne souligne pas seulement les relations romantiques de la jeune protagoniste algérienne, mais elle marque aussi la relation importante d'amour et de haine entre les colonisateurs et les colonisés, comme la représente le roman.

### 1.3.2 *Philida* (2012) d'André Brink

*Philida* raconte l'histoire d'une esclave qui habite dans la colonie du Cap pendant les années 1830.<sup>16</sup>

Philida travaille comme tricoteuse sur le domaine Zandvliet, propriété de Cornelis Brink. Elle a quatre enfants (dont deux survivent) avec Frans Brink, le fils de son maître.

Brink, pareillement à Djébar dans *L'Amour, la fantasia*, se sert également de la recherche de documents d'archive comme point de départ pour son roman. À la fin du roman, Brink reconnaît que Cornelis Brink est un frère de l'un de ses ancêtres directs. D'après les archives, le fils de Cornelis a eu une relation intime avec l'esclave Philida et il était père de ses quatre enfants.

Lorsque Frans se voit contraint d'épouser une femme du Cap dont la fortune pourrait sauver l'exploitation de la famille Brink, il trahit sa promesse d'affranchir Philida. Suite à la diffusion des rumeurs à propos de la plainte de Philida concernant son traitement subi chez Frans, Cornelis envisage de la vendre avec ses enfants à Worcester. Elle est vendue à un propriétaire et avocat moins cruel, Maître de la Bat. Néanmoins, il l'amène à voir la tête, montée sur un poteau, de l'un des dirigeants de la rébellion d'esclaves afin de lui rappeler et de l'avertir que la loi est du côté du maître.

Malgré son passage par les horreurs de l'esclavage, le viol et la violation qui sont au cœur de son expérience, Philida n'est pas une victime passive. Même si elle manque de la force physique requise pour se révolter contre ses maîtres, Philida trouve sa force et résiste à l'aide de la langue.

---

<sup>16</sup> Brink (2009 : 203) se réfère dans son autobiographie à deux de ses romans qui abordent ce thème (*Houd-den-Bek*, 1982 et *Donkermaan*, 2000) mais il souligne qu'il y a tant d'autres histoires qui attendent d'être racontées.

### 1.3.3 Les similitudes entre les deux romans

Nous retrouvons certains parallèles entre les deux romans. L'un des exemples majeurs, déjà mentionnés ci-dessus, est la façon dont les deux romans se fondent sur les archives. Par l'exploration des personnages marginalisés dans les archives et d'autres documents historiques, les auteurs tentent de créer un espace pour les voix qui étaient ignorées et réduites au silence. Des stratégies similaires sont utilisées dans les deux romans afin de lier les voix du passé au présent. Djébar et Brink tentent de réévaluer l'expérience coloniale en problématisant les complexités socio-politiques actuelles en Algérie et en Afrique du Sud (Burger, 2012 : s.p. ; Mortimer, 1997 : 115).

Les auteurs partagent aussi une motivation 'autobiographique' dans l'écriture de ces romans. Même si la nature autobiographique de *Philida* de Brink est moins reconnaissable que celle de *L'Amour, la fantasia* de Djébar, Brink a publiquement exprimé son investissement personnel dans l'histoire.<sup>17</sup>

Par ailleurs, les deux romans correspondent au niveau de la narration. Ils sont racontés à partir de points de vue différents, en alternant les voix. Dans *L'Amour, la fantasia* la voix de la narratrice est entrelacée de citations des archives et des voix d'autres femmes. Dans *Philida* la narration alterne entre les récits des narrateurs homodiégétiques (les voix de Philida, Cornelis Brink, Frans Brink et Petronella – une affranchie qui est aussi la mère de Cornelis) et celui d'un narrateur hétérodiégétique.

---

<sup>17</sup> Dans une interview avec Shané Kleyn (2009 : s.p.) Brink déclare : « Je veux écrire l'histoire de Philida parce que son histoire est aussi la mienne. Mon propre ancêtre était impliqué et il est aussi l'un des personnages. Je ne peux pas me connaître sauf si je comprends Philida et la fait mienne avec la chair de ma chair » (Notre traduction) ; "*Philida se storie wil ek skryf omdat haar storie ook my eie storie is. My eie voorouer was daarby betrokke en is een van die karakters. Ek kan myself nie ken nie tensy ek ook Philida verstaan en deur my eie bloed en gebeente eien nie*".

Il existe aussi plusieurs parallèles entre le contenu des deux romans : dans les deux les faits historiques et la fiction sont enchevêtrés. On attribue un rôle central aux femmes dans une société patriarcale et coloniale. Les femmes sont présentées comme des participantes actives dans la lutte pour la liberté. Les deux textes privilégient également la langue, l'espace, le corps féminin et le regard masculin. Les luttes de pouvoir entre le colonisateur et le colonisé, le maître et l'esclave, l'homme et la femme sont accentuées. Au niveau thématique, la question de l'identité collective et individuelle est soulignée. Les narratrices ont toutes les deux envie de connaître l'histoire de l'autre<sup>18</sup> afin de façonner leur propre sens d'identité. Les personnages représentent également un désir de liberté et le besoin de résistance dans cette quête de libération.

C'est cependant l'utilisation de l'imagination dans ces quêtes des narratrices qui motive cette étude comparative dans une plus large mesure. Nous comptons étudier la quête de l'autre, le processus de résistance ainsi que la poursuite de la liberté faites par les narratrices pour déterminer le rôle possible et correspondant de l'imagination dans ces quêtes.

Que voulons-nous dire quand nous parlons de « l'imagination » ? Le philosophe John Llewelyn (2000 : 1) souligne que l'imagination est singulière, mais complexe.<sup>19</sup> Il fait référence à la déclaration d'E. J. Furlong qui propose qu'« un philosophe qui étudie le domaine défini par le terme 'imagination', y trouve un pays dense et embrouillé ». <sup>20</sup> Il cite également Iris Murdoch qui nous signale que « le concept de l'imagination est..... si omniprésent qu'il risque de sembler vide » (Llewelyn, 2000 : 1).<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Nous ne suivrons pas dans cette étude la tendance générale des textes philosophiques d'écrire l'autre avec un 'a' majuscule. Nous ne faisons pas référence à l'Autre absolue, ou à l'Autre dans un sens collectif (voir la note 71 de bas de page). Nous nous intéressons à étudier plusieurs 'autres' qui sont présents dans les deux textes – d'où l'emploi de la lettre minuscule.

<sup>19</sup> Notre traduction : "*Imagination is singular, but not single*" (Llewelyn, 2000 : 1).

<sup>20</sup> Notre traduction : "*A philosopher surveying the territory defined by the term 'imagination' finds it a dense and tangled piece of country*" (Llewelyn, 2000 : 1).

<sup>21</sup> Notre traduction : "*The concept of imagination is... so ubiquitous that it is in danger of seeming empty*" (Llewelyn, 2000 : 1).

En raison de la multiplicité de significations du terme « imagination », notre premier souci sera donc de déterminer les théories à partir desquelles nous situons cette notion. Nous proposons tout d'abord d'examiner brièvement l'évolution du terme afin de mieux le définir pour cette étude.

#### **1.4 Un appel à l'imagination dans un monde postmoderne**

À cause de l'imprécision et des différents emplois du terme « imagination », il importe, en premier lieu, de mettre le concept en contexte. Il est également nécessaire de comprendre comment la notion s'est développée avec le temps. Comme le déclare Richard Kearney (1988 : 17) : « nous ne pouvons savoir exactement ce que c'est que l'imagination que lorsque nous racontons les contes généalogiques de sa transformation, les histoires de sa genèse ».<sup>22</sup>

Comme point de départ, nous nous servons de l'étude généalogique de Kearney (1988) et de Johan Degenaar (2011) pour indiquer comment le concept de l'imagination est né au cours de l'histoire. Degenaar (2011) suit la méthode proposée par Kearney dans *The Wake of Imagination* (1988) et il établit une distinction entre trois différentes représentations de l'imagination : les récits prémodernes, modernes et postmodernes (Degenaar, 2011 : 13-14).

Selon Degenaar (2011 : 13-14, 22) les récits prémodernes sur l'imagination sont considérés comme théocentriques. Une image est vue comme une icône à travers laquelle Dieu est vénéré. L'artiste est un homme de métier qui, à travers l'imagination, imite la création divine. Les théoriciens prémodernes comme Platon et Aristote sont d'avis qu'il n'y a pas d'autonomie en ce qui concerne l'imagination.

---

<sup>22</sup> Notre traduction : "we cannot know exactly what imagination is until we first narrate the genealogical tales of its becoming, the stories of its genesis" (Kearney, 1988 : 17).

L'imagination demeure reproductive – une imitation de l'origine – plutôt qu'une activité productive (Degenaar, 2011 : 13-14, 22).

Les récits modernes sur l'imagination sont perçus comme étant anthropocentriques. L'image est considérée comme un moyen d'expression. L'artiste devient l'inventeur qui remplace Dieu. Contrairement aux récits prémodernes, les récits modernes accentuent la productivité de l'imagination. L'imagination est vue comme la source créative des images et comme la condition préalable de toute connaissance. Les philosophes comme Nietzsche, Sartre et Camus<sup>23</sup> soulignent le rôle important des êtres humains de créer de façon continue des significations qui manquent dans un monde absurde et dénué de sens par l'utilisation de l'imagination productive (Degenaar, 2011 : 13-14, 30-31, 38 ; Kearney, 1988 : 155, 211, 219, 227).

Les récits postmodernes sont considérés comme ex-centriques. Le sujet humain comme centre, comme point de référence fixe qui est à la base de notre compréhension du monde, est absent. L'image demeure sans ancrage dans un labyrinthe de miroirs. L'artiste productif des récits modernes est remplacé par un bricoleur qui n'a que des fragments de signification à sa disposition, fragments qu'il n'a pas créés lui-même. Avec la fin de l'imagination, l'autonomie du sujet humain et son rôle créatif ou son imagination sont niés (Degenaar, 2011 : 14, 50 ; Kearney, 1988 : 13, 256).

---

<sup>23</sup> Djebbar et Brink sont tous les deux fortement influencés par Camus. A l'époque de l'apartheid, Brink donnait des conférences publiques où il insistait sur la nécessité de protester sans cesse (Brink, 2009 : 277). Il parlait de l'importance du « Non » et il soulignait le besoin d'une « révolution continue », une idée qui était philosophiquement exprimée par Camus dans sa notion de *l'homme révolté* (Brink, 2009 : 310-311). Debra Kelly (2007 : 217-218) souligne l'influence de Camus sur l'emploi de la mémoire textuelle de Djebbar.

Les théoriciens postmodernes comme Roland Barthes et Jacques Derrida soutiennent que les sujets humains se trouvent dans un réseau de signes, décrit comme un labyrinthe textuel, qui les remplace (Degenaar, 2011 : 58). À un moment où « la mort de l'homme » est proclamée, Kearney (1988 : 359) se demande si l'imagination n'est pas menacée de disparaître avec la disparition de l'homme : « Y a-t-il de la vie, pour l'imagination humaine, après la déconstruction ? ».

Brink se soucie lui-même de la disparition du pouvoir de l'imagination dans un monde postmoderne. Il fait référence à la condamnation générale du postmodernisme en tant qu'une forme de néo-conservatisme à cause de sa « présumée incapacité d'agir, sa 'complaisance', son repliement dans une 'simple' textualité » (Brink, 1998 : 18).<sup>24</sup>

C'est bien dans l'obscurité même du labyrinthe postmoderne que nous devons, selon Kearney (1988 : 396), recommencer à écouter l'histoire de l'imagination. Il propose que l'imagination requise pour relever le défi du postmodernisme soit fondamentalement historique. L'imagination historique cherche à transfigurer le présent postmoderne en reconfigurant les récits perdus et en préfigurant ceux de demain. Une telle herméneutique serait engagée à réinterpréter notre mémoire culturelle. Afin de créer des solutions pour l'avenir de la paralysie du présent, il faut être préoccupé des récits du passé. Kearney demande alors une imagination postmoderne qui est en accord au niveau éthique et poétique avec les histoires perdues de la mémoire historique (Kearney, 1988 : 392-394). Il met en valeur l'importance du caractère éthique de l'imagination :

Ici et maintenant, en faisant face à la logique postmoderne d'ajournement interminable et de régression infinie, de signifiants flottants et de signifiés volatilisés, ici et maintenant je

---

<sup>24</sup> Notre traduction : "*alleged inability to act upon the world, its 'self-indulgence', its withdrawal into 'mere' textuality*" (Brink, 1998 : 18).

fais face à un *autre* qui me demande une réponse éthique. Cet appel de l'autre à être entendu et respecté dans son altérité, est irréductible au jeu parodique des imitations vides. (Kearney, 1988 : 361)<sup>25</sup>

Degenaar (2011 : 62) et Kearney (1988 : 364) sont d'accords que la voie qui nous permettra de sortir du labyrinthe postmoderne de miroirs se trouve dans « le visage qui hante l'imagination : l'exigence éthique d'imaginer *autrement* » (Kearney, 1988 : 364).<sup>26</sup> Ils y soulignent le rôle important de la philosophie de Lévinas qui met en valeur l'impératif éthique du visage de l'autre. Degenaar (2011 : 62) affirme ainsi la nécessité d'imaginer autrement :

Imaginer autrement – imaginer l'autre dans son altérité – c'est une réponse à l'autre qui tient compte de ses droits et de ses besoins et qui ainsi transcende mes propres projections imaginaires.<sup>27</sup>

Cependant, le côté éthique de l'imagination ne se penche pas seulement sur l'autre, mais, comme Kearney le fait remarquer, l'imagination éthique convie l'homme à raconter et à raconter à nouveau sa propre histoire. « L'éthique », comme le déclare Kearney (1988 : 395) « présuppose l'existence d'une certaine *identité narrative* : un soi qui se rappelle de ses engagements à l'autre (tant dans son histoire personnelle que collective) et qui se rappelle que ses engagements ne sont *pas encore* remplis. Ce soi narratif n'est pas une substance qui subsiste de façon permanente (*idem*). Il devrait plutôt être interprété comme une identité qui se rectifie perpétuellement (*ipse*), un soi qui sait que son histoire, tout comme l'imagination qui la narre, est toujours inachevée ».<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Notre traduction : “Here and now, in the face of postmodern logic of interminable deferment and infinite regress, of floating signifiers and vanishing signifieds, here and now I face an other who demands of me an ethical response. This call of the other to be heard, and to be respected in his/her otherness, is irreducible to the parodic play of empty imitations” (Kearney, 1988 : 361).

<sup>26</sup> Notre traduction : “the face which haunts imagination: the ethical demand to imagine otherwise” (Kearney, 1988 : 364).

<sup>27</sup> Notre traduction : “To imagine otherwise – to imagine the other in her otherness – is a response to the other which takes her rights and her needs into consideration and therefore transcends one’s own imaginary projections” (Degenaar, 2011 : 62).

<sup>28</sup> Notre traduction : “Ethics [...] presupposes the existence of a certain narrative identity: a self which remembers its commitments to the other (both in its personal and collective history) and recalls that these commitments have not yet been fulfilled. This narrative self is not some permanently subsisting substance (*idem*). It is to be understood rather as a perpetually

L'identité du soi narratif doit alors être sans cesse réinterprétée par l'imagination. L'imagination narrative nous permet de développer la notion d'une identité personnelle pour y inclure celle de l'identité commune,<sup>29</sup> ainsi que celle des « autres » oubliés de l'Histoire (Kearney, 1988 : 394-395).

Afin d'atteindre sa dimension morale, l'imagination éthique doit être poétique et critique. Elle doit rester inventive et elle doit jouer, mais elle doit également créer des espaces pour des interprétations critiques et encourager une conscience critique et un intérêt moral (Kearney, 1988 : 366 ; Degenaar, 2011 : 62-63).

C'est précisément cette exigence éthique d'imaginer les « autres » oubliés du passé et d'imaginer autrement qui coïncide avec le rôle de l'imagination<sup>30</sup> dans les œuvres de Djébar et Brink. Dans les romans analysés dans cette étude, cet acte éthique d'imaginer autrement est employé dans l'exploration critique des narratrices qui représentent et tentent de concevoir l'autre, leur résistance et leur quête de liberté.

---

*self-rectifying identity (ipse) which knows that its story, like that of the imagination which narrates it, is never complete*" (Kearney, 1988 : 395).

<sup>29</sup> Kearney (1988 : 396) fait remarquer que l'imagination postmoderne à laquelle il fait appel est née dans l'acte du soi de raconter son histoire à un autre : « En racontant l'histoire du soi à un autre, l'imagination se rend compte qu'elle est toujours en crise ; et que cette crise même de la conscience est un symptôme révélateur de son incapacité à réduire un autre à une forme représentative de n'importe quelle image – qu'elles soient mimétiques, productives ou parodiques. C'est pour cette raison que nous ne pouvons pas nous empêcher de continuer à rechercher une imagination postmoderne, l'une qui accepte, quel que soit le récit particulier qu'elle choisit ou l'image qu'elle construit, qu'il y a toujours une dimension d'altérité qui la transcende » (Kearney, 1988 : 396, notre traduction) ; *"Narrating itself to the other, the imagination realizes that it is forever in crisis; and that this very crisis of consciousness is a revelatory symptom of its inability to reduce others to the representational form of any given image – be it mimetic, productive or parodic. This is why we feel bound to continue the search for a postmodern imagination, one willing to accept that whatever particular narrative it chooses or whatever image it constructs, there is always some dimension of otherness which transcends it"* (Kearney, 1988 : 396).

<sup>30</sup> Dans notre analyse nous employons le terme 'imagination' pour faire référence aux images que les personnages dans les deux textes conçoivent eux-mêmes. Nous ne discuterons pas l'imagination dont les deux auteurs se servent pour créer une histoire fictive qui est basée sur des faits historiques. Cette étude se penchera plutôt sur l'imagination des protagonistes : les narratrices dans *L'Amour, la fantasia* et *Philida*. Bien que nous fassions référence à l'imagination d'autres personnages dans *Philida*, nous nous focaliserons surtout sur les images imaginées par Philida, le personnage principal.

## 1.5 Structure de l'étude

Dans le chapitre suivant, nous examinerons la recherche fondamentale qui a été menée sur *L'Amour, la fantasia* et *Philida*. Nous nous concentrerons sur les différentes approches des critiques ainsi que les thèmes principaux et communs qu'ils identifient en analysant les textes. Cette analyse nous permettra de déterminer quelle sera notre propre contribution aux recherches qui existent déjà sur nos deux auteurs.

Nous concluons l'analyse documentaire en proposant un cadre théorique pour cette étude. Les théories sur l'imagination nous servent de point de départ, mais nous nous intéressons également au rapport possible entre ces théories et les grands thèmes des deux romans : l'autre, la résistance et la liberté. Les théories traitant ces thèmes seront donc également intégrées dans cette étude.

Le chapitre intitulé « L'imagination et l'autre » sera le premier chapitre dans lequel nous commencerons l'analyse du contenu des deux romans. Nous nous focaliserons sur la quête similaire des deux narratrices de connaître et de faire connaître l'autre. En nous basant principalement sur les théories de Lévinas et Kristeva, nous explorerons trois formes de l'autre recherché par les deux narratrices : l'autre en tant que ce qui entoure les narratrices, l'autre en tant qu'elles-mêmes ainsi que l'autre en tant qu'une langue convoitée.

Dans cette analyse, nous souhaiterons déterminer si les narratrices réussissent dans cette quête de connaître l'autre. Nous tenterons également d'établir le rôle que joue l'imagination des narratrices dans cette quête.

Leur poursuite d'acquiescer une connaissance de l'autre amène les narratrices à se rendre compte qu'elles restent toutes les deux d'une certaine manière enfermées dans leurs discours hégémoniques : un discours patriarcal ainsi que colonial de la classe dirigeante. Le chapitre suivant, « L'imagination et la résistance » présente une analyse approfondie de la façon dont les narratrices tentent de résister à ce discours hégémonique. Les théories de Foucault sur le pouvoir, la connaissance et la résistance constitueront la base de notre analyse. Nous intégrerons également ses idées sur l'imagination dans l'étude.

Nous commencerons par situer le contexte de la résistance des narratrices. Afin de résister au discours hégémonique, nous ferons remarquer que toutes les deux s'arment du mot. Nous explorerons alors si cet acte langagier de résistance est tributaire de l'imagination.

Ce besoin de résistance et la quête de connaître l'autre mentionnée plus haut sont tous les deux liés au thème au cœur des deux romans : celui de la liberté. C'est afin d'acquiescer un sens de liberté que les deux narratrices tentent de mieux connaître l'autre et qu'elles résistent au pouvoir qui les enferme. Le chapitre « L'imagination et la liberté » sera donc consacré à l'examen de la conception de la liberté des deux narratrices.

Étant donné que la quête de la liberté chevauche les quêtes étudiées dans les deux autres chapitres (la connaissance de l'autre, la résistance), nous estimons qu'il serait intéressant de prendre les idées de Lévinas (un expert notoire de l'étude de l'autre) et de Foucault (un expert notoire du domaine de la résistance) sur la liberté comme point de départ pour ce chapitre. Le chapitre portera essentiellement sur le moyen utilisé par les narratrices pour tenter d'atteindre la liberté et la façon dont leur perception

de la liberté se développe dans ce processus. Nous examinerons également le rôle de l'imagination dans cette poursuite de la liberté.

Dans le dernier chapitre, nous conclurons l'étude en réfléchissant sur les trois principaux rôles de l'imagination explorés dans les chapitres précédents. Nous discuterons la pertinence possible de l'imagination dans la quête de connaître l'autre, la résistance et la poursuite de la liberté. Nous présenterons également des propositions de nouveaux projets de recherche d'une telle étude comparative.

## **1.6 Méthodologie**

La méthode choisie consiste en une lecture attentive des textes primaires (*L'Amour, la fantasia* et *Philida*) ainsi qu'en une étude comparative des deux romans. Au besoin, les théories de l'imagination, du discours et de l'autre seront utilisées pour appuyer nos arguments.

## **1.7 Conclusion**

Dans ce chapitre d'introduction, nous avons fait remarquer les points communs entre les œuvres d'Assia Djébar et d'André Brink. Nous avons signalé qu'une étude comparative des deux auteurs pourrait être significative, compte tenu du fait qu'il n'existe pas de recherche approfondie qui les compare.

Nous avons indiqué que les auteurs font tous les deux appel à une imagination éthique et poétique afin de rompre le silence de ceux qui étaient marginalisés par l'Histoire. Un tel emploi de l'imagination est présent dans deux de leurs romans : *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar et *Philida* d'André Brink. Nous

viserons à déterminer le rôle similaire possible de l'imagination dans les quêtes suivantes des narratrices : la quête de connaître l'autre, la résistance et la poursuite de la liberté.

## Chapitre deux : Analyse documentaire

---

### 2.1 Introduction

Ce chapitre a pour but d'établir un bilan de la recherche existante sur Assia Djébar et André Brink ainsi que des théories pertinentes à l'analyse des deux romans sélectionnés pour cette étude. L'analyse documentaire sera divisée entre les sources secondaires et le cadre théorique.

Les « Sources secondaires » se focalisent sur les articles et les livres académiques existants qui analysent les deux romans de cette étude. Après avoir identifié une lacune possible dans la recherche existante, nous discuterons la question de recherche signalée dans l'introduction. Ensuite, nous nous concentrerons sur le cadre théorique de cette étude.

### 2.2 Sources secondaires

La plupart des critiques littéraires se concentrent sur la nature féministe et postcoloniale de *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Les études analysant ce roman se servent d'une perspective postcoloniale pour examiner les thèmes abordés dans le roman tels que la place de la femme algérienne dans les sociétés patriarcales, la colonisation de l'esprit et la langue des oppresseurs.

La critique postcoloniale de la société patriarcale dans *L'Amour, la fantasia* de Djébar comporte aussi un questionnement des notions de l'espace. Comme dans plusieurs de ses autres romans la relation entre des espaces ouverts ou publics, privés ou fermés est explorée. L'espace en Algérie est

traditionnellement distingué entre un espace intérieur réservé aux femmes, la maison ; et un espace extérieur réservé aux hommes, le milieu de travail et le gouvernement (Mortimer, 1998b : 199, 204; Mortimer, 1988c : 301,303). Mildred Mortimer (1988c : 306) rappelle au lecteur que « même si le harem n'existe plus comme réalité physique dans la société algérienne, des murs psychologiques existent toujours ». <sup>31</sup>

Rita Faulkner accentue la perspective de Djébar qui considère comme une forme de protestation l'acte de mettre en question la frontière entre l'espace fermé et privé et l'espace extérieur: « S'approprier la position du sujet en tant que celui qui regarde, qui dirige son regard vers l'extérieur, c'est se révolter, c'est affirmer un certain pouvoir » (1996 : 852). <sup>32</sup> Cet acte subversif de regarder dans *L'Amour, la fantasia* est étudié par Jenny Murray (2008 : 55) comme une forme de voyeurisme. Dans une société traditionnelle comme celle du Maghreb seuls les hommes ont le droit de regarder alors que le regard de la femme est strictement contrôlé par des convictions religieuses (Erickson, 1996 : 306). D'après Murray (2008 : 55) l'auteure inverse le regard voyeuriste du colonisateur masculin. Djébar contrebalance le regard voyeuriste du colonisateur en se plaçant dans la position traditionnellement masculine du voyeur.

L'affirmation du pouvoir par cet acte voyeuriste est mise en parallèle avec l'acte d'écrire dans le roman. Tout comme le voyeurisme implique de transgresser les espaces privés, l'acte d'écrire représente également un moyen de transgresser les limites spatiales élevées par les sociétés patriarcales (Murray,

---

<sup>31</sup> Notre traduction : "although the harem no longer exists in an Algerian society as a physical reality, psychological walls are still present" (Mortimer, 1988c : 306).

<sup>32</sup> Notre traduction : "To take the subject position as the one who gazes, to see outside, is to revolt, to assert a certain power" (Faulkner, 1996 : 852).

2008 : 56). Le mot écrit devient un outil pour atteindre le monde extérieur, un espace qui est lié au soleil et à la libération des femmes (Faulkner, 1996 : 851).<sup>33</sup>

Une telle façon transgressive d'écrire exige une langue libératrice qui est souvent aussi une langue de nature protestante.<sup>34</sup> Le choix du français, la langue des oppresseurs, comme une langue de protestation dans l'œuvre de Djébar a suscité de nombreuses discussions (Donadey, 2000 : 27 ; Mortimer, 1988c : 301 ; Ghaussy, 1994 : 461 ; Erickson, 1996 : 312).

Ghaussy (1994 : 459) croit que la langue française, « l'autre langue », habilite Djébar. Dans son analyse des stratégies multilingues de la littérature postcoloniale dans le texte de Djébar, Anne Donadey (2000 : 27) met l'accent sur le fait que Djébar utilise le français comme une forme de combat. Elle fait référence à, entre autres choses, la façon dont Djébar « arabise » la langue française dans le cadre de sa protestation.

Mortimer (1988c : 304) et Priscilla Ringrose (2006 : 88) signalent cependant l'ambiguïté liée à l'emploi de la langue du colonisateur. La formation française de la narratrice est une force libératrice, mais elle l'aliène de ses pairs. Son initiation à la langue française lui donne une liberté de mouvement et elle est libre d'entrer dans l'espace public de par sa formation française. Elle n'est ni voilée ni cloîtrée. Elle est cependant éloignée du monde maternel des jeunes filles de son âge (Mortimer, 1988c : 304 ; Ringrose, 2006 : 88).

---

<sup>33</sup> Dans un article intéressant, Faulkner (1996) signale l'influence fondamentale que le philosophe postcoloniale Frantz Fanon a eue sur l'œuvre de Djébar. Djébar a travaillé comme auteur sous la direction de celui-ci pour le journal révolutionnaire El-Moujahid. Djébar est reconnue pour sa continuation de l'effort de Fanon en vue de dépénétrer et de décoloniser l'esprit, mais elle contribue également au *depatriarchalization* du corps et esprit féminins. Faulkner accentue comment Djébar soutient ainsi qu'approfondit les idées de Fanon. Djébar lie par exemple le dehors avec le soleil et la libération des femmes alors que Fanon soutient que les femmes ont choisi elles-mêmes l'existence intérieure, cet isolement de l'extérieur, comme moyen de la lutte nationale (Faulkner, 1996: 847-849).

<sup>34</sup> Djébar souligne l'importance d'une certaine langue dans laquelle la parole est une deuxième révolution qui sape l'hégémonie patriarcale : "*to speak is a second revolution undermining male patriarchal hegemony*" (Faulkner, 1996 : 852).

L'emploi de la langue de Djébar dans *L'Amour, la fantasia* a également été analysé d'une perspective féministe. L'usage inventif de la langue dans le texte est considéré comme une méthode de créer un « autoportrait collectif » des femmes algériennes (Geesey, 1996 : 165). Ringrose (2006 : 42) fait référence aux sujets multiples qui sont présentés par cette « voix collective » dans le texte : *Djébar-enfant, Djébar-femme, L'Algérie-femme* et *Femmes d'Algérie*. Djébar se sert de cette approche polyphonique dans son désir de parler *avec* les femmes algériennes et de ne pas parler *à leur place*.<sup>35</sup> La langue employée par Djébar la conduit à réinscrire les femmes dans l'Histoire de l'Algérie en leur permettant de raconter leurs propres histoires. Elle utilise une forme de « métissage » comme une stratégie d'habiliter la subjectivité collective féminine à parler d'une seule voix (Geesey, 1996 : 164, 155-156, 159).<sup>36</sup>

Le rôle important accordé aux communications orales dans le texte multivocal de Djébar accentue un thème récurrent de son œuvre : le rôle des femmes en tant que gardiennes et transmetteuses de la mémoire collective (Murray, 2008 : 54). Dans son analyse des thèmes de la mémoire et de l'identité dans *L'Amour, la fantasia*, Murray (2008 : 54) se penche sur la représentation de la mémoire en tant que la voix féminine brûlée et réprimée. Elle signale que Djébar insiste sur le fait que la mémoire vivante a été réduite au silence par les discours patriarcaux du colonialisme et de la société traditionnelle musulmane (Murray, 2008 : 54).

---

<sup>35</sup> Linda Alcoff (1992 : 29) accentue la pratique dangereuse de parler pour les autres qui est souvent née d'un désir de maîtrise. Elle nous signale que l'acte de parler pour les autres peut souvent réinscrire des hiérarchies sexuelles et nationales.

<sup>36</sup> La forme de 'métissage' examinée par Geesey (1996 : 155) fait référence à la nature polyphonique du texte ainsi que les transgressions génériques du roman : le mélange entre l'histoire personnelle de Djébar et les narrations historiques de la conquête de l'Algérie ainsi que les histoires orales des expériences de femmes algériennes pendant la révolution (Geesey, 1996 : 157).

Le thème des femmes en tant que protectrices des histoires orales est également lié au concept de l'espace que nous avons déjà abordé auparavant. D'après Mortimer, Djébar insiste sur le fait que l'Histoire dans une Algérie coloniale et traditionnelle, tout comme l'espace, était sexualisée. Djébar explore la relation entre le mot écrit en français, *écriture*, et la parole en arabe, *kalaam*, et elle la lie au concept d'un espace public (masculin) et d'un espace privé (féminin) (Mortimer, 1988c : 301, 303).<sup>37</sup>

L'effort de Djébar de combler le fossé entre l'écriture (masculine) et la parole (féminine) dans l'Histoire suggère d'un point de vue féministe qu'elle a d'abord « mal lu » les textes français et qu'elle les a ensuite utilisés comme une sorte de palimpseste en réorganisant leur message d'une manière subversive pour faire de la place aux voix féminines (Geesey, 1996 : 156). Le processus de réorganisation de Djébar met l'accent sur l'importance de la mémoire vivante, « la parole vive », par rapport à l'Histoire écrite. La parole est privilégiée par rapport à l'écriture, un acte qui contrebalance le discours hégémonique de l'historiographie française (Murray, 2008 : 54, 77, 90).

Ce n'est pas seulement l'Histoire qui est sexualisée sous la forme d'*écriture* et de *kalaam*, mais le langage lui-même est exploré comme un aspect de genre (Donadey, 2000 : 27). Mortimer (1988c : 302) décrit la perspective de Djébar qui voit le français comme une langue paternelle et l'arabe et le berbère comme des langues maternelles.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Mortimer (1988c : 303) s'étend sur le mélange de Djébar entre *l'écriture* et *kalaam* : « Le compte rendu écrit de l'Algérie qu'elle ressort des archives est français et masculin ; le compte rendu oral qu'elle reconstitue des entretiens avec des participants est arabe et féminin. Ce qui est le plus important, dans cet effort c'est qu'*écriture* et *kalaam* sont inconnus et inintelligibles l'un pour l'autre. Djébar se sert de ses compétences linguistiques, la traduction, la transcription, l'interprétation, pour combler le fossé entre les deux » (Notre traduction) ; *"The written account of the conquest of Algeria that she unearths from the archives is French and male; the oral account that she puts together from interviews with participants is Arabic and female. Most important, in this endeavour écriture and kalaam are unknown and unintelligible each to the other. Djébar uses her language skills, translating, transcribing, interpreting, to bridge the gap between the two"*.

<sup>38</sup> « La langue du colonisateur, la langue écrite officielle, est devenue une langue paternelle adoptive à cause du fait que l'Algérie était administrée par une bureaucratie coloniale française soutenue par la main d'œuvre masculine des peuples indigènes. Par contre, les langues privées non officielles, les langues orales, les dialectes arabe et berbère, demeuraient les langues maternelles. Les femmes algériennes ont rarement eu accès aux écoles françaises et elles étaient exclues de la

Mortimer (1988c : 310) croit que Djébar réussit dans *L'Amour, la fantasia*, à ne pas seulement combler la lacune entre *écriture* et *kalaam*, mais elle arrive également « à amener la langue maternelle de l'Algérie vers la langue paternelle d'une telle manière qu'elles deviennent mutuellement compréhensibles, tout en gardant leurs voix séparées et distinctes » (Mortimer, 1988c : 310).<sup>39</sup>

Djébar est louée pour les efforts qu'elle a déployés en tant qu'artiste pour réinscrire les femmes algériennes dans l'Histoire par le mélange des langues maternelle et paternelle (Mortimer, 1988c : 310). La nature de cet emploi des langues reçoit cependant peu d'attention de la part des critiques littéraires. Les questions suivantes ne sont pas, à notre avis, suffisamment examinées : comment comble-t-on la lacune entre *kalaam* et *écriture*, entre la langue paternelle du français et les langues orales maternelles du berbère et de l'arabe ? Comment Djébar, pour reprendre les propos de Mortimer (1988c : 305), arrive-t-elle à « harmoniser » son discours avec « les voix » des femmes algériennes au lieu d'imposer sa propre voix ? Comment crée-t-elle un espace et une langue en dehors du discours patriarcal ?

Anne Donadey (2000) nous donne une explication possible. Bien que la plupart de l'article de Donadey se compose d'une analyse lexicale des mots arabes dans *L'Amour, la fantasia*, elle souligne la nature postcoloniale, multilingue et multiculturelle de l'imaginaire de Djébar (2000 : 29). Elle fait référence au projet féministe de Djébar à écrire (avec) le corps et elle souligne l'emploi des chuchotements, des cris rituels et des transes dans le roman.

---

plupart, sinon toutes, des activités publics » (Mortimer, 1988c : 302, notre traduction) ; *"The language of the colonizer, the official public written language, became an adopted paternal language because Algeria was administered by a French colonial bureaucracy supported by an indigenous male labor force. In contrast, the unofficial private oral languages, Arab and Berber dialects, remained maternal languages; Algerian women rarely had access to French schools and were excluded from most if not all forms of public activity"*.

<sup>39</sup> Notre traduction. Selon Mortimer, Djébar est capable *"to bring Algeria's maternal language toward the paternal language in such a way that they become mutually comprehensible and yet retain their separate and distinct voices"* (Mortimer, 1988c : 310).

Priscilla Ringrose (2006) étudie ce projet féministe d'écrire de Djébar en analysant le roman de la perspective de la théoricienne féministe, Julia Kristeva. Elle fait référence aux mouvements linguistiques fluides du roman qui rappellent l'alternance entre les ordres sémiotiques et symboliques de Kristeva. D'après Ringrose, l'ordre symbolique est représenté dans les sections historiques du roman. Les limites spatiales et temporelles de cette section correspondent aux limites de l'ordre symbolique. Au niveau linguistique, Djébar renverse cependant ces nuances symboliques par les irruptions sémiotiques dans le texte. L'ordre sémiotique est représenté par l'augmentation du modelage de son, le contraste entre le silence et le son, l'accent sur la lumière et les couleurs ainsi que dans l'interruption de la syntaxe (Ringrose, 2006 : 35, 44-45).

L'ordre symbolique et sémiotique est assimilé à l'identification de la narratrice avec les langues paternelle et maternelle. L'ordre symbolique, qui est linéaire et limité correspond à la langue française telle qu'elle est utilisée dans les rapports historiques. L'ordre sémiotique, avec ses mouvements lyriques, est lié à l'arabe et au berbère.

L'entrée de Djébar dans l'ordre paternel de la langue est mise en parallèle avec l'entrée de « L'Algérie-femme » dans l'ordre colonial et paternel, représentée dans les sections historiques. Dans ces sections « Djébar 'repense à travers ses pères' – son père biologique, la patrie (la France), et elle s'exprime par la langue paternelle (le français) ». <sup>40</sup> Sa façon de « repenser à travers ses pères » l'amène également à découvrir un vide maternel et sémiotique qui est présenté comme un lien perdu avec la mère et comme une identification passionnée avec la mère-patrie. D'après Ringrose, une conséquence inévitable de son

---

<sup>40</sup> Notre traduction : *"Djebar is 'thinking back through her fathers' – her biological father, the father land (France), and expressing her thoughts in the paternal language (French)"* (Ringrose, 2006 : 56-59).

écriture dans la langue paternelle/symbolique est que Djébar est finalement séparée des femmes de l'Algérie. Ringrose fait remarquer que Djébar éprouve un manque de la langue maternelle à cause de son entrée dans la langue française (2006 : 56-59, 63, 90).

Ringrose croit que Djébar tente consciemment de combler ce vide maternel dans la dernière section du roman en abandonnant le ton objectif des rapports historiques. Elle se libère de l'ordre paternel en « repensant à travers les mères », en rendant visite aux figures de mères du passé et du présent. Ringrose affirme que grâce à la réentrée de Djébar dans les recoins sémiotiques de son esprit, elle est capable d'avoir accès aux sons réprimés de l'ordre maternel ainsi qu'aux voix des femmes qui étaient réduites au silence (Ringrose, 2006 : 55, 58-59, 62-63, 77).

La conviction de Ringrose que Djébar est capable de rentrer dans l'ordre sémiotique pour avoir accès aux voix réprimées du passé est, à notre avis, problématique. Est-ce que c'est possible de rentrer dans l'ordre sémiotique ? Peut-on avoir accès aux voix réprimées du passé ? Ou pourrait-on voir l'ordre sémiotique maternel de Djébar comme une allégorie de l'autre inatteignable ? Un autre qu'on peut seulement entreapercevoir par l'emploi créatif de l'imagination ? Cette étude vise à explorer ces questions.

La réception de *Philida* de Brink n'est pas aussi positive que celle de *L'Amour, la fantasia* de Djébar. La plupart des critiques du livre se concentrent sur les thèmes répétitifs dans l'œuvre de Brink.<sup>41</sup> Les

---

<sup>41</sup> Neil Cochrane (2013 : 185) est d'avis que *Philida* est dans une certaine mesure une variation des romans précédents de Brink. Il critique le roman de ne pas avoir tenté une nouvelle approche. Willie Burger (2012 : s.p.) fait aussi référence à des scènes familiales, des thèmes qui reviennent tels que l'amour, le sexe et la trahison ainsi que des personnages familiaux qui sont présents dans *Philida*.

quelques analyses qui existent sur *Philida*<sup>42</sup> se focalisent sur les aspects postcolonial et féministe du texte.

Dans son analyse des animaux et du sexe dans *Philida*, Andries Visagie (2013) soutient que Brink suit la logique d'« animaliser » afin de dramatiser le fonctionnement du discours hégémonique sur les femmes et les animaux. Il met l'accent sur le succès de la présentation de Brink des animaux non-humains en tant que l'Autre énigmatique, une stratégie innovante qui selon Visagie, dépeint la complexité de la liberté (2013 : 10, 14-15).

La notion de l'Autre énigmatique est également analysée d'une perspective postcoloniale. Mathilda Bothma (2015) explique ce qu'elle considère comme l'ambivalence dans *Philida* en examinant les qualités postcoloniales du roman. Elle fait référence à la critique faite par Homi Bhabha sur l'ambivalence dans le discours colonial. Elle se sert de cette notion d'ambivalence afin de mettre en valeur la relation entre le colonisateur et l'Autre. Bhabha soutient que les colonisateurs ont tendance à stéréotyper l'Autre. Leurs comportements sont caractérisés par l'ambivalence : le désir et le mépris ; la satisfaction des besoins et la domination. Il fait appel au besoin de l'Autre en tant que sujet d'une identité unique. Bothma suggère que l'expérience de *Philida* s'inscrit en parallèle avec ces objections de Bhabha (Bothma, 2015 : 45, 49, 51).

Bothma explore également la nature ambivalente de l'espace dans le roman. Elle analyse la question postcoloniale de l'espace et l'identité ainsi que le rôle central que joue l'appartenance à un lieu et le déplacement dans la construction de *Philida* (Bothma, 2015 : 46-47).

---

<sup>42</sup> Bien qu'on ait beaucoup dit sur la controverse de la bourse de l'écriture de Jan Rabie et Marjorie-Wallace reçue par Brink pour l'écriture de *Philida* (Visagie, 2013 : 1), nous ne nous concentrons que sur les articles scientifiques sur le roman.

Toutes comme les réponses à *L'Amour, la fantasia*, la critique postcoloniale de *Philida* s'intéresse à l'insistance de Philida à utiliser la langue en tant qu'outil de subversion. L'histoire de Philida, sa protestation et ses rêves sont marqués par sa situation linguistique (De Vries, 2012 : 8). Brink se sert d'une langue qui symbolise l'atmosphère de protestation de l'époque. Burger (2012 : s.p.) considère la langue comme une forme de résistance au niveau de son improvisation linguistique. En jouant avec la langue de l'opresseur les esclaves ignorent les règles rigides qui sont associées aux structures et aux systèmes d'oppression de la classe dirigeante (Burger, 2012 : s.p.).

Cet emploi subversif de la langue de l'opresseur correspond à celui de *L'Amour, la fantasia* de Djébar. Les deux romans présentent une certaine réorganisation de la langue de l'adversaire (le français dans *L'Amour, la fantasia* et le néerlandais et l'anglais dans *Philida*). Cette réorganisation de la langue de résistance est étroitement liée à l'emploi de l'imagination dans les deux romans, une notion qui a été peu approfondie dans les études des deux romans.

La relation entre la langue, l'imagination et la résistance est signalée par Burger (2012 : s.p.). Il fait référence à la capacité de Philida de dire « non », un acte qui demande un sens d'imagination fort. Il souligne l'importance du rôle de l'imagination créative qui va de pair avec le processus de résistance dans la quête de la liberté dans l'œuvre de Brink. Il mentionne que ce type d'imagination créative est étroitement associé à l'art de raconter des histoires.

L'emploi similaire de l'imagination dans *L'Amour, la fantasia* est insuffisamment exploré par les critiques. Bien que Donadey (2000 : 29), Ringrose (2006 : 53-54) et Mortimer (1988a : 35) touchent au caractère imaginaire de la narration quand elles font référence à la structure symphonique utilisée par

Djebar pour unir sa voix avec celles des femmes maghrébines traditionnelles, le fonctionnement de l'imagination dans le roman n'a pas encore été examiné.

Dans cette étude, nous aimerions explorer l'emploi similaire de l'imagination des narratrices dans les romans *L'Amour, la fantasia* et *Philida*. Nous nous concentrerons sur la façon dont l'imagination est représentée dans les romans ainsi que sur le rôle significatif qu'elle joue dans la vie des personnages. Nous estimons que l'analyse de ce thème peu examiné des deux romans est notre contribution aux études existantes. En outre, malgré les parallèles entre les deux romans mentionnés ci-dessus, il n'existe aucune recherche approfondie qui compare les œuvres des deux auteurs.

La section suivante portera sur les théories qui serviront de base à cette étude comparative.

### **2.3 Cadre théorique**

Les théories pertinentes à cette étude sont toutes liées à la théorie prédominante de l'imagination. Pour les questions auxquelles cette étude est consacrée, il nous intéresse de découvrir comment les personnages dans les deux romans se servent de leur imagination dans leur quête de l'autre, dans leur résistance ainsi que dans leur poursuite de la liberté. Il nous semble alors important de déterminer où les idées concernant l'imagination chevauchent les théories contemporaines les plus importantes (à notre avis) sur l'autre, la résistance et la liberté.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Dans les chapitres d'analyse, les théories ne se limitent pas aux catégories dans lesquelles elles se trouvent dans ce cadre théorique.

Ce cadre théorique ne fournira qu'une base des théories que nous voulons utiliser dans notre recherche. Nous analyserons dans l'introduction des chapitres qui suivent les implications spécifiques et les détails de la mise en œuvre de ces théories dans notre analyse.

### **2.3.1 L'imagination et l'autre**

#### 2.3.1.1 Lévinas et l'autre

Le champ de travail et l'enjeu majeur de la pensée du philosophe Emmanuel Lévinas sont selon Ernst Wolff (2007 : v) ce qu'il appelle la « relation interhumaine ». Lévinas est d'avis que « le face-à-face des personnes », cette relation interhumaine, « nous donne accès aux deux sources de tout sens [...] la totalité et l'altérité, ou encore, le même et l'autre » (Wolff, 2007 : vi).

En raison de la préoccupation de Lévinas avec cette relation entre le même et l'autre, nous estimons qu'il sera bien pertinent pour cette étude d'explorer son opinion sur le rôle de l'imagination dans cette « relation interhumaine ».

Cependant, Lévinas dit très peu explicitement sur l'imagination (Llewelyn, 2000 : 6).<sup>44</sup> D'après le théoricien John Llewelyn (2000 : 6) Lévinas en a même une conception péjorative. Llewelyn suggère néanmoins que l'imagination est étroitement liée à la notion de l'autre de Lévinas, ou plus précisément, à l'énigme que Lévinas appelle « le visage » (Llewelyn, 2000).

---

<sup>44</sup> Llewelyn (2000 : 6-7) fait référence à une affirmation rare faite par Lévinas à propos de l'imagination: *"It is ultimately from moral relationships that every metaphysical affirmation takes on a 'spiritual' meaning, is purified of everything with which an imagination captive of things and victim of participation lends to our concepts"*. Llewelyn (2000 : 7) interprète cette déclaration comme un avertissement: *"in the 'spirit' of the Mosaic prohibition of graven images, against the dangers of allowing imagination to have its head: the imagination is an unruly horse"*.

Lévinas croit que nous pouvons seulement faire du sens de la vie par un autre, une autre personne. Il est d'avis que le visage d'autrui exige un éveil intérieur de responsabilité, ce qu'il appelle « l'éveil du moi par autrui ». Il fait référence au visage d'autrui qui nous appelle, qui nous demande, qui nous oblige (Lévinas, 1999 : 25).<sup>45</sup> Il décrit la rencontre personnelle et éthique entre le soi et l'autre : dans cette confrontation l'altérité de l'autre personne se présente comme l'impératif moral qui perce le soi avec une obligation morale envers l'autre (Cohen, 2003 : xxvii).

Le visage de l'autre qui crée cette moralité fondamentale est cependant décrit comme étant énigmatique. Dans sa philosophie, Lévinas oppose l'ordre de la présence et de la phénoménalité<sup>46</sup> dans lequel les entités sont claires et comprises, à l'ordre de l'énigme<sup>47 48</sup> qui représente ce qui échappe à la compréhension, ce qui est « autrement qu'Être » (Critchley, 1992 : 114).<sup>49</sup> Pour Lévinas, le visage de l'autre s'inscrit dans ce dernier ordre. Le visage, selon Lévinas (1974 : 141) « échappe à la représentation ».

Lévinas (1991 : 91) décrit ce visage de l'autre dont je suis responsable comme une « trace » de lui-même.<sup>50</sup> Il existe plusieurs interprétations de ce terme de la « trace » de Lévinas.<sup>51</sup> Afin de lier la théorie

---

<sup>45</sup> Notre traduction : *The face of the Other that "summons me, that demands me, that requires me"* (Lévinas, 1999 : 25).

<sup>46</sup> Le concept est dérivé du mot grec *phaino* qui veut dire « mettre en évidence » *"to bring to light"* (Critchley, 1992 : 114).

<sup>47</sup> Le concept est dérivé du mot grec *ainigma* qui veut dire une devinette ou *"dark saying"* (Critchley, 1992 : 114).

<sup>48</sup> Wolff (2007 : 242, 244, 245) signale la difficulté liée à l'interprétation de ce terme de Lévinas : « Ailleurs l'énigme est appelée la transcendance même, elle est la proximité de l'autre [...] et aurait en tant que telle sa propre façon : la moralité [...]. Mais aussi, l'énigme vient de l'illéité et elle en est la trace », « Quelle est la relation entre l'énigme et la trace ? Parfois, les deux notions sont juxtaposées de manière à laisser entendre qu'elles sont synonymes », « Lévinas dirait probablement qu'il n'y a pas de trace sans l'homme [...] ce qui rejoindra la conviction que la subjectivité est le partenaire de l'énigme. Il nous semble justifié de dire que la trace est une énigme ou au moins énigmatique (parce qu'il y a mention de l'énigme de la trace' [...]) même s'il faut concéder que, probablement, tout énigme n'est pas trace ».

<sup>49</sup> Lévinas choisit le pronom de la troisième personne du singulier (il) comme le « référent » énigmatique d'« autrement qu'Être ». Il se sert du terme « illéité » pour décrire l'énigme (Critchley, 1992 : 114).

<sup>50</sup> *"A face is a trace of itself, given over to my responsibility, but to which I am wanting and faulty"* (Lévinas, 1991 : 91).

<sup>51</sup> Une première interprétation peut être déduite du dernier paragraphe d'*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* : « après la mort d'un certain dieu habitant les arrières-mondes, la substitution de l'otage découvre la trace – écriture imprononçable – de ce qui, toujours déjà passé [...] – n'entre dans aucun présent et à qui ne conviennent plus les noms

de celui-ci à l'imagination, il importe ici d'examiner la notion d'un point de vue sémiologique.<sup>52</sup> Il rapproche l'idée de la trace à celle de l'énigme : « La trace n'est pas un signe comme un autre. Mais elle joue aussi le rôle du signe. Elle peut être prise pour un signe » (Lévinas, 2003 : 41).

Dans son étude des signes, Derrida emprunte ce terme de Lévinas dans son élaboration de la notion de *différance*.<sup>53</sup> Derrida désigne le signe comme une trace, un passé qui n'a jamais été présent. Évoquant la théorie de Derrida, Critchley insiste sur le fait que « le présent est constitué d'un réseau différentiel des traces. Pour que le présent soit présent, il faut être lié à quelque chose de non-présent, quelque chose

---

désignant des êtres, ni les verbes où résonne leur essence – mais qui, Pro-nom, marque de son sceau tout ce qui peut porter un nom » (Lévinas, 1974 : 233). Cette référence de Lévinas à la trace s'inscrit dans le domaine de l'éthique. La trace est décrite comme une écriture inaudible de l'innomable, de l'inexprimable, de celui qui précède tous les noms et qui n'entre pas dans le présent (Critchley, 1992 : 57). D'après Critchley (1992 : 113) Lévinas accepte la mort de Dieu. Après la mort de celui-ci, Lévinas est d'avis que le sujet éthique est capable de découvrir le sens de la transcendance qui était perdu ou réifié dans la métaphysique : la transcendance de l'autre. Le processus d'être là pour un autre (dans la relation avec l'autre) nous permet cette trace de la transcendance. Selon Lévinas, la subjectivité pourrait être décrite comme être un otage à l'autre, c'est à dire que « le sujet est emporté en captivité jusqu'au point de se substituer à l'autre [...] La substitution est la subjectivité même du sujet éthique, ce qui signifie que le sujet est structuré comme la responsabilité de l'autre avant la préoccupation avec soi-même. La responsabilité [...] est la religiosité même du sujet [...] l'affirmation religieuse faite ici c'est qu'après la mort d'un certain dieu, la subjectivité ainsi que la substitution et l'otage découvre la trace de ce qui n'entre dans aucun présent et qui est désigné par le pronom 'il' » (Critchley, 1992 : 113, notre traduction) ; *"[T]he subject is taken captive to the point of substituting itself for another [...]. Substitution is the very subjectivity of the ethical subject, which means that the subject is structured as responsibility to the Other prior to preoccupation with oneself. Responsibility [...] is the very religiosity of the subject [...]. The religious claim being made here is that after the death of a certain god, subjectivity qua substitution and hostage discovers the trace of that which does not enter into any present and which is designated by the pronoun 'he'"* (Critchley, 1992 : 113). Lévinas croit que « le sujet en tant que substitution, 'le pour autrui', découvre la trace dans le visage de l'Autre du 'Il', le Pro-nom de ce qui vient avant toutes les choses nommées mais qui les marque avec son sceau. Ainsi, Lévinas ne rejette pas la mort de Dieu et la critique de la transcendance métaphysique, mais il les introduit plutôt comme des conditions préalables de la possibilité de la religiosité et de la moralité » (Critchley, 1992 : 114, notre traduction) ; *"Lévinas's claim is that the subject as substitution, as being-for-another, discovers a trace in the Other's face which is that of the 'Il', the Pro-nom, the 'Fore-name' of that which comes before all named beings but which marks each being with its seal. Thus Lévinas does not dismiss the death of God and the critique of metaphysical transcendence, but rather introduces them as preconditions of the possibility of religiosity and morality"* (Critchley, 1992 : 114). Cette idée de la trace du 'Il', de l'innommable qui est découverte dans le visage de l'autre, se manifeste également dans le livre *Entre Nous* de Lévinas où il parle de la trace comme « la proximité de Dieu dans le visage de mon prochain » (Lévinas, 1998 : 57, notre traduction) ; *"[T]he proximity of God in the countenance of my fellowman"* (Lévinas, 1998 : 57).

<sup>52</sup> Lévinas suit lui-même une voie semblable : afin de présenter l'énigme, Lévinas analyse le caractère énigmatique de la langue. Il dit : « Tout parler est énigme [...] le langage est la possibilité d'une énigmatique équivoque pour le meilleur et pour le pire et dont les hommes abusent » (Lévinas dans Wolff, 2007 : 241).

<sup>53</sup> La notion de *différance* de Derrida : *"The signified concept is never present in and of itself; it signifies only in so far as it is inscribed in a chain of systematic play of differences. This play of differences that is constitutive of meaning 'is' différance itself"* (Critchley, 1992 : 36).

de *différant* et ainsi il ne peut pas être présent » (Critchley, 1992 : 37, 101).<sup>54</sup> Lévinas (2003 : 41) signale lui-même ce processus inachevé de la signification quand il dit que « la signification de la trace consiste à signifier sans faire apparaître ».

En nous fondant sur les réflexions susmentionnées, nous faisons les interprétions suivantes : la trace énigmatique du visage de l'autre signale, tout comme la notion de *différance* de Derrida, que l'on est confronté à un monde qui reste à jamais hors de notre prise. La trace est le signe de notre incapacité de saisir le visage de l'autre. Notre processus de signification demeure infini et provisoire.

C'est précisément dans ce rapport entre le processus de signification et la trace où Llewelyn (2000 : 8) intègre l'idée de l'imagination. Il fait référence à la phénoménologie de la trace invisible de Lévinas quand « la trace se fait passer pour une signification purement sémantique, pour un mimétisme et pour une image ».<sup>55</sup> D'après Llewelyn, la trace, toute en simulant, feint et l'imagination fonctionne également en feignant. Il remarque que le processus de feindre de la trace entraîne nécessairement une déformation. La trace (du visage) ne peut pas reproduire l'autre. Selon Derrida (dans Llewelyn, 2000 : 8) nous n'avons qu'une « oscillation infinie entre la trace qui s'échappe de la capture de l'image et l'image qui imagine néanmoins qu'elle peut 'imager' la trace. L'image est surmontée par l'énigme. L'imagination, étant comprise comme imagerie, devient énigmatisme ».<sup>56 57</sup> La trace ne peut pas être représentée par une image. Elle échappe à la représentation. En l'examinant, nous n'avons que des

---

<sup>54</sup> Notre traduction : "*The present is constituted by a differential network of traces. In order for the present to be present, it must be related to something non-present, something différent, and so not be present*" (Critchley, 1992 : 37).

<sup>55</sup> Notre traduction : "*Similarly in the contexts of Lévinas's phenomenology of the invisible trace, when the trace masquerades as purely semantic signification, mimesis and image, there is a feigning. And, as observed for example by Hume, imagination works by feigning*" (Llewelyn, 2000 : 8).

<sup>56</sup> Avec ce terme Llewelyn reconnaît la notion d'énigme de Lévinas : la trace qui a l'apparence d'un signe.

<sup>57</sup> Notre traduction : "*infinite oscillation between the trace that escapes capture by the image and the image nevertheless imagines it can image the trace. The image is overcome by the enigma. Imagination understood as imaging becomes enigmatism*" (Llewelyn, 2000 : 8-9).

énigmes à notre disposition. Llewelyn explique que notre perception épistémique s'obscurcit en faisant face au visage de l'autre.<sup>58</sup> Voir face à face c'est toujours voir énigmatiquement.

Dans cette vision opaque que nous avons de l'autre, Llewelyn met l'accent sur l'importance du mot juste quand nous essayons de le représenter. Il est d'avis que notre responsabilité envers l'autre être humain implique une responsabilité du mot. Il dit : « Je peux seulement garder ma responsabilité à être honnête et sincère de l'autre être humain si je me dois de chercher le *mot juste* ». <sup>59</sup> Il explique que dans cette responsabilité infinie de l'autre, nous sommes élus pour « peser nos mots avec soin et ce soin nous oblige à choisir d'autres mots, de crainte qu'un seul soit considéré comme final » (Llewelyn, 2000 : 194).<sup>60</sup>

Llewelyn (2000 : 204-205) soutient que l'éthique de Lévinas entraîne la poétique. Il explique que l'éthique est « une esthétique qui consiste à offrir à l'autre des alternatives même si l'alternance ne semble pas être une alternance de mots mais qui néanmoins obtient ce que la substitution d'un mot par un autre peut atteindre : une réanimation de ma relation à l'autre ». <sup>61</sup> D'après Llewelyn (2000 : 201) cette alternance ou quête des mots qui est toujours inachevée est le travail de l'énigme.

---

<sup>58</sup> Notre traduction : *"Seeing face-to-face is forever seeing in a glas(s) darkly, for my seeing of anything is ceaselessly troubled by the look that you turn toward me, turning epistemic perception into ethical regard [...] troubling its clarity and distinctness"* (Llewelyn, 2000 : 9).

<sup>59</sup> Notre traduction : *"Lévinas's claim is that the first claim upon me is that which makes me responsible to the other human being, not to the other word. My claim is that, however we construe the order of precedence, my responsibility to the other human being entails a responsibility to the word. I can only keep my responsibility to be truthful or sincere to the other human being if I am duty-bound to seek the mot juste"* (Llewelyn, 2000 : 194).

<sup>60</sup> Notre traduction : *"I am chosen-selected-elected to choose my words with care, and the care requires me to choose other words, lest any of them should be assumed to be final"* (Llewelyn, 2000 : 194).

<sup>61</sup> Notre traduction : *"The ethical entails poetics. It is an aesthetic that consists in offering to the other alternatives even when alternation does not look or sound like an alternation of words but nevertheless achieves what substitution of one word for another can achieve: a reanimation of my relation to the other"* (Llewelyn, 2000 : 204-205).

Même si Lévinas ne discute pas explicitement l'idée de l'imagination, nous pouvons cependant faire la conclusion suivante basée sur ses théories de la trace du visage (et les interprétations de celles-ci) : le visage de l'autre ne peut pas être représenté. Il est une trace de lui-même. Nous n'avons donc que des traces, des énigmes, à notre disposition pour concevoir l'autre – la personne par laquelle nous pouvons faire du sens de notre vie. C'est notre responsabilité éthique de chercher, malgré nos limites, malgré le manque possible des alternatives, le mot juste pour le représenter. Nous ne disposons que d'énigmes, d'une énigme, pour le faire. Cette théorie de l'imagination (ou de l'énigme)<sup>62</sup> sera utilisée comme point de départ pour notre analyse de l'autre dans les deux textes.

Dans la quête de concevoir l'autre, les narratrices ne sont cependant pas seulement confrontées à ce qui est « autre », mais leur propre identité (le même, le soi) est également façonnée par l'énigme poétique. Pour étudier l'interdépendance entre le soi et l'autre, nous pouvons nous appuyer sur la théorie de Paul Ricœur.

### 2.3.1.2 L'autre et soi-même

Dans son œuvre, Ricœur avance la compréhension de la relation polyvalente entre le soi et l'autre. Il souligne que le soi est constitué d'autrui (Ricœur, 1990 : 393- 409). Selon lui, notre voix de conscience doit être considérée comme les voix ancestrales, la « parole des ancêtres résonnant dans ma tête » (Ricœur, 1990 : 408), qui ne sont accessibles qu'à travers la mémoire.

---

<sup>62</sup> Pour notre analyse des deux textes le terme 'énigme' veut dire que les images nées de l'imagination des protagonistes ne sauront donc jamais capter entièrement ce que ceux-ci désirent se représenter. Ce ne sont que des approximations toujours envahies par l'énigme.

Ricœur (2000 : 151, 152, 161) explique que la mémoire individuelle se lie à la mémoire collective. Il fait référence à la capacité de l'autre, des entités collectives « à conserver et rappeler les souvenirs communs ». Il suggère qu'il existe un plan intermédiaire de référence où s'opèrent les échanges entre la mémoire individuelle d'une personne et la mémoire publique/collective des communautés auxquelles nous appartenons. Donc en faisant partie d'une communauté particulière qui partage une mémoire commune, les voix de nos ancêtres demeurent dans cette mémoire collective. Cette mémoire collective façonne mon identité et le sens de soi (Ricœur, 2000 : 112-163).

Le rôle de l'autre dans la construction de l'identité personnelle est accentué. Mais Ricœur met également en valeur l'impression du soi en tant qu'un autre dans cette formation de l'identité. Dans ce qu'il appelle une compréhension narrative, un processus dans lequel on se présente en tant qu'un autre, « un acte essentiellement d'empathie est généré par lequel nous trouvons une oscillation entre le soi et l'autre dans une variation libre de l'imagination » (Kearney, 2004 : 174).<sup>63</sup> L'imagination narrative transforme alors le moi en un soi (Kearney, 2004 : 173). Nous remarquons un tel processus imaginatif dans les deux romans de cette étude.

Puisque cette étude se penchera principalement sur les actes langagiers pratiqués par les deux narratrices, un aperçu de la notion de l'autre (et du soi) dans le champ du discours va nous guider dans notre analyse.

---

<sup>63</sup> Notre traduction : *“a basic act of empathy whereby the self flows from itself toward the other in a free variation of imagination”* (Kearney, 2004 : 174).

### 2.3.1.3 L'autre et l'analyse du discours

Le problème mentionné plus haut et soulevé par Lévinas à propos de l'impossibilité de représenter le visage de l'autre, est également mis en question par le théoricien Derek Attridge. Il aborde cependant la question de la représentation du point de vue du discours – une approche qui est étroitement liée à la théorie de Foucault (voir 2.3.2.1).

Attridge indique la nécessité de transformer le discours hégémonique. Il accentue le rôle significatif de l'imagination dans ce processus et sa capacité à développer de nouvelles significations. Il est d'accord avec Foucault (voir 2.3.2.1) que l'altérité se trouve au-delà des cadres familiers du discours. L'altérité selon Attridge n'est pas quelque chose qui peut facilement être saisi. Il décrit l'autre comme ce qui n'est pas connaissable avant qu'il soit rapporté au domaine du même à travers un acte créatif. L'esprit du créateur peut seulement se servir des matériaux familiers auxquels il a accès. Par conséquent, le travail de l'esprit créatif est d'explorer et d'enquêter sur les limites des données d'une culture (Attridge, 2004 : 20, 31).<sup>64</sup>

L'appel d'Attridge à un acte créatif présente des similitudes avec l'insistance de Degenaar et Kearney sur l'imagination éthique (voir chapitre un). Il met également en valeur l'acte moral de reconnaître la singularité de l'autre – le besoin de voir l'autre dans son altérité. Il signale cependant que l'acte

---

<sup>64</sup> *"The otherness that is brought into being by such a creative act implies a wholly new existent that cannot be apprehended by the old modes of understanding, and could not have been predicted by means of them; its singularity, even if it is produced by nothing more than a slight recasting of the familiar and thus of the general, is irreducible"* (Attridge, 2004 : 29).

d'imaginer « autrement » ne peut jamais être entièrement « autrement », mais qu'il y aura toujours des éléments du familier et du même.<sup>65</sup>

À notre avis, les narratrices dans *L'Amour, la fantasia* et *Philida* se servent d'un tel acte créatif. Elles tentent ainsi de changer le discours hégémonique en développant de nouvelles significations. Dans la section suivante, nous examinerons les théories qui seront utilisées dans notre analyse de la résistance des narratrices contre ce discours hégémonique.

### **2.3.2 L'imagination et la résistance**

#### **2.3.2.1 Une résistance contre le discours hégémonique : la théorie du pouvoir et de la connaissance de Foucault**

Le philosophe Michel Foucault est considéré comme l'un des penseurs le plus influent qui aborde la dynamique de la résistance sous la domination coloniale et postcoloniale (Laidlaw, 2014 : 23). Il nous semble alors capital d'intégrer ses théories dans cette étude.

Foucault croit que toute connaissance, toutes idées de vérité et de pouvoir prennent la forme d'un discours. Il définit le discours comme une pratique, comme la façon dont les concepts, les sujets, les opinions et les énonciations sont utilisés. Il étudie la manière dont un discours crée les relations de pouvoir, générant un cadre sur lequel se fondent toutes actions et pensées humaines. Foucault soutient que les sujets humains sont conditionnés d'avance dans leurs capacités perceptives et imaginatives par des codes sous-jacents sur lesquels ils n'ont pas de contrôle. Un discours ne comprend pas seulement ce

---

<sup>65</sup> "If I succeed in responding adequately to the otherness and singularity of the other, it is the other in its relating to me – always in a specific time and place – to which I am responding, in creatively changing myself and perhaps a little of the world as well" (Attridge, 2004 : 33).

qui est dit, mais également le dicible et l'indicible (Foucault, 1972 : 120-121 ; Kearney, 1988 : 265-266 ; Law, 2007 : 342 ; Loomba, 2005 : 35).

Foucault met en valeur l'idée qu'il n'existe aucune véritable réalité indépendante (une « véritable conscience ») que nous pouvons comprendre et décrire. Notre monde, nos pensées et nos idées sont déterminés par les discours existants. Le soi est également façonné par le discours. Nous essayons de faire du sens de notre existence par la langue, mais la langue, en tant que mode d'interprétation, n'est pas objective. Les concepts et les mots dont nous nous servons existent dans notre culture et déterminent notre manière de penser et de comprendre. Nous ne sommes donc jamais libres du discours limité dans lequel nous sommes pris. Nous n'avons que des représentations de la réalité et toute représentation dépend du discours. Notre langue, notre inconscient et même notre imagination sont structurés par le discours (Deleuze, 1986 : 51 ; Foucault, 1972 : 221).

Par contre, les relations de pouvoir qui sont créés par le discours, font plus que supprimer et assujettir. Benda Hofmeyr (2005 : 100) met l'accent sur le rôle productif de ces relations de pouvoir : elles sont également habilitantes et elles pourraient faciliter le changement.

Etant donné le caractère relationnel du pouvoir, nous pouvons retenir le fait que là où il y a pouvoir, il y a toujours aussi résistance (contre-pouvoir). Foucault affirme que le pouvoir est partout parce qu'il vient de partout. Nous pouvons seulement y résister de l'intérieur. Nous sommes en fait toujours à l'intérieur du pouvoir. Nous ne pouvons pas nous en sortir, puisqu'il n'existe aucun « extérieur » absolu en ce qui concerne le pouvoir. Le discours peut alors être à la fois un instrument et un effet de pouvoir, mais le discours peut également servir comme point de résistance. Il peut être considéré comme le point de départ d'une stratégie opposé (Hofmeyr, 2005 : 99-100 ; Michaud, 2000 : 16).

Dans le chapitre « L'imagination et la résistance », nous nous servons de ces théories de Foucault sur le discours et la résistance comme point de départ pour notre analyse. Nous indiquerons comment la notion de l'éthique de Foucault, qui s'entend comme « le souci de soi », nous permet de lier l'idée du discours, la résistance et l'imagination.<sup>66</sup>

Quand nous faisons référence à la notion de la résistance comme elle est représentée dans deux romans d'une nature postcoloniale et féministe, il importe d'examiner la perspective des théoriciens postcoloniaux et féministes sur la résistance.

### 2.3.2.2 Une perspective postcoloniale

La remise en cause du discours hégémonique des théoriciens postcoloniaux est accentuée dans leur litige contre les « métarécits ». Ils accentuent l'existence de plusieurs histoires/récits, et pas seulement celle/celui du colonisateur.

Le penseur postcolonial Homi Bhabha met en valeur l'importance du liminaire – ceux qui se trouvent dans les positions marginales de la société. Il développe la notion d'« hybridité », une notion qui souligne les convictions poststructuralistes de la diversité et de la multiplicité. Le concept d'hybridité s'accorde avec l'idée de Bhabha sur l'existence d'un « tiers espace » dans lequel les oppositions binaires portant sur l'Occident et ce que l'on appelle le « tiers monde » sont sapées. Cet espace crée la

---

<sup>66</sup> Nous nous concentrerons sur la notion de « souci de soi » comme elle est développée dans les deuxième et troisième volumes de *l'Histoire de la sexualité* (*La volonté de savoir*, *L'usage des plaisirs* et *Le souci de soi*).

possibilité de protestations contre les discours nationalistes et ethnocentriques (Bhabha, 1994 : 212-218).

La création d'un tel « tiers espace » nécessite un sens profond de créativité. Bhabha (1994 : 266) accentue l'importance d'une hétérogénéité créative qui libère le discours d'émancipation de rester enfermé dans des catégories binaires. Dans son but de transgresser les limites des oppositions binaires, l'imagination joue un rôle significatif.

Le mouvement féministe exige une transgression similaire des limites dans sa résistance contre les discours hégémoniques.

### 2.3.2.3 Une perspective féministe

La demande des féministes de parler et d'imaginer « autrement » est née de leur révolte contre le discours hégémonique et phallogentrique institutionnalisé par les hommes. Julia Kristeva, considérée comme une des féministes la plus influente d'aujourd'hui, est à la recherche d'un nouvel espace théorique ainsi qu'une langue dans lesquels les représentations phallogentriques et patriarcales pourraient être minées. Elle tente de créer une autre forme d'écriture qui pourrait fournir une mode de représentation pour les femmes en tant que femmes (Rorty, 2005 : 196 ; Van der Merwe and Viljoen, 1998 : 121 ; Grosz, 1990 : 168-169).

L'œuvre de Kristeva est fortement influencée par le psychanalyste français Jacques Lacan (Grosz, 1990 : 147 ; Law, 2007 : 345).<sup>67</sup> Sa théorie générale du processus de signification de l'identité est une adaptation de l'opposition de Lacan entre l'imaginaire et le symbolique. Kristeva reformule l'opposition comme l'alternance entre l'ordre sémiotique et l'ordre symbolique (Grosz, 1990 : 150).

Kristeva accepte l'ordre symbolique de Lacan, l'ordre patriarcal de langue et de culture qui construit le sens de l'identité d'un sujet. L'ordre symbolique fait référence à un système de signes qui a comme base un ensemble de règles, par exemple la grammaire et la syntaxe. Le symbolique est lié à un utilisateur de langue adulte. Il est considéré comme une langue dans laquelle les mots correspondent au sens (Law, 2007 : 345). Kristeva diverge cependant de l'ordre symbolique de Lacan en mettant l'accent davantage sur la relation mère-enfant préœdipienne, qui est décrite en termes de la sémiotique, au lieu de l'associer au père œdipien (Ringrose, 2006 : 36). L'ordre sémiotique correspond à la phase pré-linguistique de la petite enfance où un ordre de la réalité qui est pré-verbal mais déjà social se produit. L'ordre sémiotique fait référence à ce qui est instinctif et sensuel (Kristeva, 1984 : 43, 45, 48-49 ; Grosz, 1990 : 152).

Kristeva voit la langue comme une dialectique entre ces deux modalités : la sémiotique et le symbolique. Le discours est un processus qui dépend de la corrélation de ces deux modalités. La sémiotique est la condition réprimée d'une langue qui est réglementée, grammaticale et syntaxiquement dirigée (Ringrose, 2006 : 39-40 ; Grosz, 1990 : 152).

---

<sup>67</sup> Pour le psychanalyste Jacques Lacan, l'inconscient est structuré comme une langue et la conscience individuelle y est subordonnée (Degenaar, 2011 : 52). Alors que De Saussure explique la subordination de la parole du sujet individuel au système impersonnel de la langue dans son ensemble, Lacan fait référence à une subordination similaire de la conscience individuelle aux structures cachées de l'inconscient (Kearney, 1988 : 256-257).

Lorsque le symbolique est transgressé ou remodelé par l'afflux de la sémiotique dans la mesure où une irruption arrive dans la langue « naturelle » qui unifie l'unité sociale, une langue créative ou ce que Kristeva appelle « le langage poétique » commence à naître (Kristeva, 1984 : 62 ; Ringrose, 2006 : 39-40).

Ce langage poétique correspond à l'usage de l'imagination dans les textes de Djébar et Brink. En jouant avec le langage symbolique, les narratrices se servent d'une langue imaginative et poétique afin de défier le discours hégémonique et d'imaginer le visage de l'autre marginalisé. Ce besoin de défier le discours hégémonique et de ressusciter l'autre marginalisé est né du désir fondamental des narratrices de liberté.

### **2.3.3 L'imagination et la liberté**

La poursuite de la liberté des deux narratrices forme la base de leur quête de l'autre ainsi que de leur besoin de résister. Nous estimons qu'il sera alors bien pertinent de revoir si nous pouvons lier les théories des deux grands théoriciens de l'autre (Lévinas) et de la résistance (Foucault) à celle de la liberté. Nous tenterons également d'établir si ces théories de la liberté partagent des idées avec la théorie de l'imagination.

Dans son optique éthique, Lévinas déclare que l'on est responsable de la liberté de l'autre. Et c'est pour cette raison que l'on est en otage (Llewelyn, 2000 : 214). Pour Foucault, les notions du pouvoir, de la connaissance et de la résistance se sont développées en parallèle avec ses idées sur la liberté. Selon lui, le pouvoir ne permet pas seulement à l'individu de résister à son assujettissement, mais il lui permet

également d'assurer davantage de liberté (Hofmeyr, 2005 : 18). Il lie aussi, comme Lévinas, sa notion de liberté à la pratique d'éthique, au « souci de soi » (Foucault, 1984b : 116).

Lévinas et Foucault concordent néanmoins que la liberté n'est jamais vraiment réalisable (Hofmeyr, 2005 : 24, 97, 102). Llewelyn (2000 : 216) fait remarquer que la théorie de Lévinas propose que « l'heure ensoleillée absolu de bonheur est asymptotiquement différée ». <sup>68</sup> Selon eux, un sentiment de liberté se fait ressentir quand l'individu explore, de façon continue, ses limites externes (Hofmeyr, 2005 : 24 ; Llewelyn, 2000 : 204-205). Cette idée d'une exploration des limites, comme nous l'avons déjà indiquée, est fortement liée à la fonction de l'imagination.

## **2.4 Conclusion**

Dans ce chapitre nous avons présenté un aperçu de la recherche existante sur *L'Amour, la fantasia* de Djébar et *Philida* de Brink. Nous avons souligné que la notion de l'imagination dans les deux textes est insuffisamment étudiée dans les articles académiques qui analysent ces romans.

Nous avons fourni un cadre théorique qui sera utilisé pour examiner le rôle de l'imagination dans la quête des narratrices de concevoir l'autre, leur résistance ainsi que leur lutte pour la liberté. Nous nous servons principalement des théories de Lévinas et de Foucault pour analyser la relation entre l'autre, la résistance, la liberté et l'imagination. Au besoin, les théories de Ricœur, Kristeva et Attridge seront également intégrées à notre discussion des textes primaires.

---

<sup>68</sup> Notre traduction : "The fully happy hour of bonheur is asymptotically deferred" (Llewelyn, 2000 : 216).

## Chapitre trois : L'imagination et l'autre

---

### 3.1 Une quête de la connaissance

Ce chapitre vise à examiner la relation entre l'imagination et la recherche de l'autre dans *Philida* d'André Brink et *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar.

Dans les deux romans en question, les narratrices démontrent un désir de se connaître. Les deux traversent, de façon différente, une crise d'identité : Philida, comme esclave, a l'impression que son identité est fortement déterminée par ses maîtres tandis que la narratrice dans *L'Amour, la fantasia* rencontre un problème d'identité à cause de son sentiment d'être aliénée de son peuple.

Pour arriver à mieux se connaître, les narratrices explorent différents aspects de leur vie qui ont une influence sur la formation de leur identité. Une des façons d'obtenir une meilleure connaissance d'elles-mêmes, c'est d'explorer leurs relations avec ce/ceux qui les entourent. Une autre manière pour essayer de se comprendre est de se représenter à travers des paroles et des histoires. Dans cette quête de soi les narratrices fouillent également la question de la langue par laquelle elles désirent se représenter. Ces trois aspects que les narratrices explorent (les objets et les gens qui les entourent, leurs représentations du soi ainsi que les langues par lesquelles elles s'expriment) peuvent tous les trois être considérés comme des « autres » qu'elles souhaitent examiner afin d'arriver à une meilleure connaissance de soi. Cette quête de connaître l'autre rencontre cependant des obstacles : les narratrices font face aux défauts de leur connaissance en raison de, entre autres, leur langues limitées.

Vu les contraintes liées à la possibilité de connaître l'autre, ce chapitre a comme objectif d'étudier la façon dont les narratrices tentent de combler ces manques de connaissance. Nous y examinerons le rôle que pourrait jouer l'imagination dans cette quête de l'autre.

Derek Attridge nous signale que si la notion de « l'autre » est une idée rebattue dans le discours académique actuel, elle demeure néanmoins une notion qui détient certains mérites (Attridge, 2004 : 28).<sup>69</sup> D'après ce chercheur, la rencontre avec l'altérité comporte une rencontre avec une singularité. Pour expliquer cette notion de singularité, Attridge se concentre surtout sur l'altérité rencontrée par un acte créatif. D'après lui, l'altérité qui est créée par un acte d'écriture inventive implique la création d'un être entièrement nouveau, la création de quelque chose qui ne peut pas être compris par des modes anciens de compréhension.<sup>70</sup> Sa singularité est irréductible. Un deuxième mérite du processus de se pencher sur le concept de « l'autre » est, selon Attridge, que cette notion est fondée sur une relation : Être « autre » est nécessairement être « autre à » ou « autre que ». Il souligne qu'il n'y a pas d'« autre absolu » (un Autre), c'est à dire un autre qui est entièrement transcendant ou un autre qui n'est pas lié à une particularité empirique.<sup>71</sup> À cause du fait que l'autre est toujours « autre à/que » moi, je suis déjà lié à cet autre. Une telle relation entre deux entités implique qu'ils partagent, quoique minime, un cadre général. L'altérité est alors produite par une relation active, ou un lien entre deux choses<sup>72</sup> : l'autre, comme « autre que », est toujours, de manière constitutive, dans le processus de se transformer de l'inconnu au connu, de l'autre au même (Attridge, 2004 : 28-29).

---

<sup>69</sup> Le travail des théoriciens Attridge et Llewelyn (mentionné par la suite) nous aide à mieux comprendre les implications des théories de Lévinas – d'où le besoin de revoir leurs idées dans cette section.

<sup>70</sup> Nous expliquerons cet aspect de l'altérité plus loin (Voir infra, p. 51).

<sup>71</sup> S'il y a un autre absolu, il s'agit de foi religieuse (Attridge, 2004 : 29).

<sup>72</sup> Le mot anglais utilisé par Attridge ("*a relating*") nous donne une description plus précise de cette relation (Attridge, 2004 : 28-29).

C'est bien cette rencontre avec l'altérité et sa capacité de transformer que nous souhaitons examiner dans ce chapitre. Nous étudierons premièrement le rôle joué par l'imagination dans les relations entre les personnages et ce/ceux qui les entoure/nt. L'accent sera mis sur l'influence de ces autres sur la formation de l'identité des deux narratrices. Notre point de départ sera la théorie de Lévinas sur l'autre. Il définit un tel autre qui nous entoure comme une autre personne/chose qui permet au soi de donner un sens à sa vie (1999 : 25).

Dans son analyse de l'œuvre de Lévinas, Llewelyn (2000 : 122) remarque que le soi est inséparable de l'autre. L'autre est toujours déjà sous ma peau (Llewelyn, 2000 : 204). Lévinas (1991 : 112) dit lui-même que je suis « en moi » à travers les autres.<sup>73</sup> Il explique que l'autre est en moi et fait une partie indispensable de mon identification.<sup>74</sup>

Dans cette relation entre le soi et l'autre, le soi, ou plus précisément ce que Lévinas (comme Platon) appelle le *même* est « remis en question par l'autre, dont l'altérité ne peut pas être réduit au même, ce qui échappe aux capacités cognitives du sujet connaissant » (Critchley, 1992 : 4-5).<sup>75</sup>

Nous voyons dans les deux romans une telle mise en question du soi par ce/ceux qui entoure/nt nos deux narratrices. En cherchant à s'identifier, elles se placent dans la proximité de l'autre. Dans cette étude, nous examinerons trois formes de cette première catégorie de l'autre définie par Lévinas, notamment les autres gens (maîtres, esclaves, colonisateurs, femmes opprimées, etc.), la terre (et

---

<sup>73</sup> Notre traduction : "I am 'in myself' through the others" (Lévinas, 1991 : 112).

<sup>74</sup> Notre traduction : "The other is in me and in the midst of my very identification" (Lévinas, 1991 : 125).

<sup>75</sup> Notre traduction : "the Same is called into question by the other (l'Autre), the 'alterity' (altérité) of which cannot be reduced to the Same, that which escapes the cognitive powers of the knowing subject" (Critchley, 1992 : 4-5).

comment elle est liée à la mémoire) ainsi que les fantômes du passé qui sont présents dans les deux romans.

Par la suite, nous analyserons la notion du soi en tant qu'autre. Nous prendrons comme base la théorie de Ricœur ainsi que celle d'Attridge pour examiner la façon dont les narratrices s'approchent d'elles-mêmes et le rôle possible de l'imagination dans cette représentation.

Dans son texte *Soi-même comme un autre* Ricœur (1990 : 368) suggère que l'autre ne se réduit pas à l'altérité d'un autrui. Il explique que l'autre « n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens » (Ricœur, 1990 : 380). Il fait référence à l'autre qui « m'aide à me rassembler, à m'affermir, à me maintenir dans ma propre identité » (Ricœur, 1990 : 384).

Attridge (2004 : 19) reprend cette idée d'un soi-même en tant qu'autre, mais il insiste sur le fait qu'une altérité absolue n'existe pas. Dans son approche, l'autre est considéré comme ce qui n'existe pas encore dans la forme existante de la langue que nous avons à notre disposition. Il explique que l'altérité est ce qui se trouve au-delà du cadre de compréhension d'une culture. Quand l'altérité est exprimée et, par conséquent, l'altérité « existe », elle ne peut plus être considérée comme un « autre » (Attridge, 2004 : 32).

D'après Attridge, l'autre exige une transformation d'un autre en quelque chose d'autre qui n'est pas « autre ». Cette transformation constitue selon lui la base du processus créatif (2004 : 19, 22). Il dit : « Être vraiment créatif est de [...] créer par un travail adroit, imaginatif et intellectuel une entité qui est

différente d'une façon irréductible de ce qui existe déjà » (Attridge, 2004 : 22).<sup>76</sup> Il est d'avis que l'autre est « ce qui n'est pas connaissable jusqu'à ce que celui-ci soit ramené sur le terrain du même par un acte créatif » (Attridge, 2004 : 31).<sup>77</sup>

L'altérité absolue ne peut alors pas être connue. Attridge nous montre que nous n'avons accès qu'aux parties d'un autre « traduit » qui fait partie de la langue de soi : « L'Altérité absolue, autant que ce soit absolue, ne peut pas du tout être comprise, en réalité, cela n'existe pas » (Attridge, 2004 : 30).<sup>78</sup>

Attridge (2004 : 25) met également en valeur l'idée que le soi peut être considéré comme un autre. Il explique : « Je suis toujours dans une certaine manière autre à moi-même. C'est cette instabilité et incohérence, ces pressions internes et externes et les zones d'ombre, cette division du soi, qui constituent les conditions de l'émergence de l'autre ». <sup>79</sup> L'instabilité du soi qui se compose des « zones d'ombre », forme aussi un autre inconnu – un espace inaccessible. Nous avons seulement accès à cet espace par une langue, les traces limitées, du soi. Attridge (2004 : 24) met alors la création de l'autre en parallèle à la découverte du soi : « Quand je rencontre l'altérité, je ne rencontre pas l'autre en tant que telle (comment puis-je ?), mais le remodelage du soi qui fait naître un autre qui, obligatoirement, n'est plus entièrement autre » (Attridge, 2004 : 24).<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Notre traduction : *"To be truly creative is to [...] bring into existence by skilful and imaginative intellectual labour an entity that is irreducibly different from what is already in being"* (Attridge, 2004 : 22).

<sup>77</sup> Notre traduction : *"the other is that which is not knowable until by a creative act it is brought into the field of the same"* (Attridge, 2004 : 31).

<sup>78</sup> Notre traduction : *"Absolute alterity, as long as it remains absolute, cannot be apprehended at all, there is, effectively, no such thing"* (Attridge, 2004 : 30).

<sup>79</sup> Notre traduction : *"I am always in a way other to myself. It is this instability and inconsistency, these internal and external pressures and blind spots this self-dividedness, that constitute the conditions for the emergence of the other"* (Attridge, 2004 : 25).

<sup>80</sup> Notre traduction : *"when I encounter alterity, I encounter not the other as such (how could I?) but the remodeling of the self that brings the other into being as, necessarily, no longer entirely other"* (Attridge, 2004 : 24).

La théorie d'Attridge accentue les limites auxquelles les narratrices feront face si elles tentent de se représenter d'une façon « objective ». Le moment où un autre est représenté, il perd son altérité du fait qu'il est représenté. Par sa représentation, il est traduit dans une langue familière, une langue du même.

Nous analyserons dans cette section la représentation du soi dans les deux œuvres. Nous examinerons les obstacles que les narratrices rencontrent dans leur effort de s'approcher d'elles-mêmes.

Finalement, nous observons comment la langue à laquelle les deux narratrices aspirent peut aussi être considérée comme un autre. Dans cette dernière exploration de l'autre, nous examinerons les quêtes de langues, quoique différentes, dans les deux romans. Nous nous servons surtout de la théorie de Kristeva et Ringrose.

## **3.2 La représentation de l'autre dans *Philida***

### **3.2.1 La quête de connaître ce/ceux qui entoure/nt la narratrice**

Chez Philida l'enquête des autres est née d'un profond désir de remonter aux sources de sa vie et de trouver sa propre place dans le monde. Elle cherche à se lier avec ces autres afin de connaître sa propre identité.

Philida est bien consciente du fait que, comme le dit Lévinas, les autres qui l'entourent sont au centre de son identité. Son histoire commence même par l'histoire des autres. Elle dit : "*Dis op Zandvliet, sal ek kan sê, wat alles begin het [...] Die plaas en al sy mense, sy voormense en námense, sy mense van lankal*

*af en tot ver vorentoe, heelpad*” (Philida, 22) ; « C’est à Zandvliet que tout commence [...] je pense à la ferme et à ses gens, ses gens du commencement et ses gens de la suite, depuis les tout débuts jusqu’aujourd’hui » (PH, 27). Elle considère ces gens de Zandvliet, même si ce sont ses maîtres, comme la seule famille qu’elle connaisse (Philida, 60).

C’est surtout dans sa relation amoureuse avec Frans, le fils de son maître, où nous remarquons les limites dans sa connaissance de ces gens qui l’entourent. C’est à Stellenbosch où elle perd finalement toute confiance en Frans, une personne qu’elle considérait auparavant comme un ami intime. Malgré sa promesse initiale de la libérer, il renforce la hiérarchie de maître-esclave qui gouverne leur société. Il dit au magistrat à Stellenbosch que ce que Philida lui a dit ne vaut rien : “*dis ‘n slaaf se woord, myne is ‘n witman se woord*” (Philida, 59) ; « C’est la parole d’une esclave contre la mienne, celle d’un homme blanc » (PH, 69). Ce sont ses mots qui l’amènent à comprendre les conséquences de cette hiérarchie sur son identité :

*Daardie ding wat hy gesê het, het my vandag vir die eerste keer, die heel eerste keer, regtig laat weet wat hy is, en wat ek is. Ek is slaaf. Hy is nie. Dis al. En daar sit ‘n moerse wêreld in daardie al.* (Philida, 70)

Les paroles de Frans. Cette chose qu’il a dit qui m’a fait comprendre pour la première fois ce qu’il est et ce que je suis. Je suis une esclave. Pas lui. Voilà tout. Rien d’autre compte, jamais. (PH, 83)

En entendant ces mots de Frans, Philida acquit une connaissance plus profonde de ce qu’ils sont : elle est esclave et Frans, lui est maître, un homme blanc. Avec les mots descriptifs, les outils qui servaient normalement à mieux connaître et à se lier avec l’autre, Frans réussit à augmenter la distance, le manque de connaissance, entre eux. Son renforcement du discours hégémonique ne crée pas un lien entre les deux, mais un vide. Le silence qui règne après cette déclaration de Frans est même décrit comme une autre personne : “*Die stilte sit swaar tussen ons, soos ‘n groot donker man wat nie wil praat*

*nie*” (Philida, 55) ; « Le silence s’installe lourdement entre nous, comme un grand homme sombre qui ne veut pas parler » (Notre traduction). Philida accentue ce sentiment d’altérité quand elle dépeint le silence comme l’ombre d’un géant : “*soos die swaar skaduwee van ‘n reus wat daar gehurk sit*” (Philida, 61) ; « telle l’ombre d’un géant réfugié là » (PH, 73).

Philida n’est pas le seul personnage pour qui le manque de connaissance de ceux qui l’entourent, sa famille de Zandvliet, semble être déconcertant. Même Cornelis Brink, son maître, l’exprime : “*Almal van hulle hier is dan my maaksels. Wat weet ek regtig van hulle? En dan die onthutsende gedagte wat my deesdae dikwels pla: Wat weet ek nié? Wat sal ek nooit weet nie? Hoe min, hoe niks weet mens ooit? En wat máák mens met wat jy weet? Wat de hel maak jy van wat jy nié weet nie?*” (Philida, 76) ; « en observant la petite bande réunie autour de moi, je suis envahi par un sentiment de total désenchantement. Ma famille, ma progéniture. Qu’est-ce que je sais de chacun d’eux ? Et puis une pensée troublante. Ce qu’on peut savoir est toujours si fragmentaire. D’ailleurs, que peut-on *faire* à partir de ce qu’on sait ? » (PH, 91).

Ouma Nella découvre qu’elle aussi a une connaissance limitée des gens. Elle parle explicitement de Philida, qu’elle connaît depuis toujours, qu’elle n’arrive pas à comprendre entièrement :

*Maar op die terugpad het sy nie gebrei nie, sy het net gesit. Met die stilwees van ‘n klip, ‘n klip wat jou laat weet: hy sit net daar, hy roer nie, maar dis nie asof hy ‘n dooi ding is nie, in hom sit daar ‘n lewe wat jy niks van weet nie, ‘n ding soos vuur, wat jou kan brand tot daar niks van jou oorbly nie. (Philida, 120)*

Mais, sur le chemin du retour, elle tricote plus. Elle reste assise à rien faire. Figée comme une pierre, une pierre qui te fait comprendre : elle est simplement là. Elle bouge pas, mais elle est pas morte, au tréfonds d’elle-même, c’est une vie qu’on connaît rien d’elle, une chose comme la glace ou le feu, qui peut te brûler jusqu’à plus laisser trace de toi. (PH, 144-145)

Les habitants de Zandvliet sont également exposés à leur connaissance limitée de la terre. Ouma Nella s'exprime ainsi : *"Soos mens so op die stadige wa sit en ry en in die stilligheid om jou rondkyk na alles wat jy ken, dan lyk dit partykeer vir jou jy ken eintlik niks, dis alles vreemd, die hele wêreld het vir jou vreemd geword"* (Philida, 120) ; « Assise sur le chariot qui avance lentement, à regarder autour tout ce que tu croyais connaître, tu as l'impression par moments que tu connais rien du tout, que le monde t'est étranger, maintenant » (PH, 144).

Frans ressent la même étrangeté quand il pense au taillis de bambou à Zandvliet :

*Die bos is 'n ander soort plek. Met die toemaak van die bamboese agter my, is dit asof die wêreld wat ek ken, heel wegraak. Hier is dit asof ek niks meer ken nie en daar is niemand naby my wat van my weet nie. Dit is net ek. Tot my skaduwee is weg [...] Die swaar ruik van die bamboese, 'n ruik van vertes en afstande, van die see, van donkerte en vreemde gediertes, van plekke waar niemand nog was nie [...] Toe ek kind was, het die geluide my altyd benoud gemaak [...] dit het puur geklink soos die gekreun en geknars en gekerm en gehuil van spoke [...] 'n vreeslike soort wêreld, anders as ons s'n, maar baie naby, té naby om mens ooit gerus te laat voel. Tot vandag toe [...] laat dit my skoon aardig voel. (Philida, 136-137)*

Le taillis est un lieu d'une grande étrangeté. Tandis que les bambous se referment derrière moi, mon univers quotidien semble s'estomper. J'ai l'impression de ne plus connaître ou reconnaître quoi que ce soit, et personne ne me connaît plus. Tout ce qui reste, c'est *moi*. Même mon ombre a disparu [...] L'odeur forte des bambous, odeur de lointains, de solitudes, du large, de l'obscurité et de bêtes étranges. D'endroits où personne n'est jamais allé, dont personne n'a jamais entendu parler [...] Quand j'étais enfant, ces bruits m'affolaient, on aurait dit que des spectres gémissaient, se lamentaient, grinçaient des dents et hurlaient [...] un univers terrifiant, fait de cliquetis et d'étouffements, à l'opposé du mien, et pourtant effroyablement proche, bien trop proche pour me permettre de respirer en paix. Aujourd'hui encore [...] il m'effraie. (PH, 167-168)

Ce taillis se présente comme un autre à Frans. Il fait même référence aux histoires étranges des pays lointains que le taillis évoque (Philida, 138). L'étrangeté et la proximité de celui-ci le rendent mal à l'aise. C'est cependant au milieu de ce taillis étrange, loin du monde familial, que Frans se trouve.

Philida signale aussi un tel sentiment de proximité envers Zandvliet, la ferme. Toutefois, chez Philida, il ne s'agit pas simplement de vivre à la proximité immédiate du taillis de bambou de la ferme, mais son identité comme esclave nourrit le sentiment qu'elle est enchaînée à Zandvliet. En réfléchissant sur le contenu du titre d'esclave qui lui a été donné par Frans, elle évoque l'influence de cet inconnu, Zandvliet, sur son identité :

*Slaaf. Dis nie die slae nie, dis nie die werk nie [...] is om altyd te moet terugkom na die plek wat vir my uitgewys is. Nie oor ek hier wil wees nie, maar oor ek hier móét wees. Oor iemand anders vir my sê ek moet hier wees. (Philida, 70)*

Une esclave. C'est pas à cause des coups ou le travail [...] c'est toujours devoir retourner là où ils me disent de retourner. Pas parce que je veux, mais parce qu'ils l'ordonnent. Je suis jamais celle qui décide où aller et quand aller. C'est toujours eux, c'est toujours quelqu'un d'autre. Jamais moi. (PH, 83)

C'est précisément ce lieu auquel elle se sent attachée qui devient une deuxième forme de l'autre qui influence la façon dont Philida se voit. Sa crise existentielle est née d'une incertitude d'appartenance à un lieu. Elle demande à Ouma Nella : *"Ouma Nella, waar is ek nie? [...] Sê my al die plekke. Ek moet weet. Dat ek my kan gaan soek"* (Philida, 121); « Ouma Nella, où est-ce que je suis pas? [...] Dis-moi où ils sont, ces endroits. Je dois savoir. Pour que je puisse aller voir tout de suite » (PH, 145).

Philida s'efforce à connaître Zandvliet, la terre de la ferme et tout ce dont elle est constituée. Elle décrit Zandvliet comme le lieu auquel on est forcé d'appartenir : *"Zandvliet, Zandvliet, in jou binnegoed in, dat jy gou leer agterkom waar jy hoort. [...] dis mos nou jou plek dié, dit wat hulle sê Zandvliet"* (Philida, 24) ; « Tous crient Zandvliet, Zandvliet dans les recoins secrets de ton corps, au point que, enfin, tu sais d'où tu viens [...] ils te rappellent que c'est là que tu appartiens » (PH, 30). Cette terre fait partie de son identité : *"Dis my hele lewe. Dis alles wat ek is en wat ek was en wat ek nog kon gewees het"* (Philida,

20) ; « c'est tout ce que je suis, tout ce que je serai jamais » (PH, 25).<sup>81</sup> Elle constate que ce lien qu'elle a avec la terre, cette Zandvliet, n'est pas choisi mais imposé.

Cette imposition influence la façon dont Philida décrit la terre. Sa description de Zandvliet est colorée par un mélange de souvenirs positifs et négatifs :

*Zandvliet, onder die berge wat wegblou alkant toe [...] Alkante die berge, al wegter en wegter, blou en ligterblou en ligterderblou, soos seerplekke wat dowwer raak op jou lyf. Berge met skreeue en roepe [...] soos deurmekaar rooi of pers of groen steke op 'n pasklaarlap [...] of die pou wat skree soos 'n ding wat weet van dood maar met sulke mooi vere as daardie stert van hom opswaai en dan styfspring soos 'n kalkoen se pronk of Frans se ding as die lus hom pak [...] Zandvliet is sand, Zandvliet is klip, Zandvliet is diep grond vol wit gras en groen gras en vaal gras en hartseer en kwaad wees en bly wees en koring en rog en hawer en onkruid en wingerd. (Philida, 24)*

Zandvliet, sous l'ombre des sommets qui bleussent en s'estompant dans toutes les directions [...] Des montagnes partout, aussi loin que l'œil voit, lignes bleutées, puis d'un bleu plus pâle et ensuite plus pâle encore, comme des bleus sur la peau qui s'estomperaient peu à peu. Des montagnes qui renvoient les échos de cris et d'appels [...] comme des points maladroits, rouges et violets et verts, sur une étoffe neuve [...] et le paon qui criaille comme une créature qui sait tout de la mort, mais il est si beau avec son plumage vif vif quand il fait la roue, soleil levant qui grandit et raidit comme la chose de Frans quand le désir lui prend [...] Zandvliet, sable, pierre, terre profonde couverte d'herbe blanche et verte et grise, et de désir, et de colère, et de bonheur, et de vignes, et de blé, et de seigle, et d'avoine, et de détresse, et de joie, et de mauvaises herbes et encore de vignes. (PH, 29-30)

C'est dans le processus de connaître la terre et en la décrivant qu'elle se lie avec la ferme et qu'elle s'y positionne. Elle se voit dans la réflexion de la terre. Son passé, ses rêves, son bonheur et sa tristesse font partie de Zandvliet. C'est ainsi en cherchant à connaître son environnement, pourtant imposé, qu'elle arrive à avoir une meilleure connaissance d'elle-même.

---

<sup>81</sup> Nous restons fidèles à la traduction faite par Turle (2014 : 25).

Cette connaissance de Zandvliet qui est liée à sa mémoire, ne se limite pas aux gens et aux animaux vivants. Philida fait remarquer qu'il y a tout un autre monde qui l'influence : *“Maar ek weet die niks lyk verniet na niks. Onder al die niks lê daar ‘n heel ander wêreld wat mens nie kan sien nie, maar jy weet hy’s daar. En hy krioel van al die jare en jare se dooies”* (Philida, 117) ; « Mais je sais que c’est pas pour rien que ce rien a l’air de rien. En dessous tout ce rien y a un autre monde, invisible, mais on sait qu’il est là. Il est plein des morts d’années et d’années » (PH, 140). Son investigation de la terre visible conduit à une troisième forme de l’autre, à savoir celle de l’invisible.

La terre invisible du passé, tout comme la terre visible, se présente comme un autre qui joue un rôle dans la construction de son identité. En rentrant de Stellenbosch, elle traverse les montagnes. En réfléchissant sur les peintures rupestres qu’elle a découvertes, elle pense à son propre manque de connaissance du monde : *“Dit laat mens arrig voel om te dink hoe lank trug<sup>82</sup> hulle regtig hier geloop en gealles het, van die voortye af, en hoe ons ander wat vandag hier is, nog maar skaars van alles weet”* (Philida, 68) ; « J’ai une drôle de sensation, à penser à l’époque reculée où ils vivaient ici, et parce que ceux d’entre nous qui habitent la même terre savent si peu sur ces temps anciens » (PH, 81). Elle décrit son observation de l’invisible comme suit :

*Jy kry heeltyd die gevoel daar’s dinge wat lewe, wat roer, wat vlak by jou hou: jy sien hulle nooit heeltemal nie, net effens, net skuins [...] soos skaduwees, [...] Uit die hoek van jou oog sien jy hulle hardloop [...] maar die oomblik as jy gaan staan om te kyk, dan raak hulle skielik stil, asof hulle nooit-ooit geroer het nie. As jy gedink het dis ‘n mens, dan word hy ‘n graspol of miershoop. Of ‘n Bergvrou word ‘n klip of ‘n rots, niks bly ooit net wat dit was nie, alles verander heeltyd van iets in iets anders, soos grasse of bome in die wind, al is daar nie wind nie. (Philida, 71)*

Toujours l’impression d’être entourée par des choses vivantes, qui s’approchent très près, mais tu les vois jamais vraiment, pas à longueur de bras [...] Du coin de l’œil, tu les vois passer, courant ou flottant, mais, dès que tu t’arrêtes pour essayer de les regarder, elles

---

<sup>82</sup> Nous restons fidèles à l’orthographe utilisée par Brink.

se figent, comme si elles bougeaient jamais. On peut croire que c'est un homme ou une femme, et puis voilà que c'est qu'une touffe d'herbe ou une termitière. Ou une Femme Montagne devenue pierre ou rocher : rien reste jamais pareil, tout change constamment et cesse pas de remuer, comme l'herbe ou les buissons dans le vent, même quand il y a pas de vent. (PH, 84-85)

Ce passage nous dépeint les difficultés auxquelles Philida fait face dans sa quête de concevoir l'autre. Elle avoue qu'elle n'a qu'une vue obscurcie et déformée des éléments autres et inconnus. Elle explique que c'est comme si les autres invisibles se transforment dès qu'on les entrevoit. Nous y remarquons la reprise de la théorie d'Attridge sur la transformation : ce qui est inconnu (« un homme » ; « une femme Montagne ») se transforme constamment en ce qui est connu (« une touffe d'herbe ou une termitière » ; « pierre ou rocher »). Même si Philida n'arrive pas à les connaître absolument, les autres qu'elle croise, font partie de son identité. Les paroles de ses ancêtres, les autres inconnus, façonnent, comme le dit Ricœur (1990 : 408 ; 2000 : 112-163) son sens de soi : *“En alles hier om my [...] die skaduwees [...] sal met my saamkom hiervandaan, helpad soos ek loop, helpad terug Zandvliet toe”* (Philida, 72) ; « Je sais que tout, autour de moi, ici [...] tout m'accompagnera, jusqu'à Zandvliet, pour protéger moi » (PH, 86). Elle développe cette notion de l'appartenance de l'autre à son identité quand elle parle de la terre qui colle à ses pieds :

*Maar hier waar ons nou loop, is nie 'n plek op 'n kaart nie. Dis net sand en pure klip, en dit brand jou voete gaar. Dis asof hierdie hele land aan mens se voetsole vassit. Dit sal saam met ons gaan waar ons ook al loop. Ons sal nooit weer daarvan loskom nie. Dalk wil ons ook nie.* (Philida, 306)

Mais c'est pas une carte sur quoi on marche. C'est du sable et de la terre durcie, qui brûlent les plantes de pied. On dirait que toute la contrée est collée sous nos pieds. Elle ira avec nous partout où on ira. On pourra plus jamais s'en dépêtrer, et on le voudra pas. (PH, 358)

Ce monde invisible est pareillement lié à l'identité de Cornelis Brink. Contrairement à Philida, Cornelis refuse cependant d'accepter ces autres invisibles. Il constate : *“al die dooies wat nooit stillê nie, maar*

*wat onsigbaar tussen ons bly, mense wat hier gebore is en hier gedood het en ons nooit met rus sal laat nie. Ek wil nie van hulle weet nie, maar ek kry hulle nie uit my uitgeweet nie. Hulle spook by my en praat met my en raak aan my en hulle druk my van alle kante af vas tot ek nie meer asem kry nie” (Philida, 94) ; « tous les morts qui ne peuvent reposer en paix [...] qui continuent de vivre invisibles parmi nous, qui sont nés ici et qui sont morts ici et qui ne nous laisseront jamais en paix. Je ne veux rien savoir d’eux, mais je ne peux m’en débarrasser ni les ignorer. Ils affluent autour de moi, murmurent à mon oreille et se pressent contre moi : je suffoque » (PH, 114).*

Philida éprouve un même sentiment d’étouffement quand elle fait référence aux fantômes qui l’accompagnent – certains pour la protéger et d’autres pour l’ennuyer (*Philida*, 38). Chacun a une histoire, dit-elle, *“en daar loop baie paaie vol stories deur dié land” (Philida, 40) ; « Ils arpentent les routes, les sentes et les pistes du pays » (PH, 51).*

Philida croit que ces fantômes errants sont à la recherche d’un miroir. Il y a des miroirs partout dans la maison Brink à Zandvliet. Elle explique que c’est pour cette raison même que les fantômes y restent : *“Spieëls oral waar jy kyk, jy kom nooit van jouself af weg nie. Dis ook dié dat al die spoke hier hou, hulle kom agter die spieëls aan” (Philida, 39) ; « Des miroirs partout dedans, on y échappe pas. C’est pour ça les fantômes partent jamais, ils reviennent à cause des miroirs » (PH, 49).* La métaphore du miroir est utilisée pour accentuer la quête de connaissance: le miroir est un objet qu’on utilise pour se voir, pour se connaître. La narratrice suggère alors que les fantômes, bien comme elle, cherchent à s’identifier.

Le lien fait par Philida entre les fantômes et les histoires (*Philida*, 40) nous amène à nous demander si ces histoires de fantômes ne sont peut-être pas une métaphore des souvenirs réprimés. Les histoires de fantômes non entendues présentent des parallèles avec les souvenirs inexprimés. Les fantômes-

histoires ou les souvenirs réprimés sont à la recherche d'un miroir, un outil par lequel ils peuvent arriver à se manifester.

Cette incapacité de Philida de faire ressortir et ainsi de concevoir les fantômes-histoires est aussi représentée dans sa relation avec sa chatte, Kleinkat. D'après Philida, Kleinkat, tout comme les fantômes, semble être venue d'ailleurs, d'un endroit lointain. Philida explique que Kleinkat a un air particulier, quelque chose d'un autre monde qui lui fait penser qu'elle n'appartient pas à ce monde, *“sy moet een van die Vaalvoete wees”* (Philida, 35) ; « elle est sans doute un de ces pieds-gris » (PH, 44). Les yeux du chat *“lyk asof hulle nie hier hoort nie maar baie ver hiervandaan, anderkant al die ringmure van die plaas, anderkant al wat plaas is, anderkant die wêreld, anderkant Ingeland, anderkant alles”* (Philida, 35) ; « ont l'air de venir d'ailleurs, de très loin, plus loin que toutes les fermes des Drakenstein, de l'autre côté de la terre, de l'autre côté de l'Angleterre, de l'autre côté du monde entier » (PH, 45).

Malgré ses efforts, Philida n'arrive pas à concevoir entièrement ce/ceux qui l'entoure/nt. Sa connaissance limitée de Frans, l'ami devenu étranger, se présente sous la forme d'un inconnu silencieux. La terre et ce qui est près d'elle lui semble éloignée et indéfinissable : *“Selfs dit wat hier vlak by jou is, is ver, is anderkant – nie anderkant iets nie, net ánderkant. Selfs anderkant naam en woord en klank, anderkant álles”* (Philida, 177) ; « Même ce qui est tout près de toi, est loin, de l'autre côté – pas de l'autre côté de quelque chose, juste de l'autre côté. Même de l'autre côté des noms, des mots et des sons, de l'autre côté de tout » (Notre traduction). Elle n'a aussi qu'une connaissance déformée des fantômes et des autres invisibles. Même Kleinkat reste, d'une certaine façon, inaccessible et *“anderkant”* (Philida, 35) « de l'autre côté » (PH, 45).

Comme nous l'avons déjà signalé, Philida n'est pas le seul personnage qui éprouve ce manque de connaissance en ce qui concerne les éléments autres et inconnus qui l'entourent. Différents personnages le confirment en exprimant le sentiment commun d'étrangeté : Le terme afrikaans "*aardig*", souvent traduit dans la version française comme « drôle de sentiment » ou « drôle de sensation », est répété à un tel point que son emploi répétitif ne semble pas gratuit. Philida se sent "*arrig*"<sup>83</sup> en réfléchissant à ses ancêtres et aux éléments inconnus qu'elle ne peut pas voir (*Philida*, 68, 71). Frans souligne ce « drôle de sentiment » en se référant au taillis de bambou (*Philida*, 137). Quand Philida demande à Ouma Nella, « Ouma Nella, où est-ce que je suis pas ? », le manque de savoir lui donne le même sentiment : "*Voel mens mos naand skoon arrig van die nie-weet-nie*" (*Philida*, 121) ; « On se sent la tête tout à l'envers, et devant derrière, de pas savoir la réponse » (PH, 146). Ce sentiment d'"*aardig*" n'accentue pas seulement le malaise des personnages vis-à-vis ce/ceux qu'ils ne connaissent pas, mais il met également en valeur l'idée de mécontentement causé par l'incertitude de ce qui se trouve au-delà de leur connaissance.

Philida accepte ce sentiment d'incertitude. Elle se rend compte que sa connaissance de l'autre reste limitée à jamais. Pour néanmoins en avoir un aperçu, elle se sert de son imagination. Nous remarquons que son imagination prend souvent la forme de métaphores : en jouant avec le vocabulaire de ce qu'elle connaît, elle arrive à mieux concevoir les inconnus qui l'entourent. Nous discernons une telle métaphore dans la description qu'elle fait du protecteur des esclaves : "*dié Grootbaas wat so lank en maer en vol benerigheid is, met diep vore oor sy voorkop soos 'n koringland wat sleg geploeë is en met 'n neus soos 'n soetpatat wat by homself verbygegroeï het*" (*Philida*, 11) ; « ce *grootbaas* si grand et blanc et maigre et osseux, des sillons au front comme un champ de blé vite labouré, et un nez comme une patate douce

---

<sup>83</sup> Nous restons fidèles à l'orthographe utilisée par Brink (*Philida*, 68).

toute pourrie » (PH, 15). Elle continue sa description de lui, et cette-fois ci, elle la base sur sa connaissance du tricot :

*Daar is 'n toingrigheid aan hom, soos 'n stuk breiwerk wat verbrou is en halfpad uitgetrek en toe weer oorgebrei is, maar nie baie netjies nie. Ek kan dit sê, want ek ken van brei [...] Al wat ek so in die kyk na die man bly dink, is: As ek jou gebrei het, sal jy beter gelyk het, nou is jy nie goed afgeënd nie. Maar ek sê niks. (Philida, 12)*

Cet homme a l'air de seconde main, comme un tricot raté qu'il a fallu le recommencer, mais vite fait mal fait. Si je dis ça c'est que, en tricot, je m'y connais [...] Je pense à rien, que : Si c'est moi qui t'avais tricoté, tu aurais meilleure allure, je sais pas qui c'est celle qui t'a tricoté mais elle a pas bien rabattu les mailles. Mais, sûr, je dis rien. (PH, 16)

Elle se sert aussi de métaphores imaginaires quand elle essaie de comprendre son nouveau maître et sa femme :

*Eintlik kom 'n mens nooit mooi agter wat in sy kop aangaan nie. 'n Lang agterkop, sy hare platgekam, sy oë agter die dik bril altyd bietjie bekommerd, eintlik benoud, asof hy nooit mooi weet of iemand hom gaan inklim of hom gaan uitlag nie [...] eerder so ernstig soos 'n sekretarisvoël, met dieselfde stywe treetjies asof hy bang is hy trap op stront. Dié man is getroud met 'n Anna Catherina Hugo, 'n stil mens, soos 'n skeerbekmuis wat maklik skrik. (Philida, 172-173)*

En fait, on ne sait jamais ce qui se passe dans sa tête. Une tête tout en longueur, cheveux plaqués sur le crâne, yeux à l'abri de verres épais exprimant continuellement une certaine inquiétude, quasi de l'appréhension, comme s'il n'était pas sûr qu'on n'allait pas le gronder ou le trouver ridicule [...] il est aussi sérieux qu'un serpenteaire, avec les mêmes pas raides, comme s'il avait toujours peur de mettre le pied dans un étron. Cet homme est marié à Anna Catherina Hugo, une créature calme, comme un caneton chassé trop tôt de son nid. (PH, 213)

Ces métaphores créatives permettent à Philida de mieux comprendre les gens qu'elle rencontre. Elles lui servent comme l'acte créatif décrit par Attridge : par cet acte elle est capable de « traduire » l'inconnu en une langue du même.

Par un effort créatif similaire, Philida essaie de nommer de façon imaginaire les autres qu'elle croise sur la route entre Stellenbosch et Zandvliet. Elle dit :

*Langs die pad noem ek elke ding op sy naam, ook die dinge en plekke wat nog nie 'n naam het nie, en stadigaan leer ken ek so met die opnoem alles langs die pad, totdat dit my terugbring by my eie naam en ek dit van voor af leer verstaan [...] En stadigaan ryg ek hulle aanmekaar soos steke wat mens brei [...] Totdat ek die hele plek ken asof ek hom self met my eie hande gemaak het. Ek kan sê: Ek brei my storie enduit. Of ek kan sê: Ek vertel my trui heelpad. Want die twee loop saam. (Philida, 65)*

En chemin, je nomme tout ce que je vois, même les choses qui manquent encore de nom ; de cette façon, j'apprends à tout connaître, avec un nom à moi [...] Je les tricote ensemble, je joins un rang à l'autre, et puis les panneaux. Une fois le maillot terminé, les noms aussi s'assemblent [...] Je finis par connaître les lieux comme si je les avais faits. Je peux dire : je tricote mon histoire jusqu'au bout. Ou : je marche jusqu'aux dernières mailles de mon histoire. C'est tout égal. (PH, 77)

L'imagination prend ici la forme d'une histoire qu'elle se raconte. La métaphore du tricot met l'accent sur le processus créatif qui est impliqué dans cette quête de concevoir l'autre : *“Ek kan natuurlik ook aan die patroon verander as ek wil [...] Ek hoef nie vas te klou aan ander mense se ou patroon nie”* (Philida, 65) ; « Naturellement, je peux varier les mailles en chemin [...] J'ai pas à m'en tenir aux modèles des autres » (PH, 78). Sa façon de nommer est comparée à l'acte imaginaire et créatif de tricoter et la liberté qui y est associée.

Grâce à l'emploi imaginaire de ce qui est connu pour Philida, elle arrive à concevoir, dans une certaine mesure, ce/ceux qui sont inconnus et inconnaisables. Elle se rend cependant compte que ce qui semble le plus familier, sa propre identité, fait également partie de ces groupes d'autres inconnus. Nous étudierons cette crise d'identité personnelle dans la section suivante.

### 3.2.2 L'autre comme soi-même

La crise d'identité de Philida se présente tout au long de son histoire. Face à ses incertitudes, elle pose des questions comme :

*Ouma Nella, waar is ek nie?  
Is ek hier of is ek nie hier nie?  
Is ek slaaf of is ek nie?  
Is ek Philida of is ek nie?  
Is dié twee kinders hier of is hulle nie?  
Is KleinFrans hier? (Philida, 306-307)*

Ouma Nella, où est-ce que je suis pas ?  
Je suis ici ou pas ?  
Je suis esclave ou pas ?  
Je suis Philida ou pas ?  
Ces deux petits enfants sont ici ou pas ?  
KleinFrans est ici ? (PH, 358)

Ce ne sont pas seulement les questions sur sa place dans le monde (« Je suis ici ou pas ? ») ainsi que l'existence des autres (« KleinFrans est ici ? ») qui tourmentent Philida, mais ce sont surtout les doutes sur sa conscience de soi qui est au cœur de cette question d'identité. Elle se demande même une fois : *“Wat weet ons regtig van onself?” (Philida, 265)* ; « Qu'est-ce qu'on connaît vraiment de soi ? » (PH, 319). Nous pouvons déduire de ces questions que Philida s'approche d'elle-même comme d'un autre.

Le symbole primaire utilisé pour décrire l'identité de Philida est celui des ombres. Elle explique qu'elle est devenue une sorte d'ombre depuis la mort de son fils, KleinFrans : *“Van toe af lewe ek nie meer nie. Ek loop soos 'n skaduweeding, soos een van die Vaalvoete, ek trap nie meer spore nie” (Philida, 225)* ; « Depuis ce jour-là, on peut dire que je n'ai jamais vraiment vécu. Je suis morte, ce jour-là. Je suis comme un *vaalvorte*, un être des ombres. Quand je marche, je ne laisse plus d'empreintes » (PH, 270-

271).<sup>84</sup> Cette image de l'ombre, qui est souvent liée aux fantômes, a plusieurs significations. Nous pouvons premièrement l'interpréter en tant que symbole de la perte d'identité : à cause de la mort de son fils, Philida se sent éloignée du monde. Elle se sent sans vie, sans identité, comme une ombre qui n'a pas de traces. La seule chose dont elle est sûre dans ce monde des autres, c'est qu'elle est accompagnée de son ombre :

*Hier bly ek dan aan tussen al my spoke. Ek en my skaduwee. Orals kom dié skaduwee met my saam [...] Hoeveel kere het ek al probeer om vir hom weg te hol? Maar hy bly saam met my [...] op 'n manier is dit lekker, ek weet ek sal nooit regtig so allénig wees soos my vinger nie. Maar as ek dink aan hoe ver hy vandaan kom, seker al van die voormense se tyd en se tye af, en watse donkertes hy met hom saambring, dan trek die skrik in my bene op [...] Daar is donkertes in so 'n skaduwee waarvan ek niks weet nie en liewerster niks wil weet nie. (Philida, 69)*

Alors, me voici avec tous mes amis spectres. Moi et mon ombre, qui m'accompagne partout [...] Combien de fois j'ai essayé d'échapper ! Il réussit toujours, mon ombre, à coller à moi [...] À vraie dire, on se sent bien, parce qu'on est pas seule. Mais quand on pense au temps d'où il vient, ça doit être le temps des gens d'avant les gens. Et les ténèbres qu'il apporte avec lui, elles charrient une peur qui remonte entre tes jambes [...] Il y a dans une ombre comme lui des ténèbres que je connais pas et que je veux pas connaître. (PH, 82)

Nous remarquons que l'identité personnelle de Philida, même si elle est ébranlée, est grandement influencée par son identité collective. Son ombre qui l'accompagne, qui fait partie d'elle, vient de ses ancêtres. Elle ne peut pas s'en éloigner : *“Maar hoe kom ek van hom los? Hy laat hom nie soos 'n sleg ding wegjaag nie. Hy sorg dat ek van hom weet soos hy van my weet”* (Philida, 69) ; « Comment moi me séparer de lui? Impossible lui chasser comme un chien errant. Il s'est débrouillé que je le connaisse autant qu'il me connaît » (PH, 82-83).

---

<sup>84</sup> Nous croyons qu'il y a une erreur dans le texte. Il faut lire : « Je suis morte, ce jour-là. Je suis comme un *vaalvoet*, un être des ombres ». Dans d'autres parties de la traduction du texte le terme *“vaalvoete”* est traduit par « pieds-gris » (PH, 44).

D'un côté, son ombre la met à l'aise. Grâce à son ombre, Philida sait qu'elle n'est pas seule et qu'il y a tout un monde invisible qui, d'une certaine manière, la protège. D'un autre côté, son ombre lui fait peur à cause de son obscurité : elle représente les choses que Philida ne veut et ne peut pas comprendre.

Ouma Nella, par contre, ne connaît pas la même crise d'identité que Philida. Elle constate : *“Ek is ek, ek is Petronella, ek neuk nie met wat anderkant my weet en my wonder lê nie”* (Philida, 127) ; « Je suis moi, Petronella, et je fricote pas avec ce qui est de l'autre côté de mes pensées et de mes doutes » (PH, 153). Elle explique que ce sont bien les ombres qui constituent la crise d'identité dans leur pays : *“wat gaan nog vorentoe in dié land van ons word? [...] Die moeilikheid kom by die kjeners, by diés wat nie wil weet hulle is wat hulle is nie. Elkeen bly eintlik sy hele lewe op soek na sy skaduwee wat iewers in die stof losgetrap is en bly lê het. Daar's oorgenoeg verdwaalde skaduwees om ons”* (Philida, 127) ; « il adviendra quoi de nous sur cette terre perdue ? [...] Ça commence avec nous, ceux qui veulent pas savoir d'où qu'ils viennent et où ils sont à chez eux et qui ils sont. Tous, on court après notre ombre piétinée dans la poussière et abandonnée là. On a assez d'ombres perdues en notre sein » (PH, 153).

Ce rapport entre les ombres et les enfants « perdus » est significatif à deux niveaux : d'une part, la référence aux ombres perdues nous rappelle l'image des fantômes errants – ces histoires et souvenirs réprimés qui cherchent à être évoqués. Brink lie lui-même le symbole de l'ombre aux histoires réprimées. Dans son autobiographie, il songe aux petites histoires oubliées du Cap :

*Die herinneringe woel voort, soos skaduagtige visvorme in troebel water. Spoke wat nog nie tot rus gekom het nie [...] Deur die spoke ontdek mens die vanselfsprekende: dat in 'n stad soos dié hede en verlede nie teenoorgesteldes is nie. Dit is eerder 'n geval van die verlede wat in die hede bly lewe.* (Brink, 2009: 204)

Les souvenirs se fauillent, comme l'ombre des poissons dans l'eau trouble. Des fantômes qui n'ont pas encore trouvé le repos [...] Dans les fantômes on découvre l'évidence: que

dans une ville comme celle-ci le présent et le passé ne sont pas opposés. Il s'agit plutôt du passé qui se perpétue dans le présent. (Notre traduction)

Selon le symbole choisi par Brink, l'ombre et les fantômes qui y sont associées représentent ce qui n'est pas terminé : les histoires perdues du passé qui demeurent dans le présent. Cette idée d'une histoire non-clôturée est également affirmée dans le roman : après avoir entendu la nouvelle de la mort d'Ontong, un des esclaves de la rébellion, Philida soulève encore cette image de l'ombre : *“ek en Labyn en die kinders is van die Drostdy af weg met 'n gevoel van iets wat onklaar gebly het. Wat 'n skaduwee oor onse pad gegooi het”* (Philida, 294) ; « moi et Labyn et les enfants nous avons quitté le bureau du bailli avec le sentiment d'avoir laissé quelque chose d'incomplet. Qui a jeté une ombre sur notre chemin » (Notre traduction). Elle se réfère à l'ombre qui les laisse avec le sentiment de quelque chose d'inachevé. C'est un sentiment de malaise et de mécontentement qui la hante et qui va rester chez Philida, tout comme Brink vis-à-vis des histoires perdues du Cap.

D'autre part, la comparaison entre les ombres et les gens perdus faite par Ouma Nella nous porte également à renforcer l'idée de la perte d'identité. Cette incertitude éprouvée par plusieurs esclaves de cette époque est le résultat de la réaction d'être possédés et objectivés par un maître. Ils se sentent perdus, sans racines et par conséquent, sans identité.

Philida souligne qu'elle a perdu son sens de soi et qu'elle est devenue un pied-gris, un type d'ombre, après la mort de son fils (Philida, 225). Nous apprenons cependant que son décès était un acte de Philida-même contre l'objectivation : elle l'a tué pour qu'il ne devienne pas esclave. Elle l'a étouffé pour l'empêcher de devenir un objet, un objet que, à son tour, tout comme les chatons non désirés à Zandvliet, Frans sera forcé de tuer (Philida, 284-285). Bloquée dans un monde où elle et tant d'autres esclaves ne semblent être que des objets, ou bien des ombres, Philida accentue néanmoins qu'il y a

toujours quelque chose d'insondable en elle que Frans, ou n'importe quel maître, ne pourra jamais dompter : son ombre.

Même si Philida n'arrive pas à se séparer elle-même de son ombre, elle refuse d'en être séparée de force : *“(Frans) wil my losmaak van my skaduwee af. Maar dit sal ek waaragtig nie toelaat nie. Daardie skaduwee kan my bang maak, hy kan my kwaad maak, enigiets, maar hy bly myne. [...] ‘n Mens se skaduwee, dis soos Ouma Nella al baie gesê het, hy’s soos jou storie, hy kom ook heelpad saam, dag en nag”* (Philida, 69) ; « [Frans] veut libérer moi de mon ombre. Mais je lui permettrai jamais le faire. Cet ombre peut m’effrayer, me menacer, me rendre *blarry* folle, mais il est encore à moi [...] Ton ombre, dit *ouma Nella*, c’est ton histoire, il parcourt tout ton chemin, jour et nuit, jusqu’à la tombe » (PH, 83).

L’idée est renforcée que l’ombre est liée à un passé personnel et collectif. L’ombre est comparée à son histoire, quoique dure, effrayante et obscure, qui la suit au fil des ans. Même si son ombre-histoire la fâche, elle lui appartient. L’image de l’ombre symbolise alors ce que Philida est devenue en étant objectivée, mais elle joue également le rôle de la seule possession de Philida : en tant qu’esclave elle est devenue ombre et elle n’a que son ombre, son histoire, qui lui appartient. Son ombre et son passé rendent impossible sa subjugation totale par un autre : Frans n’arrive pas à l’en séparer.

Quand elle est en route pour être vendue à un autre maître, nous discernons toute une évolution dans la relation entre Philida et son ombre. Au début, quand elle quitte Zandvliet, il pleut. À cause de la pluie, Philida ne remarque plus son ombre. Elle constate que la pluie était suffisante pour la tenir à l’écart : *“Genoeg ook om my skaduwee van my weg te hou. So weg dat ek naand gedink het ek het die ding op Zandvliet vergeet. Asof ek nooit ‘n skaduwee gehad het nie. Die snaakse ding was dat dit die ry eintlik makliker gemaak het. Asof daar heel niks was wat my nog terug- of vasgehou het nie”* (Philida, 147) ;

« Assez, aussi, pour couper mon ombre de moi. Si loin qu'après un bout de temps je me mets à penser que j'ai dû la laisser à Zandvliet. Comme si j'avais jamais eu d'ombre de ma vie. C'est drôle, mais ce trajet en charrette me facilite le départ. Comme s'il y avait plus rien pour me retenir » (PH, 180). À cause de son manque apparent d'ombre, le voyage lui semble plus facile. Rien ne la retient. Elle peut paisiblement poursuivre son voyage vers l'intérieur du pays, et, au sens figuré, son voyage vers l'intérieur de son identité : *"Binneland in. In die diepste van alles in. In myself in. Want ek kan net wees wat ek is"* (Philida, 148); « Au *Binneland*. Dans le plus profond intérieur de tout. De moi. Où je peux être seulement ce que je suis » (PH, 181).

À la vente aux enchères, Philida ressent cependant une distance inconnue en elle-même, apparemment entraînée par l'absence de son ombre. La distance est soulignée par l'usage d'un narrateur extradiégétique : *"Heel aan die begin voel sy heelyd uit plek uit. Sy weet presies hoekom. Dis oor haar skaduwee nie saamgekom het nie"* (Philida, 171); « Au début, Philida se sent en permanence mal à l'aise. Elle sait précisément pourquoi. C'est parce que son ombre ne l'a pas suivie » (PH, 212). Le rapport entre l'ombre et l'histoire est encore accentué avec l'absence apparente de Philida dans sa propre histoire :

*Sy was daar, maar sy was ook nie daar nie. Ek het gevoel, het sy verduidelik, soos 'n spook wat probeer loskom uit 'n spieël [...] Was dit nie nog maar altyd so nie? [...] So asof sy nooit regtig was waar sy was nie. [...] Baie kere amper-amper, maar net nie helemaal nie.* (Philida, 162)

Elle était là et, à la fois, n'y était pas. Je me faisais l'impression, explique-t-elle, d'être un fantôme qui essaie de sortir d'un miroir. [...] Est-ce que ça a pas toujours été comme ça [...] peut-être n'a-t-elle jamais été exactement là où elle était ? Sauf en de rares occasions. (PH, 199)

L'absence de son ombre la rend étrange à elle-même. Le narrateur extradiégétique explique : *“Dis soos wat sy by die vandsie gevoel het: dat iets tussen die Philida wat sy ken en die Philida wat vir haar vreemd is, ingeskuif het sodat die inpas nie wil werk nie”* (Philida, 172) ; « C'est ce que Philida a découvert au cours de la vente aux enchères : quelque chose s'était immiscé entre ce qu'elle connaissait et ce que lui était étranger » (PH, 212).

Dans sa nouvelle maison, Philida se sent toujours loin d'elle-même. Elle a besoin de se lier avec son ancienne ombre : *“Saans veral, het sy die begeerte gevoel om by haar eie skaduwee te gaan inkruip en agter dié se rug lêplek te kry, maar dit was nie die een waarna sy gesoek het nie”* (Philida, 172) ; « Surtout en fin de journée, elle ressent le besoin de se recroqueviller auprès de son ombre, afin de lui trouver un espace où elle puisse se reposer dans son dos, mais ce n'est pas celle qu'elle recherchait » (PH, 212). Sans son ombre, son histoire, elle ne se sent pas chez elle. À cause de cette incertitude et de cette étrangeté en elle-même, elle se voit comme un autre, comme quelqu'un qui est « ailleurs » ou « de l'autre côté ». En décrivant l'altérité de ce qu'elle voit autour d'elle, elle se rend compte qu'elle est aussi *“anderkant”* : *“Jy self raak so: ánderkant. Jou kop en jou onthou en jou dink raak anderkant. Niks kan jou meer hier bykom nie, niks kan jou aanvat of jou bang of bly maak nie. Jy is anderkant. En dit is wegter as wat weg nog ooit was”* (Philida, 177) ; « Tu es aussi de l'autre côté. Ta tête et ta personne se souviennent et ta pensée s'évapore de l'autre côté. Rien ne peut plus te toucher, t'attraper ou te faire peur. Tu es de l'autre côté. Et c'est plus loin que l'endroit le plus éloigné » (Notre traduction).

Au sein de ce sentiment d'être perdue, elle se sert d'histoires imaginaires qui lui donnent à nouveau le sens d'être humain. Elle parle des histoires qui lui viennent à l'esprit quand elle marche : *“Stories wat vanself so in die loop in my kop uitbroei. [...] Dis 'n mooi storie en dit maak my weer soos 'n mens voel”* (Philida, 64-65) ; « des tas d'autres histoires, des histoires qui naissent dans ma tête quand que je

parcours la route sans fin [...] cette histoire-là fait me sentir vivante » (PH, 77). Elle se rend compte que c'est en imaginant, "*en tog kan ek my dit hier lê en verbeel*" (Philida, 307) ; « et pourtant je peux me l'imaginer » (Notre traduction), qu'elle arrive à se connaître un peu mieux. Dans un certain sens, son imagination l'aide à combler le vide laissé par son ombre, son histoire absente. Elle se transforme en un être qui marche sans laisser de traces en celui qui se sent de nouveau comme un être humain.

### 3.2.3 L'autre comme une langue recherchée

Même si la notion d'une langue comme une « autre » ne se manifeste pas si clairement dans ce roman, nous remarquons des parallèles pertinents.

La quête de langue de Philida est mise en parallèle avec sa quête de liberté. Philida cherche une langue par laquelle elle peut se libérer. Elle rêve de trouver une langue de liberté et de pouvoir. Nous remarquons ce rêve de liberté dans son besoin profond d'écrire. Elle demande à Labyr :

*Kan jy my leer om Frans Brink se naam te skrywe? [...] Ek moet leer, anders gaan hy by my bly spook [...] met dié letters op 'n lei of 'n stuk papier, soos die laaste blaaie in die Bybel, kan jy sê, het sy nou 'n soort houvas op Frans begin kry. Sy skryf sy naam – en dan hét sy hom [...] In haar vuur het sy hom en dit is waar hy hoort. Dit is wat skryf met 'n mens doen, vertel Labyr vir haar. (Philida, 189)*

Peux-tu me montrer comment écrire le nom de Frans Brink ? [...] je dois apprendre [...] Sinon, il continue hanter moi [...] Elle s'aperçoit qu'en l'écrivant sur l'ardoise ou sur du papier, comme sur la dernière page de la bible, elle a un certain pouvoir sur Frans. Elle écrit son nom, et c'est comme si elle le tenait dans ses rêts. Elle le serre, pour ainsi dire, dans son poing, or c'est précisément là qu'elle veut qu'il soit. L'écriture fonctionne ainsi. (PH, 231)

L'acte d'écrire donne un sens de pouvoir à Philida. En écrivant le nom de Frans, elle arrive, non pas seulement à l'approprier et le contenir dans un certain sens, mais aussi à se libérer et à s'éloigner de lui.

Dans sa quête d'une langue libératrice la métaphore du tricot est utilisée. Elle explique que dans cette

« langue » de tricot elle peut suivre ses propres patrons et ses propres mailles :

*Ek kan natuurlik ook aan die patroon verander as ek wil. Ek kan nuwe steke bysit, ek kan dit plek-plek breër brei, of smaller, nes dit my pas. Ek kan kruissteek of aweregs of hoe-ook-al brei, of smaller, enige manier wat ek wil. Ek hoef nie vas te klou aan ander mense se ou patroon nie. (Philida, 65)*

Naturellement, je peux varier les mailles en chemin. Je peux en ajouter, ou faire le panneau un peu plus large. Je connais faire le point de croix, la maille à l'endroit, la maille à l'envers. J'ai pas m'en tenir aux modèles des autres. (PH, 78).

En insistant sur les modèles inutiles des autres, Philida souhaite raconter son histoire de sa propre façon. Elle tente de la raconter avec ses propres mains (Philida, 65). Elle explique :

*Om met my eie twee hande iets te maak en te sien hoe dit groei en lyf kry en iets word wat anders is as wat dit eers was [...] soos wanneer jy praat en 'n hele klomp woorde vat en hulle soos los steke aan 'n naald begin brei, mooi agtermekaar, en skielik kry jy iets gesê wat nie vantevore daar was nie. Eintlik is dit iets heel wonderliks wat so in jou mond gebeur. (Philida, 102-103)*

Faire quelque chose de mes mains et voir la chose progresser et prendre forme et devenir autre chose que ce que c'était avant [...] Ça ressemble à parler : prendre des tas de mots et les réunir comme des mailles sur une aiguille et, tout à coup, tu te retrouves à dire ce qui était pas là avant. C'est une espèce de magie dans ta bouche, comme entre tes doigts. (PH, 124)

En jouant avec le tricot (et parallèlement la langue) Philida ressent un sens de liberté. Elle se rend cependant compte qu'elle reste limitée avec la langue. Elle ne dispose que de certains patrons et mailles (Philida : 73). Elle ne peut pas se détacher finalement de la langue de ses maîtres :

*Ek hoort nie hier nie. Ek hoort nêrens meer nie. Daar kan altyd met my gemaak word wat ander mense met my wil maak. Ek is 'n stuk breiwerk wat deur iemand anders gebrei word. (Philida, 73)*

J'ai plus ma place à moi, j'ai nulle part ma place. Ce qui m'arrive, ça sera toujours ce que les autres voudront qu'il m'arrive. Je suis un tricot tricoté par quelqu'un d'autre. (PH, 87)

Limitée par sa langue, elle éprouve un sentiment d'absence par rapport aux mots : *"Eers is dit asof al die dinge se name begin deurskynend raak en dan verdwyn. En dan raak die dinge self weg"* (Philida, 177) ; « D'abord c'est comme si les mots des choses deviennent transparents et disparaissent. Puis les choses mêmes disparaissent » (Notre traduction). La disparition ou l'absence des mots qu'elle souhaite utiliser pour se représenter cause la disparition des choses nommées par ces mots.

Elle fait cependant la paix avec ces absences et ces défauts de la langue. Elle accepte que, parfois, sa langue ne puisse l'armer qu'avec des silences : *"Dis nie my plek dié nie, maar dis waar ek hoort. Want dis hier waar ek weet: daar is 'n stilte van die nag en daar is 'n stilte van die dag, en hier kan ek hulle altwee hoor. Hier is hulle altwee myne. Dis soos my skaduwee en my stories. Hulle loop die hele pad saam met my"* (Philida, 70) ; « L'endroit m'appartient pas, et pourtant j'ai ma place ici. Ici, je sais : il y a un silence de la nuit et un silence du jour, et tous les deux sont à moi. Je les entends quand je viens ici. C'est comme mon ombre et mes histoires. Ils restent avec moi jusqu'au bout » (PH, 84). Tout comme son ombre avec ses obscurités et son histoire avec ses parties indicibles, ces silences lui appartiennent.

Philida arrive alors à créer un type de langue libératrice en jouant avec ce dont elle dispose : ses patrons. Ce jeu créatif lui donne un sens de pouvoir. Elle se rend cependant compte qu'elle ne sera jamais totalement libre des mailles et des patrons de ses maîtres. Elle demeure enfermée, sans beaucoup de pouvoir, dans leur discours hégémonique. Sa langue reste alors limitée : elle remarque une absence des

mots qui cause la disparition même des choses qu'ils servent à nommer. Elle accepte finalement ces absences causées par ses limites et elle fait des silences de la langue les siennes.

### **3.3 La représentation de l'autre dans *L'Amour, la fantasia***

#### **3.3.1 La quête de connaître ce/ceux qui entoure/nt la narratrice**

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'idée de l'autre occupe une place centrale. Tout comme Philida, la narratrice principale dans ce texte cherche à acquérir une connaissance de plusieurs figures visibles et invisibles du passé qui ont contribué à façonner son identité personnelle ainsi que l'identité de l'Algérie et de son peuple.

La narratrice avoue que la notion de l'autre fait partie de son point de départ pour son texte autobiographique. Dans les recherches faites pour écrire son livre, elle explore plusieurs textes historiques. En faisant référence à la quête d'Alger, elle explique comment elle ose entrer dans cette histoire des autres :

Je rêve à cette brève trêve de tous les commencements ; je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre... (AF, 17)

Elle accentue, d'une façon merveilleuse, la manière respectueuse dont elle entend aborder l'histoire de l'autre. Dans son étude des textes du passé, elle essaie de ne pas s'imposer. Elle tente plutôt de rester « silencieuse » afin d'écouter et de tout « revoir ».

En lisant les rédactions des témoins, la narratrice se considère comme étant « voilée » :

Je le lis à mon tour, lectrice de hasard, comme si je me retrouvais enveloppée du voile ancestral ; seul mon œil libre allant et venant sur les pages, où ne s'inscrit pas seulement ce que le témoin voit, ni ce qu'il écoute. (AF, 293)

Même si elle se sent comme une « visiteuse importune » et une « lectrice de hasard » « voilée », elle démontre qu'en analysant silencieusement ces narrations, elle voit plus que ce qui est dit.

Son exploration des textes des autres lui fait penser à sa propre écriture : « Je ne sais, je conjecture sur les termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ? » (AF, 107). Sa recherche l'a amenée à une réflexion critique sur sa propre façon de parler ou de raconter l'histoire de l'autre. Elle conclut avec une remarque presque lévinassienne : « Décrire le visage de l'autre, pour maintenir son image ; persister à croire en sa présence, en son miracle. [...] Le mot seul, une fois écrit, nous arme d'une attention grave » (AF, 92). Elle relève le grand sens de responsabilité envers le visage de l'autre dans son écriture.

Le thème de l'autre n'est cependant pas limité aux pensées de la narratrice principale et à ses réflexions sur la notion de narration. Il est bien ancré dans le contenu du roman ainsi que dans les pensées de plusieurs personnages. Toute l'histoire est construite sur l'opposition entre « eux et nous », « la France et l'Algérie », « les femmes cloîtrées et les femmes émancipées » ainsi que « le français et l'arabe ».

L'amie cloîtrée de la narratrice dit par exemple : « Car, pour moi, les demeures françaises exhalaient une odeur différente, reflétaient une lumière secrète — ainsi mon œil reste fasciné par le rivage des 'Autres' » (AF, 38). La narratrice exprime le besoin et l'envie de plusieurs personnages de concevoir l'autre, que ce soient les colonisateurs, les Français, ou les colonisés, les Algériens.

Même les chapitres qui sont consacrés à la description de la conquête d'Alger et des guerres sont caractérisés par un sens profond de ces deux camps qui s'opposent. Les combats sont tous décrits comme des pièces de théâtre représentant deux côtés : « Qui dès lors constitue le spectacle, de quel côté se trouve vraiment le public ? » (AF, 14).

Les deux parties de cette pièce démontrent un intérêt réciproque dans l'autre : « Parmi la première escadre qui glisse insensiblement vers l'ouest, Amable Matterer [le capitaine de frégate] regarde la ville qui regarde » (AF, 16). Les deux côtés cherchent à se concevoir.

La narratrice souligne le problème évoqué dans cette quête « théâtrale » de l'autre en analysant un texte d'un colonisateur, J. T. Merle, qui s'installe dans les coulisses, « les arrières de l'affrontement » (AF, 45). Il ne participe pas aux combats, « il regarde, il note, il découvre » (AF, 46). La narratrice dit : « J. T. Merle, notre directeur du théâtre [...] nous communique son étonnement [...] Compassion devant les blessés qui s'amoncellent à l'infirmerie ; émotion à la vue d'une végétation variée, tantôt tellement étrangère, tantôt pareille au bocage français ; l'étonnement de Merle est suscité par l'invisibilité de l'ennemi » (AF, 50).

La narratrice montre que ce colonisateur n'arrive pas à connaître l'autre simplement en le regardant. Il s'intéresse à sa nature, mais il peut seulement l'apprécier en la comparant avec la nature française. Il reste alors limité par son contexte. Il n'atteint pas une « vraie » connaissance de cet autre, il n'a que sa propre interprétation faussée par ses connaissances préalables, ses préjugés, ses perspectives, son contexte et sa langue. Cette limitation éprouvée par le colonisateur démontre l'idée de l'assimilation, une notion qui est au centre de la problématique de la représentation postcoloniale. Dans les études

postcoloniales l'autre est considéré comme la culture colonisée qui est représentée du point de vue de ceux qui sont au pouvoir (Attridge, 2004 : 32). Ricœur (1990 : 387-388) indique qu'une telle représentation ne peut jamais reproduire l'altérité de l'autre. Il dit : « Se représenter quelque chose, c'est l'assimiler à soi, l'inclure en soi, donc en nier l'altérité ». Cette assimilation empêche le colonisateur d'avoir une véritable connaissance de l'autre. L'autre, l'inconnu, se transforme comme le dit Attridge (2004 : 28-290) en ce qui est connu. L'ennemi et son monde, lui reste alors presque « invisible ».

Cette idée d'un autre « invisible » nous amène à une deuxième forme d'altérité qui entoure la narratrice:

[C]inq, six femmes se dressent, têtes et épaules entièrement enveloppées de voile, amincies, silencieuses, paupières baissées, à la fois raidies et affaiblies par la liturgie propitiatoire. Frêles fantômes, elles s'inclinent à plusieurs reprises. (AF, 19)

À première vue, cette référence aux fantômes semble tout simplement servir à souligner l'image des femmes voilées. Le lecteur découvre cependant que la narratrice s'en sert comme une métaphore répétitive dans des contextes différents.

Tout comme dans *Philida*, la référence aux fantômes est étroitement liée à la terre et au passé. La narratrice interrompt le rapport de deux officiers où ils décrivent « le ballet de la conquête sur notre territoire » (AF, 76) pour dire : « la conquête sur notre territoire. Quel territoire ? Celui de notre mémoire qui fermente ? Quels fantômes se lèvent derrière l'épaule de ces officiers qui, une fois leurs bottes enlevées et jetées dans la chambre, continuent leur correspondance quotidienne ? » (AF, 76).

On peut déduire de cet extrait que les fantômes jouent le rôle de la mémoire réprimée. Nous pouvons également les interpréter comme le symbole de ce qui n'avait même pas été documenté : elles représentent les faits et les histoires qui demeurent inconnus puisque les officiers ne prenaient pas la peine de les décrire. Ils en étaient inconscients à cause de leur propre perspective limitée. La narratrice met alors en parallèle, tout comme Philida, les fantômes et les racines, le passé et la mémoire collective, de son peuple.

La narratrice accentue également le rôle du lien entre les fantômes et la mémoire personnelle. Pendant un entretien avec des veuves de guerre de son pays, la narratrice leur pose une question délicate, sur le viol. Elle demande à l'une d'elles : « Ma sœur, y a-t-il eu, une fois, pour toi, 'dommage' » ? (AF, 282). La narratrice nous explique que c'est un vocable utilisé pour suggérer le viol. Elle se demande ensuite : « Vingt ans après, puis-je prétendre habiter ces voix d'asphyxie ? [...] Quels fantômes réveiller, alors que, dans le désert de l'expression d'amour (amour reçu, 'amour' imposé), me sont renvoyées ma propre aridité et mon aphasie » (AF, 283).

Ici la métaphore des fantômes est poussée plus loin : la narratrice n'éprouve pas seulement des souvenirs réprimés de son pays, mais elle met l'accent sur son incapacité, et celle de son peuple, de les exprimer.

Nous remarquons que ces références aux fantômes, qui sont liés à ses racines, servent également à accentuer la formation de son identité. Le passé, représenté sous forme des fantômes, façonne sa connaissance d'elle-même. Les fantômes sont évoqués tout comme les souvenirs du passé. La narratrice est toutefois incapable de concevoir et d'exprimer ses fantômes-souvenirs. Pareillement à

Philida, la narratrice découvre qu'elle ne peut pas connaître ce qui est autre. Elle n'a pas accès au passé. Comme le colonisateur en coulisse, les « autres » de la narratrice lui restent « invisibles ».

Tout comme Philida, elle se sert de l'imagination pour s'approcher des autres (des colonisateurs, des femmes opprimées, des fantômes, du passé). Entrant dans l'histoire de l'autre, la narratrice déclare : « Je t'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse [...] Je te recrée, toi, l'invisible » (AF, 267).

C'est par l'usage de son imagination que la narratrice tente d'aborder la question de l'autre.

### 3.3.2 L'autre comme soi-même

Djebar considère *L'Amour, la fantasia* comme une « préparation à une autobiographie » (Djebar dans Mortimer, 1988b : 203).<sup>85</sup> Elle revisite quelques souvenirs de son passé personnel et le passé de sa nation afin de mieux se comprendre. Le soi qu'elle cherche est aussi une forme de l'autre.

La narratrice dans *L'Amour, la fantasia* se sert également du motif de l'histoire pour représenter sa quête de soi. Son histoire se présente sous forme d'autobiographie. Elle cite Henri Michaux qui dit (*Passages*, 1950) : « J'écris [...] pour me parcourir » (AF, 301), avouant ainsi qu'elle tente d'écrire son autobiographie afin de mieux se connaître. Dans le processus de « se parcourir », elle fait face à un obstacle – celui du langage. Elle dit : « Me parcourir par le désir de l'ennemi d'hier, celui dont j'ai volé la langue... » (AF, 301). C'est bien cette question de langue dans laquelle elle écrit son autobiographie qui devient le fil conducteur du roman.

---

<sup>85</sup> Notre traduction.

À cause de sa scolarisation française, la narratrice est poussée à écrire son autobiographie en français:

Ayant dépassé l'âge pubère sans m'être immergée, à l'instar de mes cousines, dans le harem, demeurant, lors d'une adolescence rêveuse, sur ses marges, ni en dehors tout à fait, ni en son cœur, je parlais, j'étudiais donc le français, et mon corps, durant cette formation, s'occidentalise à sa manière. (AF, 181)

En raison de sa formation française, la narratrice ne trouve pas de lieu auquel elle appartient. Elle devient une étrangère. Même si elle s'occidentalise, elle reste marginale, puisque sa langue apprise ne lui appartient pas.

À cause de ce problème de langue, elle a le même sentiment que Philida, qui croit qu'elle n'est pas parfaitement maîtresse de sa propre histoire. Philida a l'impression qu'elle n'est pas la narratrice de son histoire, alors que la narratrice de *L'Amour, la fantasia* n'a pas sa propre langue pour la raconter. Elle décrit ainsi l'exercice douloureux d'écrire son autobiographie dans la langue des anciens colonisateurs:

Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché. (AF, 224)

Tout comme dans l'histoire de Philida, la narratrice y indique le rapport entre son identité ou son histoire personnelle et celle de son pays et de son peuple. C'est le sang « jamais séché » des autres qui fait partie de son histoire. La référence au sang nous fait penser aux histoires et aux secrets noirs des ancêtres de Philida qui forment aussi son histoire. Le fait que la narratrice ici ne partage pas la même langue que ses ancêtres, rend l'exercice encore plus pénible :

Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement [...] devient [...] vraiment « se mettre à nu ». (AF, 224)

L'acte d'écrire une autobiographie est comparé au processus de se dévoiler. Pourtant, son usage de la langue de l'adversaire transforme l'acte en un processus où elle devient vulnérable, où elle s'exile et se met à nu.

En cherchant à se connaître dans une autre langue, la narratrice se rend compte qu'elle ne peut pas se dévoiler entièrement pour arriver à une connaissance totale d'elle-même : « Je ne m'apercevais pas que ma présomption signifiait une reprise du voile symbolique » (AF, 181). Elle comprend finalement que toute tentative d'écrire une autobiographie prendra inévitablement l'apparence d'une fiction :

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction [...] Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules ! (AF, 302)

Limitée par sa langue, elle n'est pas capable de se connaître totalement. Dans sa quête de soi, elle se fait à ses restrictions et elle évoque le rôle pertinent de l'imagination :

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre [...] c'est dans le silence des mots d'amour [...] de la langue maternelle non écrite [...] c'est dans cette nuit-là que l'imagination, mendiant des rues, s'accroupit... (AF, 304)

La narratrice décrit son histoire comme une fiction qui se dessine sous le poids de sa mémoire personnelle et collective. L'acceptation du verbe « s'esquisser » ne crée pas seulement l'idée d'un croquis ou bien d'une ébauche d'une histoire, mais aussi la notion d'une histoire qui se produit de façon fragmentaire : en raison de sa langue contraignante, son « autobiographie » ne se compose que des

indices, des tremblements et des ombres de sa « vraie » vie et de celle de son peuple. Le motif de la fragmentation se développe lorsque la narratrice fait référence aux « trous » de la langue : « *le silence* des mots d’amour [...] la langue maternelle *non-écrite* » (AF, 304).<sup>86</sup> Elle évoque les limites, l’indicible, de cette langue dont elle dispose.

Nous constatons une fois de plus que l’imagination, ici personnifiée, est utilisée par la narratrice afin d’arriver à une meilleure connaissance d’elle-même. Son imagination n’est pas décrite comme une grande force, mais elle est plutôt dépeinte comme une « mendiante des rues ». Ce n’est donc pas une imagination qui triomphe des limitations, mais qui attend humblement à recevoir quelque chose pour combler le manque. Dans son état d’aphasie, elle se tourne vers cette imagination humble – ou nous pourrions même dire cette énigme – pour remplir les « trous » dans sa langue apprise. Ce sont bien les trous de cette langue qui poussent la narratrice à chercher une autre langue : la langue maternelle. Cette langue-ci forme le point focal de la dernière section de ce chapitre.

### 3.3.3 L’autre comme une langue recherchée

La quête de la langue dans *L’Amour, la fantasia* diffère de celle de *Philida*. L’idée d’une langue comme un autre y est plus visible. Nous explorons le lien possible entre une langue maternelle recherchée<sup>87</sup> et l’autre inconnaissable.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Nous soulignons.

<sup>87</sup> Dans le roman, nous identifions quatre formes de cette langue « maternelle » que nous discuterons dans cette étude : l’arabe, le berbère ainsi que la langue du corps et la langue orale. Toutes ces quatre sont caractérisées comme étant féminines dans le texte. Nous les regroupons sous la catégorie d’une langue maternelle/ féminine. Quand nous parlons d’une langue « maternelle » ou féminine, nous faisons alors référence à l’une de ces langues.

<sup>88</sup> Si nous prenons en considération l’œuvre d’Assia Djébar dans sa totalité, nous remarquons que Djébar maîtrise bien la langue arabe. Cela pourrait alors sembler problématique que nous insistons dans notre analyse sur le fait que la narratrice considère la langue arabe, ainsi que sa langue maternelle - la langue berbère- comme un type d’autre inconnu. Nous aimerions donc préciser que dans cette étude, nous ne nous concentrons qu’à ce livre singulier de Djébar. Nous ne prenons

Dans son étude du roman, Donadey (2000 : 27) accentue le fait que la langue est explorée dans le texte comme un aspect lié aux sexes. Mortimer (1988c : 302) explique que Djébar considère le français comme la langue paternelle<sup>89</sup> et l'arabe et le berbère comme les langues maternelles.

Comme nous l'avons vu précédemment, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* se sent éloignée de son peuple à cause de sa scolarisation française. C'est bien la langue française, la langue paternelle, qui est à l'origine de cette distance éprouvée.

La narratrice est confrontée à l'ambiguïté de sa langue paternelle. Le français, d'une part, a une fonction libératrice. Dans un certain sens, il lui donne une liberté de circulation. Elle dit : « Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour peu, il s'envolerait ! » (AF, 260-261). D'autre part, c'est bien cette langue « libératrice » qui l'éloigne de son peuple (Mortimer, 1988c : 304 ; Ringrose, 2006 : 88). Elle explique l'ambivalence ainsi : « Mots torches qui éclairent mes compagnes [...] ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie » (AF, 203). Elle ne se sent pas seulement éloignée à cause des barrières physiques qu'elle a mis en place en quittant son pays natal, mais elle se sent écartée en raison des obstacles permanents de nature langagière.

Cette distance causée par la langue est déjà évoquée à la fin du premier chapitre où la narratrice dit : « Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire [...] la vérité a surgi d'une

---

en considération ni son œuvre entière ni la vie de l'auteure. Nous basons cette idée de la langue ou l'écriture arabe « inconnue » sur le texte dans lequel la narratrice précise : « Cette écriture [arabe] que, pour ma part, j'ai apprivoisée seulement pour les paroles sacrées » (AF, 255-256). Cette citation nous sert comme justification que la langue arabe, même si c'est seulement dans une certaine manière, lui reste inconnue.

<sup>89</sup> Étant donné que le père de la narratrice est professeur de français, la narratrice considère le français comme « cette langue que m'a donnée le père » (AF, 12).

fracture de ma parole balbutiante » (AF, 13). Elle se sent coupée, isolée de sa langue maternelle, une langue dont elle ne se souvient plus à cause d'une mémoire fracturée.

À cause de cet isolement silencieux, elle déclare : « En fait, je recherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère » (AF, 92). Nous remarquons que la narratrice est d'avis qu'elle ne va pas seulement mieux se comprendre en s'exprimant dans sa langue maternelle, mais grâce à la langue de sa mère elle croit qu'elle peut également se lier encore une fois avec son peuple, surtout avec les femmes de son passé.

Dans son approche kristevienne à l'étude de *L'Amour, la fantasia*, Ringrose soutient que Djébar arrive à atteindre cet objectif. D'après Ringrose la narratrice est capable de se libérer du langage symbolique paternel en « repensant à travers les mères ». Djébar peut alors, selon elle, rentrer dans les recoins sémiotiques de son esprit. Ainsi, elle arrive à accéder aux sons réprimés de l'ordre maternel et aux voix réprimées des femmes dont les cris ont été réduits au silence (Ringrose, 2006 : 55, 58-59, 62-63, 77).

Nous estimons, cependant, que l'ordre sémiotique maternel de Djébar peut être considéré comme une allégorie de l'autre inaccessible. Cette partie du chapitre tente d'explorer cette hypothèse.

La notion d'une langue en tant qu'un autre inconnu est premièrement motivée par la personnification de la langue dans le roman. La quête de sa langue maternelle, ou comme le précise Ringrose, l'ordre sémiotique maternel, se compare avec la recherche d'une personne disparue. La langue maternelle joue le rôle d'une mère disparue : « Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ? » (AF, 298). Le français est également personnifié : « Je cohabite avec la langue française » (AF, 297). En outre, elle explique que la langue française est sa « langue marâtre ».

« Abandonnée » par sa langue maternelle, le français, sa « langue marâtre » est la seule langue dont elle dispose.

Contrainte par la langue française, la narratrice se sent isolée de la « vérité » : « les autres [écritures] (la française, l'anglaise ou la grecque) ne peuvent me sembler que bavardes, jamais cautérisantes, carènes de vérité certes, mais d'une vérité ébréchée » (AF, 255-256). Cette vérité ébréchée qui lui a été donnée par la langue marâtre est liée à son observation de l'absence. Pareillement à Philida, ce qu'elle voit n'est pas seulement, selon elle, « faux », mais c'est comme si ce qu'elle voit est lié aux absences :

J'écris et je parle français au-dehors : mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que je n'ai jamais vus [...] des glossaires de fleurs et de plantes que je ne humerai jamais avant de voyager au nord de la Méditerranée. En ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'œil qu'il ne sied pas avouer... (AF, 261)

Cette notion d'absence est reliée à l'œuvre d'Eugène Fromentin qu'elle cite dans le roman : « En décrivant un de ses séjours en Algérie, Eugène Fromentin intitule son récit : 'Chronique de l'Absent'. Or il trouve, dans le Sahel de mon enfance, un jardin où tout, précisément, parle d'absence » (AF, 311). Nous pouvons déduire de cette intertextualité que la narratrice de *L'Amour, la fantasia* ressent le même besoin de mots que Fromentin. Ils font tous les deux face à la réalité que la langue qu'ils ont à leur disposition ne correspond pas à ce qu'ils voient autour d'eux. Pour la narratrice le français se compose de mots qui font référence à des choses qu'elle ne connaît pas : les termes de la langue étrangère servent à identifier des choses qui n'existent pas dans son pays. La réalité indiquée par ces mots reste selon elle alors vide, sans « réalité charnelle ».

La narratrice se sent d'une part comme si les mots français représentent des « réalités vides » d'un autre monde inconnu. Elle évoque d'autre part que cette langue paternelle n'est pas équipée pour reproduire ce qui l'entoure. En tant que langue étrangère, la langue française représente alors des vides d'un monde lointain, mais elle représente également des vides ou des absences dans le monde tout près de la narratrice. C'est surtout dans sa quête d'une langue d'amour où elle éprouve cette absence. En écrivant une lettre d'amour, elle déclare :

Une seule angoisse m'habite dans cette communication : celle de ne pas assez dire, ou plutôt de ne pas dire juste. Surmonter le lyrisme, tourner le dos à l'emphase ; toute métaphore me paraît ruse misérable, approximative faiblesse. (AF, 92)

La narratrice n'arrive pas à s'exprimer « suffisamment ». Elle se sent inhibée par la langue française dans sa quête d'amour :

Lorsque, enfant [...] les mots français commençaient à peine à attaquer ce rempart. J'héritai de cette étanchéité ; dès mon adolescence, j'expérimentai une sorte d'aphasie amoureuse : les mots écrits, les mots appris, faisaient retrait devant moi, dès que tentait de s'exprimer le moindre élan de mon cœur. (AF, 183)

C'est la langue paternelle qui cause selon elle cette aphasie. Le français ne lui permet pas de formuler sa passion :

Quand l'adolescente s'adresse au père, sa langue s'enrobe de pruderie... Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier ? Comme si le mot étranger devenait taie sur l'œil qui veut découvrir ! (AF, 93)

La narratrice conclut qu'elle ne peut pas représenter l'amour avec sa langue paternelle. Elle décide que « l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots » (AF, 43).

Les limites éprouvées par la narratrice dans sa langue marâtre, la poussent vers sa langue maternelle. Le désir de cette langue est multiple : la langue maternelle lui présentera une « vérité » charnelle de ce qui l'entoure. Grâce à cette vérité la narratrice se croit capable de ressusciter et de « dévoiler » les voix des femmes du passé à travers sa langue maternelle. La langue orale est proposée comme un moyen efficace pour préserver la mémoire collective. Elle pourra ainsi renouer le lien avec son peuple. Ce lien lui permettra également de mieux se connaître. Nous constatons aussi que cette quête de la langue maternelle est mise en parallèle avec le désir d'amour. Elle vise à surmonter l'aphasie créée par le français. Elle parle de la recherche de « la pléthore *amoureuse* de la langue de ma mère» (AF, 92). Elle la poursuit : « je parle de l'écriture arabe dont je m'absente, *comme d'un grand amour* » (AF, 255-256).<sup>90</sup> La langue maternelle absente devient le symbole de son manque apparent d'amour maternel. Elle évoque même le désir d'un amour sexuel en couplant l'écriture en arabe avec l'acte d'amour : « Quand la main écrit [...] le corps accroupi se balance comme dans un acte d'amour [...] l'écriture marquait le début et le terme d'une possession » (AF, 255).

L'amour représenté par la langue maternelle se lie à une langue du corps féminin. La narratrice explique que cette langue du corps est une des quatre langues dont les femmes algériennes disposent :

[N]ous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir avant d'ahaner : le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps [...] le corps qui, dans les transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour. (AF, 254-255)

---

<sup>90</sup> Nous soulignons.

Nous trouvons dans cette langue du corps qui sert comme un moyen de communication d'amour des qualités de l'ordre sémiotique proposées par Kristeva : les mouvements lyriques, l'augmentation et le changement des sons (Ringrose, 2006 : 35, 44-45). C'est bien aussi cette langue du corps maternelle dont elle se sent coupée. Comme le suggère également Ringrose elle compte l'utiliser et se souvenir à travers cette langue disparue quand elle relate l'histoire de ses ancêtres :

« L'amour, ses cris » (« s'écrit ») : ma main qui écrit établit le jeu de mots français sur les amours qui exhalent ; mon corps qui, lui, simplement s'avance, mais dénudé, lorsqu'il retrouve le hullement des aïeules sur les champs de bataille d'autrefois, devient lui-même enjeu : il ne s'agit plus d'écrire que pour survivre. (AF, 299)

En jouant avec l'homophone (« ses cris », « s'écrit ») la narratrice met en exergue l'acte de se souvenir et de raconter par le corps. Cet homophone accentue également la distance entre cette voix ou langue du corps et la langue dont elle dispose : elle cherche se réconcilier avec les cris de l'amour, mais les cris demeurent pris dans une langue paternelle écrite – le français. En essayant de raconter avec le corps, de repenser dans les propos de Ringrose (2006 : 55) « à travers les mères », les voix ne sont pas ressuscitées. Leurs cris, leurs hullements, se traduisent dans une forme écrite : une langue écrite qu'elle connaît déjà.<sup>91</sup>

La langue du corps pratiquée dans le roman a attiré l'attention de plusieurs théoriciens féministes. Hélène Cixous catégorise le chapitre poétique du roman intitulé « Sistre » (AF, 156-157) comme une forme d'*écriture féminine*. Elle déclare que c'est un poème qui écrit le corps, "writes the body" (Cixous dans Ringrose, 2006 : 76). Ringrose croit que c'est un poème qui annonce un double désir : le désir

---

<sup>91</sup> Nous pourrions soutenir qu'écrire suffit pour ressusciter les voix des femmes du passé. Mais nous croyons que l'homophone employé par la narratrice (« ses cris », « s'écrit ») nous pousse plus loin : en relatant les voix du passé elle n'arrive pas à se lier avec l'amour que ces voix semblaient représenter. Ce qu'elle trouve, ne sont que des voix passives, les voix écrites (le verbe même est à la forme passive : « s'écrit »).

sexuel et le désir de la langue maternelle. Elle explique que la manifestation de ce désir s'exprime dans la langue paternelle (Ringrose, 2006 : 71-76).

Cette remarque de Ringrose nous amène à identifier et à affirmer les barrières auxquelles la narratrice est confrontée dans sa recherche de la langue maternelle. Nous voyons que dans cette quête la narratrice n'arrive pas à se détacher de sa langue paternelle, le français. Celle-ci demeure la langue dominatrice dont elle dispose pour s'exprimer :

[L]a langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux président, tandis que la langue maternelle, toute en oralité, en hardes dépenaillées, résiste et attaque, entre deux essoufflements. (AF, 299)

Le désir de la langue maternelle persiste, mais la narratrice se rend toutefois compte que sa connaissance de cette langue, tout comme sa connaissance de ce/ceux qui l'entourent ainsi que sa connaissance d'elle-même, reste limitée. Elle n'est pas capable de rétablir des liens avec sa langue maternelle. Elle ne peut pas rentrer entièrement dans l'ordre sémiotique : elle n'a que des essoufflements et des silences.

Voulant dévoiler les femmes de son passé avec la « vérité » charnelle de sa langue maternelle, la narratrice voit qu'avec le français elle ne peut que créer une autre voile. Selon elle, « les mots se transformaient en un masque » (AF, 184). Les voix des femmes sont traduites dans des mots écrits : l'inconnu se transforme encore une fois en ce qui est connu. La narratrice se demande alors si elle réussit à inscrire les femmes dans l'Histoire, ou si elle suit, dans une certaine manière, le même processus que les colonisateurs qui ignoraient, nous pouvons même dire voilaient, avec le français, les

petites histoires des femmes : « Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile » (AF, 201).

La narratrice n'arrive pas à capturer la langue maternelle disparue, la langue dans laquelle elle souhaitait trouver une façon de ressusciter les voix des femmes opprimées, de se lier avec son peuple et de représenter son amour.

Après sa réalisation que la langue maternelle, ou l'ordre sémiotique maternel, lui reste inaccessible, elle déclare: « Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable » (AF, 93). Pouvons-nous en déduire qu'elle aspire à une langue qui continue, sans « vérités » finales ou charnelles ? Son incapacité d'atteindre sa langue maternelle l'amène inévitablement à la réalisation qu'elle n'a que des silences, des mots absents, pour remplir les trous de son identité et de sa mémoire individuelle et collective. À cause de ces trous, de ces absences, aspire-t-elle alors à une écriture de transhumance, une langue qui exige d'être reformulée, peut-être par l'imagination, de façon saisonnière ? Par une telle reformulation imaginaire constante, la narratrice peut peut-être entrapercevoir cette langue maternelle.

Nous trouvons un exemple d'un tel emploi de l'imagination dans cette quête de la langue maternelle. Faisant face au silence, à l'obscurité d'une mémoire fracturée (AF, 118), la narratrice imagine entendre le mot « hannouni » qui lui fait penser à son frère :

[L]e mot d'enfance-fantôme surgit – tantôt ces sont mes lèvres qui, en le composant dans le silence, le réveillent, tantôt un de mes membres, caressé, l'exhume et le vocable affleure, sculpté, je vais pour l'épeler, une seule fois, le soupirer et m'en délivrer, or, je le suspends. (AF, 118)

Le mot fait naître un souvenir en elle qui touche tout son corps. Nous voyons ici la notion de « se remémorer » amorcée par la langue : grâce à son imagination, elle ressent l'amour charnel – quoique passager – évoqué par la langue maternelle du corps. L'émotion associée à ce lien retrouvé est cependant éphémère. Elle arrive à entrapercevoir l'ordre sémiotique, mais elle n'y entre pas totalement. Elle suspend le mot, pourrait-on dire pour pouvoir le réimaginer plus tard ?

### **3.4 Une connaissance limitée**

Nous avons constaté dans notre analyse que l'imagination est étroitement liée à la quête de concevoir l'autre. Les narratrices de *L'Amour, la fantasia* et *Philida* se servent de l'imagination pour arriver à mieux connaître l'autre, que ce soit les choses ou les personnes qui les entourent, leur propre identité ou une langue recherchée.

En analysant sa place dans le monde des autres, Philida se rend compte qu'elle ne peut pas entièrement connaître ces autres : elle révèle la distance silencieuse entre elle-même et les gens qui l'entourent. Elle fait également ressortir qu'il y a des autres invisibles qui influencent son identité, qui restent « ailleurs » et inaccessibles. Pour combler ces manques de connaissance, Philida se sert de son imagination. En jouant avec sa langue et sa connaissance limitée, elle crée des métaphores créatives qui lui permettent d'avoir une meilleure compréhension de ces autres inconnus.

La narratrice de *L'Amour, la fantasia* fait aussi face à l'inaccessibilité de l'autre. Dans sa recherche des archives, elle voit les dangers liés à l'assimilation quand on souhaite représenter quelqu'un d'autre : l'autre est toujours traduit dans une langue du même. Elle essaie de ne pas s'imposer dans cette

représentation de l'autre. Elle avoue que c'est par l'usage de son imagination qu'elle tente d'aborder la question de l'autre.

Philida se voit aussi comme un « autre » quand elle constate ses limites dans sa connaissance de soi. Elle se décrit comme une ombre qui marche sans laisser de traces après la mort de son fils. Elle se sent éloignée d'elle-même quand elle est vendue à un autre maître. C'est finalement par l'imagination qu'elle arrive à mieux connaître son identité. Son imagination sous forme des histoires qu'elle se raconte, lui sert d'outil par lequel elle devient humaine à nouveau.

La narratrice dans *L'Amour, la fantasia* trouve également des trous dans sa connaissance de soi. Elle remarque dans sa tentative d'écrire une autobiographie qu'elle est limitée par sa langue et qu'elle ne peut pas écrire son histoire de façon objective. Elle accepte finalement ses restrictions et évoque le rôle pertinent de l'imagination dans cette quête de soi. Elle se réconcilie avec le fait que son autobiographie sera une fiction.

Finalement nous avons vu que les langues auxquelles les deux narratrices aspirent, ne peuvent pas être atteintes. Philida n'arrive pas à acquérir une langue de pouvoir qui la libère totalement. Son identité et son histoire demeurent exprimées et déterminées dans et par la langue de ses maîtres.

Pareillement, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* n'atteint pas sa langue maternelle disparue. Elle ne peut pas se détacher de sa langue paternelle. Celle-ci reste la seule langue dont elle dispose. Elle décide néanmoins qu'avec l'imagination et une reformulation constante de la langue paternelle, elle peut entrapercevoir cette langue maternelle.

Les deux narratrices font la paix avec leurs limites dans les langues à leur disposition. Les deux acceptent les absences et les silences des langues dont elles s'arment.

## Chapitre quatre : L'imagination et la résistance

---

### 4.1 Une lutte de mots

Les œuvres des deux auteurs sont souvent axées sur le thème de la lutte, la protestation, la rébellion et la contestation.<sup>92</sup> Ce chapitre vise à donner une analyse approfondie de la représentation de la résistance dans *L'Amour, la fantasia* et dans *Philida*.

Compte tenu des cadres historiques des deux romans (l'Algérie pendant la conquête française et la guerre de l'indépendance ; l'esclavage de la colonie du Cap) le thème de la résistance est évident. Dans ce chapitre ce thème sera examiné du point de vue de la langue. L'accent sera mis sur la révolte des deux protagonistes contre le discours hégémonique.

Dans les deux romans, le discours hégémonique est représenté comme le discours de l'autre. Dans le chapitre précédent, nous avons signalé que les deux narratrices se sentent coincées dans ce discours : Philida se rend compte que son histoire demeure exprimée et déterminée dans la langue de ses maîtres alors que la narratrice de *L'Amour, la fantasia* n'arrive pas à se détacher de la langue paternelle du colonisateur, notamment le français.

---

<sup>92</sup> Djébar décrit l'acte de résistance comme la base de son écriture : « Cette permanence du 'non' intérieur que j'entends en moi, dans une forme et un son berbères, et qui m'apparaît comme le socle même de ma personnalité ou de ma durée littéraire » (Djébar, 2000 : 2). Burger (2012 : s.p.) fait référence au besoin crucial de dire « non » que l'on trouve également comme thème dans l'œuvre de Brink : « La volonté de dire 'au contraire', de dire 'non' à la façon dont le monde semble fonctionner, demande une imagination forte. Les romans de Brink ont toujours manifesté le rôle de l'imagination créative en tant que le fondement de la résistance » (Notre traduction) ; *"The will to say 'on the contrary', to say 'no' to the way the world appears to operate, requires strong and deep imagination. Brink's novels have always evinced a marked emphasis on the role of creative imagination as a cornerstone of resistance"*.

Limitée dans leurs discours, la résistance des narratrices se manifeste néanmoins à travers un acte de langue. Les mots, et dans la plupart des cas, les mots de la langue de l'ennemi, sont les instruments choisis pour leur protestation et leur résistance.

Ce chapitre vise également à examiner le lien possible entre le thème de la résistance et l'imagination : Quel est le rôle de l'imagination dans cet acte langagier de résistance ? Afin de répondre à cette question nous examinerons premièrement le contexte de la résistance des deux narratrices. Par la suite, nous étudierons la façon dont les personnages résistent au discours hégémonique (colonial et patriarcal). Finalement nous mettrons en valeur le rôle pertinent que joue l'imagination dans leur révolte.

Lorsque les notions de la résistance, de la langue et du discours sont mises en avant, il nous semble approprié de tenir compte du point de vue de Foucault sur l'imagination. Selon Richard Kearney (1988 : 265), la position de Foucault sur l'imagination, en première analyse, semble largement négative.

Bien que Foucault n'attaque jamais directement le concept de l'imagination, Kearney fait référence aux déclarations inquiétantes de Foucault sur « la mort de l'homme » ce qui selon Kearney implique clairement la dissolution de la philosophie de l'imagination créative comme le préconise l'idéalisme et l'existentialisme modernes. Foucault affirme que les sujets humains, présumés responsables de leur discours, sont eux-mêmes conditionnés dans leurs capacités imaginaires par des codes sous-jacents sur lesquels ils n'ont pas leur mot à dire (Kearney, 1988 : 265-266).

Si nous prenons toutefois en considération les dernières stratégies de la résistance de Foucault, nous voyons son opinion de l'imagination dans une optique différente. Hofmeyr (2008 : 106) analyse la

tournure de Foucault vers l'esthétique : elle fait référence à la conviction commune des critiques que le travail antérieur de Foucault aux années 1970 a surestimé la mesure dans laquelle les individus pourraient être soumis à l'influence du pouvoir, ce qui leur a laissé peu d'espace pour résister. Plus tard, Foucault qui est devenu plus optimiste, a réinvesti l'individu avec la capacité de résister à la surdétermination du pouvoir à travers la notion du « souci de soi », ou l'esthétique de l'existence. Le « souci de soi » est présenté comme une lutte contre l'assujettissement et la soumission de la subjectivité (Foucault, 1984a : 5). Dans cette tournure éthique, « le soi en tant que produit » est remplacé par « le soi en tant que créateur » (Hofmeyr, 2005 : 97).<sup>93</sup>

Les travaux ultérieurs de Foucault sont consacrés au réinvestissement de l'individu avec la capacité à engendrer un changement du soi et du monde dans lequel il vit. Cette capacité de se changer repose fondamentalement sur la capacité « de savoir comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement » (Foucault, 1984a : 15). Son retour au soi est considéré comme une critique pratique du soi – une critique qui nous demande de mettre en question ce qui nous est donné comme « universel », « contingent » et « singulier » (Hofmeyr, 2005 : 16). C'est une critique qui nous demande d'imaginer le monde autrement (Foucault, 1983 : 41).

Foucault affirme que dans les efforts du sujet d'établir sa liberté, il participe à certains exercices pratiques qui visent le soi afin de remodeler d'une façon critique les limites imposées de l'extérieur. Il prétend que c'est précisément dans cette répétition incessante des « pratiques du soi qu'une sorte de différence est déclenchée, une différence qui passe (à travers les mailles du filet) inaperçue du pouvoir

---

<sup>93</sup> Hofmeyr (2005 : 97) affirme que dans cette tournure éthique de Foucault, le soi n'est plus considéré comme le produit passif d'un système externe de contrainte, mais comme l'agent actif de sa propre formation.

normalisant » (Hofmeyr, 2005 : 251 ; 2008 : 114).<sup>94</sup> <sup>95</sup> Il insiste sur le fait que chaque acte de résistance constitue de nouvelles relations de pouvoir qui, à leur tour, devraient être résistées (Hofmeyr, 2008 : 110). Il fait donc appel à une résistance, un type de façonnement de soi, qui n'est jamais fixe et qui reste inventif (Hofmeyr, 2008 : 116).<sup>96</sup>

Ce type d'imagination à laquelle Foucault fait (peut-être involontairement ?) référence, s'accorde avec l'énigme, pour reconnaître et intégrer la notion de l'énigme de Lévinas, qui est signalée par Llewelyn (2000). Cette répétition éternellement inachevée est le travail de l'énigme (Llewelyn, 2000 : 201). L'imagination proposée par Foucault correspond aussi à l'imagination éthique et poétique considérée par Kearney. Kearney croit que par « la résistance au sentiment général de paralysie sociale, l'imagination poétique nourrirait la conviction que l'on peut changer les choses. La première étape et la mesure la plus efficace dans ce sens est de commencer à imaginer que le monde tel qu'il est pourrait être autre » (Kearney, 1988 : 370-371).<sup>97</sup>

C'est cette forme de résistance, ce besoin crucial d'imaginer le monde autrement, de manière répétitive, qui est présentée dans *L'Amour, la fantasia* et dans *Philida*.

---

<sup>94</sup> Notre traduction : "It is precisely in the predictable and doggedly persistent repetition of the practices of the self that a form of difference is unleashed that slips through the cracks of normalising power" (Hofmeyr, 2005 : 251).

<sup>95</sup> Kearney fait une remarque semblable à propos de la répétition du soi, de ce qui est familier et connu comme une forme de résistance quand il déclare : « La connaissance doit être convertie en des stratégies de résistance » (Kearney, 1988 : 380, notre traduction) ; "Knowledge must be converted into strategies of resistance" (Kearney, 1988 : 380).

<sup>96</sup> Hofmeyr (2005 : 16) nous explique que cette formation (façonnement) du soi dont Foucault parle « dépend de la confrontation avec ce qui est 'au-delà' des limites du même/soi – 'l'autre(ment)' ou la différence qui facilite la refonte et la reformation de ces limites » (Notre traduction) ; "Self-formation therefore depends upon a confrontation with what lies 'beyond' the limits of the same/ self – the 'other(wise)' or 'difference' that facilitates the reshaping or re-formation of those limits" (Hofmeyr, 2005 : 16).

<sup>97</sup> Notre traduction : "Resisting the pervasive sense of social paralysis, the poetic imagination would nourish the conviction that things can be changed. The first and most effective step in this direction is to begin to imagine that the world as it is could be otherwise" (Kearney, 1988 : 370-371).

## 4.2 La représentation de la résistance dans *Philida*

### 4.2.1 Le contexte de la résistance de la narratrice

Chez Philida, l'esprit de révolte est né du sentiment d'être emprisonnée dans le discours hégémonique de ses maîtres. En tant qu'esclave, elle est assujettie par ses maîtres. Elle dépeint le danger lié à ce pouvoir qu'ils ont sur elle :

*Maar 'n mens raak daaraan gewoon. Jy leer dink: Net dit, en niks meer nie. Dit: dat alles van buite af vir jou besluit sal word. Jy moet maar net luister en maak soos wat hulle sê. Of dit nou is om 'n stuk breiwerk uit te trek of oor te brei, en of dit is om te loop kromstaan dat 'n man jou met 'n sambok kan bykom. Jy praat nie teen nie. Jy vra nie uit nie. Jy doen. Philida dit, Philida dat. (Philida, 283)*

Mais, bien sûr, on s'habitue, aussi. On apprend à réfléchir. C'est ça, être esclave. Juste ça, rien de plus. Ça : tout est décidé pour toi, là-bas. Tu as qu'à écouter et faire ce qu'on t'ordonne. Que c'est du tricot à défaire et à recommencer ou t'agenouiller quand un *baas* veut te chicotter. Tu dis pas non. Tu poses pas de questions. Tu fais ce qu'on t'ordonne. (PH, 337-338)

Elle explique que cette contrainte est devenue une partie de la vie quotidienne : *“So alledaags, dink ek soos baie ander kere, so doodgewoon gebeur alles wanneer mens se hele lewe vooruit vir jou deur ander mense besluit is. En dis presies waarvan ek mos nou genoeg gehad het”* (Philida, 290) ; « Je pense : tellement ordinaire, tellement comme tous les jours, notre vie entière dépend des autres. C'est justement ça que je veux plus » (PH, 344).

Philida rêve d'un jour où elle pourra être maître de sa propre vie : *“Maar in jou agterkop dink jy: Eendag is eendag, dan wil ek self kan sê: dit en dat doen ek, dit en dat doen ek nié. Maar so 'n dag het daar nooit gekom nie”* (Philida, 283-284) ; « Mais, au fond de toi, tu penses : Bientôt, il faut qu'il vient un jour où je peux dire par moi-même, ça et ça, je le fais, ça et ça je le fais pas. Mais ce jour-là vient jamais » (PH,

338). En attendant le jour de son émancipation, elle se rend compte que la protestation est son dernier espoir. Lutter contre le système oppressif et dominateur est tout ce qui lui reste à faire :

*Maar dis al wat ek kán doen. Daar is niks anders nie. Wat het ek op Zandvliet? Jy kan nie sê dis regtig 'n lewe nie [...] En dié effense kansie moet ek gebruik, anders is dit vir goed verby. Jy kan sê die wet gee my die reg om te loop kla, ja. Maar as jy my vra, dan is dit nie die wet wat in hierdie land die laaste woord het nie. Dis alles wat agter die wet om gebeur, of onder die wet se neus, wat tel vir die hoë here in die Caab. [...] Tot Ouma Nella het probeer om my af te raai, maar vir dié één keer kon ek nie luister nie. Hier kan niemand my voorsê nie, nie eers sy nie. Dis nou hel toe of hemel toe met my. En vir die hemel wat ek op Zandvliet van weet, vir hulle soort hemel, sien ek jirreweet nie kans nie. (Philida, 20-21)*

Mais je peux rien faire d'autre. Qu'est-ce que j'ai à Zandvliet ? On peut pas vraiment appeler ça une vie [...] Mais je dois tenter ce petit espoir, sinon après peut-être c'est plus possible. Je veux dire, la loi me donne le droit de venir déposer une plainte, d'accord. Mais, à mon avis, dans ce pays, la loi a pas le dernier mot. C'est tout ce qui se passe derrière la loi, et autour de la loi. Voilà ce qui compte pour les corps habillés du Caab [...] Même *ouma Nella* me dit de pas faire ça mais pour une fois j'écoute pas. Parce que personne peut me convaincre de lâcher, même pas elle. Pour une fois, je peux pas écouter personne, elle ou n'importe qui. Maintenant, c'est le paradis ou l'enfer pour moi. [...] Et dans le genre de paradis que j'ai appris à connaître à Zandvliet, leur genre de paradis, je jure devant Dieu j'y retournerai pas. (PH, 25-26)

Désespérée, Philida décide d'aller porter plainte contre Frans auprès du protecteur des esclaves afin de lutter pour sa liberté. Elle refuse d'être vendue dans le Nord du pays. Elle essaie à tout prix de contester le comportement de Frans en respectant la loi, mais la loi s'avère défectueuse. Nous nous rappelons les mots de Frans qui dépeignent la nature corrompue de la loi : *“Wat die meid daar sê, is net so waar as wat dit vals is [...] dis 'n slaaf se woord, myne is 'n witman se woord”* (Philida, 59) ; « Ce que dit la *meid* est aussi vrai que c'est faux [...] C'est la parole d'une esclave contre la mienne, celle d'un homme blanc » (PH, 69).

Malgré le système injuste, Philida poursuit néanmoins sa quête de résistance. Elle sait qu'elle doit se battre contre le régime colonial qui l'étouffe afin de trouver une voix libre : *“Want my storie staan nou*

*end se kant toe en dis net ek wat Philida is, wat dit kan vertel, nie ander mense nie*” (Philida, 283) ; « Car mon histoire touche à sa fin, et ce n’est que moi, Philida, qui puisse la raconter, personne d’autre » (Notre traduction). Elle compte de diriger sa propre histoire et ainsi sa vie.

Sans le pouvoir de la loi à son côté, elle tente de résister avec les outils dont elle dispose : un esprit critique et la langue de l’ennemi qui l’enferme.

#### **4.2.2 Un examen critique des idées reçues**

Pour se révolter contre le discours hégémonique, Philida remet en question les croyances et les idées fixes de ses maîtres. La religion en est au centre.

Philida critique la foi chrétienne de la classe dirigeante. Elle parle des histoires dans le « satané Livre » que son maître leur lit chaque soir, « soi-disant que ça nous fera du bien » (PH, 122). Elle trouve la bible « un méchant livre » (PH, 122), surtout à cause de son ton sexiste : *“Nee, dis maar ‘n jagse spul, wat mens laat wonder oor onse Jirregot. Dis alles wat die Ouman aand vir aand by die Boekevat gevertel het. En amper elke slag is dit die vrou wat afkak”* (Philida, 101) ; « Ça me fait réfléchir à deux fois quand je pense à SeigneurDieu lui-même. C’est ces histoires que le vieux bouc nous récite tous les soirs à la prière. Et presque chaque fois, c’est l’histoire d’une femme qui se prend un bâton dans sa partie gluante » (PH, 123).

Philida essaie alors de déconstruire leurs convictions politiques et religieuses qui incitent les attitudes patriarcales ainsi que l'ordre de maître-esclave qui gouvernent leur société. Dès son plus jeune âge, Philida interroge Frans sur cette hiérarchie déterminante. Frans s'exprime ainsi là-dessus :

*Oor en oor [...] moet ek haar dan daar in die Bybel loop wys, agterin waar Pa ons name in ink ingeskryf het [...] En dis waar sy begin torring het. Oor sy nou kwansuis ook in die Boek wil inkom. Hoe meer ek aanhou dis 'n boek vir witmense, hoe meer hou sy aan: Dis net 'n boek van name, Frans, jy sien self, dit sê niks van witmens en slaaf nie.*

*Philida, dit sal nie werk nie. Daar is niks wat ek of jy daaraan kan verander nie. Die wêreld is soos hy is.*

*Dan moet ons hom aanvat, Frans, anders sal hy nooit regkom nie.*

*Party dinge, sê ek haar, kan nie anders gemaak word as wat die Here-God hulle gemaak het nie. Dan is dit by die Jirregot wat ons moet begin, hou sy aan. (Philida, 43-44)*

Inlassablement [...] Philida me demandait de lui montrer les dernières pages de la bible, où *pa* a écrit nos noms à l'encre [...] C'est alors que Philida s'est muée en une véritable peste. Elle n'a eu de cesse de figurer elle aussi dans le livre. Plus je répétais que c'était un livre réservé aux Blancs, plus elle insistait. C'est des listes des noms, Frans, rien d'autre, ça dit rien sur les Blancs et les esclaves.

Philida, ça ne fonctionne pas de cette manière, toi et moi n'y pouvons rien, ainsi va le monde, voilà tout.

Elle a continué de me harceler : Alors, nous devons changer le monde, Frans. Sinon, rien ne changera.

Non, certaines choses seront toujours exactement comme le SeigneurDieu les a faites.

Eh bien, nous devons d'abord changer le Dieu. (PH, 54-55)

Contrairement à Frans qui se fait aux traditions et modes de vie qui se transmettent au fil des siècles, Philida fait preuve d'une ferme volonté d'imaginer le monde autrement. Afin de changer le monde, elle insiste qu'il faut revoir les « vérités » et les valeurs chrétiennes à caractère fondamentaliste.

Cependant, ce n'est pas seulement la foi chrétienne qu'elle juge méchante, mais elle a également ses doutes sur la foi musulmane. Labyn l'y a initiée. Après avoir écouté quelques-unes de ses histoires, Philida soutient qu'Allah a dû rendre leur vie plus facile. Labyn lui explique qu'« Allah met à l'épreuve ceux qu'il aime » (PH, 237). Ce à quoi Philida répond :

*Dan moet jy vir Al-lah sê as jy weer met hom praat, kap Philida hom, dat hy nie reg maak nie [...] As hy dan so danig alles weet [...] dan moet hy beter weet hoe om met ons te werk. G'n wonder daar is so min mense wat in hom wil glo nie [...] Ek sal wag tot ek hom eendag sien, dan sal ek hom self vertel, sê Philida vasbeslote. (Philida, 197-198)*

Alors, la prochaine fois que tu vois Allah, tu ferais bien de lui dire qu'il agit mal en faisant ça [...] S'il connaît vraiment tout, il devrait pouvoir mieux nous traiter. Pas étonnant qu'y a si peu de gens qui soient prêts à croire en lui [...] J'attendrai que je le rencontre, alors je lui dirai moi-même. (PH, 237)

La remise en question des religions fait preuve de la nature déterminée de sa révolte. Chaque dogme et maître, que ce soit un *baas* ou même un dieu, seront scrutés. Philida est plus que déterminée à dire ce qu'elle pense pour que le monde soit juste.

Elle se sert du mot pour obtenir la justice recherchée.

### **4.2.3 Le mot comme arme**

#### 4.2.3.1 Le mot écrit

Afin de résister à la hiérarchie mise en œuvre par les convictions religieuses de ses maîtres, Philida se sert du mot écrit. Tout en se disputant avec Frans sur les noms écrits sur les dernières pages de la grosse bible officielle, Philida prend les choses en main :

*Nou gee dan vir my, sê sy een môre kwaai [...] As jy nie kan of wil nie, dan sal ek self [...] En sy pluk die pen uit my hand uit en die punt skraap teen die sykant van die Boek [...] en haar hand stamp die lang bruin inkfles onderstebo [...] en 'n tamaai swartblou klad streep heel oor die bladsy waar my naam moet gestaan het. (Philida, 44)*

Alors donne-moi la plume, dit-elle, un matin, furieuse [...] Si tu peux ou veux pas le faire. Moi, je le ferai. Et de m'arracher la plume des mains : l'extrémité de la plume effleure la tranche du volume [...] et le bras de Philida heurte l'encrier brun, de sorte que l'encre [...] se renverse, et qu'une énorme tache bleu nuit se répand en travers de la page là où Philida a rêvé que son nom figure à côté du mien. (PH, 55-56)

Bien que l'acte d'écrire lui serve d'outil pour connaître l'autre, nous remarquons également l'esprit de résistance qui y est associé :

*Met dié letters op 'n lei of 'n stuk papier, soos die laaste blaaie in die Bybel, kan jy sê, het sy nou 'n soort houvas op Frans begin kry. Sy skryf sy naam – en dan hét sy hom. So vas soos in 'n vuie [...] In haar vuie het sy hom en dit is waar hy hoort. (Philida, 189)*

Elle s'aperçoit qu'en l'écrivant sur l'ardoise ou sur du papier, comme sur la dernière page de la bible, elle a un certain pouvoir sur Frans. Elle écrit son nom, et c'est comme si elle le tenait dans ses rêts. Elle le serre, pour ainsi dire, dans son poing, or c'est précisément là qu'elle veut qu'il soit. (PH, 231)

Philida gagne du pouvoir au moyen du mot écrit. Nous remarquons qu'elle obtient une sensation similaire de puissance en résistant par le truchement de son imagination.

#### 4.2.3.2 Le mot imaginé

Enfermée dans le discours dominateur, Philida se sert de l'acte de nommer afin de se procurer un sentiment de pouvoir. La langue de ses maîtres qui la cerne devient son outil de résistance. Nous avons déjà signalé dans le chapitre précédent que cet acte de nommer est étroitement lié à son imagination :

*En jy kan sê: Kyk, daar's 'n skoenlapper en dan is die skoenlapper daar, al is daar niewers 'n skoenlapper nie [...] As die Ounooi met jou neuk, kan jy sê: Daar's 'n bosluis, en dan kan jy maak dat daai bosluis vir haar in haar poephol byt, of enige plek, net waar en hoe en wanneer jy wil, en sy sal nie eens weet hoekom jy lag nie. Sy sal net jeuk. (Philida, 103)*

Et on peut dire: *Regarde, c'est un papillon*, et soudain le papillon est là, même si y a pas un papillon nulle part. On le fait *apparaître* [...] Ou quand *ounooi* t'en fait voir de toutes les couleurs, tu peux dire : *Il y a une tique*, et faire que cette tique la mord où, comment et quand tu veux, et *ounooi* comprendra même pas pourquoi tu ris. Elle se grattera, c'est tout. (PH, 124-125)

Armée de la langue, elle se rend compte que le pouvoir est entre ses mains : *“as die Ouman jou slat, kan jy sê: Eina, dis seer. Maar dan kan jy ook weer sê: Dis g'n seer nie. Of jy kan sê: Ek gaan nie huil nie, al maak hy my vrek”* (Philida, 103) ; « quand le vieux bouc te roué de coups, tu peux dire: *Eina, c'est douloureux !* Mais tu peux choisir aussi à dire : *Non, ça fait pas mal.* Ou encore : *Je coulerai pas de larmes, même si il me tue* » (PH, 125).

La capacité de Philida d'imaginer son monde autrement l'amène à voir que même si elle est agressée, elle contrôle la façon dont elle y réagit. Elle détient le pouvoir de dire « non ». C'est bien ce choix de refuser qui forme un autre outil de résistance qui lui permet de se révolter contre le système oppressif dans lequel elle a grandi.

#### 4.2.3.3 Le mot du refus

Dans les sections précédentes, nous avons constaté que le mot écrit ainsi que le mot imaginé donnent un sentiment fort de pouvoir à Philida. C'est cependant le pouvoir d'un seul mot qui est au premier rang tout au long de son histoire : *“Daardie stront van 'n Ouman het my nie genaai nie en hy gaan my nooit weer naai nie. Ek het vir hom nee gesê. En dit weet ek nou is die grootste sê wat 'n mens kan sê. Nee! En nou gaan ek in daai Nee inklím en daar bly net so lank as wat ek wil”* (Philida, 103) ; « Ce blarry vieux peut rien faire à moi et il essaiera plus jamais de me coucher. Je lui ai dit non. Et maintenant je sais que

c'est la chose la plus catégorique qu'on puisse dire. Non ! Et maintenant je peux m'enfermer dans ce Non et y rester aussi longtemps que je veux » (PH, 125).<sup>98</sup>

Nous remarquons que ce « non » a beaucoup plus de valeur qu'un mot simple. Il nous rappelle de l'essai capital de Camus, *L'Homme révolté* :

Qu'est-ce qu'un homme révolté ? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement. Quel est le contenu de ce « non » ? Il signifie, par exemple : « les choses ont trop duré », « jusque-là oui, au-delà non », « vous allez trop loin », et encore, « il y a une limite que vous ne dépasserez pas ». En somme, ce non affirme l'existence d'une frontière. (Camus, 1965 : 423)

Pour Philida, ce « non », cette existence d'une frontière représente tout un monde où elle est maître de sa propre histoire. En tant que révoltée, Philida arrive par son « non » à fixer de telles limites dans sa vie. Grâce à son monde du « non » camusien, elle refuse d'être violée par son maître (*Philida*, 88). Bouleversé par son attitude résistante, Cornelis s'exclame furieux : "*Watse verdrekkendomme vermetelheid is dit met jou? Watse kak het hulle vir jou by daardie Drostdy geleer?*"; « Quelles merde racontes-tu ? Tu n'es plus la Philida que tu étais avant d'aller à Stellenbosch » (PH, 108). Philida affirme qu'elle a appris à dire non (*Philida*, 88).

C'est par ce « non » qu'elle sait qu'elle pourra survivre. Après avoir été vendue à un autre maître, *ouma Nella* s'inquiète de Philida. Philida l'assure cependant : "*En sy sê met 'n stiller maar sekerder stem as tevore: Ek het mos nou al geleer om nee te sê*" (*Philida*, 167) ; « Rappelle-toi une chose, maintenant j'ai appris à dire *Non* » (PH, 206).

---

<sup>98</sup> La partie soulignée est notre traduction.

Philida développe la capacité de refuser. Quand elle parle au commissaire à propos du fermier qui a passé sa canne sous sa robe pendant la vente aux enchères, elle lui demande : *“Waar in al daardie deurmekaar spul boeke en papiere van die Meester sê dit hy kan maar met my maak wat hy wil? [...] As dit is wat in daardie wet staan, dan is die wet verkeerd”* (Philida, 169) ; « Qu’est-ce que vos gros livres racontent là-dessus ? [...] Si la loi dit qu’il peut faire ça, alors la loi peut que se tromper » (PH, 208). Le commissaire lui dit alors : *“En as ek vir jou sê dit is hoe dit is?”* ; « Imagine que je dise que pourtant les choses sont bien ainsi ? » et Philida de répondre *“dan bly dit nog altyd verkeerd en dan moet ek nee sê vir Meester en vir jou wet”* (Philida, 169) ; « alors, je dois dire Non au *meester* et à sa loi » (PH, 209).

Cette forte capacité de refuser qui est nourrie par sa visée de changer et d’imaginer le monde autrement, n’est cependant pas toujours idéalisée dans l’histoire. Nous trouvons également des exemples où les outils de résistance de Philida semblent lui manquer. Nous explorerons cette absence dans la section suivante.

#### 4.2.3.4 Le mot absent

Malgré ses efforts pour résister, Philida ne parvient pas à obtenir un sens final d’autorité autonome qui la libère. Elle a souvent l’impression que ses mots de résistance deviennent transparents et disparaissent et qu’il n’y a qu’un vide qui lui reste (Philida, 177). Elle se rend compte que le pouvoir reste alors dans les mains de ses maîtres :

*[S]elfs dié plek wat my huis is, is nie meer myne soos ek gedink het nie. Ek hoort nie hier nie. Ek hoort nêrens meer nie. Daar kan altyd met my gemaak word wat ander mense met my wil maak. Ek is 'n stuk breiwerk wat deur iemand anders gebrei word. (Philida, 73)*

[M]ême cet endroit, où je vis, c'est plus le mien comme j'avais toujours cru. J'ai plus ma place à moi, j'ai nulle part ma place. Ce qui m'arrive, ça sera toujours ce que les autres voudront qu'il m'arrive. Je suis un tricot tricoté par quelqu'un d'autre. (PH, 87)

Nous constatons que quand les mots lui font défaut, Philida arrive néanmoins à soulever un vif émoi.

Quand Cornelis ordonne aux esclaves de la violer, Frans est touché par le silence de Philida : *“Philida roer nie en sy maak nie 'n geluid nie. Vir my is haar stilte erger as enigiets anders”* (Philida, 49) ; « Philida ne bouge pas, ne produit pas un son. Pour moi, son silence est pire que tout » (PH, 61).

À la vente aux enchères, nous remarquons le même silence gardé : *“Al die woorde en woorde raas by Philida se ore verby. Sy hoor niks meer nie, sien niks om haar nie, bly net in die doerte kyk, berge se kant toe”* (Philida, 165) ; « Les paroles, les sons glissent sur elle, elle n'entend rien, ne voit rien, elle continue de fixer l'horizon, les sommets les plus éloignés » (PH, 203-204).

Malgré, ou bien par, son silence, Philida continue sa résistance. Elle se sert de ses limites, de l'absence des mots et des outils, afin de poursuivre sa lutte. Philida met ces limites en œuvre dans le processus de se façonner. Elle les intègre dans une estime positive d'elle-même. Rappelons-nous son affirmation :

*Dis nie my plek dié nie, maar dis waar ek hoort. Want dis hier waar ek weet: daar is 'n stilte van die nag en daar is 'n stilte van die dag, en hier kan ek hulle altwee hoor. Hier is hulle altwee myne. Dis soos my skaduwee en my stories. Hulle loop die hele pad saam met my. (Philida, 70)*

L'endroit m'appartient pas, et pourtant j'ai ma place ici. Ici, je sais : il y a un silence de la nuit et un silence du jour, et tous les deux sont à moi. Je les entends quand je viens ici. C'est comme mon ombre et mes histoires. Ils restent avec moi jusqu'au bout. (PH, 84)

Ces limites et ces absences font finalement aussi partie de sa résistance continue : ils demeurent à son côté « jusqu'au bout » (PH, 84).

### **4.3 La représentation de la résistance dans *L'Amour, la fantasia***

#### **4.3.1 Le contexte de la résistance de la narratrice**

Dans le chapitre précédent, nous avons déjà fait remarquer que la narratrice dans *L'Amour, la fantasia* est contrainte d'utiliser le français, la langue de l'ancien ennemi, dans son écriture à cause de sa scolarisation française. Nous avons signalé sa relation ambiguë avec cette langue : le français la libère, mais elle le décrit également comme une langue de mort :

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler [...] Comme si... Dérision, chaque langue, je le sais, entasse dans le noir ses cimetières, ses poubelles, ses caniveaux ; or devant celle de l'ancien conquérant, me voici à éclairer ses chrysanthèmes ! (AF, 256)

Malgré la liberté qu'elle associe avec la langue française, on lui a rappelé le passé sombre qui est lié à la même langue libératrice. La narratrice met l'accent sur la nature minante et érodante de la langue à cause de l'histoire sanglante de son peuple en Algérie. La métaphore du français comme une langue liée à la mort est reprise tout au long du texte. Contrairement à l'écriture arabe, qu'elle voit comme un grand amour absent de sa vie (AF, 255), l'écriture française lui semble erronée. Pour reprendre ses mots, la narratrice explique que « les autres [écritures] (la française, l'anglaise ou la grecque) ne peuvent [lui] sembler que bavardes, jamais cautérisantes, carènes de vérité certes, mais d'une vérité ébréchée »

(AF, 256). Dans le chapitre poétique intitulé « Biffure... » la narratrice évoque cet effet ébréchant et érodant de la langue française sur la mémoire collective :

Images érodées, délitées de la roche du Temps. Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté, contre les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus de diaprures rougeoyantes...  
(AF, 69)

La narratrice y fait référence à l'incendie de l'année 1845 où mille cinq cents personnes de la tribu Ouled Riah ont été tuées (AF, 115). Les Ouled Riah, dont la narratrice est une descendante, se sont cachés des Français dans les grottes des montagnes du Dahra. Le colonel d'état-major, Pélissier, a ordonné d'enfumer la population (AF, 96). Quand elle lit le rapport historique de l'incendie dans la langue de ceux qui sont responsables de cet acte cruel, l'histoire lui semble incomplète. C'est comme si ces mots étranges en français délitent ce qui s'est passé : elle n'a que des « images érodées » de l'histoire. Elle soutient alors que l'histoire collective de cette tribu est ébréchée en raison du fait qu'elle est « officiellement » écrite en français.

Sa vision du français comme une langue de la mort, des limites et de l'emprisonnement pourrait être attribuée à l'incapacité de cette langue à reproduire l'identité et la mémoire de l'Algérie et en particulier des femmes algériennes. Le français n'est pas seulement la langue du colonisateur, mais puisque c'est la langue de son père, le français représente également pour elle la langue de la société patriarcale.

Aux yeux de la narratrice, le discours hégémonique colonial et patriarcal entraîne premièrement l'occultation des histoires de son peuple et deuxièmement l'étouffement des voix des femmes. Pour y résister, afin de remplir les vides créés par la langue colonialiste et patriarcale, elle souhaite réinscrire

son peuple et, en particulier, les femmes de son passé dans l'Histoire. Afin d'y arriver, la narratrice s'arme du mot.

Le mot lui sert de torche (AF, 92) et elle déclare que « Le mot lui-même [...] le mot deviendra l'arme par excellence » (AF, 67). Il est décrit comme l'outil qui détient la clé du pouvoir : « Ne lève pas les yeux pour regarder son vainqueur. Ne le 'reconnait' pas. Ne le nomme pas. Qu'est-ce qu'une victoire si elle n'est pas nommée ? » (AF, 83).

Dans les deux sections suivantes, nous analyserons plus profondément cet outil de résistance de la narratrice. Nous examinerons comment la narratrice tente d'offrir de la résistance à travers le mot, ou plus précisément par le mot écrit et le mot oral. Nous verrons par la suite si la narratrice a atteint son objectif à travers ses méthodes de résistance.

#### **4.3.2 L'écriture comme une forme de résistance**

L'écriture est au centre du thème de la résistance dans le roman. Elle constitue un outil de rébellion dans la famille de la narratrice. La première scène du texte la met déjà en valeur : elle décrit la première fois que la narratrice, « fillette arabe dans un village du Sahel algérien », va à l'école (AF, 11). Cet acte d'aller à l'école qui semble être banal, a cependant, selon les voisins, un fond rebelle :

Dès le premier jour où une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra inmanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr « la » lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré. (AF, 11)

Les voisins relèvent les dangers associés à une fille qui, à l'encontre de la norme, apprend à écrire. La narratrice réagit à cette conception patriarcale :

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 ? [...] Si la jeune fille écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule. [...] L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste. (AF, 11-12)

Elle y évoque le pouvoir du mot écrit. L'écriture permet aux femmes, qui sont traditionnellement enfermées et limitées aux espaces privés de la maison, de transgresser les limites spatiales édifiées par les sociétés patriarcales (Murray, 2008 : 56). Le mot écrit devient un outil pour atteindre le monde du dehors (Faulkner, 1996 : 851), comme l'exprime la narratrice : « les mots écrits sont mobiles » (AF, 11) ; « les mots voyagent » (AF, 109). Grâce à l'acte rebelle de ses parents, la narratrice apprend à écrire – une compétence qui lui permet de poursuivre la lutte pour la liberté dans une société patriarcale.

La narratrice mentionne également une autre occasion dans sa famille où l'écriture fait preuve d'un outil rebelle – celle de la carte postale destinée à sa mère. L'évènement a clairement influé sur la narratrice puisqu'elle y consacre tout un chapitre (AF, 54). Elle relate comment son père, au cours d'un voyage exceptionnellement lointain, l'a envoyée à sa mère. Avec une brève formule, il a simplement ajouté, en signature, son prénom (AF, 56). L'émoi causé par la lettre n'est pas venu du contenu de la formule,<sup>99</sup> mais il a été plutôt suscité tout simplement par le nom du destinataire :

---

<sup>99</sup> La narratrice considère la formule assez brève et neutre, du genre : « 'meilleur souvenir de cette région lointaine', ou bien 'je fais un beau voyage et je découvre une région pour moi inconnue', etc. » (AF, 56). Elle fait remarquer que son père à cette époque « n'aurait pas osé terminer, avant de signer par une formule un peu plus intime comme 'je pense à vous', ou, à plus forte raison, 'baisers' » (AF, 56).

[S]ur la moitié de la carte réservée à l'adresse du destinataire, il avait écrit « Madame », suivi du nom d'état civil, avec en ajout – mais je n'en suis pas sûre – « et ses enfants », c'est-à-dire nous trois, dont moi l'aînée, âgée de dix ans environ... (AF, 57)

Nous apprenons que l'acte d'adresser une carte directement à sa femme, et de plus à ses enfants, est inaccoutumé dans leur société. Le père se sert de l'écriture pour se révolter contre les idées fixes. Cet acte est considéré comme une révolte contre leur culture :

La révolution était manifeste : mon père, de sa propre écriture, et sur une carte qui allait voyager de ville en ville, qui allait passer sous tant et tant de regards masculins, y compris pour finir celui du facteur de notre village, un facteur musulman de surcroît, mon père donc avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale : « Madame untel... » ; or, tout autochtone, pauvre ou riche, n'évoquait femme et enfants que par le biais de cette vague périphrase : « la maison ». (AF, 57)

La carte postale va également à l'encontre des principes de la tribu de la mère de la narratrice. Elle décrit ainsi les réactions des femmes quand elle leur en parle :

[L]es femmes s'étaient écriées devant la réalité nouvelle, le détail presque incroyable :  
Il t'a écrit à toi ?  
Il a mis le nom de sa femme et le facteur a dû ainsi le lire ? Honte !...  
Il aurait pu adresser tout de même la carte à ton fils, pour le principe, même si ton fils n'a que sept ou huit ans ! (AF, 57)

La narratrice considère néanmoins l'acte révolutionnaire de son père comme « la plus audacieuse des manifestations d'amour » (AF, 58). Elle énonce que c'était sa « première intuition du bonheur possible, du mystère, qui lie un homme et une femme » (AF, 58).

Bien que la narratrice soit inspirée par la nature rebelle de l'écriture de son père, elle se sert de ce même style d'écriture pour se révolter contre lui. L'outil que lui a donné son père se transforme en une

arme avec laquelle elle se révolte contre son père. L'écriture lui devient alors un geste de défi contre l'autorité paternelle.

La révolte de la narratrice contre son père est, ironiquement, inspirée par une lettre d'amour qu'on lui a envoyé quand elle avait dix-sept ans. Un inconnu lui a écrit, mais son père « secoué d'une rage sans éclats » a déchiré la lettre devant lui. Il ne la lui a pas donnée à lire. Il a jeté la lettre au panier (AF, 12).

La rage de son père a suscité une passion en elle-même :

Les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire. Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français : ainsi, cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire... (AF, 12)

La narratrice poursuit sa révolte contre son père à travers l'écriture en français : « Je n'écrivais pas pour me dénuder, même pas pour approcher du frisson [...] plutôt pour lui tourner le dos » (AF, 87). Elle avoue que les lettres d'amour qu'elle écrit, décrites comme des lettres du danger, se développent « en journal de rêveuse cloîtrée » (AF, 86).

Ses amies cloîtrées démontrent un intérêt similaire à se révolter contre le système patriarcal par l'écriture. Une des filles cloîtrées exprime sa résistance contre la structure patriarcale en attaquant l'idée d'un mariage arrangé : « Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu [...] C'est pour cela que j'écris ! » (AF, 24). La narratrice dépeint alors l'atmosphère rebelle qui reigné parmi ces filles enfermées : « Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes » (AF, 24).

Tout comme les femmes isolées, la narratrice explique que son écriture est nourrie par son enfermement solitaire : « Mes mutismes d'enfermée provisoire approfondissent ce monologue, masqué en conversation interdite. J'écris pour encercler les jours cernés... » (AF, 86). Elle indique cependant qu'elle ne se révolte pas à cause de cet « emprisonnement ». Elle s'intéresse plutôt à la liberté que lui offre l'écriture :

Ces mois d'été que je passe en prisonnière n'engendrent en moi nulle révolte [...] La rentrée scolaire s'annonce proche, le temps d'étude m'est promesse d'une liberté qui hésite. En attendant, mes missives en langue française partent pour ailleurs. Elles tentent de circonscrire cet enfermement. Ces lettres dites 'd'amour', mais à contresens, apparaissent comme des claies de persiennes filtrant l'éclat solaire. (AF, 86)

Ses lettres d'amour, d'abord considérées comme un outil pour défier l'autorité de son père, deviennent un moyen de s'affirmer :

Ces lettres [...] voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là. La jeune fille, à demi affranchie, s'imagine prendre cette présence à témoin :  
– Tu vois, j'écris, et ce n'est pas « pour le mal », pour « l'indécent » ! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Écrire, n'est-ce pas « me » dire ? » (AF, 87).

Nous remarquons que la narratrice utilise l'écriture pas seulement comme un moyen d'affirmation de soi, mais elle s'en sert également pour tenter d'affirmer l'identité de ses ancêtres. Elle affirme qu'« écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues » (AF, 285).

Elle profite de l'écriture pour résister au discours colonial relatant l'histoire des Ouled Riah évoquée précédemment. Elle tente de reconstituer, à son tour, ce récit historique (AF, 103). Elle affirme qu'elle

utilise le rapport du colonisateur comme un type de palimpseste : « Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue [...] me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres » (AF, 115). Le mot écrit devient son arme pour essayer de reconstruire l'histoire de ses ancêtres. Comme l'indique la théorie de Foucault, le discours l'emprisonne, mais il peut également lui servir de un point de résistance (Hofmeyr, 2005 : 99-100).

Cette tentative de ressusciter ses ancêtres et d'affirmer leur existence à travers l'écriture se trouve aussi dans le dernier chapitre du roman. En faisant référence à la main d'une inconnue que l'artiste Eugène Fromentin a ramassée pendant son séjour en Algérie, la narratrice affirme : « Plus tard je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le '*qalam*' » (AF, 313). La narratrice tente dans son écriture de porter symboliquement le « *qalam* », un instrument d'écriture, à ceux qui étaient oubliés. Par ce geste symbolique, elle souhaite leur offrir un moyen d'expression pour que leurs voix soient entendues. Elle tente alors à travers cette écriture de garder la mémoire algérienne vivante.

La narratrice couple l'acte d'écriture et celui du dévoilement. En écrivant les histoires des femmes du passé elle se croit capable, comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, d'arriver à « dévoiler » symboliquement ces femmes, c'est-à-dire, d'arriver aux « vraies » identités de ces femmes.

Elle constate :

L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent... Une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendiante accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets. (AF, 256)

Pourtant, le mot écrit ne permet pas à la narratrice de réinscrire les « vraies » identités de son peuple dans l'histoire. Ce paragraphe nous montre qu'une femme qui ose écrire et ainsi se dévoile symboliquement, risque d'être humiliée. Elle perd dans le processus son identité et ne se libère pas : la reine devient mendicante. L'écriture ne lui offre alors, dans un certain sens, qu'un autre voile.

La narratrice accentue la même nature opaque de la langue écrite quand elle se réfère à ses amies cloîtrées :

Mes jeunes amies, mes complices du hameau de vacances, écrivaient même langue inutile et opaque parce que cernées, parce que prisonnières ; elles estampillaient leur marasme, pour en surmonter plus au moins le tragique. (AF, 67)

Quand elle se rend compte que la langue écrite a souvent comme résultat une autre forme d'enfermement, la narratrice tente alors d'ajouter une autre arme à sa résistance : celle de la langue orale.

#### **4.3.3 La langue orale comme une forme de résistance**

Les théoriciens conviennent que Djébar résiste dans son écriture par l'usage du mot oral et maternel afin de soulever une révolte contre la nature patriarcale du discours hégémonique (Donadey, 2000 ; Mortimer, 1988 ; Murray, 2008).

Dans notre analyse documentaire, nous avons signalé que Djébar insiste sur le fait que l'Histoire et la langue elle-même sont sexualisées (Mortimer, 1988c : 303). Selon Mortimer (1988c : 301, 303), l'auteure

explore dans *L'Amour, la fantasia* la relation entre le mot écrit en français, *l'écriture*, et la langue parlée en arabe, le *kalaam*. Elle décrit la perspective de Djébar du français en tant que langue paternelle, qui était lié à la bureaucratie française, et l'arabe et le berbère en tant que langues maternelles qui étaient privées et principalement orales. Mortimer (1988c : 303) nous explique que le compte rendu écrit de l'Algérie que Djébar ressort des archives est français et masculin alors que le compte rendu oral des entretiens avec des participants est arabe et féminin.

Les critiques (Murray, 2008 ; Geesey, 1996 et Mortimer, 1988c) postulent que Djébar contrebalance alors dans ce processus le discours hégémonique patriarcal de l'historiographie française en mettant l'accent sur l'importance de la mémoire maternelle vivante ainsi qu'avec son emploi de la langue parlée.

La langue orale est considérée comme un des seuls moyens par lesquels les femmes algériennes peuvent s'exprimer. À l'époque, très peu de femmes algériennes étaient scolarisées (Mortimer, 1997 : 102). La narratrice évoque cette langue orale lorsqu'elle fait référence aux réunions de famille d'autrefois, où « les matrones font cercle selon un rite convenu » (AF, 219). Elle en donne une description :

Chaque rassemblement [...] transporte son tissu d'impossible révolte ; chaque parleuse – celle qui clame trop haut ou celle qui chuchote trop vite – s'est libérée. Jamais le « je » de la première personne ne sera utilisé : la voix a déposé, en formules stéréotypées, sa charge de rancune et de râles échardant la gorge. Chaque femme, écorchée au-dedans, s'est apaisée dans l'écoute collective. (AF, 221)

La collectivité féminine est incarnée par la langue orale. C'est à travers les traditions de la langue orale que les femmes algériennes trouvent un type de soulagement. Il semble donc approprié que la narratrice tente d'utiliser cette tradition orale afin de susciter, dans son esprit, ces voix des femmes.

Mais comment arrive-t-elle à reproduire cette langue orale maternelle afin de l'utiliser en tant qu'arme ? Donadey (2000 : 28) affirme que même si Djébar peut parler l'arabe régional, elle ne peut pas écrire l'arabe classique puisqu'elle a été scolarisée en français. Tout comme d'autres écrivains maghrébins, Djébar doit écrire en français. Cet obstacle de langue est mis en évidence tout au long de l'histoire. La narratrice atteste qu'en utilisant le français, elle s'est définitivement séparée de ses compagnes (AF, 203).

Afin d'examiner plus profondément cette représentation difficile de la langue orale, nous nous tournons vers l'analyse de Donadey (2000). En se focalisant sur la relation spécifique entre l'arabe et le français dans le roman, Donadey soutient que Djébar crée un palimpseste multilingue dans *L'Amour, la fantasia* en utilisant des mots arabes dans son texte français. D'après elle, le français est modifié et habité par des traces de la langue arabe orale pour qu'il devienne capable d'inscrire une perspective postcoloniale et féminine. Djébar arrive ainsi selon elle à renverser le discours de la colonisation française en arabisant le français (Donadey, 2000 : 27, 34).

Dans ce palimpseste de Djébar, les mots arabes ne sont jamais dans leur forme originale. Elle les translittère de l'écriture arabe en alphabet latin. L'écriture arabe est alors transcrite oralement en français (Donadey, 2000 : 30). Cette transcription des mots arabes dans le texte a un double effet : comme elle arabise le français, il semble étranger aux lecteurs francophones. En intégrant les mots et les concepts arabes, le français est également reterritorialisé pour rendre le texte plus accueillant pour les lecteurs arabophones. (Donadey, 2000 : 30, 34).

Djebar souligne elle-même l'importance de cette transcription sonore : « C'était [...] la sonorité de la langue maternelle que je tenais à retrouver constamment dans la chair de la langue française » (Djebar & Gauvin, 1996 : 84). Elle met en exergue que c'est bien le son de la langue maternelle qu'elle souhaite représenter à travers son écriture. Un des buts était alors d'entendre et de faire entendre la langue orale arabe.

En faisant référence au texte colonial qui décrit ce qui est survenu aux Ouled Riah, la narratrice accentue ce besoin d'entendre la langue orale :

Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe ? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne. Seule, dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir... (AF, 69)

La narratrice essaie d'entendre les voix qui se sont échappées afin de reproduire leur douleur ancienne. Ainsi, elle tente apporter la lumière au passé : elle souhaite réinscrire les voix des femmes algériennes dans un récit de l'histoire dans lequel elles étaient largement ignorées. La narratrice soulève cependant la difficulté, voire l'impossibilité, d'entendre et, par conséquent, de reproduire cette langue orale. Elle déclare : « Ma mémoire s'enfouit dans un terreau noir ; la rumeur qui la porte vrille au-delà de ma plume » (AF, 301-302). Le son ne peut pas être représenté à travers son écriture.

La narratrice explique que c'est comme si la séparation de la tradition orale, de sa langue maternelle, l'avait empêchée d'entendre les voix du passé. À cause de cette impossibilité d'entendre, elle est devenue plus qu'une exilée :

On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parents les traces de la liberté... Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine. (AF, 303)

Exclue, elle ne peut pas atteindre cette langue qui, d'après elle, a le pouvoir de faire renaître les voix de celles qui étaient réduites au silence. Sans la transcription de la langue maternelle, son autobiographie prendra selon elle inévitablement la forme d'une fiction :

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ?... Mais la légende tribale zigzague dans les béances et c'est dans le silence des mots d'amour, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme un bavardage d'une mime inconnue et hagarde, c'est dans cette nuit-là que l'imagination, mendicante des rues, s'accroupit... (AF, 304)

Prisonnière de la langue française paternelle, la narratrice déclare que sa langue maternelle « perdue » lui a été présentée sous une forme de bavardage inaudible. Elle ne peut pas entendre les voix collectives du passé. Nous tenterons de démontrer dans la section suivante que la narratrice pourrait néanmoins les imaginer.

#### **4.3.4 L'imagination comme une forme de résistance**

Étant confrontée aux voix étouffées de sa langue maternelle, la narratrice tente de les « imaginer autrement ». Dans le silence apparent, elle s'imagine écouter les conteuses d'autrefois. Cet acte lui permet de recréer de façon imaginaire les histoires des femmes qui étaient réduites au silence :

Je t' imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse, au cours de ce siècle qui aboutit à mes années d'enfance. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable [...] Je te recrée, toi, l'invisible. (AF, 267)

Cet acte d'écoute imaginaire forme l'un des fils principaux dans le texte. L'épigraphe du livre, une citation d'*Une année dans le Sahel* d'Eugène Fromentin, l'accentue dès le début du roman : « il y eut un cri déchirant – je l'entends encore au moment où je t'écris –, puis des clameurs, puis un tumulte... ». Ce cri imaginaire forme le leitmotiv dans le roman. Le cri est rappelé quand la narratrice fait référence à la conquête française de l'Algérie :

Ce monde étranger, qu'ils pénétraient quasiment sur le mode sexuel, ce monde hurla continûment vingt ou vingt-cinq années durant, après la prise de la Ville Imprenable [...] Y pénétrèrent comme en une défloration. L'Afrique est prise malgré le refus qu'elle ne peut étouffer. (AF, 84-85)<sup>100</sup>

La narratrice affirme que ce sont ces cris de la voix collective féminine de ses ancêtres qui hantent les écrivains (AF, 83). Elle imagine ces cris de la voix féminine, décrite comme un dard et une flèche (AF, 255), qui reviennent en écho (AF, 224). Ces cris imaginés de la langue collective maternelle et orale forment finalement l'arme par laquelle la narratrice résiste.

En tant qu'exilée, séparée de sa langue maternelle et « expulsée pour entendre » (AF, 303), la narratrice soutient que ce n'est que cet écho ou résidu d'un cri protestant qui lui reste. En se promenant seule à Paris, elle affirme :

---

<sup>100</sup> Le parallélisme entre le cri de la défloration et le cri poussé pendant la prise de l'Algérie se poursuit. La narratrice fait référence à sa nuit de noces, mais sa réaction à la défloration pourrait également être liée à la conquête de l'Algérie : « Le sang une fois écoulé, s'installe une pâleur des choses, une glaire, un silence » (AF, 154).

[J]e ne suis, moi, qu'une exilée errante, échappée d'autres rivages où les femmes se meuvent fantômes blancs, formes ensevelies à la verticale, justement pour ne pas faire ce que je fais maintenant, pour ne pas hurler ainsi continûment : son de barbare, son de sauvage, résidu macabre d'un autre siècle ! ... Atténuer quelque peu ce rôle, le scander en mélodie inopportune. Incantation dans l'exil qui s'étire. (AF, 164)

Pendant cette promenade, la voix de la narratrice explose : « Libère en flux toutes les scories du passé. Quelle voix, est-ce ma voix, je la reconnais à peine » (AF, 164). Elle décrit sa voix méconnaissable encore une fois comme un résidu qui se compose d'une « écharpe écœurante de sons » (AF, 164):

[M]élasse de râles morts, guano de hoquets et de suffocations, senteurs d'azote de quel cadavre asphyxié en moi et pourrissant. La voix, ma voix (ou plutôt ce qui sort de ma bouche ouverte, bâillant comme pour vomir ou chanter quelque opéra funèbre) ne peut s'interrompre. Peut-être faut-il lever le bras, mettre la main devant la face, suspendre ainsi la perte de ce sang invisible ? (AF, 164)

L'idée d'utiliser ce résidu d'un cri ancien en tant qu'une forme de résistance est renforcée quand la narratrice réagit à l'inconnu troublé qui la suit pendant cette promenade : « Son émoi a dérivé parce que, dit-il, 'je crie'. Est-ce là que finit le bourdonnement souterrain de ma révolte entravée ?... » (AF, 165).

La narratrice proclame que ces voix du passé renforcent son sens imaginaire de résistance : « 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 » (AF, 302).

À travers son écriture imaginative, la narratrice arrive à atteindre cet accompagnement orchestral et les échos des cris des femmes de son passé : par son imagination elle est en un sens capable de faire craquer le pouvoir du discours hégémonique.

Bien qu'elle croie qu'« écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues » (AF, 285), elle reconnaît que l'écriture, même si elle est imaginative, n'est qu'un autre voile : « Ta voix s'est prise au piège ; mon parler français la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas ! » (AF, 202).

La narratrice n'est pas capable de saisir les voix de ceux qui étaient occultés. En les imaginant, elle peut seulement frôler leurs pas. Elle affirme qu'il est impossible d'écrire les cris enterrés de « ceux d'hier comme ceux du siècle dernier » (AF, 93). Elle aspire néanmoins, comme nous l'avons signalé auparavant, à « une écriture de transhumance » (AF, 93). Pourrions-nous peut-être définir cette écriture comme une langue dans laquelle la répétition inachevée de l'imagination est à l'œuvre ?

La narratrice accepte que dans son écriture, les cris de la langue maternelle orale seront souvent inévitablement traduits en silences. Armée des silences au lieu des cris, elle continue néanmoins sa résistance. Elle confirme cette notion quand elle dépeint un rêve qui revient sans cesse : « Propulsion interminable. S'étirant dans mes membres, se gonflant dans ma poitrine, écorchant mon larynx et emplissant mon palais, un cri enraciné s'exhale dans un silence compact ; une poussée anime mes jambes » (AF, 271). Même si elle n'a que des silences, elle est néanmoins poussée en avant.

La notion du silence en tant que forme de résistance est répétée quand la narratrice signale encore une fois la difficulté des femmes à s'exprimer : « Toute parole, trop éclairée, devient voix de forfanterie, et

l'aphonie, résistance inentamée » (AF, 252). Le silence, souvent causé par la difficulté et l'absence d'expression libre, fait preuve d'une résistance intérieure qui se prépare.

Notre analyse nous amène à la conclusion suivante : la langue maternelle demeure inaccessible à la narratrice: elle n'a que son résidu, ses silences, ses hardes dépenaillées. La langue française est la seule langue dont elle dispose en entier pour son écriture. Par conséquent, elle l'utilise comme un type de poste de garnison. Permettons-nous de citer encore une fois l'affirmation de la narratrice :

[L]a langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux préside, tandis que la langue maternelle, toute en oralité, en hardes dépenaillées, résiste et attaque, entre deux essoufflements. (AF, 299)

La narratrice trouve sa résistance dans la notion foucauldienne d'« imaginer autrement » sans cesse. C'est à travers ces luttes sans fin entre le mot parlé et écrit, en imaginant continuellement les voix étouffées des femmes de son passé qu'elle entraperçoit et qu'elle entend le chuchotement des échos de leurs cris. C'est cette imagination critique mais poétique<sup>101</sup> qui l'appelle à continuer à résister et à intervenir, « la mémoire nomade et la voix coupée » (AF, 313). Sa résistance l'incite à continuer à imaginer ces cris mêmes si l'on ne peut pas les entendre. Elle sait que le voyage de résistance se poursuit :

Hors du puits de siècles d'hier, comment affronter les sons du passé ? ... Quel amour se cherche, quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts, et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations-aïeules. (AF, 69)

---

<sup>101</sup> Djebar (dans Donadey, 2000: 27) signale elle-même le rôle d'une telle imagination poétique entre les barrières langagières de la littérature. Elle l'évoque explicitement en faisant référence au besoin d'arabiser le français dans la littérature nord-africaine : « La question du langage, je la considère souvent comme le problème numéro un de la littérature nord-africaine d'expression française. Je dirais, et certains sentiront cela comme une provocation, qu'il nous faut arabiser le français, avec une condition : en passant par la beauté, traduisons : par la poésie ».

C'est cette résistance soutenue par l'imagination qui lui permet de conclure le roman avec la phrase : « Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia » (AF, 314).

#### **4.4 Une résistance dans les profondeurs du silence**

Afin d'examiner le lien entre l'imagination et la résistance, nous avons commencé par retracer le contexte dans lequel la résistance des deux narratrices se présente. Nous avons signalé que toutes les deux se sentent emprisonnées par le discours patriarcale et hégémonique. Nous avons fait remarquer que les deux narratrices tentent d'offrir une résistance à ce discours dominateur par un acte de langue. Le mot leur devient un outil de résistance.

Philida vise à changer son monde pour qu'il soit plus juste. Elle est déterminée à se révolter contre le cadre oppressif dans lequel elle se trouve. Pour y résister, elle se sert du mot écrit, du mot imaginé et du mot du refus pour mettre en question de façon critique les croyances fixes de ses maîtres.

Armée de l'encre, Philida parvient à avoir une sensation de puissance. Elle se procure un certain pouvoir sur Frans en écrivant. D'une façon similaire, le mot imaginé lui permet également de montrer sa force. Par un acte créatif, elle est capable de nommer et ainsi de maîtriser dans un sens ce qui se trouve autour d'elle.

C'est aussi cette capacité créatrice qui la pousse à imaginer le monde autrement. Grâce à son imagination, elle voit d'autres possibilités : elle se rend compte qu'elle a le pouvoir de refuser ; elle ne doit pas tout simplement céder au système injuste.

Cependant, Philida n'arrive pas toujours à détenir le pouvoir au moyen de ces outils de résistance. Souvent, les mots qui lui servent à résister, disparaissent. Son histoire et son identité demeurent « tricotées » par ses maîtres. Elle se retrouve avec rien d'autre que des silences.

Déterminée à continuer sa résistance, Philida réussit à en tirer avantage : ses limites, les silences et les absences font partie de son identité et de sa quête de justice.

Par sa résistance, la narratrice dans *L'Amour, la fantasia* souhaite réinscrire les femmes algériennes dans l'Histoire par l'emploi du mot écrit et oral. L'écriture représente un outil rebelle avec lequel elle réussit à lutter contre l'autorité paternelle. Elle est également considérée comme un moyen d'affirmer son identité ainsi que celles de ses ancêtres. Cependant, la narratrice se rend compte que l'écriture n'est qu'un autre voile et une autre sorte d'enfermement. À travers l'écriture, elle n'arrive pas à reproduire les « vraies » identités des femmes de son passé.

Elle se sert également de la langue orale dans sa résistance. Nous avons indiqué que la narratrice tente de la reproduire en créant un type de palimpseste multilingue dans le texte : en intégrant et en jouant avec des mots arabes, elle essaie d'arabiser le français pour que les sons de la langue arabe, de la langue maternelle, puissent ressortir. Un problème se pose cependant parce que la narratrice, en tant qu'exilée, ne peut pas entendre les voix des femmes du passé : elle est exclue du cercle d'écoute. La langue orale ne ressemble pour elle qu'à une forme de bavardage inaudible.

C'est dans ce silence que la narratrice se sert de son imagination. Confrontée aux voix étouffées du passé, elle essaie de les imaginer. Elle n'est pas capable de saisir les voix de ceux qui étaient réduits au silence. En les imaginant d'une manière constante, elle arrive à frôler leurs pas et à entendre d'une façon poétique leurs chuchotements et les échos de leurs cris.

Tournons-nous maintenant vers l'objectif principal que les deux narratrices cherchent à atteindre par ces quêtes de résistance, notamment la liberté.

## Chapitre cinq : L'imagination et la liberté

---

### 5.1 La liberté à l'horizon

Dans les deux chapitres précédents, nous avons analysé comment les narratrices abordent leur quête de connaissance de l'autre ainsi que leur besoin de résister au discours hégémonique. C'est cependant le thème de la liberté qui, dans une plus grande mesure, s'inscrit en parallèle aux deux quêtes des narratrices. Leur besoin de connaître l'autre et de résister est le fruit d'un plus grand besoin d'émancipation. Toutes les deux cherchent à se libérer d'une façon ou d'une autre d'un système colonial et patriarcal étouffant.

Notre propos dans ce chapitre est de qualifier la notion de liberté dans les deux romans. Dans leurs représentations des guerres, de la répression et de l'esclavage, la question de la liberté est mise en avant. Les textes n'examinent pas seulement la liberté politique, mais nous trouvons également l'exploration du concept de la liberté personnelle au niveau existentiel.

Par le fait que le thème de la liberté est à la base des quêtes susmentionnées des narratrices, nous sommes d'avis qu'il sera bien pertinent de voir comment les théories utilisées dans les chapitres précédents se lient avec celle de la liberté. Nous indiquerons alors comment Lévinas et Foucault abordent la question de la liberté dans leurs différentes théories sur l'autre et la résistance. Nous déterminerons également si la notion de liberté des deux narratrices, tout comme leur quête de l'autre et leur résistance, se base sur leur sens d'imagination.

Tout en mettant l'accent sur notre relation éthique avec autrui, Lévinas affirme que l'on est toujours responsable de la liberté de l'autre. Il explique que cette responsabilité est née du fait qu'on est pris en otage par l'autre (Llewelyn, 2000 : 214). Être otage implique que l'on ne peut pas se séparer de l'autre. L'autre, comme Llewelyn (2000 : 204) l'a déjà signalé, est toujours déjà sous ma peau.

Lévinas fait remarquer que le besoin de liberté dans cette relation de dépendance, est le résultat d'une passivité :

Dans l'impossibilité de se dérober à l'appel du prochain, dans l'impossibilité de s'éloigner – on s'approche d'autrui, peut-être, dans la contingence, mais désormais on n'est pas libre de s'éloigner de lui – l'assomption de la souffrance et de la faute d'autrui ne déborde en rien la passivité : elle est passion. Cette condition [...] d'otage, sera donc au moins une modalité essentielle de la liberté, la première, et non pas un accident empirique de la liberté, par elle-même superbe, du Moi. (Lévinas, 1974 : 164)

La nécessité de la liberté est née d'une passivité : nous ne sommes pas intentionnellement pris en otage par l'autre (Lévinas, 1998 : 129). Nous ne pouvons pas nous éloigner de cette proximité. Quand nous entreprenons d'assurer la liberté à l'autre, quand nous prenons la responsabilité de « la souffrance et de la faute d'autrui », cette relation passive se transforme cependant en une passion active. Lévinas (1974 : 160) l'explique : « la proximité du prochain [...] m'exalte et m'élève et [...] m'inspire » (Lévinas, 1974 : 160).

Nous trouvons une approche éthique similaire dans la théorie du pouvoir de Foucault. Hofmeyr (2005 : 24) fait remarquer que l'essence du projet éthique de Foucault consiste en la lutte pour et la pratique de la liberté.

Foucault est d'avis que les « limites qui nous sont imposées » sont à la fois une « expérimentation avec la possibilité de les dépasser ». La possibilité de transgresser les limites de la subjectivité facilite ainsi davantage de liberté (Hofmeyr, 2005 : 23).

Foucault propose une liberté hétéronome : une liberté qui est assujettie aux limites extérieures du pouvoir. Un sujet peut en effet avoir une expérience de la « liberté » et avoir une sensation de joie en se changeant ou se réinventant. Cette autocréation libératrice ne doit cependant pas être interprétée comme une transcendance du pouvoir. Elle se compose plutôt des explorations tentatives des limites externes du régime actuel de la subjectivité. Ces engagements transgressifs avec la frontière rendent possibles de nouvelles configurations de l'identité. Ces nouveautés sont néanmoins toujours impliquées dans les pratiques de pouvoir historiquement contingentes (Hofmeyr, 2005 : 24). La liberté des pratiques du soi ne réside alors pas dans la création du soi elle-même, mais dans l'expérience de la formation du soi face à toutes les autres forces qui nous façonnent (Greenblatt dans Hofmeyr, 2008 : 109).

Il semble que Foucault propose alors que l'on peut être *plus* libre en essayant de se changer et de se réinventer à nouveau, tout en tenant compte des contraintes imposées. Si nous persévérons dans cette quête d'auto-direction individualisée, « la liberté pourrait être à notre portée, mais elle n'est jamais tout à fait réalisable » (Hofmeyr, 2005 : 24, 97, 102).<sup>102</sup>

Cette persévérance dans la quête de la liberté forme la base de l'éthique de Foucault. L'éthique, selon lui, doit être comprise comme la pratique de la liberté. En réfléchissant au rôle de l'éthique pour les Grecs et les Romains, Foucault indique que ce qui était essentiel pour eux, « c'était la nécessité du sujet

---

<sup>102</sup> Notre traduction : “*liberty might just be within our reach, but never quite attainable*” (Hofmeyr, 2005 : 102).

de ne pas seulement exprimer sa volonté mais également sa façon d'être à travers l'action ». Foucault préconise une éthique qui peut être définie à partir du comportement de l'individu – la façon dont il donne une « forme délibérée » à sa liberté (Hofmeyr, 2005 : 23- 24).<sup>103</sup>

Foucault lie cette action de la liberté à la notion du « souci de soi » des Grecs. Il constate : « Afin de se comporter correctement, afin de pratiquer correctement la liberté, il était nécessaire de se soucier du soi, à la foi pour se connaître [...] et pour s'améliorer, pour se surpasser, pour maîtriser les appétits qui risquent de vous engloutir » (Foucault, 1984b : 116).<sup>104</sup> La bonne pratique de la liberté implique ainsi de se soucier du soi – un acte dans lequel « le soi en tant que créateur » lutte contre l'assujettissement, malgré les barrières qui lui sont imposées. Nous pouvons alors déduire de la théorie de Foucault que la liberté se trouve dans le comportement de l'individu : dans ses luttes et son souci de soi. Tout compte fait, la liberté est une action.

Nous voyons alors que Lévinas et Foucault soulignent tous les deux l'importance de l'action passionnée dans la quête de la liberté. Pourrions-nous peut-être trouver un fil commun entre ces idées d'une liberté en tant qu'action et l'imagination ?

Référons-nous au rôle du soi exigé par Lévinas quand on fait face à l'autre : dans notre relation inséparable avec l'autre, notre rôle à nous est d'« offrir à l'autre des alternatives ». Il demande une éthique qui entraîne la poétique. Il fait appel à une quête de mots qui est toujours interminable. Cette langue poétique exigée par Lévinas nécessite selon Llewelyn (2000 : 204-205) « un ajournement

---

<sup>103</sup> Notre traduction : *“What was important was the necessity of the subject determining and expressing, not only his will, but also his way of being through action [...] Foucault advocates an ethics that can be defined from the ‘conduct’ of the individual – the way in which he gives ‘deliberate form’ to his liberty”* (Hofmeyr, 2005 : 24).

<sup>104</sup> Notre traduction : *“I think that both with the Greeks and the Romans [...] in order to behave properly, in order to practice freedom properly, it was necessary to care for self, both in order to know one’s self [...] and to improve one’s self, to surpass one’s self, to master the appetites that risk engulfing you”* (Foucault, 1984b : 116).

incessant, une alternation incessante du dire et du dit et du non-dire à travers le redire, la répétition et la ré-pétition ». <sup>105</sup> <sup>106</sup>

Cette quête d'alternance et de répétition correspond au travail de l'énigme signalé par Llewelyn (2000 : 201). Il indique que cet acte de répétition est « à la fois la cause de la banalité et l'espoir pour le triomphe paradoxal du nouveau » (Llewelyn, 2000 : 204-205). <sup>107</sup> Quand nous tentons d'offrir à l'autre des alternatives, quand nous recherchons le mot juste pour le représenter, nous faisons face aux limites de la langue : les mots que l'on trouve ne sont pas originaux. Si nous continuons cependant à poursuivre cette langue poétique, la répétition des mots banals pourrait, paradoxalement, créer quelque chose de nouveau.

Foucault fait aussi appel à cette nouvelle découverte dans les limites « familières ». La liberté envisagée par Foucault, une liberté en tant qu'une pratique du « souci de soi », en tant qu'une exploration des limites externes, présente de fortes similitudes avec l'imagination éthique proposée par Kearney (1988 : 392-394) : c'est une imagination qui nous demande de chercher des alternatives dans et malgré la paralysie du présent. La notion de liberté de Foucault se lie également au travail de l'esprit créatif

---

<sup>105</sup> Notre traduction : *"Incessant ad-journment, incessant alternation of saying and said and unsaying by resaying, repetition and re-petition are both the cause of banality and the hope for the paradoxical triumph of the new"* (Llewelyn, 2000 : 205). Pour une description plus détaillée des termes philosophiques de 'dire' et 'dit', voir la note 106.

<sup>106</sup> Le *dire* de Lévinas qui signifie ce qui est préalable à l'essence et à l'identification ("*prior to essence*", "*identification*"), correspond dans un registre psychanalytique à la notion de l'*énonciation* de Lacan, alors que le *dit*, ce qui apparaît ("*the appearing*"), correspond à la notion de l'*énoncé* de Lacan (Lévinas, 1991 : 45-46 ; Critchley, 1992 : 7). Le *dire* selon Lévinas (1991 : 5) est notre proximité à l'autre et l'engagement d'une approche entre l'un et l'autre. Le *dire* est cependant subordonné au *dit*. Le *dire* est trahi est dominé par le *dit* (Lévinas, 1991 : 6-7). Le problème se soulève ainsi : Comment pourrait le *dire*, mon exposition à l'autre, être *dit* sans complètement trahir le *dire* ? Lévinas propose une méthode de *réduction* dans laquelle on explore les façons dans lesquelles le *dit* peut être non-dit ou *réduit*, ce qui permet au *dire* de résider dans le *dit* en tant qu'un résidu ou une interruption. Cette langue proposée par Lévinas comporte une ambiguïté ou une oscillation entre différents registres de langue (Critchley, 1992 : 7-8). Cette langue, comme déjà signalé par Llewelyn (2000 : 204-205), entraîne également une poétique. Les alternatives qu'il faut offrir à l'autre demande un *redire* renouvelé et renouvelant. Il nécessite une répétition du même, ou du *dit*. Nous remarquons une telle répétition dans les deux romans.

<sup>107</sup> Notre traduction. Voir la note 105.

réclamé par Attridge (2004 : 20, 31) : en pratiquant le « souci de soi » afin de se libérer, il faut, tout comme l'esprit créatif, explorer et enquêter sur les limites des données d'une culture.

Nous pourrions alors conclure que les notions de la liberté de Lévinas et Foucault demande toutes les deux une base imaginative : pour assurer dans un sens lévinassien plus de liberté à l'autre, il faut, d'une façon créative, répétitive et imaginative, chercher des alternatives. Pareillement, en pratiquant le « souci de soi » de Foucault, il faut examiner de manière créative nos contraintes.

Ces théories de Lévinas et Foucault sur la liberté, et son rapport possible avec l'imagination, nous serviront de base à l'analyse de la liberté dans les deux romans. Nous analyserons d'abord comment les narratrices envisagent leur liberté. Nous nous concentrerons sur la façon dont elles tentent, pour reprendre les propos de Foucault, de donner une « forme délibérée » à leur liberté (Hofmeyr, 2005 : 23-24). Par la suite, nous indiquerons les obstacles auxquels les narratrices font face dans leur tentative de façonner leur liberté. Enfin, nous déterminerons si la quête de la liberté est également fondée sur l'imagination.

## **5.2 La représentation de la liberté dans *Philida***

### **5.2.1 Une recherche née de la colère**

Le thème de la liberté dans *Philida* est déjà mis en valeur par l'épigraphe du texte :

*ek is  
die here hoor my  
'n vry fokken vrou.* (Antjie Krog)

Je suis

Dieu le sait  
Une putain de femme libre

L'extrait vient d'un des poèmes le plus connus d'Antjie Krog dans lequel elle explore la notion d'être femme.<sup>108</sup> Le choix des mots semble exprimer un sentiment de colère. Elle se sert d'une langue de nature phallique afin de représenter sa vision féministe (Visagie, 1999 : 108).

Cette langue de « colère » est également utilisée par Philida dans le reste du roman. La première phrase du texte l'accentue : *“Hier kom kak”* (Philida, 11) ; « La merde commence » (PH, 15). Bien que l'emploi des gros mots puisse indiquer le rang social de Philida, nous trouvons également des jurons qui servent à souligner sa frustration en tant que femme opprimée : *“Daardie stront van 'n Ouman het my nie genaai nie en hy gaan my nooit weer naai nie”* (Philida, 103) ; « Ce blarry vieux peut rien faire à moi et il essaiera plus jamais de me coucher » (PH, 125) ; *“Dis alles wat die Ouman aand vir aand by die Boekevat gevertel het. En amper elke slag is dit die vrou wat afkak”* (Philida, 101) ; « C'est ces histoires que le vieux bouc nous récite tous les soirs à la prière. Et presque chaque fois, c'est l'histoire d'une femme qui se prend un bâton dans sa partie gluante » (PH, 123).

Tout comme la narratrice dans le poème de Krog, Philida est obligée d'aborder sa quête de liberté dans un discours patriarcal, comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent. Elle est cependant déterminée à proclamer sa liberté malgré ses limites apparentes. Elle souhaite faire entendre sa voix libre.

---

<sup>108</sup> Le poème, *“ek staan op 'n moerse rots langs die see by Paternoster”*, a été publié dans son recueil *Gedigte 1989-1995* (1995).

Au début du roman, cette détermination de Philida à vivre sa liberté se voit dans sa poursuite d'une liberté « palpable ». Afin de pratiquer la liberté, Philida croit qu'elle doit avoir des pieds chaussés et elle doit atteindre un espace de liberté.

Nous commencerons alors à analyser ces deux symboles de liberté recherchés par Philida. Ensuite, nous indiquerons comment elle arrive à se rendre compte que ces « images » de la liberté sont « fausses ». Nous ferons remarquer comment sa perception de la liberté se développe.

## 5.2.2 La liberté considérée comme un objectif à atteindre

### 5.2.2.1 Les souliers : une liberté palpable

En tant qu'esclave aux pieds nus, Philida associe la liberté aux souliers. Dès le début de leur relation amoureuse, Frans lui a promis non seulement de l'affranchir mais aussi qu'elle aura des chaussures :

*Lê by my, Philida. Ek sal jou lyf bly maak met myne [...] Ek sal jou vrykoop, ek sal Stellenbosch toe gaan en met die Landdrost praat, ek sal heelpad Caab toe gaan as dit moet, en betaal wat hulle vra, dat jy vry kan kom en gaan soos jy wil, dat jy kan loop waar jy wil. Met skoene aan jou voete. (Philida, 23)*

Allonge-toi avec moi, Philida. Mon corps rendra le tien heureux [...] Je t'affranchirai, j'irai à Stellenbosch, je parlerai au *landdrost* ; s'il le faut, j'irai à pied au Caab, je paierai ce qu'ils voudront pour ta liberté, et alors tu pourras marcher partout où tu voudras. Des souliers aux pieds. (PH, 28)

Les souliers sont devenus un symbole commun de la liberté. Philida explique que tout le monde savait « que l'homme et la femme chaussés, ils peuvent pas être esclaves, ils sont libres : les souliers, c'est signe qu'ils sont pas des poules ou des ânes ou des porcs ou des chiens, ils sont *des gens* » (PH, 28).

Les souliers font alors partie de son rêve de liberté. Dans son « image idéale de liberté », elle s’imagine chaussée :

*Eendag, dit weet ek, eendag gaan ek nie meer hier wees nie; ek gaan op 'n plek van my eie wees, 'n plaas soos Zandvliet maar nie Zandvliet nie, ek en Frans en Kleinkat en ons kinders saam, ons almal saam, vry, vir altyd en altyd en met skoene aan. (Philida, 36)*

Un jour, je sais que je serai plus ici. Je serai loin dans un endroit à moi, un endroit comme Zandvliet mais différent, avec Frans et Kleinkat, et nos enfants, rien que nous, libres jusqu’à la fin des temps, chaussés de souliers. (PH, 45)

D’après Philida, les souliers lui serviront de clé de la liberté de circulation au sens propre et figuré. Chaussée, elle sera capable de marcher littéralement partout où elle voudra (*Philida*, 23). Mais l’idée même des souliers ouvre de nouveaux horizons à son esprit : elle lui permet d’imaginer un endroit, en dehors de Zandvliet, où elle pourra circuler librement.

Compte tenu de son rêve de liberté de circulation, examinons maintenant le deuxième symbole de la liberté de Philida : celui d’un espace libre.

#### 5.2.2.2 Le Gariiep : un espace de liberté

Philida cherche un espace où elle peut finalement être libre. Elle rêve de se détacher physiquement du milieu où règnent ses maîtres. Elle entend des histoires du Gariiep, un espace mystique où tout le monde est libre et chaussé. Frans est le premier à en parler dans le roman :

*[U]it die Caab se geweste uit, oor al wat berg en rivier is, na daardie ver plek waarvan die mense partykeer met storietyd half fluister-fluister praat en wat klink asof iemand dit uit 'n droom onthou het, die Gariep. (Philida, 219)*

*[L]oin du Caab [...], au-delà des montagnes, des rivières [...] jusqu'à une région lointaine sur laquelle, au fil des ans, il a entendu circuler des rumeurs, un endroit qu'on dirait rapporté d'un rêve, le Gariep. (PH, 264)*

Le Gariep est présenté comme un lieu magique. Frans fait référence aux histoires qui circulent sur cet espace utopique :

*Oor al die wegloopmense wat daar anderkant sy rooibruin waters hou, anderkant duskant se bekende wêreld. Drosters. Moordenaars. Slawe. Knegte. Jong manne op soek na avontuur [...] Maar 'n plek wat van al die oorvertel 'n soort Paradys geword het, 'n plek soos die een waaruit Adam en Eva verdryf is. (Philida, 220)*

Sur les fugitifs qui se regroupaient de l'autre côté de ses eaux de boues rouges, au-delà des limites du monde connu. Fugitifs, assassins, esclaves, bons à rien, vagabonds, aventuriers [...] Un endroit devenu une espèce de paradis dans l'imagination [...] semblable à celui dont Adam et Ève furent chassés jadis. (PH, 264)

Le Gariep est décrit comme un espace qui offre à ses habitants une nouvelle vie. C'est un « endroit pour tous ceux qui sont las du monde connu et prévisible » (PH, 265). Le nom du Gariep devient équivalent à un signe d'espoir : *“'n Naam soos 'n sonsopkoms, soos 'n onverwagte reenbui in 'n dor wêreld, soos 'n reënboog”* (Philida, 220) ; « Un nom comme un soleil levant, comme une ondée inattendue dans un paysage sec, promesse d'un arc-en-ciel » (PH, 265). Cet espoir vient de l'idée que le Gariep se trouve « au-delà des limites du monde connu » (PH, 264). C'est un autre, un endroit inconnu qui semble offrir des alternatives à la vie connue.

Pour Philida, le Gariep devient la métaphore de la liberté qu'elle poursuit. Vers la fin du roman, elle s'y rend avec ses enfants et l'esclave Labyn. Le voyage dur et long est comparé à celui des israélites vers leur Terre promise (Philida, 301, 303).

Quand ils arrivent cependant à ce lieu « utopique », leurs attentes ne sont pas satisfaites. Philida ne se sent pas chez elle. Ce n'est pas la destination finale qu'elle a envisagée : *“Ja goed, dis die Gariiep, dit moet wees. Dis wat hulle sê dit is. Maar dis nie waar ek moet wees nie: dié is nie my plek nie”* (Philida, 307) ; « Oui, c'est le Gariiep, ça peut être que lui. Les gens disent que c'est le Gariiep. Mais c'est pas là que je dois être : c'est pas *chez moi* » (PH, 359).

Philida n'y trouve pas le bonheur attendu. Son voyage lui semble inachevé : *“Ek skat ek behoort nou bly te wees. Is dit nie die end waarop ons heeltyd gehoop het nie? Maar dit voel nie soos die end nie. Dit voel eintlik soos niks”* (Philida, 306) ; « Je suppose que, maintenant, je dois être heureuse. C'est pas la fin qu'on attendait depuis le début ? Sauf qu'on dirait pas une fin. On dirait rien » (PH, 358). Elle n'y atteint pas une destination de liberté totale et finale comme elle l'a prévu. C'est comme si elle ne vit pas de conclusion. Le Gariiep lui semble être nulle part (Philida, 307).

À son arrivée au Gariiep, Philida fait la conclusion que la quête de la liberté est plutôt intérieure que physique. Elle affirme : *“Gariiep is die naam van die plek waar mens moet kom uitvind wat jy vantevore nie vir seker geweet het nie”* (Philida, 308) ; « Le Gariiep, c'est le nom de l'endroit où on découvre ce qu'on savait pas avant » (PH, 360). Afin d'arriver à cette réalisation, elle a dû, selon les mots de Foucault, explorer ses limites externes.<sup>109</sup> Pour enquêter les limites des données de sa culture, elle a dû faire un voyage du connu (Zandvliet) à l'inconnu (Gariiep). Elle sait maintenant que ce qu'ils cherchaient n'était jamais un endroit, une région ou un fleuve (Philida, 310) :

---

<sup>109</sup> L'idée de Foucault d'une réinvention du soi par une exploration des limites externes (Hofmeyr, 2005 : 24, 97, 102) pourrait également être représentée par le personnage d'Ontong, un esclave auquel Philida rend visite au *drostdy*. À cause de sa protestation, son exploration avec les limites, Philida fait remarquer : *“Wat hy gesien het, wat met hom gebeur het, moet hom anders gemaak het as ander mense. Hy moet weet van meer. Alles wat hier is, moet vir hom vreemd wees”* (Philida, 263) ; « Ce qu'il a vu, ce qui lui est arrivé, tout le distingue des autres. Il doit en savoir davantage. Tout doit lui sembler différent » (PH, 317).

*Gariep is maar die naam wat ons leer gee het aan die rivier in ons binneste. Jy kan hom kry, of jy kan hom nie kry nie. Maar waar hy loop, is eintlik hier binne-in jou, van altyd af tot in ewigheid, amen. Die Groot Gariep. My Gariep. Om hom in my in te drink dat hy vir altyd deel kan word van my en ek van hom. (Philida, 310)*

Gariep est le nom qu'on a donné au fleuve qu'on porte en soi-même. On peut le trouver ou pas. Mais il coule dans notre for intérieur. [P]our des siècles des siècles, amen. Ce Grand Gariep. Mon Gariep. Boire de son eau pour qu'il fait toujours partie de moi et moi de lui. (PH, 362)<sup>110</sup>

Le Gariep symbolise la liberté que l'on ne trouve qu'à l'intérieur de soi-même. Philida évoque cette liberté et elle la lie également au symbole des chaussures : *“Dis nie die skoene wat saak maak nie, dis die voete”* (Philida, 305) ; « C'est pas les souliers qui comptent, mais les pieds » (Notre traduction).

Philida se rend compte que la liberté n'est pas quelque chose de palpable qu'elle peut atteindre : les chaussures ne la libèrent pas. Le Gariep ne lui offre pas la destination finale où elle peut enfin être libre à jamais. Elle arrive à la conclusion que ces symboles lui ont présenté une fausse image de liberté.

Vers la fin de l'histoire, Philida se tourne plutôt vers une liberté intérieure : elle poursuit alors le « Gariep », ou bien le fleuve, qui n'est pas une destination, mais plutôt quelque chose qu'elle porte en elle. Elle abandonne aussi l'idée qu'elle a besoin d'un objet ou d'un outil de l'extérieur pour obtenir la liberté. Elle peut tout simplement se servir de ses pieds nus.

Nous discuterons plus profondément cette poursuite d'une liberté intérieure de Philida dans la section suivante.

---

<sup>110</sup> Les phrases soulignées sont notre traduction. Elles ne figurent pas dans la version française du roman.

### 5.2.3 La liberté intérieure

Philida arrive à la conclusion que la liberté n'est pas quelque chose qui se trouve au bout d'un chemin : *"Mens kan mos nie maar net iewers heen wegloop en dan is jy kastig vry nie. Vry moet iets anders wees as dit"* (Philida, 288) ; « On peut pas simplement faire une fugue et puis être libre. Être libre doit être quelque chose d'autre » (Notre traduction). La liberté est plutôt née dans son esprit.

C'est bien Kupido Kakkerlak, un missionnaire khoikhoi<sup>111</sup> qu'ils rencontrent pendant leur voyage au Gariep, qui a d'abord fait germer l'idée d'une liberté intérieure dans l'esprit de Philida. Kupido est sceptique quant à l'idée d'un espace de liberté : *"Vryheid is 'n ding wat jy in jou eie binneste het of nie het nie: jy kan jou malle moer af soek, maar jy sal hom nie kry solank as wat jy hier of daar of orals wil loop soek nie. Jy moet eerder leer binnetoe kyk"* (Philida, 299) ; « La liberté est quelque chose qui est au plus profond de soi-même ou qui n'y est pas : on peut se tuer à la chercher, mais on ne la trouvera pas tant qu'on la cherche par-ci, par là et partout. Il faut plutôt apprendre à regarder à l'intérieur » (Notre traduction).

Cette liberté intérieure n'est pas seulement quelque chose qu'il faut avoir en tête, mais Philida arrive à comprendre qu'il faut également la vivre. L'expérience de la liberté se trouve dans la pratique de la liberté. Philida prend conscience de ce manque de pratique de la liberté le jour de la grande émancipation des esclaves. Après avoir attendu ce jour d'émancipation depuis son enfance, le jour où « il y aura quelque chose d'autre » (PH, 337), Philida est déçue quand enfin ce jour arrive :

---

<sup>111</sup> Kupido Kakkerlak est le personnage principal du roman *Bidsprinkaan, 'n ware storie* (2005) de Brink.

*Daar moes tog iets anders wees, iets buitengewoons, in 'n dag soos dié? Iets waaraan 'n mens kan sien dat dit 'n ander soort dag as ander dae was, dan nie? Wat sy eintlik wou sien, was 'n blou wat blouer as blou is, 'n blou anders as blou. Maar die blou daarbo was net die blou van altyd [...] Asof blou eintlik maar net blou was [...] op die oog af [...] was daar in dié dag, die eerste Desember van die jaar 1834, glad niks anders as ander dae nie. (Philida, 272)*

Il faut bien que, un jour tel que celui-là, il y ait du neuf, que quelque chose ait changé, quelque chose de tout à extraordinaire. Un fait qui permettrait de bien comprendre que ce jour ne ressemble à nul autre. N'est-ce pas le cas ? Le bleu là-haut semble être le même que tous les jours [...] Comme si le bleu n'était rien d'autre que: bleu. (PH, 326)

Cette réalisation la pousse à passer à l'action et à prendre les choses en main :

*Ek moes op so 'n dag darem iets doen, sê sy. Dit was tog tyd. En as niks vanself wil gebeur nie, moet 'n mens maar hand bysit, dan nie? Ek wag nou al hoe lank op 'n kans. En waar wil jy nou 'n beter dag kry as dié een? Ek en jy is vry [...] Boonop met skoene aan onse voete. (Philida, 277)*

Un jour comme aujourd'hui, je devais faire quelque chose [...] Il était grand temps. Ça arrivait pas tout seul, alors je devais faire quelque chose, pas vrai ? J'attendais depuis je sais pas combien de temps, et c'est le jour ou jamais pour le faire. Toi et moi, on est libres [...] Avec des souliers aux pieds et tout le reste. (PH, 332)

Elle choisit de changer personnellement ce jour « ordinaire » en un jour spécial dont elle rêvait depuis toujours : *“En nou moet dit daardie Eendag wees. Want as dit nie is nie, dan wil ek nie hier wees nie”* (Philida, 283) ; « Aujourd'hui, ça doit être le jour. Parce que, si c'est pas le cas, alors je préférerais pas être ici » (PH, 337). Elle prend la décision de baptiser ses enfants au nom d'Allah et ainsi, son monde change : « À partir de maintenant », explique-t-elle à Laby, « tout sera différent » (PH, 338). Laby lui demande : *“En hoe gaan jy dit so danig doen?”* (Philida, 284)<sup>112</sup> ; « Tu t'y prendras comment ? » (PH, 338), une réaction qui affirme qu'il faut pratiquer la liberté et que la liberté est effectivement une action.

---

<sup>112</sup> Nous soulignons.

C'est bien à travers ses actions que Philida arrive à avoir un sens de liberté : son émancipation n'a pas été établie par le gouvernement ce jour d'affranchissement, mais elle est plutôt née de sa résistance active et de sa capacité de dire « non » :

*Maar om vry te word, het ek tog nooit nodig gehad om te wag tot daardie 1 Desember nie. Ek het vry geword die dag toe ek besluit het om my klag teen Frans te loop lê [...] Die middag toe die Ouman probeer het om my te laat kromstaan in die bamboesbos en ek vir hom nee gesê het. Iets kom los in my, soos 'n vonk wat van 'n vuurklip af opspat in die donker. Iets wat lig maak waar daar eers net nagdonkerte was [...] Ek het geleer om Nee te sê. Dit was al wat nodig was. Van toe af tot nou toe. (Philida, 300)*

Mais pour être libre je n'ai jamais eu besoin d'attendre ce premier décembre. J'ai trouvé ma liberté le jour où j'ai décidé de porter plainte contre Frans [...] L'après-midi où le Vieillard a essayé de me trousse dans la bamboueraie et que je lui ai dit Non. Quelque chose s'est décroché en moi, comme une étincelle qui jaillit d'une pierre à feu dans l'obscurité. Quelque chose qui éclaire où il n'y avait que la nuit noire [...] J'ai appris à dire Non. C'était tout ce qu'il fallait faire. De ce moment-là jusqu'à présent. (Notre traduction)

C'était bien avec ce « non » qu'elle s'est libérée. La liberté de ce premier décembre 1834 n'était, d'après elle, « qu'un mot, qu'un mot anglais » (Philida, 270 ; notre traduction). Décidée, Philida se rend compte qu'elle pouvait toujours déterminer sa propre liberté :

*Dit was al die jare julle wat die reg gehad om te sê: Philida, jy's slaaf. Maar julle het nie die reg om te sê: Philida, jy's nou vry nie. Want dit kan niemand vir jou van buite af sê nie, dit kan net van binnekant af kom. En dit kan net ek sê, en dit sê ek. Vandag is ek 'n vry vrou. (Philida, 284)*

Toutes ces années, c'était eux qui décidaient qu'ils avaient le droit de dire: Philida, t'es une esclave. Mais ils ont pas le droit de dire : Philida, maintenant, t'es libre. Y a que moi qui peux le dire. Et je le dis aujourd'hui : Aujourd'hui, je suis une femme libre. (PH, 338)

La capacité de Philida de proclamer sa liberté nécessite une imagination vive. Il faut en rêver (Philida, 278). Nous trouvons également des exemples dans le texte de personnages qui n'arrivent pas à imaginer

leur liberté, et ainsi, ils demeurent dans un certain sens asservis. Un exemple est celui de Delphina, une autre esclave de Monsieur de la Bat, dont Philida constate : *“sy bly liewer op die plek wat sy ken en waar daar vir haar gesorg word, dis hier waar sy hoort”* (Philida, 293) ; « elle préfère rester dans un endroit qu’elle connaît bien » (PH, 347). Nous apprenons que Delphina a trop peur de partir : « elle préfère pas prendre de risque : ce pays est trop vaste et dangereux pour elle » (PH, 347). Nous pouvons en déduire que ce n’est pas seulement l’immensité du pays qui lui fait peur, mais c’est tout le monde inconnu en dehors du discours connu et dominateur qui l’effraie. Elle reste d’une certaine manière enfermée dans ce discours. Elle n’arrive pas à visualiser un autre monde. Philida dit à cet égard que l’on ne peut pas être ce que l’on ne connaît pas ou ce que l’on ne peut pas imaginer (Philida, 278, 286).

Cette idée d’une liberté intérieure que Philida proclame n’est pas quelque chose de tangible qui la libère absolument. Avec l’aide de son imagination, elle arrive à la conclusion que la quête de liberté fait partie d’un voyage interminable. En s’approchant du Gariep, elle déclare :

*En hier is ek, kan jy sê, binne-in hom. Maar jy kan ook sê: Met elke tree kom ek nader. Miskien kom ons nooit met onse seer voete daar uit nie. Maar met elke tree kom ons tog nader. [...] Ons kom nader. Ek kan nie eens meer sê aan wat nie, maar ek weet ons kom nader. Al kom ons nêrens uit nie, kom ons healtyd nader.* (Philida, 310)

Je suis là, on peut dire, à l’intérieur. Mais on peut aussi dire : j’approche à chaque pas. On n’y arrive peut-être jamais avec nos pieds douloureux. Mais on approche à chaque pas. [...] On approche [...] Je sais pas vraiment de quoi, mais je sens qu’on approche. Même si on n’arrive nulle part, on approche toujours. (PH, 362)<sup>113</sup>

Philida admet que la liberté est difficile à cerner avec précision. Elle accepte cependant que la liberté a une nature continue, tout comme sa quête. Le fleuve devient la métaphore pour sa quête continue et constante de la liberté. En réfléchissant sur la source du Gariep, Philida pense :

---

<sup>113</sup> Les phrases soulignées sont notre traduction. Elles ne figurent pas dans la version française du roman.

*Hierdie rivier, hierdie Gariep: waar kom hy vandaan? Hulle sê as jy wil weet waar hy begin, moet jy weet waar die lug ophou en waar die wêreld ophou. Hulle sê hy kom van orals vandaan: nie hier of daar of dáár nie, maar orals. [...] hy bring hierdie hele land met hom saam [...] als wat alles is. (Philida, 309)*

Ce fleuve, ce Gariep, d'où il vient ? On dit que, si on veut savoir d'où, on doit d'abord trouver où le ciel finit et où la terre commence. On dit qu'il vient de partout, pas d'ici ou de là ou d'ailleurs, mais de partout [...] il charrie toute la contrée. (PH, 361)

Tout comme le fleuve qui charrie tout ce qu'il traverse, la quête de liberté de Philida est aussi nourrie par ceux qui ont lutté pour leur liberté avant elle (*Philida*, 296).<sup>114</sup> Elle trouve dans leurs histoires la force de continuer et de l'espoir. Dans un sens lévinassien, Philida est passionnée par la liberté des autres. Elle ne peut pas se débarrasser de leurs histoires, tout comme le sable et la terre durcie qu'elle a traversé : *“Dis asof hierdie hele land aan mens se voetsole vassit. Dit sal saam met ons gaan waar ons ook al loop. Ons sal nooit weer daarvan loskom nie. Dalk wil ons ook nie”* (*Philida*, 306) ; « On dirait que toute la contrée est collée sous nos pieds. Elle ira avec nous partout où on ira. On pourra plus s'en dépêtrer, et on le voudra pas » (PH, 358).

C'est dans cette idée d'appartenance à une quête de liberté qui a commencé bien avant sa naissance et qui va durer bien après sa mort que se réside sa liberté.<sup>115</sup> C'est une quête qui va prendre toute sa vie (*Philida*, 297). Elle conclut son histoire sur le bord du Gariep :

---

<sup>114</sup> Nous trouvons une référence intertextuelle dans le roman *Houd-den-Bek* (1982) de Brink qui dépeint la grande insurrection des esclaves de l'année 1825 au Cap. Philida et Labyn traversent la ferme Houd-den-Bek pendant leur voyage au Gariep. L'histoire de cette révolte les inspire.

<sup>115</sup> L'idée d'une quête qui continue est liée à la notion d'espoir. La référence dans le roman à la légende du caméléon l'accentue : la légende raconte que le caméléon a dû envoyer un message de la lune (une de ses mères) aux humains. Le message de la lune était : *“Wat lewe, gaan dood, en lewe dan weer van nuuts af, en niks is ooit klaar en verby nie. Dis wat die trapsoetjies vir die mense moet loop sê. 'n Boodskap van hoop wat nooit ophou nie”* (*Philida*, 267-268) ; « Voilà le message que j'envoie aux gens. Ce qui vit doit mourir, et puis la vie recommence et rien est jamais passé. C'est ce que le caméléon doit aller dire aux gens. Un message d'espoir qui meurt jamais » (P, 322, la phrase soulignée est notre traduction).

*En hier in sy nabyte is ons almal saam, soos einste die son en die maan en die sterre. Ou Labyn is hier. En Lena is hier. En KleinWillem is hier. En KleinFrans is hier. En dan is ek ook hier. Ek, Philida van die Caab. Hierdie ek wat vry is. Hierdie ek wat nou Gariep is. Ek wat slaaf was. Ek wat mens is. Ek wat eintlik alles is. (Philida, 310)*

Le vieux Labyn est ici. Lena est ici. Willempie est ici. Et Mamie. Et, tout au fond de moi, KleinFrans est ici aussi. Je suis ici. Moi, Philida du Caab. Ce moi qui est libre. Le moi qui était une esclave et qui maintenant est libre, qui est une femme, qui est tout. Moi. (PH, 362)

### **5.3 La représentation de la liberté dans *L'Amour, la fantasia***

#### **5.3.1 La liberté pour les voix occultées**

La narratrice dans *L'Amour, la fantasia* aborde le manque de liberté des femmes au sein de sa société. Elle accentue leur emprisonnement littéral et figuré à cause du système colonial ainsi que le discours dominateur patriarcal. Elles sont isolées du reste du monde par les frontières du harem, par le voile dont le but est de les rendre invisibles et par leur privation d'éducation.

En explorant la liberté politique des femmes algériennes de son passé, la narratrice examine également leur liberté personnelle. Elle réfléchit dans ce processus aussi à sa propre émancipation.

Dans la section suivante, nous étudierons les différentes façons dont les personnages féminins dans l'histoire tentent d'atteindre une forme de liberté. Cela nous amènera à analyser de plus près la nature de la liberté de la narratrice et de voir comment celle-ci se développe.

La poursuite de liberté s'inscrit étroitement dans le processus de résistance dans le roman. Les personnages luttent contre le système colonial et patriarcal afin de s'en affranchir. Nous explorerons

alors les mêmes « outils » de résistance évoqués dans le chapitre précédent : le mot écrit et le mot oral. Dans ce chapitre, nous nous focaliserons cependant plutôt sur l'effet libérateur qu'ils offrent aux personnages féminins.

### 5.3.2 La liberté à travers l'écriture

L'écriture ne sert pas seulement d'outil de résistance dans le roman, mais l'acte d'écrire apporte également aux femmes un sens de liberté. Nous nous rappelons les mots puissants de la narratrice quand elle décrit le pouvoir du mot écrit sur la structure patriarcale oppressante.<sup>116</sup> Elle insiste que la voix d'une fille voilée qui sait écrire va circuler, malgré les restrictions mises en place (AF, 11).

La narratrice estime qu'on pourrait atteindre une forme de libre circulation par la liberté d'expression. Elle signale sa propre liberté qui est liée à son éducation : « 'Elle lit' [...] est toujours source de révélation : de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté » (AF, 254). Elle souligne l'idée que le mot écrit pourrait permettre aux femmes algériennes de saisir un espace libérateur de dévoilement. Il semble qu'un tel espace est offert à travers la langue française – une langue avec laquelle, comme signalé auparavant, la narratrice entretient une relation ambiguë.

Dans les chapitres précédents, nous avons déjà effleuré la duplicité de la langue française dans le texte : En représentant le discours du colonisateur, cette langue de l'ancien ennemi est d'une part dépeinte comme un véhicule d'oppression. La narratrice la décrit comme une langue de mort (AF, 356). D'autre

---

<sup>116</sup> « 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 la jeune fille écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule. [...] L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain vaste. Tout est à recommencer » (AF, 11-12).

part, le français est également considéré comme un mode d'aliénation : puisqu'elle est scolarisée dans cette langue du colonisateur, elle se sent séparée et éloignée de son peuple.

En revanche, cette langue de l'ennemi d'hier (AF, 301), a également une fonction émancipatrice. En explorant ses fonctions, la narratrice découvre que le français lui sert de voie à la liberté :

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées. (AF, 256)

Elle décrit la force libératrice de la langue française, une libération qui est accentuée par Mortimer (1988c : 304) et Ringrose (2006 : 88). Elle voit le français comme un laissez-passer qui lui a été donné pour avoir accès à la liberté. Il lui sert de porte d'entrée par laquelle elle peut aborder le monde : « Ainsi de la parole française pour moi. La langue étrangère me servait, dès l'enfance, d'embrasure pour le spectacle du monde et de ses richesses » (AF, 180).

Ce pouvoir de la langue française se fait ressentir par l'acte d'écrire. Un des épisodes qui a marqué le passé de la narratrice est la correspondance secrète faite par ses cousines. Ces jeunes filles cloîtrées écrivaient des lettres à des hommes « aux quatre coins du monde [...] arabe » (AF, 21). En se servant des annonces d'un magazine féminin répandu, les filles ont réussi à envoyer des lettres aux correspondants puisque leur père ne savait ni lire, ni écrire en français. La narratrice explique que cette action d'écrire, tout comme chez Philida, a donné un sens de liberté aux adolescentes cloîtrées : « la graphorrhée épistolaire des jeunes filles enfermées de mon enfance : écrire vers l'inconnu devenait pour elles une manière de respirer un nouvel oxygène. Elles trouvaient là une issue provisoire à leur claustration... » (AF, 67). Cette impulsion irrésistible d'écrire libre, dans un certain sens, ces filles cloîtrées.

La narratrice va même plus loin en affirmant que l'écriture libératrice lui sert à ressusciter les voix des femmes enfermées du passé :

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale [...] écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. (AF, 285)

Elle croit que par son acte d'écrire en français, elle peut réveiller, nous pouvons peut-être même dire libérer, les voix de celles qui étaient réduites au silence.

Nous avons cependant déjà indiqué que la narratrice et ses compagnes algériennes, demeurent liées aux limites de la représentation. Les mots, supposés libérateurs, se transforment en un masque (AF, 184). Les mots français limitent à nouveau celles qu'elle voulait ressusciter. Malgré l'impression initiale de libre circulation, le français voile néanmoins les voix étouffées (AF, 201, 302).

La narratrice s'obstine cependant à poursuivre la liberté, malgré les contraintes qui lui sont imposées par l'écriture en français. En continuant à explorer ces limites afin d'obtenir un sens d'affranchissement, nous remarquons chez la narratrice une notion similaire de liberté que celle soulignée par Foucault.

La partie suivante portera sur une exploration pareille à celle de l'écriture. Nous nous concentrerons sur la voie possible à la liberté qui est présentée aux femmes algériennes à travers les voix et les histoires du passé.

### 5.3.3 La liberté à travers des histoires partagées

Dans le chapitre précédent, nous avons soutenu que la narratrice se sert également des cris des femmes du passé comme d'un outil de résistance. Les voix des femmes algériennes lui offrent un sens d'espoir. Mortimer (1988b : 205) est d'avis que l'espoir ressenti par la narratrice est lié à l'idée d'un dialogue constant dans le roman. Cette idée du dialogue s'introduit dans l'épigraphe du texte : « je l'entends encore au moment où je t'écris ». Nous estimons que ce thème d'un dialogue constant forme également le socle de la définition de la liberté de la narratrice.<sup>117</sup>

La narratrice met en valeur le pouvoir libérateur de l'acte de partager des histoires. Elle fait référence à Chérifa qui lui raconte la sienne : « Libérant pour moi sa voix, elle se libère à nouveau ; de quelle nostalgie son accent fléchira-t-il tout à l'heure ?... » (AF, 202). En racontant son histoire, Chérifa élève sa voix et elle arrive à affronter et dans un certain sens à surmonter le traumatisme du passé. C'est un acte qui aboutit à la libérer.

Nous trouvons d'autres exemples dans le texte où la fonction libératrice du partage d'expériences entre des femmes est fêtée. Les femmes algériennes trouvent une forme d'émancipation par leurs histoires ainsi que leurs chants.

Après avoir reçu une lettre passionnée d'un être aimé, la narratrice pense aux femmes « que nulle parole n'a atteintes. Celles qui, des générations avant moi, m'ont légué les lieux de leur réclusion, elles qui n'ont jamais rien reçu : aucune voix tendue ainsi en courbe de désir, aucun message que traversait

---

<sup>117</sup> La notion d'un dialogue continu se lie avec une philosophie d'écrire de Djébar : « Simplement vous soutient le fil de la continuité, de la volonté de dire ou du désir sauvage de ne pas oublier » (Djébar, 2000 : 16).

quelque supplication ». Elle affirme que ces femmes « ne se libéraient que par la psalmodie de leur chant obsidional » (AF, 88).

Elle se réfère aussi aux chants émancipateurs de la transe de sa grand-mère :

Les cris se bouscuaient d'abord, se chevauchaient, à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours. (AF, 207)<sup>118</sup>

Cette idée d'un chevauchement des sons fait remarquer que les voix du passé font partie de la voix de la grand-mère. En leur donnant une voix par ses chants, elle arrive à les libérer.

Les voix et ainsi les histoires partagées offrent également à la narratrice une forme de libération personnelle. La narratrice affirme que les mots éclairés de ses ancêtres lui offrent un espace de liberté : « 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 » (AF, 13).

Après avoir découvert l'histoire de Pauline, une institutrice française qui a combattu « pour sa foi et ses idées » (AF, 308), la narratrice accentue à nouveau l'effet libérateur de mettre une histoire occultée en lumière : « Mots de tendresse d'une femme, en gésine de l'avenir : ils irradiant là sous mes yeux et enfin me libèrent » (AF, 309). Ses mots nous signalent que le dialogue qui libère pourrait être difficile. Le processus souvent douloureux de revivre un passé crée toutefois la possibilité d'un nouveau départ.

---

<sup>118</sup> Il y est intéressant de noter que la même métaphore des aiguilles et du tricot se trouve dans les deux romans. Dans *Philida*, la narratrice l'utilise pour dépeindre les histoires alors qu'ici elle représente les sons embrouillés des tranches de sa grand-mère pendant une réunion de femmes.

Bien que le partage des histoires s'avère libérateur pour la plupart des personnages féminins dans l'histoire, la narratrice ne connaît pas toujours le même soulagement. Nous avons indiqué dans le chapitre précédent que les voix de ses ancêtres lui restent inaccessibles à cause du fait qu'elle est séparée de sa langue maternelle. Elle ne peut alors pas partager leurs histoires ou leurs chants collectifs. D'après nous, elle n'arrive pas, comme le propose Mortimer (1988c : 305), à « harmoniser » avec leurs voix. Il lui demeure difficile de les éclairer. Limitée, la narratrice n'arrive ni à les représenter ni à les libérer totalement. Elle n'a que des silences et des souvenirs de chuchotements à sa disposition.

Les limites qui lui sont présentées dans sa poursuite d'émancipation à travers l'écriture et les voix du passé, modifient son propre sens de liberté personnelle. Nous analyserons cela dans cette dernière partie du chapitre.

#### **5.3.4 La liberté intérieure**

Les barrières auxquelles la narratrice fait face influencent son identité ainsi que son propre sens de liberté. Dans un sens foucauldien, nous constatons qu'elle essaie d'explorer les limites qui lui sont imposées. Elle cherche à s'identifier à nouveau en faisant une promenade à Paris un soir :

Une femme sort seule, une nuit, dans Paris. Pour marcher, pour comprendre... Chercher les mots pour ne plus rêver, pour ne plus attendre [...] Comprendre... Où aboutir au bout du tunnel de silence intérieur ? A force d'avancer, de sentir la nervosité des jambes, le balancement des hanches, la légèreté du corps en mouvement, la vie s'éclaire et les murs, tous les murs, disparaissent. (AF, 163)

Cet extrait fait remarquer que la narratrice se prend à associer la liberté à un mouvement continu. Elle est bien consciente de ses limites. Elle souhaite de ne plus rêver et d'attendre. Elle sait qu'elle doit continuer à marcher pour comprendre. Elle doit enquêter sur ses limites, c'est-à-dire, qu'elle doit essayer de sortir du tunnel de silence intérieur. Il faut essayer d'imaginer ce qui se situe au-delà du silence.

Cette pratique de la liberté est une action. Elle ne se contente plus de la liberté comme rêve ou comme attente dans son esprit, elle souhaite plutôt la ressentir dans son corps entier. Cette décision lui rend la vie plus claire. Le mouvement crée l'illusion que les murs, ses restrictions symboliques, disparaissent. La narratrice remarque que cette promenade libre lui permet de se retrouver à nouveau :

Je suis seule. Je me sens bien seule, je me perçois complète, intacte, comment dire, « au commencement », mais de quoi, au moins de cette pérégrination. L'espace est nu, la rue longue et déserte m'appartient, ma démarche libre laisse monter le rythme mien, sous le regard des pierres. (AF, 163-164)

Elle vit un sentiment de liberté au début de ce voyage en solitaire. La libre circulation lui offre un sens de pouvoir : malgré ses restrictions (« sous le regard des pierres »), elle est maître de sa démarche, même si elle n'est pas sûre de sa destination.

Nous savons cependant que cette liberté dont elle jouit en marchant seule n'est pas la liberté finale qu'elle envisage. Son sens de liberté est finalement marqué par le manque de liberté des autres et son incapacité de l'assurer. Pendant cette même promenade, la narratrice remarque :

Tandis que la solitude de ces derniers mois se dissout dans l'éclat des teintes froides du paysage nocturne, soudain la voix explose. Libère en flux toutes les scories du passé. Quelle voix, est-ce ma voix, je la reconnais à peine. Comme un magma, un tourteau sonore, un poussier m'encombre d'abord le palais, puis s'écoule en fleuve rêche, hors de ma bouche et, pour ainsi dire, me devance. (AF, 164)

Les voix occultées du passé font partie de la sienne et éclatent avec force. Nous trouvons les mêmes métaphores de la terre et du fleuve pour accentuer, tout comme dans *Philida*, la façon dont la narratrice charrie les histoires ou les voix du passé avec elle. Le silence d'autrefois est brisé : c'est une explosion puissante qui la presse en avant comme un magma et un fleuve rêche. Pourrions-nous décrire cette explosion des scories ou des voix du passé comme un acte imaginatif de la narratrice ? Est-ce que la narratrice a réussi à surmonter le « tunnel de silence » en imaginant les voix du passé qui éclatent ?

Contrairement à l'acte similaire d'imaginer de *Philida*, il nous semble que pour la narratrice de *L'Amour, la fantasia* imaginer les voix du passé ne lui assure pas davantage de liberté. Les voix imaginées amortissent le sens de liberté qu'elle a vécu juste avant. Son sentiment d'être « complète, intacte » (AF, 163) est remplacé par un sentiment d'être décalée : elle ne reconnaît même pas sa propre voix. Elle fait référence à « ce lamento qui m'appartient malgré moi » (AF, 165). Bien que ces voix la poussent en avant, leur souffrance l'inquiète.

Dans les derniers paragraphes du roman, nous remarquons un sentiment similaire d'agitation éprouvé par la narratrice :

Quelle liesse se prépare, hantée par le chant de tribus disparues ? [...] Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser !  
(AF, 314)

Évoquant le spectacle d'une fantasia, la narratrice envisage la menace contre les femmes qui osent exiger la liberté (Erickson, 1996 : 317). Le roman se termine alors sur un ton menaçant. Les derniers mots renforcent l'idée que la liberté demeure au bout de la lutte.

L'imagination de la narratrice, sa capacité d'imaginer les voix qui étaient réduites au silence, la pousse à continuer sa résistance et à continuer à se battre pour la liberté. Cela décourage cependant sa liberté intérieure : les voix du passé, même si elles sont imaginées, refroidissent son sentiment passager d'être complète et intacte (AF, 163).

#### **5.4 Une force qui les pousse en avant**

Dans ce chapitre nous avons indiqué que la liberté forme le socle des quêtes des narratrices dans les deux romans. Nous avons exposé les obstacles auxquels les personnages ont fait face dans leurs tentatives d'atteindre la liberté.

Au début du roman, Philida est convaincue qu'elle peut parvenir à la liberté soit en portant des souliers soit en vivant dans un espace connu comme étant « libre ». Cependant, elle se rend compte que ni les souliers ni le Gariep ne lui donnent le bonheur attendu d'être libre.

Pendant son voyage au Gariep, un voyage qui semble durer pour toujours (*Philida*, 303), Philida se rend compte que c'est bien là, en voyageant, que se trouve sa liberté : Sa quête de liberté est un voyage intérieur. Elle ne sait pas où le chemin la mène, mais elle sait qu'elle « approche » (PH, 362). C'est un voyage interminable entre le connu et l'inconnu qui lui demande d'explorer ses limites et de chercher des alternatives de façon constante. Elle trouve un sens d'espoir en liant son voyage intérieur à la plus grande quête de liberté de tous les gens opprimés (ses ancêtres, sa famille, d'autres esclaves) qui l'ont

précédée. Ils collent, tout comme la terre qu'elle traverse, sous ses pieds et elle ne peut pas s'en débarrasser.

Comme point de départ, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* aborde le manque de liberté des femmes algériennes. Elle met l'accent sur différentes façons dont ces femmes opprimées, dont elle-même, tentaient d'atteindre la liberté : à travers l'écriture, notamment l'écriture française, ainsi qu'à travers le partage de leurs histoires. L'écriture ne demeure cependant qu'un autre voile qui enferme à nouveau les femmes algériennes. Le partage des histoires n'a pas non plus un effet libérateur sur la narratrice. Puisque les voix de ses ancêtres lui restent inaccessibles, elle n'arrive ni à les éclairer ni à les partager.

La narratrice exprime la même sensation que Philida (310) d'être libre et intacte au cours de sa pérégrination. Son voyage, tout comme celui de Philida, paraît difficile à définir. Philida est incertaine de sa destination alors que la narratrice de *L'Amour, la fantasia* n'est pas sûre de son début : « 'au commencement', mais de quoi, au moins de cette pérégrination » (AF, 163-164). Cette idée d'être « au commencement » pourrait également être liée avec l'idée d'approcher dans *Philida* : « On approche, Labyn. Je sais pas vraiment de quoi, mais je sens qu'on *approche* » (PH, 362).<sup>119</sup> Toutes les deux expressions (« au commencement » ; « on approche ») mettent en exergue l'idée d'inachèvement et de continuité. Les deux narratrices sont incertaines de ce que leurs voyages peuvent entraîner. Leur choix de mots nous démontre simplement que c'est bien un long processus continu dans lequel elles s'engagent.

Pour la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, l'expérience d'être « complète » « au commencement » de ce voyage symbolique est cependant éphémère. Dès qu'elle imagine les voix occultées du passé, elle se

---

<sup>119</sup> Nous soulignons.

sent décalée. Les voix imaginées la poussent à continuer sa lutte, tout comme chez Philida, mais elle n'a pas le même sentiment d'espoir et de paix qu'y est associé. Nous avons constaté que son imagination avive sa résistance, alors qu'elle tempère son sens de liberté.

## Chapitre six : Une imagination façonnante

---

Cette dissertation s'est donnée comme objectif principal de comparer le rôle de l'imagination dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar et dans *Philida* d'André Brink. Il s'agissait d'analyser le rôle de l'imagination dans la quête des narratrices de concevoir l'autre, dans leurs actes de résistance ainsi que dans leur poursuite de la liberté.

Faire une étude comparée entre Djébar et Brink nous a intriguée, d'abord pour examiner les œuvres riches de deux auteurs d'une telle envergure, mais aussi pour explorer les similitudes dans le travail de ces deux auteurs africains – des rapports qui n'ont pas été comparés de façon approfondie auparavant. Ce qui nous a inspiré dès le départ était la position similaire que tous les deux ont adopté vis-à-vis du rôle de la littérature dans la société. De plus, leur emploi, on pourrait même dire magique, de la langue nous a enrichis. Finalement, c'était la découverte de deux de leurs romans qui présentent un usage comparable de l'imagination par les narratrices, ce qui, d'après nous, devait être fouillé. Dans l'analyse de la recherche existante sur Djébar et Brink, nous avons pu confirmer que cet emploi similaire est insuffisamment exploré.

Afin d'étudier le rôle de l'imagination dans les deux romans, nous avons dû tout d'abord encadrer la notion de l'imagination. Les études sur l'imagination sont divergentes : il nous fallait alors bien sélectionner les théories pertinentes à une étude de la nature de l'imagination dans ces textes-ci.

Le travail de Kearney et Degenaar sur la généalogie du concept de l'imagination nous a servi de point de départ : nous avons pu remarquer que le type d'imagination utilisé par les narratrices présente des

ressemblances avec l'imagination éthique qu'on a réclamé au sein du labyrinthe textuel postmoderne. Cette imagination éthique nous demande d'imaginer le monde « autrement », un acte qui sert de fil conducteur dans les deux romans.

Puisque l'étude s'est portée principalement sur le rôle d'une telle imagination dans la connaissance de l'autre, la résistance et la liberté, nous nous sommes servi des théories traitant ces notions pour notre analyse : afin d'étudier la quête de concevoir l'autre, nous avons pris comme base les théories sur l'autre de Lévinas et d'Attridge. L'analyse de la forme de la résistance dans les deux romans nous a amené à inclure les idées sur la résistance et la révolte de Foucault et de Kristeva. Finalement, la notion de la liberté dans les deux romans nous a poussé à revoir les théories de Lévinas et de Foucault sur cette notion. Nous avons indiqué dans le cadre théorique de notre analyse documentaire que les théories susmentionnées sont toutes, d'une façon ou d'une autre, liées à la théorie prédominante de l'imagination.

Après avoir établi le cadre théorique de l'étude, nous nous sommes ensuite tournés vers l'analyse des romans qui est divisée en trois chapitres : l'imagination et l'autre, l'imagination et la résistance et finalement l'imagination et la liberté.

Le troisième chapitre, notre premier chapitre d'analyse, a proposé que les narratrices dans les deux romans cherchent à mieux concevoir l'autre pour obtenir une meilleure connaissance d'elles-mêmes. Nous avons identifié trois formes de cet « autre » qu'elles visent à faire connaître : ce/ceux qui les entourent ; leur propre identité ainsi qu'une langue inconnue.

Malgré leurs efforts, nous avons découvert qu'elles restent cependant face à une connaissance fracturée de l'autre : ce/ceux qui les entoure/nt demeure/nt essentiellement inconnu/s ; leur propre sens de soi continue d'être « autre » et "*anderkant*" et la langue avec laquelle elles souhaitent se (re)lier reste d'une certaine manière inaccessible. Ces barrières de connaissance sont principalement causées par leur accès limité aux langues. Nous avons constaté néanmoins qu'en jouant avec ces limites d'une façon imaginaire et continue, les narratrices arrivent à entrapercevoir l'autre inconnu.

Le quatrième chapitre nous a permis d'explorer la nature de la résistance des deux narratrices contre le discours hégémonique. Nous avons fait remarquer que les deux s'arment du mot afin de lutter contre le régime colonial et patriarcal. En profitant de l'écriture et de son imagination, Philida accède au pouvoir. Sa capacité créatrice et sa soif d'imaginer le monde autrement lui donnent la force de dire « non » aux systèmes injustes. Là où ces outils de résistance font défaut et elle n'a que des silences, Philida tente d'inclure ces absences dans le façonnement positif de son identité.

D'une façon similaire, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* se sert du mot, particulièrement le mot écrit et le mot oral, pour se révolter contre le discours hégémonique de l'historiographie française. Elle vise à réinscrire les femmes oubliées du passé dans l'Histoire. L'écriture, qui a bien une fonction rebelle dans la famille de la narratrice, demeure cependant un autre enfermement pour des femmes. La narratrice se tourne alors vers le mot oral maternel : elle vise à reproduire les sons de ses ancêtres à travers son écriture en arabisant le français dans le texte. Ainsi, elle se croit capable de faire entendre leurs voix. À cause de sa séparation de sa langue maternelle, la narratrice est cependant expulsée du cercle d'écoute des femmes : les voix maternelles lui restent inaudibles. Limitée dans sa langue, la narratrice arrive néanmoins à imaginer ces voix du passé. C'est bien le mot oral imaginé qui devient l'outil qui la pousse à continuer sa lutte de résistance.

Notre analyse nous a fait découvrir qu'au sein de cette révolte des narratrices, se trouve un besoin profond de liberté. Nous avons alors été amenés à explorer ce thème de la liberté dans le dernier chapitre d'analyse. Nous avons étudié comment les narratrices, chacune à leur façon, cherchent à obtenir une forme de liberté des systèmes coloniaux et patriarcaux.

Au cours de sa poursuite de la liberté, Philida est à la recherche des deux choses qui ont selon elle, le pouvoir de l'émanciper : les souliers et le Gariep. Les souliers symbolisent une liberté palpable : chaussée, elle ne sera plus jamais esclave. De l'autre côté, le Gariep, une région mystique où tout le monde est libre, donne l'impression que la liberté est une destination à atteindre. Cependant, quand Philida se trouve chaussée au bord du Gariep, elle se rend compte que la liberté s'est toujours trouvée à l'intérieur : ce sont les pieds nus ainsi que le fleuve qu'on porte en soi-même qui comptent finalement. Bien que la liberté soit née de l'intérieur, Philida met en exergue le fait qu'il faut bien la vivre : la liberté est une action. C'est quelque chose qu'il faut toujours poursuivre en l'imaginant de façon continue.

La narratrice de *L'Amour, la fantasia* s'est fixée comme objectif de se libérer en trouvant une forme d'émancipation pour les voix occultées du passé. Pour atteindre ce but, elle fait appel au mot écrit ainsi qu'à l'acte de partager des histoires.

À travers l'écriture en français, la narratrice trouve une voie possible à la liberté. Elle découvre qu'écrire en français sert de laisser-passer aux femmes pour qu'elles puissent aborder le monde extérieur. Le mot écrit se présente également comme un véhicule pour ressusciter les voix du passé. En raison des limites de la représentation mentionnées auparavant, elle n'arrive cependant pas à libérer ces voix par l'écriture : les mots français masquent à nouveau les voix étouffées.

La deuxième voie par laquelle la narratrice compte poursuivre sa liberté, s'avère également inefficace : elle souhaite entrer dans le dialogue des femmes pour qu'elle puisse avoir le même sentiment de soulagement en écoutant et en partageant leurs histoires. Le fait qu'elle est coupée de sa langue maternelle ne lui permet cependant pas d'éclairer ces histoires.

Nous avons remarqué que la narratrice continue néanmoins à lutter pour la liberté, malgré les contraintes qui lui sont imposées. Dans un sens foucauldienne, elle continue à explorer ces limites à l'aide de son imagination. Elle constate, tout comme Philida, que la liberté est un mouvement et une action. Contrairement à Philida, l'acte d'imaginer les voix occultées du passé marque sa liberté personnelle. En imaginant ces voix, son sentiment d'être complète, disparaît.

Notre analyse sur le lien entre l'imagination et la quête de l'autre, l'acte de résister et la lutte pour la liberté nous a fait découvrir le rôle façonnant de l'imagination dans les deux romans. Les narratrices se servent de leur imagination pour donner une forme, quoiqu'incomplète, à l'autre. En imaginant, elles réussissent à fabriquer leurs armes de résistance. Leur voyage intérieur de liberté est également nourri de leur imagination.

Cette capacité inventive de l'imagination est accentuée tout au long des textes. L'étude a cependant mis en exergue le fait que même si l'imagination les aide à façonner ce qui est hors de leur prise, leur imagination même devrait être refaçonnée d'une manière continue. Pour surmonter leurs limites, pour entrapercevoir ce qui est inconnu et inaccessible, il faut imaginer et réimaginer de nouveau. Imaginer toujours, continuellement, constamment.

Notre étude a accentué la valeur indispensable de l'imagination dans la vie des narratrices de *L'Amour, la fantasia* et de *Philida*. Nous estimons qu'il serait utile au futur chercheur d'intégrer d'autres œuvres de Djébar et Brink dans l'étude. Cela aurait sans doute ajouté encore une perspective sur les différents rôles de l'imagination. Nous pourrions également suggérer d'incorporer plus de théories africaines sur l'imagination : cela sera intéressant de tenir compte des points de vue des théoriciens africains sur l'emploi de l'imagination dans les histoires africaines.

Finalement, l'imagination est, comme nos deux narratrices nous le conseillent, une notion qu'il faut continuer à explorer. Afin de tendre la main à l'autre, afin d'oser ressusciter ceux qui étaient oubliés, il faut, de façon imaginative, poursuivre notre voyage interminable de résistance. Nous réussirions peut-être à créer « une chaîne de voix qui ne peut pas être rompue » (Brink, 2009 : 473) ; ou nous ne découvririons peut-être qu'une « architecture arachnéenne faite de multiples silences » (Djébar, 2007 : 451). Quel que soit le résultat, il faut, avec l'aide de notre imagination, continuer d'aspirer à « une écriture de transhumance » (AF, 93).

## Ouvrages cités

- Attridge, Derek. 2004. *The Singularity of Literature*. London and New York: Routledge.
- Alcoff, Linda. 1992. The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique* 20 (Winter, 1991-1992), pp. 5-32.
- Bhabha, Homi K. 1994. *Location of Culture*. 2nd Edition. [eBrary]. doi:978023820551.
- Bothma, Mathilda. 2015. Ambivalensie in die verhouding tussen slaaf en meester in Philida deur André P. Brink. *Tydskrif vir Letterkunde* 52 (1), pp. 45-56.
- Brink, André P. 1998. Interrogating silence: new possibilities faced by South African literature. In: Attridge, Derek and Jolly, Rosemary. *Writing South Africa: Literature, apartheid, and democracy, 1970-1995*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 14-28.
- . 2009. *’n Vurk in die Pad: ’n Memoir*. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- . 2012. *Philida: ’n Slaweroman*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- . 2014. *Philida*. Roman traduit de l’anglais par Bernard Turle. Arles : Actes Sud.
- Bungaro, Monica. 2013. Male Feminist Fiction: Literary Subversions of Gender-Biased Script. In: Burger, Willie and Szczurek, Karina Magdalena. *Contrary: Critical Responses to the Novels of André Brink*. Pretoria: Protea Book House, pp. 251-272.
- Burger, Willie. 2012. Brink’s archaeology of ‘freedom’ (Review of the book *Philida*). *Slipnet*. Online: <http://slipnet.co.za/view/reviews/brinks-archaeology-of-freedom/>.
- Burger, Willie and Szczurek, Karina Magdalena. 2013. *Contrary: Critical Responses to the Novels of André Brink*. Pretoria: Protea Book House.
- Camus, Albert. *Essais*. Bibliothèque de la Pléiade, no. 183. Paris : Gallimard.

- Chanda, Tirthankar. 2015, février 13. André Brink et Assia Djébar, un duo africain de lettres et de combats. *RFI*. En ligne : <<http://www.rfi.fr/hebdo/20150213-litterature-algerie-afrique-sud-france-andre-brink-assia-djébar-engagement-imagination-disparition>>.
- Coetzee, Ampie. 2013. Seksualiteit in die werk van André P. Brink. In: Burger, Willie and Szczurek, Karina Magdalena. *Contrary: Critical Responses to the Novels of André Brink*. Pretoria: Protea Book House, pp. 146-158.
- Cohen, Richard A. 2003. Introduction to Humanism of the Other. In: Lévinas, Emmanuel. *Humanism of the Other*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Critchley, Simon. 1992. *The Ethics of Deconstruction: Derrida & Lévinas*. Oxford: Blackwell.
- Degenaar, J. J. 2011. *Power of Imagination*. Stellenbosch: Grafitix.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Vries, Willem. 2012, Maart 8. Brink se volgende 'n slaweroman: Familiegeskiedenis opgerakel. *Volksblad*, p. 8.
- Djébar, Assia. 1980. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel.
- . 1985. *L'Amour, la fantasia*. Éditions Albin Michel. Paris : Albin Michel.
- . 1991. *Loin de Médine : Filles d'Ismaël*. Paris : Albin Michel.
- . 1996. "Neustadt Prize Acceptance Speech". *World Literature Today* 70 (4), pp. 783-784.
- . 2000. Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité. *En recevant le Pris des Éditeurs et Libraires allemands*. En ligne : <<http://remue.net/spip.php?article683>>.
- . 2007. *Nulle part dans la maison de mon père*. Arles : Actes sud.
- Djébar, Assia et Gauvin, Lise. 1996. Territoires des langues : entretien. *Littérature* 101 (L'écrivain et ses langues), pp. 73-87.

- Donadey, Anne. 2000. The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest. *World Literature Today* 74 (1), pp. 27-36.
- Erickson, John. 1996. Women's Space and Enabling Dialogue in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*. In: Green, M. J.; Gould, K.; Rice-Maximin, M.; Walker, K. L.; Yeager, J. A. *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Faulkner, Rita. 1996. Assia Djébar, Frantz Fanon, Women, Veils, and Land. *World Literature Today* 70 (4), pp. 847-855.
- Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. London and New York: Routledge.
- . 1983. "What is Enlightenment?" In: Rabinow, P. (Ed). 1984. *The Foucault reader*. New York: Pantheon Books, pp. 32-50.
- . 1984a. *Histoire de la sexualité, II: L'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard.
- . 1984b. "The ethic of care for the self as a practice of freedom. An interview with Michel Foucault on January 20, 1984", transl. J.D. Gauthier. In: Bernauer, J.W. and Ramussen, D.M. (Eds.) 1988. *The final Foucault*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 112-131.
- Geesey, Patricia. 1996. Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*. *Dalhousie French Studies* 35 (Summer 1996), pp. 153-167.
- Ghaussy, Soheila. 1994. A Stepmother tongue: "Feminine Writing" in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*. *World Literature Today* 68 (3), pp. 457-462.
- Grosz, Elizabeth. 1990. *Jacques Lacan: A feminist introduction*. London and New York: Routledge.
- Hofmeyr, Benda. 2005. *Ethics and Aesthetics in Foucault and Lévinas*. Nijmegen: Print Partners Ipskamp.
- . 2008. The Contemporary Pertinence of the Later Foucault. Have his Strategies of Resistance Stood the Test of Time? *South African Journal of Philosophy* 27 (2), pp. 106-119.

- Kauer, Ute. 2013. "The Need to Storify": Re-inventing the Past in André Brink's Novels. In: Burger, Willie and Szczurek, Karina Magdalena. *Contrary: Critical Responses to the Novels of André Brink*. Pretoria: Protea Book House, pp. 299-311.
- Kearney, Richard. 1988. *The Wake of Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2004. *On Paul Ricœur: The Owl of Minerva*. Aldershot: Ashgate Pub.
- Kelly, Debra. 2007. 'An Unfinished Death': the legacy of Albert Camus and the work of textual memory in contemporary European and Algerian literatures. *International Journal of Francophone Studies* 10 (1), pp. 217-235.
- Kleyn, Shané. 2009. *Heupvuur: André P. Brink oor die Jan Rabie en Marjorie Wallace Beurs*. Aanlyn beskikbaar by: <<http://www.litnet.co.za/heupvuur-andre-p-brink-oor-die-jan-rabie-en-marjorie-wallace-beurs/>>.
- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Translated from the French by Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- Laidlaw, James. 2014. The Undefined Work of Freedom: Foucault's Genealogy and the Anthropology of Ethics. In: Faubion, James, D. (Ed.) *Foucault Now: Current Perspectives in Foucault Studies*. Cambridge: Polity Press, pp. 23-37.
- Law, Stephen. 2007. *Philosophy: Eyewitness Companions*. London and New York: Dorling Kindersley.
- Lévinas, Emmanuel. 1974. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Martinus Nijhoff.
- . 1991. *Otherwise than being or beyond essence*. Translated by Alphonso Lingis. Dordrecht and Boston: Kluwer Academic Publishers.
- . 1998. *Entre nous. On thinking-of-the-Other*. Translated by Michael B. Smith and Barbara Harshav. London: The Athlone Press.
- . 1999. *Alterity and Transcendence*. London: The Athlone Press.

- . 2003. *Humanism of the Other*. Translated from the French by the Board of Trustees of the University of Illinois. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Llewelyn, John. 2000. *The HypoCritical Imagination Between Kant and Lévinas*. London and New York: Routledge.
- Loomba, Ania. 2005. *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York: Routledge.
- Meintjies, Godfrey. 2013. André Brink's Prose Oeuvre: An Overview. In: Burger, Willie and Szczurek, Karina Magdalena. *Contrary: Critical Responses to the Novels of André Brink*. Pretoria: Protea Book House, pp. 37-95.
- Michaud, Yves. 2000. Des modes de subjectivation aux techniques de soi: Foucault et les identités de notre temps. *Cités* (2). Paris : Presses Universitaires de France, pp. 11-39.
- Mortimer, Mildred. 1988a. *Assia Djébar*. Philadelphia: Celfan Edition Monographs.
- . 1988b. Entretien avec Assia Djébar, Écrivain algérien. *Research in African Literatures* 19 (2), pp. 197-205.
- . 1988c. Language and space in the fiction of Assia Djébar and Leila Sebbar. *Research in African literatures* 19 (3), pp. 301-311.
- . 1997. Assia Djébar's "Algerian Quartet": A study in Fragmented Autobiography. *Research in African literatures* 28 (2), pp. 102-117.
- Murray, Jenny. 2008. *Remembering the (Post)Colonial Self: Memory and Identity in the Novels of Assia Djébar*. Peter Lang: Oxford & Bern.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1994. Imagination in discourse and in action. In: Robinson, Gillian; Rundell, John. *Rethinking imagination: Culture and Creativity*. London and New York: Routledge, pp. 118-135.
- . 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oublie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ringrose, Priscilla. 2006. *Assia Djébar in Dialogue with Feminisms*. Amsterdam: Rodopi.

- Rorty, Richard. 2005. Deconstruction. In: Selden, Raman (Ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume VII: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 166-196.
- Stander, Christell. 2013. Fallogosentriese konstruksie van vroulikheid in die pre-postmodernistiese Brink-oeuvre. In: Burger, Willie and Szczurek, Karina Magdalena. *Contrary: Critical Responses to the Novels of André Brink*. Pretoria: Protea Book House, pp. 126-145.
- Van der Merwe, C.N. en Viljoen, Hein. 1998. *Alkant Olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Visagie, A. 1999. Subjektiviteit en vroulike liggaamlikheid in enkele tekste van Riana Scheepers en Antjie Krog. *Literator* 20 (2), pp. 107-121.
- . 2013. Diere en gender in André P. Brink se Philida: skandalige interseksionaliteit. Ongepubliseerde voordrag. *On the Contrary: André Brink and his oeuvre- konferensie*. Universiteit van Pretoria.
- Willemse, Hein. 2004. André P. Brink: 'n erkenning. *Tydskrif vir letterkunde* 41 (1), pp. 130-133.
- Wolff, Ernst. 2007. *De l'éthique à la justice: Langage et politique dans la philosophie de Lévinas*. Dordrecht : Springer.
- Wroe, Nicholas. 2013. "Out of the Laager". In: Burger, Willie and Szczurek, Karina Magdalena. *Contrary: Critical Responses to the Novels of André Brink*. Pretoria: Protea Book House, pp. 23-36.

## **Résumé en anglais:**

### **Summary:**

In this dissertation, we explore the similar role of imagination in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia* and André Brink's *Philida*. The focus of the study is the specific role of the characters' imagination within their exploration of the 'other', their resistance as well as their quest for freedom. The analysis demonstrates how both narrators make use of their imagination to give some form to the unknowable other. Through imagining, they also succeed in creating a type of weapon of resistance. We discover that their journey towards inner freedom is nourished by their sense of imagination.

**Keywords :** Brink, Djébar, *Philida*, *L'Amour, la fantasia*, imagination, alterity, resistance, freedom, language, discourse, postcolonial, voices, silence.