

Les mots, l'amour, la mort

Les mythomorphoses d'Assia Djébar

ERNSTPETER RUHE

“Vraiment, l'autobiographie?” Voilà la question fondamentale qu'Assia Djébar se pose et nous pose avec ces mots qu'elle a inscrits en dédicace dans un exemplaire de *Vaste est la prison*. La complexité de ses textes rend la réponse difficile. Un doublement les traverse dès leurs pages de titre, qui nous invitent à entrer dans la vie d'un personnage à pseudonyme. Le vrai nom de Fatima Zohra Imalayène n'apparaît jamais. Et lorsque nous ouvrons *Ombre Sultane*, le jeu des doubles (Isma, Hajila) redouble. L'entreprise autobiographique - si c'en est une - s'entoure de protections. Les noms propres multipliés font écran et voilent celle qui s'avance et se souvient. En même temps, ils dévoilent, car le pluriel attire l'attention sur le nom et la personne qui n'ose le dire. La dissimulation par la dissémination aboutit ainsi inévitablement au contraire de l'effet recherché et concentre d'autant plus l'attention du lecteur sur la question de la dédicace.

“Vraiment, l'autobiographie?” Pour répondre à cela, il est utile de replacer la trilogie dans le contexte générique. Si l'on tient compte de l'évolution du genre, le point d'interrogation se change en point d'exclamation: les trois premiers volumes du quatuor sont un modèle de l'écriture autobiographique actuelle.

Deux changements décisifs sont intervenus au fil des dernières décades et ont fait que l'autobiographie d'aujourd'hui n'est plus ce qu'elle a été pendant longtemps. Sa forme a perdu les contours génériques nets, son but qui était de faire le récit d'une vie bien ordonnée quant à la chronologie et au sens du vécu n'a plus valeur de pacte. Les pertes ont été largement compensées, le genre a gagné au change.

La réorientation correspond à deux ébranlements épistémologiques, la psychanalyse qui permet de comprendre combien le Moi est fait de constructions, de projections et de fictions, et le poststructuralisme, dernière étape d'un long travail de sape qui mina la conception de l'homme autonome, maître du monde par la langue qu'il emploie. Le grand vent du moi problématique, de l'anti-représentation et du signifié glissant est passé. Après s'être attaqué à la narration romanesque et après avoir conduit à sa rénovation, dite “Nouveau Roman” à un certain moment, il a balayé le dernier bastion de la référentialité et de la transparence que fut longtemps l'autobiographie, au

point de ne pas être admise au rang des genres littéraires, mais classée parmi les textes documentaires, historiographiques; Herder et Dilthey avaient appuyé cette conception de leur autorité.¹

L'opposition entre le réel et le fictif étant abolie, l'autobiographie a fait peau neuve et aime désormais prendre les dehors (et les dedans) du roman. Ce genre, défini par Thibaudet comme étant "une autobiographie du possible", est devenu aujourd'hui la condition de possibilité de l'autobiographie. Les oeuvres des auteurs réunis ici et de tant d'autres sont là pour le prouver.²

Litteratura non facit saltus: L'évolution de la littérature ne progresse pas par à-coups et par coupures, mais par glissements progressifs. Ainsi de l'autobiographie. Avec l'avènement du nouveau, l'ancien n'a pas disparu pour autant. Il hante la conscience de l'autobiographe (la question du "Vraiment, l'autobiographie?" traduit cette hantise) et garde présent le modèle historique qu'est celui du récit d'une totalité. L'autobiographie moderne, de Michel Leiris à Alain Robbe-Grillet, en passant par Marguerite Duras et Hélène Cixous, porte les marques de cette double provenance. Assia Djébar la rend particulièrement visible par la juxtaposition de deux écritures différentes: d'un côté avec *L'Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* des essais de reconstruction de la vie du Moi sur fond de documents historiques (d'Histoire et d'histoires), et de l'autre, encadrée par ces deux volumes, *Ombre Sultane*, fiction d'une vie possible, texte qui avec la mise-en-scène de la contingence traduit une des expériences-clés de l'autobiographe moderne: "Pourquoi moi? Pourquoi à moi seule, dans la tribu, cette chance?"³

"Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, ..." (*L'Amour, la fantasia* 244). Voilà une définition qui résume bien la problématique actuelle

¹ Cf. D'après la définition de Herder, l'autobiographe est "der treue Geschichtschreiber" pour "sein selbst", "Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele". Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, t. 8 (Berlin: Weidmanns Verlag Anstalt, 1892) 181. Pour Dilthey, l'autobiographie représente "ein Höchstes an Geschichtschreibung", cf. "Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften". *Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften*, ed. Bernhard Groethuysen, t. 7. (Leipzig und Berlin, 1927) 71 sqq. (édition d'extraits dans Günter Niggel, *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989) 21-32.

² Cf. aussi Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire* (Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1975).

³ Cette première formulation de l'expérience de la contingence se trouve à la fin de *L'Amour, la fantasia* (239), où la fillette allant à l'école avec son père est subitement envahie par le doute du "Pourquoi moi?" Cf. également dans *Ombre Sultane* (88): "... moi qui avais échappé par hasard à la claustration..." - Les textes d'Assia Djébar sont cités d'après les éditions suivantes: *L'Amour, la fantasia* (Paris: J.-C. Lattès, 1985); *Ombre Sultane* (Paris: J.-C. Lattès, 1987); *Vaste est la prison* (Paris: Albin Michel, 1995).

du genre.⁴ Assia Djébar l'a mise à la fin de *L'Amour, la fantasia*; elle fait ainsi charnière entre le premier et le deuxième volet du quatuor, *Ombre Sultane*. A "fiction" et "autobiographie" s'ajoute "esquisse": autre élément constitutif du genre dans sa forme actuelle, qui est marquée par le fragmentaire et l'aléatoire. Dans le flottement de débris épars surnageant dans la mémoire, l'écriture intervient pour assembler et structurer. C'est en faisant la jonction entre ce qui du passé trouve un écho dans le présent que le sens apparaît et que les perspectives d'avenir se dessinent, conformément à la belle formule que Thomas Mann a mise dans la bouche de Goethe à la fin du roman *Lotte in Weimar* (1939): "... l'un apparaît dans l'autre, ... tout comme le passé se transforme dans le présent, celui-ci renvoie à celui-là et prélude l'avenir, dont les deux autres étaient déjà hantés."⁵

Pour ces entrelacements entre hier, maintenant et demain, Assia Djébar a trouvé des formules structurelles particulièrement heureuses. Dans les lignes qui s'enroulent sur elles-mêmes, les arabesques du texte reflètent le travail de la mémoire, hasardeuse et lacunaire, et le travail de la réflexion qui relie, comble et enrichit de fioritures.

Avec la définition citée, Assia Djébar situe son entreprise au coeur de l'évolution générique actuelle. Pourtant, elle indique aussi clairement ce qui l'en dissocie et ce qui fait de ses livres une autobiographie postcoloniale. La phrase se prolonge: "Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre."⁶ La colonisée ne peut pas se concentrer exclusivement sur sa vie et sur les petits et grands problèmes de son individualité. Elle se trouve impliquée dans une situation aliénante dont les séquelles la marquent pour le reste de sa vie. Partagée entre la culture dominante et la culture dominée, Assia Djébar essaie de ne pas faire naufrage dans l'inévitable mais inconfortable entre-deux-mondes. "Vais-je succomber?" (244) L'angoisse, trop fidèle compagne du passé, inquiète aussi l'autobiogra-

⁴ Assia Djébar emploie à plusieurs reprises la notion d'autobiographie, cf. *L'Amour, la fantasia* 178: "Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau."; 241: "De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier..."; 243: "L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction ..." Cf. aussi l'évocation de l'autobiographie de saint Augustin et d'Ibn Khaldoun, 241-242.

⁵ Thomas Mann, *Lotte in Weimar* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1949) 505-506: "Wisse, Metamorphose ist deines Freundes Liebstes ... - Spiel der Verwandlungen ... Einheit ..., das Auseinander-Hervortreten, das Sich-Vertauschen, Verwecheln der Dinge und wie ... sich Vergangenheit wandelt im Gegenwärtigen, dieses zurückweist auf jenes und der Zukunft vorspielt, von der beide schon geisterhaft voll waren." Assia Djébar exprime à peu près la même idée dans *Vaste est la prison* 298: "Ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte."

⁶ Cf. la formule analogue dans *L'Amour, la fantasia* 240: "Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, ..." et dans *Ombre Sultane* 11: "... le lourd héritage".

phe au moment de l'écriture. Dans un tel contexte de préoccupations existentielles urgentes, il ne peut y avoir de place pour la distanciation ludique qui est si typique des textes européens (et nordaméricains), qu'elle soit faite de jeux de mots comme chez Michel Leiris, d'ironie comme dans *Les Mots* de Jean-Paul Sartre ou de ludismes intra-, inter- et métatextuels comme chez Alain Robbe-Grillet.

S'il y a distanciation, elle est ailleurs et d'une toute autre qualité, parce qu'elle va au fond de l'entreprise autobiographique moderne et vise l'héritage psychanalytique. Le regard critique sur certains mythes provoque des renversements importants. Est-ce qu'il n'y a pas là, dans ce phénomène de réinterprétation, un autre élément constitutif de l'autobiographie postcoloniale?⁷ Prenons un premier exemple.

* * *

Echo et Ego. - Assoiffé, Narcisse se penche sur la fontaine pour boire, découvre sa propre image qui se reflète dans le miroir de l'eau, et s'éprend éperdument de l'inconnu qui le regarde. Auto-fascination qui le mène à sa perte: Sous les baisers de l'amour l'eau ouvre le passage vers les eaux sombres du Styx. Le devin l'avait bien prédit à la naissance de Narcisse: le nouveau-né vivra longtemps "si se non nouerit" ("s'il ne se connaît pas").⁸

On connaît la fortune que la psychanalyse fit à ce mythe. Ce qu'on sait peut-être moins, c'est que Freud n'a retenu qu'une moitié du conte d'Ovide, la part masculine. Nulle trace chez lui de la belle nymphe Echo, amoureuse de l'orgueilleux Narcisse et morte d'amour refusé.⁹

Si je vous invite à vous pencher avec moi sur cette source ancienne à laquelle depuis ces temps reculés sont venus se désaltérer tant d'autobiographes modernes ("se dés-altérer" pris dans le sens de "retrouver ce qui avait été altéré, défiguré, retrouver sa propre figure"), c'est pour vous montrer comment le mythe de Narcisse se métamorphose quand on lui rend sa part féminine. Il fallait une femme autobiographe pour que la femme occultée puisse se dévoiler. Il fallait un écrivain postcolonial pour que cesse le respect devant les divinités grecques et que soit pratiqué sur le mythe même ce qui

⁷ Et peut-être de toute la littérature postcoloniale, si l'on veut suivre la thèse avancée par Marie Vautier, "Postmodernisme et postcolonialisme: refaire les mythes du 'centre' dans le contexte du Nouveau Monde", *Zeitschrift der Gesellschaft für Kanada-Studien* 11 (1991): 141-149: En se basant sur l'analyse d'un roman canadien, elle constate que le mythe, "métarécit immuable" en Europe, est perçu dans les pays postcoloniaux "comme quelque chose de flexible, d'adaptable" (144).

⁸ Ovide, *Les Métamorphoses* III 340-510; 348.

⁹ Cf. en particulier Ovide, *Les Métamorphoses* III 356-401.

lui valut jadis d'être conté par Ovide: la métamorphose. Assia Djébar a fait ce travail important.

Georges Gusdorf, dans son article fondamental *Conditions and limits of Autobiography* (1956), a caractérisé l'autobiographie de "mythic tale".¹⁰ Cette formule s'avère particulièrement heureuse pour l'oeuvre d'Assia Djébar, car elle permet de cerner le lieu nouveau d'où elle parle, qui est un lieu à la fois de ressourcement et de renversement: l'automythification, typique du genre autobiographique selon Gusdorf, se base chez elle sur une mythomorphose. Morphose définit en biologie des processus de modification et d'accommodation que provoquent des influences extérieures. Ce qui veut dire dans le contexte djébarien que la réécriture de mythes nous ramène en dernier lieu à la situation (post)coloniale omniprésente.

Echo aime Narcisse, elle brûle pour lui comme "une torche". Elle guette le son de ses mots et les lui renvoie, invite ouverte à l'amour. Le refus de l'aimé la ronge. De plus en plus affaiblie, l'aimante se fige et devient montagne rocheuse. C'est de ces rocs que renaîtra éternellement sa voix, "Echo parlant quand bruyt on maine".¹¹

Les mots et la voix: nous retrouvons ces termes-clés au centre de l'autobiographie d'Assia Djébar, et cette identité rend d'autant plus aisée l'analyse des différences capitales entre les deux textes. Car si Assia Djébar devient Echo à son tour, ce n'est pas pour rendre passivement les appels masculins, mais, puisque l'anamnèse du mal personnel rejoint celle de la souffrance de toutes les femmes de la tribu, "ma seule origine",¹² c'est pour répondre à des voix féminines qu'étouffaient dans le passé les murs du harem. Donner voix, c'est prendre la parole des autres pour la faire sienne,¹³ ou - puisque la voix de ces autres infortunées s'est envolée à jamais - c'est prendre ses propres paroles pour en faire les leurs.

Mots de la main du père. - Double prise de paroles, c'est-à-dire double sacrilège. Il est aggravé par l'ambivalence congénitale de cette appropriation.

¹⁰ Cité d'après la version anglaise publiée par James Olney (ed.), *Autobiography. Essays, Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton UP, 1980) 28-49; 48.

¹¹ François Villon, *Le testament* (Ballade des dames du temps jadis), François Villon, *Poésies complètes*, ed. Claude Thiry (Paris: Le livre de poche, 1991) 117, vers 333.

¹² *L'Amour, la fantasia* 229: "... écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine." Cf. les réflexions sur le "je" et le collectif des femmes dans *L'Amour, la fantasia* 176-178.

¹³ C'est une interprétation analogue du mythe qu'on peut trouver dans le texte de John Barth, intitulé *Echo*: "Echo never, as popularly held, repeats all, like gossip or mirror. She edits, heightens, mutes, turns others' words to her end." *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*. (New York: Grosset & Dunlap, 1963) 98-103; 100. Je remercie Alfred Hornung de m'avoir signalé ce texte.

Car si Echo peut renverser les rôles et se transformer en Ego, femme dressée libre, active, émetteuse de sons féminins jusqu'alors tus, c'est que l'homme y est pour quelque chose.

"Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père." Cette ouverture de *L'Amour, la fantasia* reflète jusque dans son rythme harmonieux la paix et la parfaite entente entre le père et sa fille. C'est de bon augure pour une initiation comme celle qui va avoir lieu. Pourtant, Freud nous a appris à nous méfier: lorsqu'il analyse le premier souvenir que rapporte Goethe au début de son autobiographie *Dichtung und Wahrheit* (le futur génie en culottes encore très courtes s'était amusé à jeter la vaisselle de la maison par la fenêtre), il sait d'expérience qu'il doit s'attendre à une "Deckerinnerung", un souvenir-écran: car - explique-t-il - le souvenir souvent anodin avec lequel quelqu'un commence quand il raconte sa vie livre la clé pour accéder au tréfonds de l'âme, si toutefois l'analyste ne se laisse pas tromper par les apparences quelconques du récit.¹⁴

Un siècle après Freud, le savoir psychanalytique fait partie du fond culturel commun. Les autobiographes en sont imprégnés autant que leurs lecteurs et savent que ceux-ci vont aller chercher derrière l'écran des mots de quoi déconstruire les trop belles images d'Epinal. Autant les précéder et leur livrer les faits pour ainsi dire clefs en main, c.-à-d. à découvert, pré-interprétés. C'est ce que fait Assia Djebar.¹⁵

La scène d'ouverture de *L'Amour, la fantasia* est un modèle du genre. Le premier jour de sa scolarité, un père, figure haute et protectrice, amène son enfant à l'école; l'enfant est fier de marcher à côté de lui. Cette scène d'union d'un couple où l'un se tient à l'autre est trop belle pour ne pas être une projection consolatrice après coup et qui cache sous ses dehors idylliques une douleur qui vient d'ailleurs. Et en effet, quand on y regarde de plus près, on remarque que la surface unie et lisse de l'image est traversée de fissures.

Ce qui frappe, c'est qu'au souvenir visuel si riche en détails ne correspond aucune réminiscence auditive. C'est une scène muette. Père et fille ne se parlent pas. L'absence de parole laisse planer comme une tension, une appréhension. Deux coupures traversent l'image. Les détails du décor évoqué per-

¹⁴ "... es ergibt sich in der Regel, daß gerade diejenige Erinnerung, die der Analysierte voranstellt, die er zuerst erzählt, mit der er seine Lebensbeichte einleitet, sich als die wichtigste erweist, als diejenige, welche die Schlüssel zu den Geheimfächern seines Seelenlebens in sich birgt." Sigmund Freud, "Eine Kindheitserinnerung aus *Dichtung und Wahrheit*", *Sigmund Freud Studienausgabe*, t. 10 (Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1969) 254-266; 259. Cf. également t. 1, 205 sqq. ("Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 13. Vorlesung").

¹⁵ Assia Djebar est particulièrement attentive aux "premières scènes", cf. dans *Vaste est la prison* 293 "... la scène disons 'de la première écriture' ..."

mettent de préciser. "Ecole, cartable": Le père mène l'enfant du monde de l'oral vers le monde de l'écrit. La main qui écrit tient et guide celle qui écrira.

Deuxième coupure: "Fez, costume européen, école française, fillette arabe". Le rite de passage entre deux mondes s'accompagne de marques visibles. Le père est devenu un être composite, affublé à l'européenne, le corps enserré dans un costume correct, la tête coiffée selon les moeurs arabes. Ce qui peut paraître un simple point folklorique sur le i de la silhouette paternelle, s'avérera être le symbole du fardeau de la tradition islamique: elle se fait petite à l'extérieur, mais pèse de tout son poids à l'intérieur. L'histoire de la première lettre d'amour fait découvrir à la jeune fille cet autre visage d'un père en colère qui censure, interdit, cloître.

La marche vers la lumière matinale de la fillette encore entière, de culture arabe,¹⁶ ouvre la voie à une nouvelle vie, différente de celle des autres filles de son âge, parce que libre. Mais cette image-clef comporte, inscrite dans ses fissures, une part d'ombre qui en fera "un signe double, contradictoire" (12), l'auteur en est bien conscient. Elle est entrée dans un monde conflictuel et devra trancher un jour, "couper les amarres".¹⁷

Jusque dans ses métaphores, le texte présente un Moi lucide qui raconte pour réfléchir et qui interprète pour voir et faire voir clair. Trop clair? Les amarres ne se coupent pas si facilement. Nous sommes loin de la transparence totale, fétiche de l'ancienne autobiographie; l'occultation s'est simplement déplacée. Elle concerne le modèle qu'adapte à ses besoins celle qui choisit de vivre le "kalam" à la main. Identifier cette projection permet de mieux comprendre les visions du moi.

* * *

La torche de Promethea. - L'initiation par le père mène l'enfant du monde oral vers le monde des mots écrits. Couchés sur le papier et prêts à s'envoler, ils ouvrent un horizon illimité qu'ils illuminent et incendient de leur rayonnement: "Le mot est torche" (*L'Amour, la fantasia* 75). Sur le halo de la métaphore d'apparence anodine se dessine la figure mythique de Prométhée.

Souvenons-nous: Ce titan défia Zeus, modela d'argile les premiers hommes pour compléter la création et, pour leur permettre de survivre parmi les bêtes, leur apporta le feu, en allumant une torche au char du Soleil. Zeus ne pardonna pas ce vol et fit enchaîner le malfaiteur sur le plus haut sommet

¹⁶ Cf. l'expression avec laquelle se caractérise Assia Djebar enfant dans *Vaste est la prison* 253: "... moi, âgée de trois ans ... fillette tout à fait arabe ..."

¹⁷ La métaphore se trouve dans *L'Amour, la fantasia* 13 et dans *Ombre Sultane* 10.

du Caucase, où un vautour venait lui dévorer le foie, qui se reformait à mesure qu'il était dévoré.

Assia Djebar artiste prend modèle sur ce premier artiste du monde naissant, et en profitant de la forme équivoque de son nom francisé, elle se substitue à lui et le change en femme: Prométhée n'est plus Prometheus, mais Promethea. D'ailleurs, soit dit en passant - l'auteur était depuis longtemps présent dans ce mythe, vérité mise à jour paradoxalement par le masque du pseudonyme: La femme qu'aime Prométhée dans les textes anciens s'appelle - Asia. Shelley, dans son drame *Prometheus Unbound* (1818/19), a largement développé ce personnage, symbole d'harmonie et d'amour.

Assia Djebar Promethea:¹⁸ Comme le titan, qui prit l'argile, la délaya dans l'eau et en façonna l'homme debout, elle forme avec l'argile des mots, pétris dans l'écriture, des figures humaines, exclusivement féminines dans son cas, et leur apprend la station verticale (le mot "argile" revient plusieurs fois dans la trilogie);¹⁹ et comme le titan qui inventa l'écriture et la donna aux hommes, elle s'approprie ce savoir et s'en sert pour servir les femmes de sa culture;²⁰ réduites jusqu'alors à l'oralité éphémère, elles auront désormais voix au chapitre par le truchement de ses livres.²¹

Le thème de l'auteur porte-et-scribe-voix nous ramène à Echo. Ce rapprochement permet la découverte suivante: les narratologues ont constaté que Prométhée est le seul héros mythique qui ne lutte pas pour son bien, mais travaille en parfait adjuvant uniquement au profit des autres. Tout comme Freud, ces messieurs ont oublié la belle nymphe Echo qui pratique le même altruisme. Car quand Junon "pouvait surprendre les nymphes qui souvent, dans les montagnes, s'abandonnaient aux caresses de son Jupiter, Echo s'appliquait à la retenir par de longs entretiens, pour donner aux nymphes le temps de fuir."²²

¹⁸ Une analyse comparative entre l'autobiographie d'Assia Djebar et *Le livre de Promethea* d'Hélène Cixous (Paris: Gallimard, 1983) reste à faire; elle pourrait révéler le jeu intertextuel complexe qu'entretient surtout *Ombre Sultane* avec le texte autobiographique de Cixous, cf. p. ex. la division du Je en "ma personne-plus-ombre", "H" étant "mon ombre", "ma personne de nuit" (24), tout comme Hajila jouera ce rôle à côté d'Isma chez Assia Djebar.

¹⁹ *Ombre Sultane* 20: "... les heures passées à deux sont argile nourricière, ..."

²⁰ Cf. dans *L'Amour, la fantasia* 161: "Chérifa! ... Les mots que j'ai cru te donner ... ils écrivent à travers ma main ... Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices; ..."

²¹ "Ce qui est arraché au pouvoir masculin, n'est qu'un pis aller qui ne peut consoler de la perte de l'écriture berbère qui fut une écriture de femme" (*Vaste est la prison* 164).

²² Ovide, *Les Métamorphoses* III 362, citation d'après la traduction de Georges Lafaye (Paris: Les Belles Lettres, 1957) 81.

L'écrit et la mort. - La générosité est mal rétribuée dans les deux cas. Prométhée qui crée et invente pour les autres et celle qui de sa voix couvre la retraite de ses soeurs, sont sévèrement punis par le couple divin jaloux. Junon condamne Echo à perdre la voix, c.-à-d. à la mort. Par des tortures éternellement répétées, Zeus fait subir à Prométhée pis que la mort.

Si Assia Djebar sait déconstruire les figures mythiques et en faire des modèles d'autonomie féminine, elle sait aussi que le cercle infernal fait de don et de revendication de soi - de jalousie - de punition n'est pas facile à rompre. Des menaces de châtements semblables à ceux subis par Echo et Prométhée pèsent sur elle; la brève évocation du centaure Nessus leur ajoute encore celle de la mort atroce d'Hercule, évoquée également dans les *Métamorphoses* d'Ovide.²³ "Femme dressée libre", elle craint à la fin de *L'Amour, la fantasia* la jalousie des hommes et leur sabotage mortel ("... je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre ... j'entends le cri de la mort dans la fantasia", 256), et c'est sur le même thème de la mort et du crépuscule que se terminent les deux volumes suivants.²⁴ Seul remède: fuir ("... l'odalisque est en fuite", *Ombre Sultane* 169), accepter d'être fugitive pour toujours (*Vaste est la prison* 347-348)²⁵ comme l'insaisissable Echo. Mais cela signifie aussi mobilité, mobilité qui permet d'échapper au sort de celle qui fut métamorphosée en roc. Cette mobilité est renforcée par l'écriture qui conserve la voix et lui permet de s'envoler à travers le monde. Pourtant, puisque écrire est se mettre à nu dans la langue française, "don d'amour de mon père" (243), il y a "un danger permanent de déflagration":²⁶ le feu de la torche risque de retomber sur Promethea, car il active par sa chaleur le liquide magique de Nessus, cadeau changé en poison par la jalousie du père-centaure.

La mythomorphose reflète une situation ambivalente. La recherche de l'équilibre entre le poids du passé et les chances de libération est une lutte constante aux résultats précaires. La relecture subtile et contradictoire à laquelle Assia Djebar soumet la punition de Prométhée le prouve bien.

²³ IX 101 sqq.; cf. le chapitre intitulé "La tunique de Nessus" à la fin de *L'Amour, la fantasia* 239-243.

²⁴ Cf. *Ombre Sultane* 171-172; *Vaste est la prison* 341 sqq.; ce chapitre final, intitulé "Le sang de l'écriture", reprend et approfondit le thème du premier chapitre "Le silence de l'écriture": "Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir ..."

²⁵ Cf. également dans le chapitre intitulé "*Fugitive et ne le sachant pas*", placé au milieu du texte, 165-172.

²⁶ *L'Amour, la fantasia* 241: "Me mettre à nu dans cette langue [sc. française] me fait entretenir un danger permanent de déflagration."

Mutilations. - Le titan a dérobé le feu à la voûte du ciel pour le porter aux hommes. Zeus, jaloux de sa puissance, condamne le voleur à l'enchaînement à perpétuité. Assia Djebar adapte ce châtement antique à sa culture: la sharia prescrit que le voleur aura la main coupée. Par le biais du mythe, nous comprenons pourquoi l'image obsédante de cette mutilation hante tellement *L'Amour, la fantasia*, car le texte lui-même évite d'être explicite. S'il parle de vol, c'est par rapport à la langue française;²⁷ la nommer implique évidemment ce qui accompagnait son apprentissage, l'écriture. La main du père, amenant la fillette à l'école française, a fait ce double don.²⁸ Fromentin, qui accompagne l'autobiographe "en seconde silhouette paternelle" (255) le confirme, en laissant entre les mains de l'auteur sa *Chronique de l'Absent*. C'est à travers son récit qu'apparaît le châtement de la main coupée (de l'inconnue de Laghouat) qui menace celle qui a osé doubler le don paternel de son propre don artistique; ce qui lui permet en tant qu'auteur de mener dans une mesure insoupçonnée du donateur une vie au dehors.

"La main dans la main du père": Le geste de l'initiation s'est légèrement transformé lorsque cette scène est reprise à la fin du livre (239): "Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village; sa main me tire ..." Derrière l'évocation de la main sur laquelle le père tire, se dessine en filigrane la mutilation pour celle qui oserait transgresser la loi du père et essaierait de faire un mauvais usage du don. C'est pourquoi la victime possible se sent solidaire de la victime du siège de Laghouat, se saisit "de cette main vivante" (255) et essaie de la faire sienne. La main non coupée tente de bannir ainsi la peur de la mutilation en s'en approchant au plus près.

Feu de canne. - C'est à ce moment précis que la pensée de la mort par les mots et l'écriture est contrebalancée par le défi prométhéen: "... main de la mutilation et du souvenir ... je tente de lui faire porter le 'qalam'" (255). Cet instrument d'écriture revient à la fin de *Vaste est la prison* lorsqu'est évoqué "le corps mutilé"²⁹ de la jeune journaliste assassinée par des intégristes déguisés en faux policiers: "Yasmina qui portait, chaque jour de sa dernière année, le kalam à la main" (344).³⁰

²⁷ "... l'ennemi d'hier, celui dont j'ai volé la langue..." (*L'Amour, la fantasia* 243).

²⁸ C'est par le biais de l'histoire de Zoraidé de Cervantès qu'est établi le rapport entre le vol, l'écriture et le père: "La scribeuse est celle qui paye, mais c'est aussi la voleuse, la traficante aux yeux du père ..." (*Vaste est la prison* 169).

²⁹ Le thème de la mutilation revient également dans les dernières lignes de *Ombre Sultane* 171: "l'enfance disparue, pouvons-nous la ressusciter, nous, les mutilées de l'adolescence, ..."

³⁰ Le même instrument réapparaît aussi à la fin de *Le Blanc de l'Algérie* (Paris: Albin Michel, 1995) 261: "Je compte soudain, je décompte combien d'écrivains ... en langue fran-

Ce qui se dresse dans ces mains de femmes qui écrivent est exactement ce dont se servait le rusé Prométhée pour camoufler le vol du feu; Freud s'est intéressé à ce détail dans son travail de 1932 intitulé "Zur Gewinnung des Feuers"³¹ et rappelle que le titan avait caché le feu dans une canne (de fenouil). En effet, l'instrument creux ne devint torche que lorsque, le feu étant allumé sur terre, le vol ne put plus être caché. Vu la double qualité de la canne, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'on ait attribué à Prométhée, créateur de la culture humaine, et le vol du feu et l'invention de l'écriture. Comme canne en allemand ("Rohr, Rohrfeder"), le latin "calamus" signifie aussi le roseau adapté à l'écriture.³² Nous voilà arrivés au "kalam" d'Assia Djebar. "Le mot est torche", disait-elle. Nous savons maintenant qu'il le devient après être passé dans l'écriture par le kalam.³³

Foie et tendresse. - Si la punition de Prométhée voleur, imposée par le père des dieux, a été changée et est devenue le châtement de la main coupée qui menace Promethea, c'est parce qu'un détail de la torture du titan déclenchait dans la mémoire féminine un tout autre écho et le mettait à l'abri de l'emprise masculine. Zeus fait supplicier le héros enchaîné à la montagne par un rapace qui lui arrache le foie. Cet organe, siège des passions et des désirs dans l'antiquité,³⁴ est intangible chez Assia Djebar, car le hasard d'une conversation avec son frère lui a fait redécouvrir la forte charge d'émotivité qui s'y rattache: "mon foie... hannouni!" (95). Si ce mot "enrobé d'enfance" (95), encore tant d'années après, "fait chaud au coeur" (94), c'est parce qu'il fait rejaillir dans la mémoire la tendresse des femmes de la tribu et leur parler spécifique. L'identification est tellement immédiate et totale que l'autobiographe passe à la première personne du pluriel: "Pour dire 'mon coeur', nous, les femmes, nous préférons 'mon petit foie', ..." (95). L'acte sauvage que le bec du vautour fait subir à Prométhée, peut se transformer dans ce contexte en action bénéfique pour l'égo. Celle qui se souvient se

çaise - cela pourrait être en arabe ou en berbère, qu'importe - vont se retrouver approchant immanquablement du trépas, la plume ou le kalam à la main, puis y tomber."

³¹ Dans Sigmund Freud, *Studienausgabe*, t. 9 (Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1974) 445-454, en particulier 450.

³² Pour l'histoire du calame cf. Jacques Stiennon, Geneviève Hasenohr, *Paléographie du Moyen Age* (Paris: Armand Colin, 1973) 159-160.

³³ Le roseau est évoqué dans *L'Amour, la fantasia* (203: "puis vient l'écriture dont les lettres lianes forment entrelacs amoureux, sous la griffure du roseau en pointe.") et dans *Vaste est la prison*, au moment où Zoraidé fait passer son message aux esclaves et où le roseau sert d'instrument de transmission à l'écrit: "Ils sont quatre, et lorsque de la fenêtre close sort le message suspendu au bout d'un roseau, ..." (167).

³⁴ Cf. Sigmund Freud, *Studienausgabe*, t. 9 (Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1974) 451: "Die Leber galt den Alten als der Sitz aller Leidenschaften und Begierden."

nourrit elle-même du foie-mot-de-tendresse fortifiant: "Ce 'tendrelou' semble un coeur de laitue caché et frais ... qui fleurit entre nous et que, pour ainsi dire, nous avalons..." Et tel le foie de Prométhée qui n'arrête pas de se reformer, le "hannouni" - source de consolation, non de torture - ne cesse de se multiplier pour assouvir la faim d'enfance: le Moi retrouve "la pléthore amoureuse de la langue de ma mère" (76).

* * *

Le complexe de Promethea. - La rencontre fortuite avec le frère ramène au bonheur de l'enfance, passée dans le monde protégé des femmes entourées d'enfants, ceux-ci vivant encore dans la promiscuité des deux sexes. Mais le souvenir se teinte aussi de regrets vis-à-vis du frère qui "ne fut ni mon ami ni mon complice quand il le fallait" (94). Ce manque est ressenti comme une esquive, justifiée après coup par le tabou: "Silhouette dressée du frère qui détermine malgré lui la frontière incestueuse, l'unité hantée, ..." (96).

L'évocation est révélatrice, car elle ressemble de très près à l'image-clé qui encadre le livre: "la silhouette haute et droite" du père qui se dresse au début (11) et à la fin de *L'Amour, la fantasia*.³⁵ Serait-il trop risqué de conclure que l'identité extérieure des deux figures masculines les plus proches par le sang et l'affection, correspond à l'identité d'un désir et que le texte n'ose suggérer que par le biais du frère, quelque part à l'intérieur du livre?³⁶ Nous pouvons nous faire épauler dans cette interprétation par Gaston Bachelard qui analyse dans son livre *La psychanalyse du feu* ce qu'il appelle le complexe de Prométhée.³⁷ Il le définit comme étant "le complexe d'Oedipe de la vie intellectuelle" (27). Formule heureuse quant au cas qui nous occupe ici. Le père qui amène sa fille à l'école rompt la relation oedipienne qui l'unit à celle que l'on disait son "aimée" (240). Il l'initie à la sublimation en lui offrant en échange de leur unité impossible l'amour des lettres. La petite fille n'obéit que trop bien, conformément à la définition de Bachelard, le com-

³⁵ Cf. à la fin de *L'Amour, la fantasia* 239: "Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, ...", et dans *Vaste est la prison* 266: "... main dans la main du père, ... le seul aussi à porter si fièrement son fez turc, de feutre rouge grenat, bien droit au-dessus de son regard clair." - Jusqu'à quel point cette évocation incarne l'idéal de virilité, est démontré dans *Vaste est la prison* avec la contrepreuve (102 sqq.): L'amour pour le jeune homme meurt au moment où devant le mari qui menace, il plie et arrondit le dos. Ce manque de maturité ne permet plus que des sentiments maternels (103, 116).

³⁶ Un écho de ce désir transparait aussi dans des épisodes comme celui du mariage, où la jeune femme tient à réassurer le père de son amour en lui envoyant ce message: "Je pense d'abord à toi en cette date importante. Et je t'aime." (122)

³⁷ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (Paris: Gallimard, 1949), en particulier 25-27.

plexe de Prométhée comprenant d'après lui "toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres." (26), et montre dans ses réussites intellectuelles futures combien était grand son amour pour le père, dont elle porte en elle à jamais incrustée l'image de l'"enfant studieux".³⁸ Celui-ci reçoit bien ces preuves d'attachement jusqu'au moment où les circonstances le ramènent au noeud de leur relation impossible: l'amour, parce qu'un autre ose venir proposer le sien.

La colère du père face à la première lettre d'amour interceptée montre que le coup a porté, car ce qui a eu lieu était un coup monté. L'arme du regard dont se sert la jeune fille pour provoquer le jeune homme qu'elle croise lors de la remise des prix est une première preuve du fait qu'elle commence à faire fi des tabous.³⁹ Le verbe employé dans la brève évocation de la scène du regard provocateur est intéressant: "Je me souviens de l'avoir défié du regard ..." (*L'Amour, la fantasia* 12) Défier, c'est enlever la foi à quelqu'un. Par le biais du jeune élève est visé celui qui avait demandé à sa fille de mettre sa foi désormais en l'intellectualité. Le père ne se trompe pas, et en volant la lettre, il permet au message d'arriver à son vrai destinataire. Sa réaction est à la mesure de la provocation: dans le refus de l'amour de l'autre il réitère implicitement son propre refus.

L'amour volé. - L'interdiction paternelle ne fait qu'aviver le défi et le désir de continuer une correspondance qui, pour bien punir le vrai coupable, se fait dans la langue vers laquelle le père a conduit. Les satisfactions de la vengeance clandestine ne peuvent empêcher que le mal n'aille grandissant et finisse par apparaître au grand jour. Il a nom "aphasie amoureuse", "impossibilité en amour", "mutité" ou "aridité",⁴⁰ et semble directement lié au père; car ce qui le déclenche sont les deux choses apprises à l'école: la langue française et l'écriture. La langue apprise reste étrangère à l'expression de l'amour. L'écriture est un obstacle bien plus important encore que la langue

³⁸ *L'Amour, la fantasia* 219.

³⁹ Dans l'"Histoire des Regards", ce livre futur que Roland Barthes appelle de ses vœux dans *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris: Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980) 28, il y aurait un chapitre important à réserver aux pays islamiques et à Assia Djebar en particulier qui ne cesse de retravailler cette problématique du tabou de l'oeil dans ses textes (rappelons la scène de la flotte française devant Alger au début de *L'Amour, la fantasia*) et dans ses films.

⁴⁰ Les trois citations se trouvent dans *L'Amour, la fantasia* 145 ("impossibilité", "aphasie"), 95 ("mutité") et aux pages 38 ("aridité") et 226 ("ma propre aridité et mon aphasie"); cf. aussi dans *Vaste est la prison* 150: "l'impossibilité d'aimer" et dans *L'Amour, la fantasia* 240: "Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie?"

coloniale. C'est la répétition de la scène de la lettre volée plus tard dans le même livre qui est explicite dans ce sens, fidèle à la règle de Freud selon laquelle le sens latent d'un rêve qui se répète au cours d'une même nuit devient avec chaque reprise de plus en plus manifeste.

L'histoire de la lettre volée, modèle de retournement d'un récit chez Edgar Allan Poe déjà et retourné encore une fois de façon ingénieuse chez Lacan pour devenir un texte-clé de la psychanalyse moderne, est de nouveau réécrite par Assia Djebar dans *L'Amour, la fantasia* (72 sqq.).⁴¹ Après la lettre d'un prétendant qui ne consiste qu'en mots d'amour plagiés (l'expéditeur copie simplement un long poème d'amour), c'est la lettre de l'aimé qui irrite parce qu'elle parle trop ouvertement, ce qui laisse la même impression d'avoir à faire à des textes qui s'adressent à toutes les femmes, donc à aucune. La suite des événements donne raison à cette réaction. Rangée dans un portefeuille, la lettre est lue par un amoureux éconduit et ainsi dépersonnalisée du côté masculin, puis, le portefeuille l'offrant à qui voulait dans le "sac qui bâillait" (74),⁴² la lettre est volée par une mendicante, arrivant ainsi à destination du côté féminin, c'est-à-dire nulle part.

Conformément à l'image du gant retourné chez Poe, Assia Djebar change toute l'histoire, qui n'est plus celle de la femme passive qu'on vole et à laquelle on restitue avec beaucoup de mal la lettre compromettante, mais celle de la femme active qui *se fait* voler pour compromettre les hommes voleurs-voyeurs, auteurs de missives dites amoureuses. L'auteur, prenant la troisième position de l'analyste suivant l'interprétation de Lacan, fait le lien avec la scène de la lettre déchirée par le père et reconnaît ainsi, grâce à la répétition, la source de son mal - "l'ombre du père se tient là", "l'oeil constant du père" veille (71, 75).⁴³

Tant de lumières n'empêchent pas les coins d'ombre. Le vol, inconsciemment recherché, est une solution expéditive pour éloigner ce qui gêne. Que cet enlèvement se fasse dans des circonstances quelque peu criminelles, indique un sentiment de culpabilité de la part de la victime du vol que le méfait soulage. Le parallèle avec le long chapitre que Michel Leiris consacre dans *Fourbis* à la rencontre, lors de son service militaire à Béni-Ounif en Algérie, avec Khadidja bent Maamar Chachour, prostituée qui le fascine et qu'il

⁴¹ Cf. une première analyse esquissée par Anette Düll à la fin de son article "Die Macht des Anderen. Assia Djebars autobiographisches Schreiben als psychoanalytischer Prozeß", *Europas islamische Nachbarn. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*, ed. E. Ruhe (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995) 71-81, en particulier 81.

⁴² C'est de la même façon que le voleur de la lettre chez Poe la cachait aux yeux de tous ceux qui étaient à sa recherche: Il l'avait mise dans une petite étagère-porte-lettres accrochée au mur au-dessus de son bureau.

⁴³ Cf. aussi la formule lucide dans *Vaste est la prison* 212: "Pourquoi ... la mémoire féminine, en cercles concentriques, revient inlassablement aux pères, ..."

fréquente en amoureux, prouve le bien-fondé de cette conclusion.⁴⁴ La jeune femme lui fait cadeau d'une croix du Sud. Leiris a des doutes sur la provenance du bijou et pense qu'il a été perdu et "ramassé subrepticement" (205), sinon volé, et se renseigne, mais le résultat est négatif. Le soupçon est le premier signe de l'ambivalence qui tiraille ce soldat différent des autres; il permet de connoter négativement le cadeau et celle qui l'avait offert. L'objet-trouble-conscience passe plus tard aux mains de la femme qu'épouse Leiris pour être finalement volé lorsque les pires criminels de l'époque, des sbires de la Gestapo, fouillent la maison. La boucle de la gêne et de la culpabilité est bouclée, la structure répétitive confirme la persistance du problème.

Les mots pour ne pas le dire. - Mutité, aphasie: Plus est grande l'impossibilité de dire, plus est grande la place que prend le métatexte. Ce qui est une autre façon de rester à l'ombre du père. Car qui dit métatexte, dit effort intellectuel, complexe de Prométhée. Le métatexte couvre le silence de ses commentaires et de ses réflexions et sert de terrain d'essai pour l'esquisse de solutions possibles. Solutions de suppression (l'écriture pose problème: ne pas écrire l'amour; les mots dérangent: se taire, attendre que le silence fasse parler l'amour) ou de rêves nostalgiques de retour et de recommencement: revenir vers la complicité de l'enfance, vers l'idéal de l'androgynie.⁴⁵

Au niveau anecdotique, les textes ont d'autres moyens pour dire le manque et l'absence. Ils peuvent ou bien le suggérer par ce qu'ils disent et par ce qu'ils occultent, ou bien l'inscrire plus concrètement sur la page.

La révolte du défi renverse les rapports de force. Prométhée déçue par les hommes se fait Zeus et roc à la fois, sujet et instrument de la condamnation; elle punit les voleurs-voyeurs en les enchaînant à elle. Le mari de *Ombre Sultane*, dans la chambre matrimoniale "qui devient chaque soir sa prison" (80), "bramant dans sa douleur. Impuissant" (91) est "lié" (91) - au sens magique du terme - et torturé par l'amour d'Isma qui s'est séparée de lui et le nargue, se mouvant librement assez près tout en étant hors d'atteinte par le nouveau mariage contracté pour lui. Lorsque commence le tournage du film dans *Vaste est la prison*, la scène est plus nette encore:

un homme assis sur une chaise de paralytique regarde, arrêté sur le seuil d'une chambre, y dormir sa femme. Il ne peut entrer: deux marches qui surélèvent ce lieu font obstacle à sa chaise

⁴⁴ *Fourbis* (*La règle du jeu II*) (Paris: Gallimard, 1955) 181-239; cette dernière partie porte le titre "Vois! Déjà l'ange..." - Assia Djebar ne mentionne pas Michel Leiris, mais le titre du chapitre "Biffure..." de *L'Amour, la fantasia* 58 fait peut-être allusion au premier volume (*Biffures*) de son autobiographie *La règle du jeu* (Paris: Gallimard, 1948).

⁴⁵ Cf. l'évocation de l'androgynie dans *Vaste est la prison* 313: "Ainsi ai-je été allégée par cette nubilité qui me permettait de me concevoir aussi longtemps androgyne. Une grâce."

d'infirme. Chambre comme un antre, chaude, si proche et si lointaine à la fois: ... L'époux immobilisé regarde de loin. (173)

Une petite phrase d'allure sobre introduit ce passage: "Le 18 décembre de cette année-là, j'ai tourné le premier plan de ma vie; ..." Le lecteur sursaute, tellement le double sens s'impose, à ceci près qu'il faut ajouter un re- à "tourné", le premier plan étant un retournement de la première scène. L'homme n'est plus le grand personnage dressé haut, aimé sans grand espoir de retour, mais celui qui, rapetissé, couché ou assis, se languit de la femme debout ou placée plus haut que lui.

La première scène, revue et corrigée dans le premier plan: la réplique est une réponse qui ne fait qu'accuser le malaise. Vaste reste la prison dans laquelle homme et femme s'enchaînent mutuellement, l'un se libérant en entravant l'autre. "D'où viendras-tu, délivrance?" La paralysie dans laquelle sont liées thèse et antithèse exige une troisième position pour permettre le dénouement. L'histoire que raconte Cervantès de l'Algérienne Zoraidé et de son captif, telle qu'elle est analysée au milieu de *Vaste est la prison*, confirme ce constat: "*femme libre et homme esclave*" (168) - la formule résume parfaitement la structure du renversement. L'exemple historique, dit "*première image de couple dans ce glissement des mondes*", renforce le rapport entre 'la première scène' et "le premier plan" que nous venons d'établir. Si les deux fugitifs arrivent après maintes aventures à "*un autre équilibre*" dans leur vie en Espagne, cet état d'accalmie n'a rien d'une solution idéale pour la vie du couple; l'Algérienne est devenue "*épouse chrétienne, c'est-à-dire ni libre ni esclave*" et vit "*avec le soldat libéré des fers, mais point de la misère et des incertitudes...*" (169). Ce n'est finalement qu'une variante de l'entravement mutuel déjà décrit.

Le manque peut être inscrit aussi très concrètement sur la page, avions-nous dit. Dans les deux premiers volumes, le récit s'articule autour d'une lacune centrale: une partie importante de la vie amoureuse est passée sous silence. C'est au milieu de *L'Amour, la fantasia* que s'ouvre cette béance dans laquelle disparaissent quinze ans de vie: "Longue histoire d'amour convulsif; trop longue. Quinze années s'écoulaient, peu importe l'anecdote" (130). Le phénomène se répète au même endroit dans *Ombre Sultane*, mais la lacune est déplacée quant à l'histoire revécue. Celle-ci est longuement évoquée dans ses moments d'union et de bonheur, on est d'autant moins préparé à l'échec qui a lieu et que rien ne vient expliquer; la rupture est simplement constatée avec les mots les plus brefs (88-89).⁴⁶ Si dans *Vaste est la prison*, le récit de l'histoire d'amour est complet, il y a tout de même lacune parce que cette his-

⁴⁶ " ... l'échec de mon ancien défi? Un couple; l'illusion me fascinait de par sa nouveauté..." 88 - "N'osant évoquer mon divorce ..." 89; cf. aussi 145: "J'ai fini par quitter l'homme que j'avais cru aimer. ... Je l'oubliai aussitôt. Longtemps après cette rupture, ..."

toire est incomplète en elle-même: c'est celle d'un amour naissant qui tourne court à mi-chemin.

Promethea Unbound? - "L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal" (*L'Amour, la fantasia* 76). En attendant que ce moment de délivrance vienne, le noeud problématique est marqué dans les textes par un blanc, qui est la parfaite mise en page de la "vacance originelle" dont parle *Vaste est la prison* (117).⁴⁷ C'est un champ que l'écriture contourne et dont elle laboure patiemment parcelle après parcelle. Peut-être réussira-t-elle un jour à le couvrir totalement de ses traces, signes d'inscription de "l'unité hantée" dans la métamorphose, Echo-Ego sauvant Narcisse de l'autofascination masculine, Prométhée-Promethea délivrée et délivrant comme chez Shelley, ayant fait la paix avec Jupiter et vivant, réuni à Asia, "Sceptress, free, uncircumscribed".⁴⁸

⁴⁷ Cf. la même métaphore dans *Vaste est la prison* 313: "J'ai eu une adolescence, une noblesse blanches. Comme on dirait une mort blanche. ... je serais donc merveilleusement stérile, ..."

⁴⁸ Percy Bysshe Shelley, *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, ed. R. Ingpen, W. E. Peck (London, New York: Ernest Benn Limited, Gordian Press, 1965), III 194.