

2003

Assia Djébar. *Le corps invisible: voir sans être vue*

Anna Rocca

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Rocca, Anna, "Assia Djébar. *Le corps invisible: voir sans être vue*" (2003). *LSU Doctoral Dissertations*. 3153.

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3153

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Doctoral Dissertations by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

ASSIA DJEBAR
LE CORPS INVISIBLE: VOIR SANS ÊTRE VUE

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

in

Department of French

by

Anna Rocca

B.A., University “*La Sapienza*” of Rome, Italy, 1985

B.A., University “*La Sapienza*” of Rome, Italy, 1995

M.A., *Società Italiana delle Organizzazioni Internazionali*, Rome, Italy, 1986

M.A., University of Oregon, 1999

August, 2003

a Giulio
a Trilly

Abréviations

Les œuvres d'Assia Djebar, citées fréquemment, ont été identifiées avec les abréviations suivantes:

CVQA *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, 1999.

NS *Les nuits de Strasbourg*, 1997.

VEP *Vaste est la prison*, 1994.

AF *L'amour, la fantasia*, 1985.

FA *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980.

Remerciements

Je souhaiterais d'abord remercier Professeur Assia Djébar. Avant même de la rencontrer à Louisiana State University, ses oeuvres inspiraient déjà mon travail.

Pendant deux ans, j'ai suivi ses cours et notre amitié ainsi qu'une estime réciproque et un sentiment de grande solidarité n'ont cessé de grandir. Les conversations que nous avons eues ont été essentielles à ma compréhension et à mon approche de son œuvre.

Malgré son départ, elle a continué à suivre mon travail et à répondre aux questions qui se posaient au fur et à mesure que mon étude avançait.

Professeur Adelaide Russo a également largement contribué à l'écriture de cette thèse. Elle m'a apporté un éclairage et des renseignements différents. Elle a fait montre de beaucoup de constance, de patience et de lucidité pour me guider dans mon travail. Elle a porté une grande attention aux détails et son professionnalisme et sa précision m'ont été d'un grand secours. Elle a su m'indiquer les endroits où mon analyse méritait d'être approfondie.

Professeur Pius Ngandu Nkashama, en qualité de spécialiste ès littératures africaines, a commenté mon travail, et souligné toute l'importance d'une lecture au plus près des textes. Il m'a également montré la pertinence de l'analyse du contexte socio-historique, afin d'éviter tout contre-sens.

Professeur Joseph Rikapito m'a soutenu et encouragé tout au long du chemin, même dans les moments difficiles. Son expérience et ses grandes qualités humaines m'ont aidée infiniment.

Table des matières

Dédicace	ii
Abréviations	iii
Remerciements	iv
Abstract/résumé	vii
Introduction	1
L'œil	4
"Vraiment l'autobiographie?"	6
L'originalité de cette étude	15
Le je/nous	16
L'invisibilité du corps	19
Les trois romans	22
Voir sans être vue: le parcours de l'auteur et la critique	25
Notes	36
<i>L'amour, la fantasia. L'expression du désir et son impossibilité</i>	41
Le roman	41
Introduction	44
Les interdictions religieuses	47
Le "je" et la transgression	48
La femme et l'interdiction à l'écriture	53
Le père	58
Le père-loi: l'interdiction à l'écriture amoureuse	59
Le père-juste: le maître et le mari	66
L'espace du corps féminin	72
Le langage du corps féminin	75
Le corps et l'écriture	77
Le corps et la sexualité	80
Le corps et l'histoire	83
L'aphasie amoureuse	86
La résistance aux mœurs françaises	88
La résistance au compatriote	92
L'invisibilité et la résistance à l'homme français	96
Conclusion	99
Notes	101

<i>Vaste est la prison. L'espace privé du désir et l'espace public de la découverte</i> ...	107
Le roman	107
Introduction	111
Le manque d'un espace de communication à deux	115
L'espace privé du désir: de la transe à la danse	124
L'espace de la visibilité	130
L'espace de l'invisibilité	136
L'œil-camera: d'une invisibilité passive à une invisibilité active	143
L'espace public de la découverte: la mère et le déguisement	151
Le mimétisme d'Isma	159
De l'aphasie au cri: du mutisme à la parole	163
Conclusion	171
Notes	173
 <i>Les nuits de strasbourg. Désirer le vide; ne plus désirer l'autre</i>	178
Le roman	178
Introduction	184
L'espace de l'aliénation	187
La guerre	189
Ali et Jacqueline	193
Le vide: Thelja	198
La mère émigrée et la mère future	204
L'espace de la médiation: le couple	209
L'érotisme	211
La mémoire et le témoin	217
Strasbourg: l'espace du désir	222
L'espace de la fusion et l'espace de la reconstruction	226
Conclusion	232
Notes	235
 Conclusion	238
Notes	244
 Ouvrages cités	245
 Etudes critiques consultées	252
 Vita	259

Abstract/Résumé

This thesis traces the evolution of attitudes towards the body, desire, autobiography, and self-affirmation, in three novels of Assia Djébar: *L'amour, la fantasia*, *Vaste est la prison*, and *Les nuits de Strasbourg*. The three novels share a common trait: the narrators' will to express their body and their desires. This body, which is simultaneously anonymous and concealed, is at the very center of a contradiction; it is often relegated to representation as a ghost without any corporeal reality. It is been our objective to follow the narrators' introspective reflection on the multiple relationships between Algerian women and public space, designated as a masculin dominion controlled by the male gaze. The narrators move from a symbolic aphasia in *L'amour, la fantasia*, in which they are incapable of experiencing and expressing emotions to the definition of a private space of desire in *Vaste est la prison*, and ultimately to the possibility of mastering space and time which they themselves define in their relationships to men. In order to subvert the patriarchal system, the narrators develop strategies of camouflage and disguise as means of manipulating the notion of the incorporeal feminine body. In this progression from passive to active invisibility, they render conscious the unconscious dimension of their attitude towards themselves and towards men. In the context of Algerian society, the presence of woman in the public space is unacceptable. The gesture of making public space accessible to women requires a collaboration between the newly conscious Algerian woman and a male partner who embraces both her and his evolved identity.

Introduction

Le voile va donc faire passer la musulmane dans l'anonymat le plus total. Etre musulmane c'est vivre incognito.

– Abdelwahab Bouhdiba

The veil means that the woman is present in the men's world, but invisible.

– Fatima Mernissi

Ce "voile/travestissement", j'ai fini, plus tard, à plus de quarante ans, par le voir pourtant ainsi [. . .] . "C'est un fantôme!" [. . .] "Une femme-fantôme!"

– Assia Djebar¹

Le corps de la femme arabe semble souvent condamné à être représenté sous l'apparence d'un fantôme, c'est-à-dire de ce qui ne possède pas de réalité charnelle. Ce corps, à la fois anonyme et caché, se trouve au cœur d'une contradiction qui touche à la névrose. En effet, le corps est présent, mais il est censé demeurer invisible à l'homme. Le voile, l'élément qui relie les trois passages cités en exergue, suggère d'autres possibilités. S'il est vrai que le voile cache, il peut également être perçu, d'un autre point de vue, comme protecteur.² Si l'on file la métonymie du voile, on découvre alors que les mots "incognito" chez Bouhdiba, "invisible" chez Mernissi, et "fantôme" chez Djebar peuvent être entendus en une acception passive et une acception active. En effet, l'être "incognito" renvoie à la condition d'une personne qui n'a pas de nom, qui n'est pas connue, ainsi qu'à la situation de quelqu'un qui cherche délibérément à ne pas être connu. Un sujet "invisible" correspond à un être qui n'est pas visible, ainsi qu'à quelqu'un qui échappe volontairement à la vue. Un "fantôme" enfin peut être défini et comme l'apparition immatérielle d'une personne morte et comme la qualité de quelqu'un qui apparaît et disparaît.

Nous étudierons ici ce thème de la femme-fantôme, à travers trois œuvres d'Assia Djébar: *L'amour, la fantasia*, *Vaste est la prison*, et *Les nuits de Strasbourg*. Nous suivrons le parcours introspectif de la narratrice, au travers des réflexions qu'elle livre sur sa vie de femme algérienne avançant dans un espace public dominé par la gente masculine. Les trois romans sont liés par la volonté qu'affiche la narratrice à vouloir s'approprier son corps et ses désirs. Cette volonté manifeste cache en fait la question existentielle à laquelle l'auteur tente de répondre: que peut valoir l'existence sans la possibilité d'exprimer ses désirs? Djébar fait du *Cogito ergo sum* cartésien un "Je désire donc je suis," où, toutefois, le désir n'est pas postulé. Il s'agit bien plutôt d'un espace à revendiquer.

Notre auteur fait coïncider le désir et l'existence, en tant qu'elle définit le désir comme la force motrice de l'être humain, ce qui le pousse en avant vers l'avenir et vers toute forme de connaissance. Le désir constitue un espace mental et physique de découverte du monde. Il est aussi l'espace verbal d'expression des sentiments et espace psychologique à l'intérieur duquel les émotions sont transmises à l'autre. Dans cette dernière acception, le désir est étroitement lié à l'amour, ce dernier impliquant que l'idée d'échange et de réciprocité entre les deux sexes soit remise en question. L'auteur revendique cet espace à partir du manque d'expression du désir chez les femmes algériennes et, surtout, à partir du manque de communication dans sa société entre la femme et l'homme.

Mais comment peut-elle le réclamer dans une société qui érige en principes l'invisibilité du corps féminin, le silence de la femme et l'hostilité entre les sexes ?

L'auteur doit faire un ample détour. La narratrice de *L'amour, la fantasia* aborde l'interrogation sur le désir à la lumière de l'analyse des interdits de sa société et de la violence de la colonisation française en Algérie. Dans *Vaste est la prison*, Isma poursuit le même questionnement, cette fois s'appuyant sur les histoires des femmes de sa famille et sur sa propre intériorisation des interdits. Enfin, dans *Les nuits de Strasbourg*, Thelja et Eve mettent à jour un ensemble de solutions remédiant au manque de désir et de communication entre l'homme et la femme. Les premières réponses apportées tiennent en deux phrases: volonté de s'engager avec et aux côtés de l'autre; découverte du plaisir charnel.

Nous démontrerons, au cours de cette étude, qu'Assia Djébar revendique dans ces trois œuvres un espace d'expression du désir au féminin, qui déstabilise la dichotomie entre la visibilité et l'invisibilité du corps de la femme. L'auteur ne revendique pas la visibilité du corps féminin par rapport à l'invisibilité passive imposée par les règles de sa société sur le corps de la femme algérienne. Bien plutôt, elle fait preuve d'une grande capacité de subversion, qui modifie la notion de passivité présente dans l'idée d'invisibilité depuis l'intérieur de la société. Dans les trois œuvres, la narratrice suit donc un chemin qui la conduit progressivement de l'invisibilité passive à une forme d'invisibilité active, à travers laquelle la narratrice découvre son corps et ses désirs. Cette entreprise subversive est rendue possible par: la conquête progressive de l'espace public, c'est-à-dire le franchissement des limites spatiales imposées aux femmes par sa culture, d'une part; d'autre part, l'utilisation stratégique de déguisements, qui résistent au pouvoir du regard masculin.

Notre thèse, qui démontre la subversion de l'invisibilité passive en invisibilité active, met en exergue un aspect récurrent de l'œuvre d'Assia Djébar, à savoir la perméabilité des opposés, qui peut conduire à leur désagrégation pure et simple. De même que visibilité et invisibilité ne s'opposent pas, de même la notion d'invisibilité révèle toute une palette de nuances composites. En effet, Djébar insiste sur le processus lui-même de transformation qui se déroule dans le présent, bien plus que sur son but. Dans *L'amour, la fantasia*, et *Vaste est la prison*, le désir de dire ses sentiments, qui anime la narratrice, paraît lié exclusivement à la manière dont elle se rapporte à l'autre. Toutefois, la décision que prend Thelja dans *Les nuits de Strasbourg* ouvre un autre champ de possibilités. Elle décide en effet de se rendre invisible aux yeux des autres.

L'œil

Le thème de l'invisibilité est étroitement associé à celui du regard et du pouvoir de l'œil dans la société musulmane. Dans *La sexualité en Islam*, Bouhdiba évoque la relation entre la femme et l'homme au sein de la société islamique, qui transforme chaque partenaire en un 'être-regards' (51).³ Dieu, poursuit-il, punit les voyeurs en rendant aveugle un œil seulement (79). L'œil, enfin, est rapproché soit de Satan, en tant qu'organe qui veut tout contrôler; soit de l'appareil génital féminin, à cause de sa forme (80). L'œil symbolise donc à la fois la séduction et le danger inhérent à cette dernière, en tant qu'elle peut provoquer les foudres divines.

Fatima Mernissi, dans *Beyond the Veil*, explore les dynamiques sexuelles à l'œuvre dans les relations homme-femme, dans la société musulmane. Le voile fonctionne comme un rempart, en protégeant le corps de la femme contre les regards du

voyeur. Dans le même temps, la femme se doit de baisser les yeux et de dissimuler tout ornement à la vue de l'autre, dans un souci d'humilité et de soumission (83). Mernissi cite également Abu Hamid al-Ghazali qui déclare, à propos du pouvoir de l'œil:

[. . .] the eye is undoubtedly an erogenous zone in the Muslim structure of reality, as able to give pleasure as the penis. A man can do as much damage to a woman's honor with his eyes as if he were to seize hold of her with his hands. [. . .] When the Prophet was asking God to protect him from the most virulent social dangers, he asked Allah to help him control his penis and his eye from the dangers of fornication. (83)

Encore une fois, l'œil est identifié à l'appareil sexuel – cette fois celui de l'homme –, tandis que le désir sexuel est rapproché du danger de la punition.

Marta Segarra, dans le chapitre “Regardées et Regardeuses,” distingue le regard subi du regard jeté (*Leur pesant de poudre* 75). Le premier correspond au regard que la femme doit supporter lorsque son corps est sous le regard de l'homme. Ce regard est en fait rapproché du pouvoir du viol:

Dans les milieux traditionnels, il faut alors protéger les femmes de la famille des regards étrangers, pour éviter ce v(i)ol qui nuirait à l'honneur des mâles protecteurs. [. . .] La moindre pénétration oculaire de l'espace sacré qui les entoure est signe précurseur d'une pénétration plus grave. [. . .] Le regard subi est d'ordinaire craint par la femme, qui s'en protège, dans l'univers traditionnel, de la façon plus radicale, c'est-à-dire en s'y soustrayant. (77, 83)

Le regard jeté, poursuit Segarra, est celui des, “personnages féminins sur le monde extérieur et sur ceux qui les entourent. Mais puisque l'homme seul a le ‘droit du regard’, celui de la femme doit s'exercer d'habitude de façon occulte, à la dérobée; elle devient donc *voyeuse*” (79).

Le pouvoir de ces deux regards est considéré du point de vue du microcosme musulman. Comme l'explique fort bien la narratrice de *L'amour, la fantasia*, le regard

porté par un non musulman sur une femme musulmane n'a aucun pouvoir. Il se situe, en fait, "au delà de l'interdit" (AF 143). Segarra remarque à propos du regard de l'étranger: "De la même façon que l'étrangeté trop grande, l'altérité trop radicale, empêche l'action nuisible du regard, l'excès de visibilité devient équivalent à la transparence, à l'invisibilité" (*Leur pesant de poudre* 79). Dans cette étude, la question du regard et de l'invisibilité du corps de la narratrice est rendue plus complexe encore par l'exposition de son corps dans deux sociétés qui attribuent des valeurs tout à fait opposées à la visibilité et à l'invisibilité.

"Vraiment, l'autobiographie?"

'Vraiment l'autobiographie ?' a été mis en exergue par Djébar, "dans un exemplaire de *Vaste est la prison*" (Ruhe, *Postcolonialisme* 161). Cette étude n'a pas pour objet d'analyser le rapport qu'entretient la fiction avec l'autobiographie, pas plus qu'elle ne se propose de traiter du sujet complexe de l'autobiographie post-coloniale. Pourtant, la question que pose notre auteur interroge encore une fois la frontière entre fiction et autobiographie. Depuis 1946 et la publication de la préface à *L'âge d'homme* de Michel Leiris, cette limite fait explicitement problème.⁴ La question se complique encore si l'on considère les débats plus récents autour de la notion d'*autofiction*.⁵

Dans *Francophone African women writers*, Irène Assiba D'Almeida déclare être d'accord avec l'affirmation selon laquelle l'autobiographie relève tout à fait de la fiction. L'écrivain doit construire a posteriori sa propre vie et reconstruire son passé d'après des critères subjectifs par définitions. C'est la raison pour laquelle, poursuit D'Almeida: "The autobiography thus becomes an auto-fiction in which the subject "I"

is the object of a narrative discourse that allows at once a means of distancing, but also a means of selection of the particles that will form the “I” (35). Toutefois, dans le contexte de la littérature africaine, D’Almeida préfère le terme “socio-fiction” à celui d’*autofiction*: “auto-fiction is generally turned into socio-fiction, and within African societies, recounting the story of an individual life is often a pretext for reviving an historical moment and depicting a whole society” (35).

L’idée de “socio-fiction” s’applique particulièrement bien à l’oeuvre de Djébar. Son rapport à l’histoire avec un “H” majuscule, tout autant que ses références aux histoires des Algériennes, constituent les fondements de son écriture. Elle a en fait reçu une formation d’historienne; elle a enseigné l’histoire à l’Université d’Alger. Son intérêt et sa passion pour cette discipline sont toujours demeurés importants. Ruhe considère les trois premiers volumes du quatuor de Djébar, à partir de la question de la perméabilité des barrières entre l’autobiographie et la fiction. Il les décrit comme: “un modèle de l’écriture autobiographique actuelle” (*Postcolonialisme* 161).⁶ Étudiés dans leur ensemble, ils présentent selon Ruhe: “la juxtaposition de deux écritures différentes” (162). *L’amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* constituent: “des essais de reconstruction de la vie du Moi sur fond des documents historiques (d’Histoires et d’histoires)” (162). Tandis que, *Ombre Sultane* traduit la: “fiction d’une vie possible” (162). *Les Nuits de Strasbourg*, en tant qu’œuvre de fiction, entre en interaction avec les deux œuvres autobiographiques de la même manière qu’*Ombre Sultane*.⁷

Notre auteur met en évidence l’abolition de la dichotomie du réel et du fictif dans le corps même de son texte. Dans *L’amour, la fantasia*, la narratrice définit ainsi sa propre voix narrative: “*Ma fiction est cette autobiographie qui s’esquisse, alourdie par*

l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber?..." (244). Dans cette citation, l'idée de potentialité, de transformation et d'élaboration – contenue dans le mot "*esquisse*" – vient s'ajouter à la notion de perméabilité entre les deux termes, "*fiction*" et "*autobiographie*." En outre, la présence d'un "*héritage*" confirme la validité du choix de "socio-fiction" chez Irène d'Almeida. L'individu n'est pas décrit comme fonction de lui-même seulement. Il fait partie d'une communauté, dans ce cas, d'une collectivité des femmes.

L'héritage toutefois "*encombre*," car la narratrice doit régler ses comptes avec tous les fantômes du passé qui la poursuivent: les règles de sa propre société, fondées sur l'opposition entre la femme et l'homme, l'oppression des Algériennes, la violence de la colonisation. Enfin, elle doit affronter la peur de mourir, soulignée par la phrase, "*Vais-je succomber?...*" Cette phrase nous incite à considérer d'autres éléments importants. Assia Djébar est en effet une femme écrivain; elle a reçu une éducation musulmane; elle a décrit et écrit l'Algérie colonisée par les Français. La peur de "*succomber*" de la narratrice fait allusion aux problèmes inhérents à toute écriture autobiographique pour une femme éduquée dans la foi musulmane. Nous analyserons donc la question de l'interdiction d'écrire et, en particulier l'interdiction d'écrire à la première personne du singulier, dans le chapitre dédié à *L'amour, la fantasia*.

Rappelons, dans l'immédiat les mots de Jean Déjeux à propos des différences entre le "je" de l'homme occidental et le "je" de l'homme musulman:

Sans doute ce "je" existe-t-il dans les sociétés musulmanes, mais comme le "je" de témoignage. Le témoin dit "je", de même que le croyant atteste personnellement en proclamant la *chahada*, profession de foi musulmane. Mais il ne s'agit pas là du "je" intime qui dévoile

l'intérieur et par lequel l'homme s'affirme comme sujet en tant qu'homme et pas seulement en tant que croyant.

L'autobiographie, quelles qu'en soient les formes, est bien le récit de l'intime, le dévoilement du privé et du caché, du refoulé même. Cette aventure telle que nous la connaissons de nos jours et depuis longtemps en Occident, n'est pas propre à l'histoire des sociétés musulmanes en tant que sociétés religieuses où l'holisme prime l'individualisme. ("Au Maghreb" 182)

Dans les sociétés musulmanes, le "je" reste donc un je mystique, qui n'a rien à voir avec le "je" d'introspection propre à l'Occident. Le rapport entre Dieu et le croyant, surpasse l'individualité de l'homme de foi. C'est dans ce lien privilégié que les musulmans trouvent la force de se poser contre le "je" intime de l'Occident. Déjeux poursuit à ce propos: "l'obstacle à l'union avec Dieu est dans le moi haïssable. [. . .] Abu Saïd dit que le moi narcissique tient 'l'âme prisonnière'. 'Le premier qui dit 'moi' fut Satan'" (183).⁸

Nous pénétrons mieux à présent les enjeux de l'interrogation de la narratrice de *L'amour, la fantasia*: "*Vais-je succomber?...*" (244). De plus, si le spectre de la condamnation divine pèse sur l'homme pieux, prendre la parole pour la femme éduquée dans l'Islam est étroitement associé à la peur de mourir. Comme le rappelle Christiane Chaulet-Achour, cette société recommande traditionnellement à la femme: la, "réserve," la, "pudeur," et le, "silence" ("Autobiographies d'Algériennes" 291). La phrase, "*Vais-je succomber?...*" amène pourtant une autre interprétation.

Ruhe l'a fort bien relevé, qui rapproche cette expression de la position particulière de la femme prise entre deux cultures: "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" (*Postcolonialisme* 163). Ruhe relie tout

particulièrement la phrase, “*Vais-je succomber?...*,” à l’angoisse de “l’autobiographe,” et révèle ainsi l’état existentiel d’une femme qui ne peut pas faire une place à 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.” (164).⁹

Ruhe nous conduit ainsi à deux nœuds fondamentaux de l’œuvre de Djébar. Le premier, général, noue le débat autour de la définition et du développement des autobiographies post-coloniales aux liens qu’elles entretiennent avec les autobiographies post-modernes. Le deuxième recoupe la situation de notre auteur qui, en tant que femme arabe colonisée, se situe au carrefour de deux cultures, et au cœur du débat sur le nationalisme et le rôle de la femme.

Le message de Alfred Hornung et de Ruhe est clair pour ce qui touche au premier nœud: les autobiographies post-coloniales – catégorie à laquelle *L’amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* appartiennent – , présentent des caractéristiques véritablement originales. Elles se définissent, continuent-ils, comme: “le fruit d’une évolution autonome” (*Postcolonialisme* 1). Si une espèce de réflexion sur le Moi s’élabore en elles: “celle-ci est pourtant déterminée par des impulsions tout autres, qui sont dues aux expériences spécifiques respectives dans le contexte du colonialisme et du postcolonialisme” (1).¹⁰ Ce contexte très spécifique nous introduit au premier trait tout à fait particulier des autobiographies post-coloniales: le “métissage” (2). Par métissage, nous entendons le croisement, l’interférence et l’échange réciproque entre la culture

autochtone et celle du colonisateur. En accord avec Françoise Lionnet, nous pouvons affirmer que le métissage constitue: “the fertile ground of our heterogeneous and heteronomous identities as postcolonial subjects” (*Autobiographical Voices* 8).¹¹

Hornung et Ruhe poursuivent et avancent que le degré de métissage varie en fonction de l’aire géographique:

Les peuples d’Afrique, colonisés dans leurs propres pays à partir du XIX^{ème} siècle, ont eu, une fois libérés, moins de difficultés à renouer spontanément avec ce que le colonisateur n’avait pas réussi à faire disparaître de leur culture; les Antillais, qui ont été totalement déracinés, arrachés en tant qu’esclaves aux terres d’Afrique et jetés pêle-mêle dans des îles vidées de leurs habitants, ont mêlé, au cours des siècles qu’a duré leur asservissement, les fragments de ce qu’ils ont pu sauver de leurs cultures d’origine pour en faire une culture mixte, métissée, hybride.

Ces passés différents marquent jusqu’à aujourd’hui de leur empreinte toutes les tentatives de confirmation du Moi. (2)

Djebar y joint une autre différence encore: en Algérie, le métissage a suivi une évolution unique en raison des interdits islamiques.

Ce dernier point constitue une transition vers le deuxième nœud dont Ruhe parle: la situation des Algériennes colonisées, entre le colonisateur français et le compatriote islamique. Djebar remarque: “Il y a cette ambiguïté, et ce n’est pas par hasard si le rôle des femmes dans les colonisations et même après, reste un peu ambigu comme objet de manipulation. Nous n’avons pas eu comme aux Antilles et dans d’autres sociétés, la possibilité du métissage naturel, puisqu’il y a eu l’interdiction islamique” (*Postcolonialisme* 184). Dès les premiers contacts avec les Français, les Algériennes ont joué un rôle plurivoque entre l’impérialisme colonial et le nationalisme. Djebar explique à propos de *L’amour, la fantasia*: “à partir du moment où les envahisseurs arrivent, ces voyageuses sont certes du côté algérien, du côté de ce qui vont

perdre, mais parce qu'elles ont été enfermées, elles sont entre les deux" (184). Au début de ce roman, la narratrice décrit le regard ambivalent des Algériennes sur les Français qui envahissent l'Algérie en 1830.¹²

La narratrice de *L'amour, la fantasia*, ainsi qu'Isma dans *Vaste est la prison*, et Thelja et Eve dans *Les nuits de Strasbourg*, sont au croisement de deux systèmes d'oppression mis en place par les hommes. L'auteur parvient ainsi à deux résultats. D'une part, son écriture brise la structure monolithique des nationalismes qui ont toujours occulté le rôle et la participation des femmes au niveau politique. De l'autre, son message déstabilise le rapport d'opposition entre le colonisateur et la colonisée. Comme l'a bien souligné Anne Donadey, à propos de Djébar: "Gender does not allow for an unproblematic affiliation with male-centered, nationalist rhetoric, and it destabilizes binary oppositions such as colonizer/colonized by foregrounding women's divided loyalties" (*Recasting Postcolonialism* xxiv).

Outre le métissage, un deuxième trait distingue également l'autobiographie post-coloniale. Au fondement de la quête du soi entreprise par le sujet post-colonial se trouvent une perte et une rupture politico-historique. D'après Abdul JanMohamed et David Lloyd: "the cultural formations, languages, the diverse modes of identity of the 'minoritized peoples' are irreversibly affected, if not eradicated, by the effects of their material deracination from the historically developed social and economic structures in terms of which alone they 'made sense'" ("Introduction" 8-9). Si l'écriture et le sujet post-coloniaux se construisent à partir d'une blessure initiale, le cas de la femme colonisée s'avère bien plus complexe.

Sidonie Smith et Julia Watson arguent que la femme “post-coloniale” éprouve notamment une certaine difficulté à se défaire de cette rupture historique, lorsqu’elle en arrive à l’écriture autobiographique. Si l’écriture lui permet d’entrer dans le discours social et économique, la femme risque dans le même temps de: “get bogged down as the autobiographical subject reframes herself through neocolonizing metaphors” (*De/Colonizing the Subject* xix). Smith et Watson posent de nouveau la question avancée pour la première fois par Gayatri Chakravorti Spivak. Dans “Can the Subaltern Speak,” Spivak montre en fait l’inaccessibilité de la parole pour une femme colonisée du tiers monde: “There is no space from which the sexed subaltern can speak” (*Colonial Discourse* 103).

Toutefois, dans l’article, “Echo,” Spivak souligne la manière dont l’autobiographie de Djébar constitue une exception à la règle de l’inaccessibilité, en tant qu’elle parvient à créer un espace d’identité féminine. Dans cet article, Spivak propose une relecture du mythe de Narcisse et d’Echo, qui s’oppose à la version d’Ovide et de Freud. Echo devient la force féminine qui détruit l’égocentrisme dont fait montre Narcisse: “the potential undoing of Narcissus’s self-fixation” (*The Spivak Reader* 176). Elle compare cette force à la stratégie subversive utilisée par Djébar dans *L’amour la fantasia*.

Selon Spivak, Djébar évite le risque d’une intériorisation de la phallocratie, par l’intermédiaire de la fonction qu’elle attribue à l’aphonie féminine:

In this divided field, the recovery of a woman’s voice is useless in autobiography and equally anthropologicist if it does not acknowledge that the woman in culture may be the site of internalized phallocracy. It is thus that, between writing in French and the culturally patriarchal woman’s voice, Djébar gives to the supercolonized woman the task of

aphonie: not a writing, not a graph, but not the phonocentric responsibility-rather-than-rights-based patriarchal-functionalist unmediated woman's voice either. This may claim 'identity.' (188)

L'aphonie des femmes algériennes, c'est-à-dire la perte de leur voix, représente donc un espace d'identité possible ouvert à ces dernières; un espace qui n'est plus marqué par l'intériorisation féminine de la phallocratie.¹³

Mireille Calle-Gruber est celle qui a le mieux exprimé la relation entre la rupture historique, le point de départ de Djébar, et le processus de réparation, qui sous-tend son écriture. Calle-Gruber parle d'une blessure historique à propos de laquelle notre auteur élabore jusqu'à créer une forme originelle de cicatrisation:

[. . .] *le nombril de l'oeuvre*. Là où il y a trace qu'ont eu lieu: coupure et naissance. C'est-à-dire trace d'un événement de vie *et* de mort, de deuil: la cicatrice d'une blessure originelle. [. . .]

En somme, il y a autobiographie parce que l'oeuvre, ici, *cicatrise*. L'oeuvre *est* cicatrice. [. . .] Autrement dit, l'écriture autobiographique des résistances imprime *l'effacement*. Qu'on l'entende bien: elle n'efface pas l'effacement, n'en fait pas une opération blanche, comme "si de rien n'était". L'écriture marque l'effacement. Marque: cicatrice. (*Assia Djébar* 69-0, 75)

Le nombril signifie à la fois une rupture historique et un nouveau commencement. Il témoigne d'un passé funèbre qu'on ne peut pas oublier. En même temps, il indique un présent ouvert à d'autres possibilités. Chez Djébar, la rupture historique met donc en mouvement ce que Calle-Gruber appelle: "un chassé croisé de fils: couper lier lier couper" (74).

L'écriture autobiographique de Djébar devient ainsi, selon Calle-Gruber, une véritable forme de résistance, ou mieux, un "pluriel" de résistances (78). Ce "pluriel" n'indique pas:

[. . .] la résistance, militante, militaire, organisée en un face à face de deux camps constitués, qui fut celle, par exemple, de l'époque coloniale. Où l'ennemi, tout extérieur, est cible circonscrite. [. . .] Il y a, c'est-à-dire, le pluriel des géographies et des appartenances tribales, familiales, sociales qu'Assia Djébar sait si bien nous faire entendre, à nous qui n'avons pas d'"oreille" pour cela [. . .]. Mais le résistant pluriel auquel je veux ici m'attacher, c'est celui qu'inscrit la différence des sexes et qui constitue à mon sens, un des points de tension par excellence de l'époque que l'on dit postcoloniale. (78-9)

Calle-Gruber souligne encore une fois l'attention de Djébar à propos de la différence sexuelle, ainsi que sa prise en considération du parcours de la femme algérienne. C'est à partir de cette réflexion qu'elle peut s'éloigner des oppositions historiques entre les nations et commencer à considérer de nouvelles possibilités et nuances dans le cadre rigide de l'antagonisme qui oppose le colonisateur à la colonisée.

L'originalité de cette étude

Nous approcherons dans cette étude des thèmes jusqu'alors jamais abordés. Nous commencerons par étudier l'émergence du "je" de la narratrice dans les œuvres autobiographiques. Cette émergence se poursuit thématiquement à travers le "je" de Thelja dans *Les nuits de Strasbourg*. La critique s'est, jusqu'ici, concentrée sur la notion d'autobiographie "collective" qui s'applique incontestablement à *L'amour, la fantasia* et à *Vaste est la prison*. Par autobiographie collective, nous entendons une analyse qui, au lieu d'être centrée sur le passé personnel de la narratrice, s'élabore à partir de la réalité communautaire à laquelle elle appartient.¹⁴ Sans méconnaître cet aspect, nous soutenons toutefois qu'il est possible de retracer le parcours personnel de la narratrice: celui d'une Algérienne qui cherche à se comprendre en tant que femme, à partir des facteurs et des contraintes socio-historiques.

Nous étudierons ensuite le thème du corps féminin à partir de la subversion de son invisibilité passive. La critique a très souvent fait référence au mot “subversion” chez Djébar pour décrire soit son entreprise de réécriture de l’histoire de l’Algérie;¹⁵ soit son utilisation de la langue française comme instrument de résistance.¹⁶ Pourtant, la relation entre le corps, le désir, et l’invisibilité, n’a jamais été traitée. Nous soulignerons enfin l’importance du roman *Les nuits de Strasbourg*, qui n’a pas reçu jusqu’ici l’attention qu’il mérite, ainsi que la nécessité d’une mise en perspective des trois romans. En fait, le parcours de la narratrice, qui évolue d’une invisibilité passive à une invisibilité active de son corps, ne peut être compris qu’à la lumière de ce troisième roman. Dans *Les nuits de Strasbourg*, l’invisibilité du corps de la protagoniste devient en effet un pouvoir véritable et introduit en même temps à des interrogations tout à fait nouvelles à propos de l’identité de Thelja.

Le je/nous

La critique a parlé de l’autobiographie de Djébar surtout en termes d’autobiographie “plurielle,” où le “je” de la narratrice tantôt s’intègre, tantôt se cache derrière la communauté des femmes qu’elle représente. Hafid Gafaiti s’exprime ainsi à propos de la narratrice de *L’amour, la fantasia*:

she attempts to trace the destiny of a young Algerian girl who is difficult to distinguish from other Algerian girls. This broader perspective is [. . .] reinforced by narrative structures that progressively reduce the domination of the autobiographical “I” in order to express the anonymous voices of the women who made Algeria. (“The Blood of Writing,” 815)

Ce disant, la critique a toutefois négligé d’analyser le parcours personnel de la narratrice. En effet, du point de vue de la question de la visibilité, elle aboutit à des

résultats opposés à ceux que l'on peut voir dans l'autobiographie collective. Dans *L'amour, la fantasia* et dans *Vaste est la prison*, les deux narratrices, l'une porte-parole des femmes algériennes, l'autre évoquant sa vie, suivent deux chemins différents par rapport à la relation de la visibilité à l'invisibilité du corps féminin.

La première narratrice rend visible et audible ce qui a été camouflé par l'histoire ancienne, coloniale, post-coloniale, et nationaliste de son pays. Elle crée un espace de présence historique au féminin dans l'histoire de l'Algérie. L'action politico-historique de la narratrice passe alors de l'invisibilité à la visibilité, à travers un processus de réécriture et de subversion de l'histoire écrite par les Français. Les critiques de *L'amour, la fantasia* et ceux de *Vaste est la prison* ont généralement mis cet aspect en évidence, c'est-à-dire le processus de récupération historique des témoignages des femmes algériennes, qui fait passer la femme de l'invisibilité à la visibilité historique.

Outre la narratrice qui réécrit l'histoire de l'Algérie et exalte la visibilité de la femme, nous trouvons aussi la narratrice qui relate sa vie personnelle. Dans son parcours vers la connaissance, cette dernière cherche en toutes choses à se rendre invisible à l'homme et visible à elle-même. Autrement dit, au drame de l'Algérie colonisée qui combat l'envahisseur, correspond le drame intérieur et personnel de la narratrice. Elle vit entre le régime nationaliste et le régime colonial et voudrait connaître ses désirs de femme. Le rapport entre la visibilité et l'invisibilité du corps de la narratrice se fait ici plus complexe. Emergent plutôt l'idée du danger de sa visibilité face à l'homme, celle du besoin d'invisibilité et celle du désir de se connaître. La narratrice suit donc un chemin qui l'amène de l'invisibilité passive, dictée par le patriarcat algérien, vers une forme d'invisibilité active, instrument de résistance au

pouvoir du regard masculin. C'est grâce à cette invisibilité active que la narratrice peut enfin connaître ses désirs.

C'est à partir de la tension entre le "je" et le "nous" que *L'amour, la fantasia* a été conçu. Dans son exposé présenté pendant le Colloque "Postcolonialisme et Autobiographie," Djebar commente son texte ainsi:

C'était donc le "comment dire l'amour", et le projet de *L'amour, la fantasia*, c'était une interrogation toute personnelle. [. . .] Ce n'est parti que de là. Et petit à petit c'est devenu "Ah, je vais peut-être regarder un peu mon enfance, regarder mon histoire, mais du point de vue de la langue". [. . .] c'était d'abord un problème de langue et de rapport de la langue avec l'affectivité. Le projet de *L'amour, la fantasia* ce n'était donc même pas un projet historique au départ, c'était de l'impossibilité ou de la difficulté à commencer une autobiographie dans la langue de l'autre, et du coup, je voulais comprendre, cette fois pas seulement comme écrivain mais comme femme, pourquoi je n'arrivais pas à dire des mots d'amour en français. [. . .] *L'amour, la fantasia*, ce sont donc des questions sur ma personne auxquelles je désirais répondre et c'était de l'autobiographie au départ. [. . .] si j'ai pu l'inscrire (et me sentir protégée pendant les deux ans de l'écriture du livre), c'est que effectivement la recherche historique ne met pas en question ce que j'appelle la violence intérieure.

La violence de l'histoire, quand l'on écrit, on l'écrit comme une mise en scène et c'est contradictoire. [. . .] Ce n'est pas cette violence qui est la plus terrible, c'est celle qui est liée à un combat avec soi-même. Chaque auteur doit avoir sa façon de la gérer. La mémoire historique me protégeait. C'est l'historienne qui a permis que les écrits intimes puissent se livrer. (*Postcolonialisme* 182-83)

Il convient de souligner, dans ce passage, l'idée de progression autobiographique.

L'auteur s'interroge en tant que femme, à partir d'une interrogation tout à fait personnelle – à partir de l'impossibilité d'exprimer des mots d'amour en français.

Toutefois, ce problème renvoie nécessairement à l'histoire de son pays et à celle de la colonisation.

En outre, l'histoire joue un rôle double au long de ce parcours: elle dévoile et protège en même temps. Les documents historiques permettent de mettre à jour les contraintes extérieures. D'un autre côté, l'histoire, au fur et à mesure que l'auteur découvre les difficultés liées à la formulation de ses désirs, la protège du danger qu'entraîne la visibilité de son histoire personnelle. La violence de l'histoire de l'Algérie s'atténue lorsqu'elle est saisie par le désir d'écrire. La violence de l'autobiographie se dédouble alors.¹⁷ La femme, en écrivant, se dévoile au lecteur et ce processus paraît violent, en tant qu'elle transgresse alors les principes de son éducation traditionnelle. En outre, il y a la violence de la femme qui se dévoile à elle-même, et doit faire face à son autre Moi, jusqu'ici dissimulé.

L'invisibilité du corps

Pour Assia Djébar, le fait de s'emparer du côté actif de la notion d'invisibilité du corps féminin signifie déstabiliser la dichotomie de la visibilité et de l'invisibilité. L'auteur ne répond pas à la tradition musulmane, qui interdit toute représentation de l'image du corps de la femme, s'opposant à la visibilité. Djébar opère plutôt de l'intérieur du système patriarcal, afin de le subvertir. L'invisibilité du corps féminin, que l'auteur propose sous des formes différentes, naît du besoin de la femme de rejeter le voyeurisme masculin. Ce dernier entrave, en effet, le développement et l'autonomie du regard féminin vis-à-vis d'elle-même et du monde extérieur. Il fait surtout obstacle à l'expression des désirs de la femme pour l'homme. L'invisibilité du corps féminin se manifeste alternativement à travers: le besoin de la femme de se voir et de s'écouter loin du regard de l'homme; et le besoin de la femme de voir à l'extérieur sans être vue, car celle qui voit ne doit pas nécessairement exposer son corps; le besoin de la femme

d'exprimer ses passions et son désir pour l'homme; et le pouvoir d'apparaître et de disparaître de la vue de l'homme.

L'invisibilité du corps ne doit être confondue ni avec l'immatérialité du corps, ni avec les questions qui entourent la valeur du voile dans la culture arabe. Le corps de la narratrice, loin d'être immatériel, se montre au contraire dans toute sa perceptibilité, en exprimant la douleur physique, aussi bien que la joie et la sensualité. De plus, la narratrice perçoit son corps à partir du contexte historique et politique d'une société algérienne dominée par le patriarcat algérien et français, durant la colonisation française.¹⁸

Dans cette étude, le voile, symbole contradictoire au centre de la polémique et des modes, n'est pas considéré comme un élément central à l'invisibilité du corps. Il a, en réalité, revêtu une importance cruciale aux yeux de l'Occident surtout, qui a souvent manipulé sa signification et donné une interprétation ne tenant pas compte du contexte historique, afin de faire passer la femme voilée pour une femme rétrograde, mystérieuse, ou opprimée.¹⁹ D'autre part, la narratrice, l'objet de notre étude, est une femme dévoilée. Nous nous intéresserons tout particulièrement aux interrogations qui naissent d'un changement d'attitude vis-à-vis de l'injonction du voile. Enfin, le rôle et l'importance du voile varient selon le contexte historique et le point de vue. L'étude de Homa Hoodfar en témoigne. Elle tente de comprendre ce qui pousse, de nos jours, les Cairoises émancipées à porter de nouveau le voile, à travers l'analyse de la pluralité des significations du voile pour la femme. Elle étudie la variation de ces significations à partir des événements qui sont survenus en Egypte des années vingt jusqu'aux années

soixante-dix. Ce faisant, Hoodfar découvre les raisons pratiques qui ont amené les femmes à revêtir le voile de nouveau et parvient à dissocier la valeur du voile de la question de la liberté de la femme.²⁰

Assia Djebar, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, décrit également le voile dans son contexte politique. Elle compare la valeur du voile avant et pendant la colonisation française: "Les femmes voilées sont d'abord des femmes libres de circuler, plus avantagées donc que des femmes entièrement recluses [. . .]. La femme voilée qui circule de jour dans les rues de la ville est donc, dans une première étape, une femme 'évolué'. Voile signifiant ensuite oppression du corps" (165). Avant la colonisation, le voile constitue un instrument de liberté, car il permet aux femmes de sortir et d'avoir plus de liberté. Pendant la période coloniale, le voile et la femme voilée sont considérés comme les signes d'une différence et, du point de vue du colonisateur, comme le signe d'une société rétrograde. Le dévoilement est progressivement perçu comme une nécessité, comme une "évolution" nécessaire de la femme arabe (152).

Cette évolution révèle toutefois l'autre côté de la réalité: celle du corps féminin, "exposé" à tous les regards" (152). Le dévoilement qui, en arabe, signifie, "se mettre à nu," conduit à l'exposition d'un corps qui devient dès lors vulnérable et fragile. Cette idée revient dans *Ombre Sultane*, quand Isma associe le dévoilement d'Hajila à la nudité et suggère le danger de la désintégration de son être: "Enlever le voile!". Comme si tu voulais disparaître... où exploser!" (39). Enfin, dans *L'amour, la fantasia* et dans *Vaste est la prison*, le voile devient une réalité quotidienne, partie intégrante de la culture de la narratrice fillette et adolescente.

La présente étude de l'invisibilité du corps de la narratrice s'éloigne des perspectives mentionnées plus haut, en ce qu'elle examine la conquête progressive de sa liberté de mouvement, au sein même de l'espace public masculin. Son invisibilité face à l'homme permet également à la narratrice de connaître son corps et ses désirs. Les trois romans nous donnent à voir l'évolution de la liberté de mouvement de la narratrice dans l'espace public, ainsi que la possibilité qu'elle s'approprie peu à peu d'exprimer ses désirs.

Les trois romans

Le choix d'analyser le parcours d'introspection personnelle de la narratrice à travers ces trois romans, dérive précisément de la découverte de cette double évolution: d'un côté, une liberté spatiale accrue; de l'autre, l'apprentissage progressif de son "être femme."

La narratrice, dans *L'amour, la fantasia*, définit son rapport à l'espace public en termes de passivité et de contrainte: "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..." (244). Dans *Vaste est la prison*, la contrainte de l'espace de la narratrice cède la place à la conscience nouvellement acquise d'être une fugitive en quête d'une forme de liberté: "A l'instant où je prends conscience de ma condition permanente de fugitive – j'ajouterai même: d'enracinée dans la fuite –, justement parce que j'écris et pour que j'écrive" (172).

Dans *Vaste est la prison*, la narratrice prend comme modèle de fugitive le personnage féminin de *Don Quichotte*: Zoraidé. Zoraidé, femme noble et aimée par son

père, décide de s'échapper de sa prison dorée. En conséquence, elle perd sa richesse, sa langue et sa religion, mais acquiert la liberté de l'espace. L'autre exemple de fugitive est incarné par la mère de la narratrice. En effet, elle quitte l'Algérie, seule, pour aller voir son fils, prisonnier politique en France. Ces deux femmes deviennent des modèles de la femme fugitive ou, plus précisément, de la, "Fugitive et ne le sachant pas," car elles sont en quête d'un changement, sans en avoir encore conscience (167). La narratrice est aussi fugitive et partage ainsi une forme de sororité avec sa mère et toutes les autres femmes qui ont eu le courage de fuir un destin opprimant.

Enfin, la narratrice des *Nuits de Strasbourg* fait l'expérience, à la fin du roman, de l'espace illimité. Thelja se trouve pour la première fois dans cette ville française, mais située à la frontière, dans un espace autre qu'Alger et Paris. L'image par laquelle commence le livre est celle de Strasbourg évacuée, en 1939, dans l'attente de l'attaque des troupes allemandes. La ville est donc une ville vidée. Le vide, la métaphore fondamentale du livre, montre le double aspect sous lequel l'espace se présente. Le vide peut être interprété comme le désert, l'espace sans frontières, la possibilité de recommencer à nouveau et l'espace infini qui n'enferme pas. Il peut annoncer aussi l'absence et la solitude d'une errance éternelle. Thelja, la femme "suspendue" (43), "l'errante" (383), disparaît à la fin du livre mystérieusement, pour réapparaître à Strasbourg plusieurs mois plus tard comme un fantôme. Elle marche seulement pendant la nuit, dans une ville déserte. Elle décide de se rendre invisible aux autres, de faire le vide et le silence autour d'elle et d'apprendre son passé à partir de cet espace nocturne sans limites.

La narratrice de *L'Amour, la fantasia*, si l'on considère à présent le deuxième aspect de l'étude, c'est-à-dire l'évolution de la narratrice par rapport à l'expression de ses désirs, passe alternativement de l'anonymat qui mortifie son corps – c'est-à-dire de l'invisibilité imposée par les règles de la société algérienne – au besoin d'invisibilité contre le regard possessif du colonisateur. Dans ce premier roman, coincée entre le patriarcat algérien et le patriarcat français, la narratrice n'arrive jamais à envisager une manière d'exprimer son désir. Le seul désir de la narratrice est donc de se rendre invisible à l'homme. La visibilité de son corps est considérée comme doublement dangereuse. D'une part, une fois visible, le corps renvoie la narratrice au désir de l'homme, le pouvoir de l'autre; un lieu où elle n'existe qu'en tant qu'objet. De l'autre, après cette exposition au regard masculin, il ne lui reste plus que la seule conscience de l'impossibilité d'exprimer son désir, c'est-à-dire la conscience de son "aphasie amoureuse" (AF 142).

Cette expression, "l'aphasie amoureuse," revient à plusieurs reprises dans *L'amour, la fantasia*, soit ainsi que dans *Vaste est la prison*. D'une manière générale, on entend par aphasie la perte de la capacité de parler ou de comprendre le langage parlé. Dans ces deux romans, l'adjectif, "amoureuse," souligne l'impossibilité de la narratrice à la fois de percevoir et d'exprimer ses désirs. Pourtant, dans *Vaste est la prison*, l'espace révèle à Isma de nouvelles possibilités. Au niveau personnel, la narratrice s'émancipe des traditions féminines algériennes et envisage un espace intime et privé d'expression de ses désirs: la danse. Au niveau public, en imitant à la fois la mobilité géographique et le déguisement de la mère, Isma utilise son apparence androgyne pour

se déguiser et découvrir l'espace extérieur. Demeurent cependant dans ce roman l'opposition et l'incommunicabilité entre le monde féminin et le monde masculin.

L'aphasie amoureuse disparaît dans le roman *Les nuits de Strasbourg*, où Thelja, la narratrice, accède à une "invisibilité" voulue. Elle parvient à s'emparer de son désir et, en outre, à partager un espace d'intimité amoureuse avec un Français. A Strasbourg, Thelja, exorcise le danger de la visibilité de son corps. Elle se lance sans hésitations dans cette aventure érotique, se donne à son amant sans réserves et sans voiles et s'abandonne au plaisir de la jouissance partagée. Ici le besoin d'invisibilité s'est transformé en maîtrise de l'invisibilité, car c'est à la narratrice de décider du temps et de l'espace d'apparition et de disparition durant sa relation avec François. A la fin du livre, Thelja, disparaît de la scène comme une vraie femme-fantôme.

Voir sans être vue: le parcours de l'auteur et la critique

Dans le système musulman, l'invisibilité forcée ou passive du corps féminin est justifiée par la croyance masculine qui veut que la femme constitue une réalité dangereuse pour la société. Elle est considérée comme ayant un pouvoir sexuel supérieur à celui de l'homme. Afin de comprendre les dynamiques sexuelles entre les sexes opposés dans le monde musulman, Fatima Mernissi, dans *Beyond the Veil*, explique la différence entre la femme de culture occidentale et la femme de l'Islam: "In Western culture, sexual inequality is based on belief in women's biological inferiority. [...] In Islam there is not such belief in female inferiority. On the contrary, the whole system is based on the assumption that the woman is a powerful and dangerous being" (xvi). Pour cette dernière raison, dans la religion musulmane, la femme doit être contrôlée afin d'éviter que l'homme se détourne de ses devoirs sociaux et religieux.

Cette société peut survivre au chaos, poursuit Mernissi, seulement si elle prévient la mise en œuvre du pouvoir sexuel féminin à travers leur ségrégation:

The Muslim feminist Kacem Amin, in his attempt to grasp the logic of woman's seclusion and veiling and the basis of sexual segregation, came to the conclusion that women are better able to control their sexual impulses than men and that consequently sexual segregation is a device to protect men, not women.

He started by asking who is fearing what in such societies. He concluded, from the fact that women do not appreciate seclusion very much and conform to it only because they are compelled to, that what is feared is *fitna*, i. e., disorder, chaos. (*Fitna* also means a beautiful woman . . . the connotation of a *femme fatale* attraction which makes men lose their self control. In the way Kacem Amin used it *fitna* could be translated as chaos provoked by sexual disorder and initiated by the woman.) (3-4)

Mernissi attribue à la femme arabe un pouvoir de séduction qui dépasse le pouvoir de l'homme arabe sur cette dernière. La société musulmane doit contenir ce pouvoir pour ne pas être anéantie: "The whole Muslim social structure can be seen as an attack on, and a defense against, the disruptive power of female sexuality" (14). Toutefois, le pouvoir sexuel de la femme n'a rien à voir avec son désir. Le pouvoir sexuel est jugé et réprimé par l'homme, tandis que le désir est recherché par la femme.

C'est dans l'écart qui sépare la perspective de l'homme de celle de la femme que se place le parcours de subversion de l'invisibilité passive suivi par la narratrice de *L'amour, la fantasia*, *Vaste est la prison*, et *Les nuits de Strasbourg*. La narratrice peut plus difficilement se percevoir comme sujet désirant lorsqu'elle est visible, en tant qu'elle se trouve alors sous l'emprise du regard masculin sur son corps. Le voyeur lui rappelle constamment le danger de l'exposition et lui renvoie l'image aliénante de son corps comme objet du désir de l'homme. Dans ce contexte, le thème développé par

Djebar, voir sans être vue, acquiert toute son importance. Il apparaît pour la première fois en 1978, dans la réalisation de *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, son premier long métrage. L’auteur a, par la suite, inclus la mémoire fragmentée de cette expérience cinématographique dans son livre *Vaste est la prison*. Ici, l’œil de la caméra qu’elle dirige devient pour elle: “juste un peu de lumière, une lueur pour se diriger et en avançant, échapper aux regards masculins. ‘Car ils épient, ils observent, ils scrutent, ils espionnent!’” (175).

Dans *La Nouba*, seule la femme qui se dérobe aux regards de l’autre peut être en pleine possession de son corps. Elle peut alors commencer à se considérer comme un sujet à part entière au lieu d’être réduite au statut d’objet du désir masculin. Mais en quels termes la femme peut-elle se voir loin du regard du voyeur? Ce long métrage propose l’exclusion quasi complète de la présence masculine dans l’espace féminin. Djebar représente le mari de la protagoniste sous la forme d’un homme paralysé dans une chaise roulante, ne pouvant pas suivre les mouvements de sa femme à l’extérieur.

Ce film a déclenché des critiques féroces en Algérie. Réda Bensmaïa interprète ainsi la signification de l’exclusion du regard de l’homme:

A world in which the male gaze and the ascendancy of men have been for the time being suspended or, perhaps better, set aside for the duration of the movie. [. . .] this setting aside of the male gaze never amounts to a pure and simple cancellation but rather – from a cinematographic and thus symbolic viewpoint – meant declaring the male (right to) gaze temporarily “out of bounds,” outside the film’s field of vision. (877)

Autrement dit, la “suspension,” l’arrêt momentané du regard masculin sur le monde féminin, loin de symboliser un effacement du sexe opposé, indique la nécessité chez

l'auteur de se libérer du voyeurisme. En créant un espace entièrement féminin, Djebbar permet à la protagoniste de se regarder sans interférences.

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, deux ans après la sortie de la *Nouba*, notre auteur s'adresse aux femmes algériennes et pose encore une fois le problème du regard du voyeur. Elle souligne, cette fois, l'urgence pour la femme de commencer à voir et à écouter son corps loin du regard de l'homme:

Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles – nous délivrons-nous – tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps?

Parlent-elles vraiment, en dansant et sans s'imaginer devoir toujours chuchoter, à cause de l'oeil-espion? (8)

Dans la Postface, Djebbar analyse le tableau d'Eugène Delacroix, duquel elle tire le titre de son livre. Cette toile date de 1832, c'est-à-dire peu après l'invasion française d'Alger. Elle représente des femmes algériennes dans un harem. Le tableau devient l'emblème du voyeurisme masculin, chez les colonisateurs cette fois-ci.

L'importance de ce tableau, souligne Djebbar, dérive du fait qu'en le regardant: “il nous rappelle qu'ordinairement nous n'en avons pas le droit. Ce tableau lui-même est un regard volé” (149). En pénétrant pour la première fois dans l'espace secret d'un harem, Delacroix fige dans son tableau les femmes algériennes dans une image d'odalisques orientales. Djebbar décrit ainsi l'expression de ces femmes: “Elles demeurent absentes à elles-mêmes, à leur corps, à leur sensualité, à leur bonheur” (150). Ce portrait donc, qui fixe l'image de la femme telle que l'homme désire la voir, la dépossède de la possibilité de se voir et de se concevoir au-delà de l'envie d'un exotisme pictural.

L'auteur conclut en rapprochant le voyeurisme de l'homme arabe de celui du colonisateur français :

Ce regard-là, longtemps on a cru qu'il était volé parce qu'il était celui de l'étranger, hors du harem et de la cité.

Depuis quelques décennies – au fur et à mesure que triomphe ça et là chaque nationalisme –, on peut se rendre compte qu'à l'intérieur de cet Orient livré à lui-même, l'image de la femme n'est pas perçue autrement: par le père, par l'époux et, d'une façon plus trouble, par le frère et le fils. (150)

Le régime algérien, instauré après la guerre d'indépendance, donne naissance à un système encore plus répressif envers les femmes. L'auteur polémique âprement contre le patriarcat de son pays et amalgame les deux formes de voyeurisme: celui de l'homme français et celui de l'homme arabe.

La critique a souligné, à propos du regard dans l'oeuvre de Djébar, d'abord le parcours qui, de l'invisibilité, conduit à la visibilité historique de la femme algérienne. Les articles de Mildred Mortimer, "Reappropriating the Gaze," et de Laurence Huughe, "Ecrire comme un voile," en particulier, ont analysé le rapport entre le regard et le déguisement dans l'oeuvre de Djébar. Mildred Mortimer s'arrête sur la *Nouba* et interprète la stratégie élaborée par Djébar pour s'approprier le regard comme la possibilité pour la femme de voir et d'être vue: "In her rejection of the controlling gaze – be it individual or collective – she reminds her fellow Algerians that her nation must remain committed to pluralism; she claims for herself and her sisters the right to see and be seen, as they circulate freely in open space" (866). Dans ce passage, Mortimer ne distingue pas l'action de voir de celle d'être vue. Si la femme veut voir, cela ne signifie pas qu'elle doit aussi s'exposer au regard de l'autre. Cette notion du droit à être vue ne

correspond pourtant pas à une revendication des féministes arabes, pas plus qu'à une revendication d'Assia Djébar.

Au contraire, pour la narratrice de *L'amour, la fantasia* et de *Vaste est la prison*, le fait d'être vue présente des risques d'aliénation difficilement imaginables. Le regard de l'autre, est toujours perçu comme un danger à fuir. C'est précisément le droit de se voir loin des yeux de l'homme qui peut aider le processus d'apprentissage de la narratrice. L'oppression née du regard de l'homme sur la femme, son voyeurisme, l'empêche de se voir pour ce qu'elle est et fausse la perception qu'elle a de son corps. Le voyeur est celui qui épie, du dehors, le corps et l'intimité de la narratrice. Il est le symbole de l'effraction de l'espace féminin. En d'autres termes, il représente l'intériorisation chez la narratrice de l'interdit de l'espace public. De plus, "the right to see" dont parle Mortimer, sous-entend qu'il est défendu à la femme arabe de porter son regard sur l'autre. Cela n'est pas complètement vrai. En fait, à l'exception des femmes cloîtrées, les femmes voilées continuent à voir à travers le voile.

Mortimer a mal compris la pensée de Djébar, parce qu'elle pose la problématique du dévoilement en termes de dichotomie de la visibilité et de l'invisibilité. Par là, elle propose de combattre l'invisibilité de la femme par la visibilité. Mortimer semble impliquer que la femme voilée n'a pas de liberté puisqu'elle n'est pas visible. La critique associe donc la femme arabe voilée à la passivité, en tant que cette dernière ne peut ni voir et ni être vue. Et, par conséquent, elle relie l'activité à la lutte de Djébar, une femme dévoilée. Dans l'étude de Homa Hoodfar nous avons auparavant

constaté le contraire: les femmes au Caire ont de nouveau revêtu leur voile afin d'acquérir une plus grande liberté.

En outre, l'appropriation du regard ne correspond pas au renversement de la passivité en activité. Anne Donadey, dans *Recasting Postcolonialism* montre la différence entre la subversion et le renversement chez notre auteur: "Djebar's work does not purport to *reverse* the meaning of previous (colonial) texts. As Irigaray, Bhabha, and others such as Jaques Derrida have suggested, inversion would entail remaining within the logic of the master('s) text. Djebar goes further, playing with that master('s) text in order to make it collapse" (69-70).²¹

Laurence Huughe, dans son article, "Ecrire comme un voile," étudie aussi l'importance du regard dans l'oeuvre de Djebar. Au début, elle souligne la nécessité d'une analyse qui n'associe pas simplement le projet de notre auteur à une forme exemplifiée de dévoilement. Au contraire, Huughe met bien en évidence les stratégies de déguisement de Djebar: d'abord, son emploi d'un pseudonyme; ensuite, l'écriture en langue française;²² enfin, son autobiographie collective.²³ Huughe montre, en particulier, la complexité du processus de l'écriture pour une femme arabe et la transgression majeure que représente l'utilisation de la première personne du singulier. A ce propos elle rappelle au lecteur que pour les: "Muslims – literally, 'those subject to the will of the group' – any expression of individuality is seen as a threat to the group and therefore abhorred, banned" (869).²⁴

A propos de *L'amour, la fantasia*, Huughe indique comment la langue française permet à la narratrice d'aveugler les Algériens qui parlent l'arabe: "The French language thus makes possible a role switch: once blind, the woman becomes the seer;

once seeing, the ‘voyeur’ is blinded. By writing in the enemy’s language, the woman can escape the panoptical gaze: she can even neutralize it and circulate without it” (868).²⁵ Pourtant, selon Huughe, le prix à payer pour l’utilisation de cette langue est bien cher. En écrivant en français, l’auteur s’aliène de sa propre société: “Thus, while the French language enables Djébar to expose her fellow Algerian women, it is, paradoxically, this very same language as an instrument of vision – ‘the eyes of the French language’ – that separates her from them” (868). La plupart des femmes algériennes en effet ne parlent ni n’écrivent la langue française. D’autre part, la plupart d’entre elles se tiennent à distance ou s’opposent aux mœurs et à la culture française. En outre, selon Huughe, à partir du moment où l’auteur utilise le français pour parler de soi, elle ouvre la possibilité à: “the gaze of the other – the gaze of the stranger and the enemy – to contemplate the forbidden space of the harem” (869). Autrement dit, elle tend la main au voyeur – cette fois le Français – qu’elle veut neutraliser.

Huughe souligne que c’est précisément à cause des dangers inhérents au fait d’écrire en français que Djébar trouve un autre voile pour se masquer: l’autobiographie collective, c’est-à-dire l’autobiographie qui cache le “je” de la narratrice au milieu des “nous” des femmes algériennes. Cette autobiographie, conclut-elle, reste la seule possible. Elle protège l’auteur du regard du voyeur: “This ‘autobiography in the plural’ is, moreover, the only possible autobiography for Djébar when it comes to escaping the alienation inherent in expression in the enemy’s language. [. . .] In *Fantasia* Djébar will once again protect herself from the voyeurs’ gaze by veiling herself with the collective voice of the women of the women’s quarters” (874).

Huughe identifie donc l'aliénation de l'auteur à l'écriture en français. Elle soutient aussi que l'expérience cinématographique de la *Nouba* convient mieux à Djébar. A la différence de l'écriture qui dévoile, le cinéma lui permet en fait de voir et de se voir sans être vue, et de découvrir ainsi une nouvelle manière de regarder: "free from the feeling of alienation associated with writing in the enemy's language. Through the camera's eye, the author will finally be able to see without being seen and to move through space anonymously" (870). Le fait de relier l'aliénation de l'auteur à l'écriture en français ne paraît bien peu convaincante. En fait, le silence de Djébar, qui a duré presque dix ans, de 1967 à 1978, et pendant lequel elle n'a rien publié, doit être interprété comme la maturation d'une réflexion de l'auteur sur son écriture en français.

Après ce silence, dans l'article, "Du langage comme butin," Djébar semble avoir résolu la question de la langue étrangère.²⁶ Ici, le français devient le "butin" arraché à l'ennemi pour combattre l'autre ennemi, celui de l'intérieur, c'est-à-dire l'homme arabe: "Du français comme butin, c'est-à-dire en emportant avec soi tout le champ (et le chant) de la guerre intérieure, à chaque instant de l'échappée hors harem. Butin arraché sur le voisin proche, sur le frère où le cousin germain, pour une parole ancrée dans la mémoire de l'ombre populeuse" (25). Cet article date de 1985, l'année de la publication de *L'amour, la fantasia*. Dans ce roman, la narratrice présente le cadre complexe du rapport entre la langue et le désir. Ce n'est pas seulement la langue française en fait qui l'aliène.

L'analyse de la relation entre les langues est bien plus subtile. Si le français demeure une "langue marâtre" (240), l'arabe, en tant que langue écrite, apparaît également à la narratrice comme, "un foisonnement presque suspect," une "consolation

verbale” (240). Autrement dit, elle est également incapable d’exprimer ses désirs. Enfin, la “langue-mère,” c’est-à-dire la langue maternelle, le berbère – la langue orale que la narratrice a perdue, car sa mère ne l’a plus parlé depuis son enfance –, présente elle aussi des limites: “Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers!” (240). Le berbère est donc une langue idéalisée parce que jamais apprise et mal-aimée parce que seulement orale.

L’étude récente de Miriam Cooke, *Women Claim Islam*, défend aussi l’idée selon laquelle le français n’est pas la langue de l’aliénation pour Djébar. Au contraire, elle est la langue que l’auteur utilise dans un but de déstabilisation. De plus, Cooke, en comparant quatre auteurs, Albert Memmi, Abdelkebir Khatibi, Jacques Derrida, et Assia Djébar, met en lumière une différence dans la manière de concevoir le rapport entre la langue maternelle et la langue du colonisateur, fondée sur l’identité sexuelle. Elle conclut ainsi:

For colonized men, distance from the colonizer’s language entails distance from power. The mother tongue is disdained because it is oral, the language of the illiterate. [. . .] To use the mother tongue implies illiteracy and restriction to the realm of the spoken. Implicit also is the suggestion that the speaker of the mother tongue remains attached to the mother, dependent, a child. [. . .]. Identity must be shaped by one language only, that of the powerful. [. . .] Djébar’s attitude to the mother tongue is quite different. [. . .] Djébar is strategically positing a woman’s language that can be drawn on as a resource. [. . .] She has discovered a language that belongs to her and to other resisting women. [. . .] Even if she writes in French, she is not writing in the language of the other because she is recreating in this French a life lived by her foremothers in Berber and Arabic. She has “translated” French into her mother tongue, a writing-trace that becomes the basis of a new imagined community of women. [. . .] In contrast with male writers, Djébar has transcended the trauma of language as possession or tool of exclusion. She has revealed its generative and creative power. (48-51)

Cooke place, au cœur de son argument, les différents degrés d'aliénation chez ces trois auteurs par rapport à leur langue maternelle, qui crée une tension irrésolue sur le plan de leur emploi du français. Le procès créateur élaboré par Djébar lui permet, en revanche, le déplacement et la transformation de la langue du colonisateur.

Le français revisité revêt donc un pouvoir créateur, tandis que l'envie de voir sans être vue exprimée par la narratrice est étroitement liée à son corps et à l'expression de ses désirs. Dans *L'amour, la fantasia* et dans *Vaste est la prison*, le corps est perçu premièrement comme souffrance et solitude. L'invisibilité du corps est alors recherchée par la narratrice afin de se soustraire au regard du voyeur et au pouvoir de se regarder. Dans *Les nuits de Strasbourg*, la protagoniste vit son corps en termes de jouissance et d'espace commun à partager. L'invisibilité du corps est perçue comme pouvoir d'apparaître et de disparaître, c'est-à-dire comme possibilité de déterminer l'espace et le temps de ses rencontres amoureuses. La possibilité d'une communication authentique entre deux mondes jusque là opposés semble très importante dans *Les nuits de Strasbourg*. Les jeux de pouvoir entre la femme et l'homme laissent la place à des relations fondées sur l'écoute, la coopération et la fraternité.

Cette étude consiste de trois chapitres, chacun consacré à l'analyse d'un roman en particulier. Dans le premier, qui examine *L'amour, la fantasia*, nous analysons l'impossibilité, chez la narratrice de manifester ses désirs. Son aphasie amoureuse est, d'une part, associée au danger de la visibilité de son corps; tandis que, d'autre part, elle grandit comme résistance contre le pouvoir de l'homme. Malgré l'opposition de la narratrice à l'interdit paternel, elle est prise au piège des deux systèmes patriarcaux et ne parvient pas à envisager comment exprimer son désir. Dans le deuxième chapitre, la

récupération des histoires douloureuses des ancêtres-femmes d'Isma, la narratrice de *Vaste est la prison*, l'aide à mettre en perspective son aphasie amoureuse. Isma envisage deux stratégies de résistance à l'oppression du patriarcat algérien: à travers sa danse de rébellion, d'abord, elle s'oppose au désespoir des femmes traditionnelles. Son déguisement de femme androgyne dans l'espace public lui permet, ensuite, de circuler librement dehors. Pourtant, le processus d'affirmation de soi en tant que sujet désirant reste en suspens. Dans le troisième chapitre de cette étude, consacré aux *Nuits de Strasbourg*, l'image magique d'une femme-fantôme se substitue à l'image passive de la femme-fantôme. L'aphasie amoureuse de la protagoniste, ainsi que le manque de communication entre les deux sexes sont ici surmontés, et la narratrice peut enfin exprimer ses désirs.

Notes

¹ Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en Islam* (Paris: Presses Universitaires de France, 1975) 50; Fatima Mernissi, *Beyond The Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society* (Cambridge, Massachusetts: Schenkman Publishing Company, 1975) 84; Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent: en marge de ma francophonie* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1999) 99.

² Assia Djébar, outre le voile qui rend la femme pareille à un fantôme, parle en effet de "l'autre face de la réalité" du voile: "Il n'en reste pas moins vrai que le vécu de mon enfance conservait l'autre face de la réalité; 'vivre – pour ainsi dire – le voile' se transformait quasiment en gageure: voiler, c'était bien s'aventurer au-dehors, et en même temps, se préserver. 'Se garder'!..." (*CVQA* 99).

³ Cette expression est tirée de *L'Être et le néant*, de Jean Paul Sartre, p.327.

⁴ Michel Leiris, "De la littérature considérée comme une tauromachie," Préface à *L'âge d'homme* (Paris: Gallimard, 1946), 9-25.

⁵ En 1990, le symposium qui a réuni les auteurs français et américains d'avant-garde, avait pour objet de discuter les nouvelles formes d'autobiographie – dites "post-modernes" –, par rapport à l'histoire de genre. A partir de ce symposium sont nées de nouvelles définitions: "*Nouvelle Autobiographie, autofiction, surfiction, underground ou postmodern autobiography*" (Hornung et Ruhe, *Postcolonialisme* 1). Les actes du symposium ont été publiés dans, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe, *Autobiographie &*

Avant-garde. Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenic (Tübingen: Narr, 1992).

⁶ “Quatuor,” c’est-à-dire quatre œuvres. *L’amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987), et *Vaste est la prison* (1995) constituent les trois premiers volumes de ce quatuor; ils ont déjà été publiés. Lorsque le quatrième sera publié, Djébar annonce la possibilité de lire les quatre œuvres, selon sa fantaisie propre. On pourra commencer, où l’on voudra, et finir où l’on voudra. Voir à ce propos l’article de Clarisse Zimra, “Autographie et Je/jeux d’espace: Architecture de l’imaginaire dans le Quatuor d’Assia Djébar,” *Postcolonialisme & Autobiographie*, ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998), 117-35.

⁷ Les liens thématiques qui unissent *Les nuits de Strasbourg* aux œuvres autobiographiques sont tout à fait évidents. Dans, “Fantasia en Alsace: *Les Nuits de Strasbourg* d’Assia Djébar,” *Chroniques Allemandes* 8 (2000), Ernstpeter Ruhe met en évidence les points communs suivants. Entre *L’amour, la fantasia* et *Les nuits de Strasbourg*: la première partie de *L’amour, la fantasia*, la prise de la ville d’Alger, constitue le modèle pour la construction de la première partie de *Les nuits de Strasbourg*, la ville évacuée qui attend l’ennemi; les deux œuvres partagent aussi l’idée de l’amour comme fantasia (106, 121); ensuite, la pulsion vers la mort de *L’amour, la fantasia* (129-30) revient dans *Ombre Sultane* (168-69) et dans *Les nuits de Strasbourg* (314-18). Il perçoit une continuité thématique entre *Vaste est la prison* et *Les nuits de Strasbourg*, dans la réflexion sur la notion d’étranger située à la fin de la première partie de *Vaste est la prison*, et de celle de *Les nuits de Strasbourg* (116). Enfin, il y a aussi dans la première partie de *Vaste est la prison* l’idée d’avoir “enfanté” l’aimé, idée qui revient dans *Les nuits de Strasbourg* (317). Anne Donadey, dans *Recasting Postcolonialism: Women Writing between Worlds* (Portsmouth: Heinemann, 2001), souligne aussi la récurrence du thème de la pulsion de mort dans les trois œuvres citées, aussi bien que celle du plaisir sexuel dans *Ombre Sultane* (ch. 4 et 6) et *Les nuits de Strasbourg* (85, 93-4).

⁸ A ce propos, Jean Déjeux parle de l’expérience des soufis, et du, “double mouvement” de cette expérience spirituelle (“Au Maghreb” 183). D’un côté, ils affirment le moi intime: “ils parlent d’eux-mêmes en disant “je” dans leurs écrits spirituels” (183). De l’autre: “le soufi sait bien qu’il doit mener une ascèse constante dans son combat spirituel pour se libérer et se dépouiller de son moi” (183).

⁹ Pour entrer dans le débat sur l’autobiographie, dans *Francophone African women writers*, Irène Assiba d’Almeida suggère la lecture de: Georges May, *L’autobiographie* (Paris: Presses Universitaires de France, 1979); Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), *Je est un autre: L’autobiographie de la littérature aux médias* (Paris: Seuil, 1980); James Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980); Michel Beaujour, *Miroirs d’encre: Rhétorique de l’autoportrait* (Paris: Seuil, 1980); Estelle C. Jelinek, ed., *Women’s Autobiography* (Bloomington: Indiana University Press, 1980); Janet Varer Gunn, *Autobiography: Toward a Poetics of Experience* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 1982); Domna C. Stanton et Jeanine Parisier Plottel, eds., *The Female Autograph* (New York: New York Literary Forum, 1984); Sidonie Smith, *A Poetics of Women’s Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation* (Bloomington: Indiana University Press, 1987); Françoise Lionnet, *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1989).

¹⁰ A propos des points communs entre l’autobiographie post-coloniale et l’autobiographie post-moderne, Hornung et Ruhe expliquent que le but du colloque “Postcolonialisme et Autobiographie,” qui a eu lieu en Allemagne, en 1996, était d’analyser les, “constantes et les variantes” des autobiographies post-coloniales, et: “d’élucider [...] le rapport aux nouvelles formes, dites postmodernes, de l’autobiographie”

(1). Pour une analyse des affinités et des différences entre les deux formes d'autobiographies, voir aussi John Erickson, *Islam and Postcolonial Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 27-31.

¹¹ Selon le contexte, le mot *métissage* peut être interprété différemment. Voir en particulier, Edouard Glissant, *Le Discours antillais* (Paris: Seuil, 1981) où Glissant explique "la pratique de *métissage*" comme une possibilité à la fois de ne pas s'assimiler à l'autre, et de faire sortir la "matière obscure" qui est "au fond de toute parole" (462-63). Voir aussi l'étude de Françoise Lionnet, et les interprétations autour du mot *métissage*, dans *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1989).

¹² *L'amour, la fantasia*, 16-7.

¹³ L'œuvre de Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism*, ainsi que celle de Miriam Cooke, *Women Claim Islam*, ont souligné la force subversive de l'écriture de Djébar. Donadey, qui consacre presque toute son analyse à l'œuvre d'Assia Djébar, conclut comment la littérature post-coloniale féminine est arrivée à la formulation de sujets: "who negotiate hybrid identities through, and in spite of, multiple systems of exploitation. This is especially true of texts that take into account gender issues, since the patriarchal bases common to colonial and anticolonial politics make it difficult for women to embrace wholeheartedly monist ideologies that reinforce the principle of male firstness" (143). A propos des auteurs femmes d'éducation musulmane, Miriam Cooke, analysant les textes d'Assia Djébar, de Fatima Mernissi, et de Nawal El Saadawi, crée les concepts de, "multiple consciousness" et de, "multiple critique." Cooke souligne: "They are balancing national, transnational, and feminist agendas in their attempts to construct a society hospitable to them. [...] They are claiming multiple overlapping and sometimes contradictory allegiances while recognizing that others may ignore these plural identities and ascribe an allegiance other than the one they advance. Yet they are less susceptible to surprise ascription because of their multiple consciousness: they know who they are and how they perceive them, both from within the nation and beyond it" (80). Puis, en parlant en général des auteurs femmes d'éducation arabe, Cooke définit ainsi la critique multiple: "Multiple critique, while it requires the same self-awareness, retains multiple consciousness of others. Multiple critique is not a fixed authorizing mechanism but a fluid discursive strategy taken up from multiple speaking positions. It allows for conversations with many interlocutors on many different topics. Unlike identity politics, which depends on an essentialized identity, multiple critique allows for identitarian contradictions that respond to others' silencing moves. The individual's goal is to remain in the community out of which she is speaking, even when she criticizes its problems. Multiple critique involves alliances and various forms of networking activities" (113).

¹⁴ Voir, en particulier: Hafid Gafaïti, "L'autobiographie plurielle. Assia Djébar, les femmes et l'histoire," *Postcolonialisme & Autobiographie*, ed. Alfred Hornung et Ernspteter Ruhe (Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998) 149-59; Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien* (Paris: L'Harmattan, 1996) 167-70; Hafid Gafaïti, "The Blood of Writing: Assia Djébar's Unveiling of Women and History," *World Literature Today* 70. 4 (1996): 813-22; Patricia Geesey, "Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia*," *Dalhousie French Studies* 35 (1996): 153-67.

¹⁵ Voir: Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism: Women Writing between Worlds* (Portsmouth: Heinemann, 2001); Valerie Orlando, *Nomadic Voices of Exile* (Ohio: University Press, 1999), et l'article "Who's Covering Who in the Postmodern 90s? Subverting the Orientalist Image in the Contemporary North African Francophone Text," *Romance Languages Annual VIII* (1997): 97-103; Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien* (Paris: L'Harmattan, 1996), et l'article "The Blood of

Writing: Assia Djébar's Unveiling of Women and History," *World Literature Today* 70. 4 (1996): 813-22; Mary J. Green, et al, eds. *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*. (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1996); Clarisse Zimra, "Disorienting the Subject in Djébar's *L'amour, la fantasia*," *Yale French Studies* 87 (1995): 149-70; Adlai H. Murdoch, "Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia*," *Yale French Studies* 83 (1993): 71-92.

¹⁶ Voir: Miriam Cooke, *Women Claim Islam* (New York London: Routledge, 2001); Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la Résistance de l'écriture: Regards d'un écrivain d'Algérie* (Paris: Maissonneuve et Larose, 2001); Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism: Women Writing between Worlds* (Portsmouth: Heinemann, 2001); John Erickson, *Islam and Postcolonial Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998); Marguerite Le Clézio, "Assia Djébar: écrire dans la langue adverse," *Contemporary French Civilization* 9.2 (Spring-Summer 1985): 230-43.

¹⁷ Le texte, "Violence de l'autobiographie" a été publié dans *Postcolonialisme & Autobiographie*, ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998) 89-96. Nous reviendrons sur le rapport entre l'écriture et la femme arabe dans le chapitre 2 de cette étude.

¹⁸ Si en général, le mot "patriarcat" décrit un système fondé sur l'autorité et la puissance paternelles, il n'est pas dans notre intention d'assimiler les deux patriarcats, le patriarcat Français et le patriarcat Algérien. Dans ce dernier cas, nous devrions parler plutôt de "machisme," car les règles politiques et religieuses de la société algérienne ne s'appuient pas seulement sur l'idée de l'autorité du père, mais également sur l'idéologie de la suprématie du mâle. Pourtant, même si nous sommes conscients de la diversité des patriarcats, nous allons utiliser le même mot pour décrire les deux systèmes pendant cette étude. En fait, la ressemblance entre ces deux systèmes se fonde sur une structure sociale, culturelle, et économique, qui fait avancer l'homme, et qui perpète son pouvoir au désavantage de la femme.

¹⁹ D'après les auteurs suivants, le voile est devenu le stéréotype occidental utilisé pour décrire la femme arabe, afin de critiquer l'Islam et son conservatisme. Fatima Mernissi, dans la préface à *Beyond the veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society* (Cambridge, Massachusetts: Schenkman Publishing Company, 1975), parle de la manipulation des colonisateurs de l'image de la femme arabe voilée; Fedwa Malti-Douglas, dans l'introduction à *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991), souligne, à propos de la femme voilée et de son rôle, le "futile dialogue on gender and women" qui a attiré l'Occident, et qui ceci utilise comme un "stick with which the West can beat the East" (3). Radhika Mohanram, dans *Black Body. Women, Colonialism, and Space* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), analyse la symbolique du voile dans l'essai de Frantz Fanon "Algérie dévoilée" du 1959 pour démontrer la marginalité de la femme dans le discours de Fanon, et son utilisation nationaliste (chapitre 3). Le même essai, avec le livre de Malek Alloula, *The Colonial Harem*, trad. Myrna Godzich et Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), sont critiqués par Winifred Woodhull, dans *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literature* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1993). Woodhull soutient la partialité de ces études, qui, en prenant comme prétexte l'idée de protéger l'image de la femme algérienne, se posent exclusivement contre le colonialisme français, et ne considèrent pas le rôle oppressif du nationalisme algérien sur les algériennes (chapitre 1).

²⁰ A propos de l'étude de Hoodfar, Winifred Woodhull poursuit ainsi à propos des femmes émancipées du Caire, dans *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literature* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1993): "Hoodfar shows that revealing at once permits

women's continued activity in the public sector, enables them to circulate in public without being molested, affirms their adherence to Islamic values that recognize the importance of work and child-rearing responsibilities in the home, reduces their husband insecurities and thus dispels a certain amount of domestic tension, considerably reduces expenditures for clothing, and allows women of this class to publicly differentiate themselves both from upper-class women who generally wear a modest version of Western-style clothing as well as from *balady* (urban lower classes whose neighborhoods they now inhabit on the outskirts of Cairo) and *felaheen* (peasants), who wear a different type of veil" (5).

²¹ Voir en particulier le chapitre 4, "Inter/Textual Subversions," 63-94.

²² A propos de l'écriture en langue française, Huughe a négligé de préciser que le français pour Djébar n'est pas un choix. Elle est la seule langue écrite qu'elle possède, à cause de la colonisation.

²³ Clarisse Zimra, dans "Afterword" de *Women of Algiers in their Apartment*, décrit ainsi les événements autour du pseudonyme de Djébar, au moment où le premier livre, *La Soif*, est sorti en 1957, "Concerned about her family's reaction [...], she impulsively decided to cut her hair, change her birth date, and use a pen name. [...] She selected *djebbar*, the phrase that praises 'Allah the intransigent,' but in her haste spelled it 'djébar,' unwittingly transforming the classical arabic into the vernacular term for 'healer'" (159-60). Dans *Recasting Postcolonialism*, Donadey, en citant l'article de Simone Rezzoug, "Ecritures féminines algériennes: Histoire et société," *Maghreb Review* 9. 3-4 (May-August 1984), parle d'autres moyens utilisés par Djébar pour se masquer, "For Rezzoug, the use of quotations, poliphony, and doubling in the works of writers as Djébar, together with Djébar's use of a pseudonym, are ways of hiding behind a mask, of remaining anonymous, [. . .] This interpretation is amply supported by Djébar's insistence on the difficulty and danger for an Algerian woman of speaking out individually – one of the major themes of *Fantasia*" (66).

²⁴ Nous reviendrons dans le premier chapitre sur les problèmes de l'écriture en langue étrangère.

²⁵ Le passage de *L'amour, la fantasia* auquel Huughe fait référence est le suivant: "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" (204).

²⁶ Voir, à propos des problèmes d'une écriture en français, Marguerite Le Clézio, "Assia Djébar: écrire dans la langue adverse," *Contemporary French Civilization* 92 (Spring-Summer 1985): 230-44, aussi bien que l'article de Clarisse Zimra, "Writing Woman: The Novels of Assia Djébar," *Substance* 69 (1992) 68-84.

L'amour, la fantasia.
L'expression du désir et son impossibilité

Le roman¹

L'amour, la fantasia, publié en 1985, est l'un des romans les plus connus d'Assia Djébar. Il se compose de trois parties dans lesquelles alternent des chapitres autobiographiques et des chapitres historiques. Ils ne suivent aucun ordre chronologique précis. La mémoire retrouvée, autant que les épisodes historiques choisis, ont un caractère fragmentaire. Clarisse Zimra souligne, à propos des fragments historiques, que: "Le récit du conquérant est fait, lui aussi, de bribes personnelles: lettres au pays qui ne disent pas tout, rapports tronqués de journalistes" ("Autographie" 121). Le roman entrecroise peu à peu trois narrations historiques: les témoignages tirés des archives françaises sur la prise d'Alger en 1830; les témoignages des Algériennes qui ont participé à la lutte contre le colonisateur; et le parcours personnel de la narratrice pendant la période coloniale. La narratrice situe le récit autobiographique de son enfance et de son adolescence dans un village du Sahel; celui de son expérience de femme mariée entre l'Algérie et la France. Les chapitres historiques se succèdent au rythme des événements en Algérie: la prise d'Alger par la flotte française en 1830, suivie de vingt années de lutte dominées par la figure de l'émir Abdelkader, jusqu'à la guerre d'indépendance et enfin la libération de l'Algérie en 1962.

Le paradigme féminin constitue l'instance unificatrice de la narration. En tant qu'historienne, Djébar se fonde sur les documents écrits premièrement par des officiers militaires français et réécrit l'histoire de son pays, à partir du point de vue des

Algériennes colonisées cette fois. L'auteur fait passer leurs témoignages de l'oralité à l'écriture, afin de leur donner une voix et une présence dans l'histoire. Grâce à la récupération des voix féminines, le silence des Algériennes devient parole. Katherine Gracki remarque justement: "Women's bodies become monuments and privileged sites in this reinscription process at the heart of Djébar's work. These bodies testify to, and can be read as, the story of women's active presence in history. This (her)story writes against and contests the representation of women as passive odalisques by both colonial and patriarchal discourses" (*Writing Violence* 836).

L'amour, la fantasia inaugure également le cycle intitulé: "Le Quatuor d'Alger." Une fois le quatrième ouvrage paru, Djébar a proposé de publier le quatuor en un seul volume, dans lequel la première partie de *L'amour, la fantasia* fait écho à la première d'*Ombre Sultane*, qui à son tour renvoie à la première partie de *Vaste est la prison*.² Au cours d'un entretien destiné au journal américain *Callaloo*, Djébar déclare à Clarisse Zimra que la structure de ce premier volume du quatuor a été conçu à la manière d'un espace à explorer selon un rituel codifié. Le roman a été construit par rapport à la structure de: "la grande maison traditionnelle de chez nous, comme tu les connais, où on passe de la rue au premier vestibule, pour la visite; puis du premier vestibule au deuxième, pour les familiers; avant d'arriver enfin au cœur, à la cour intérieure, celle réservée pour les intimes" ("Autographie" 117).

Cette structure architecturale renvoie aussi à la musique, comme la désignation "Quatuor" implique, discipline d'où a été tirée l'image du roman polyphonique, appliquée à *L'amour, la fantasia*.³ Evelyne Accad souligne:

Djebar gives us interwoven narratives through various voices set into different time frameworks. For example, her reflections on language are in one voice, lyric passages in praise of Algerian women are in another. She successfully constructs a polyphonic narrative resembling a symphony; hence the allusion to Beethoven's *Fantasia* and her division of the novel into five parts, like a symphony. ("Assia Djebar's Contribution 809)

Sur le même sujet, Zimra remarque:

Fantasia commence, on le sait, par mettre en exergue Adorno et Beethoven, la musique et l'esthétique, offrant tour à tour l'entrelacs de voix coupé par le jaillissement du cri (le cri de la mort dans le cri de l'amour, comme le souligne l'emprunt à Fromentin); le thrène des combattantes où les silences des horreurs non-dites syncopent les rythmes, traduction textuelle d'un désespoir hoquetant de rage, voire toutes les 'notations' musicales en accentuent le caractère polyphonique.⁴ (118)

Zimra met également en exergue la manière dont, dans la première partie: "les titres annoncent les morceaux franchement autobiographiques, [. . .] tandis que les chiffres romains sans titres indiquent des reconstitutions imaginaires à partir de documents historiques" (121). En revanche, "exactement le contraire" se produit dans la deuxième partie (121). En effet, l'histoire comporte alors des titres, tandis que l'autobiographie personnelle de la narratrice porte des chiffres. Enfin, la troisième partie est composée de cinq mouvements: chaque mouvement renferme une partie autobiographique, une section dédiée aux voix féminines, et une partie finale qui relie les mouvements entre eux. Cette dernière est à moitié historique et à moitié autobiographique.

La structure du roman met en parallèle le parcours autobiographique de la narratrice qui se dissimule et se cache au fur et à mesure que la narration avance. En

ce sens, la définition du mot “dé/couverte” qu’Irène d’Almeida utilise en parlant de l’autobiographie Francophone des femmes africaines, est tout à fait pertinente (33):

I speak of autobiography as dé/couverte because the strategies that women devise to write their life stories fit particularly well the richness and plurality of meaning that this French word offers: *découvrir* is used to mean “to discover” or “to uncover;” in both senses the common element is “cover.” At a conceptual level, this double endeavor can be seen as a form of diglossia, a double language, the one that covers *and* the one that uncovers. Pursuing an expansion of the semantic field, we find in these works, interestingly enough, that the dialectic of covering and uncovering results in a third movement, which is (though etymologically unrelated) that of “recovering.” This act of recovering goes beyond simple discovery. It involves reappropriating for oneself something that was hidden or lost. (*Francophone African women writers* 33)

Calle-Gruber exprime d’une manière similaire le rapport entre la découverte, la reprise et la réappropriation chez Djébar: “Écrire avec l’ombre. Écrire l’ombre. Tel est le secret de l’écriture d’Assia Djébar, qui fait de l’écriture un secours. Si ces textes sont d’un alliage à la trempe singulière, c’est parce que l’écrivain n’y dénie pas l’héritage de l’ombre. Mais s’en nourrit; ne craint pas de s’y meurtrir” (*Assia Djébar* 67).

Introduction

Dans *Ces voix qui m’assiègent ... en marge de ma francophonie*, le volume qui décrit son parcours d’écrivain francophone, Assia Djébar explique ce qui, à plus de quarante ans, l’a poussée vers l’écriture d’introspection autobiographique, qui caractérise *L’amour, la fantasia*:

La raison de cette décision? Je découvris un jour que, jusqu’à cet âge certain, je n’avais jamais pu dire des mots d’amour en français...

Bouleversante constatation: pourquoi cette impossibilité?

Je n’en savais rien: livrée ainsi à cette quête de moi-même – ou, plus exactement, quête de moi, mais aussi quête de la langue française en moi – , j’ai pris ma plume.

Pendant deux ans, je me suis plongée, de plus en plus totalement, dans cette auto-analyse, moi comme femme, également comme écrivain – et ce “*dit de l’amour*” qui se bloquait mystérieusement! (107)

A l’origine de ce roman, il y a la nécessité chez l’auteur de comprendre la raison de cette “impossibilité” à exprimer l’amour dans la langue française, la seule langue écrite qu’elle possède.⁵

La narratrice de *L’amour, la fantasia* arrive à donner un nom à cette incapacité: “l’aphasie amoureuse” (142). Cette maladie exprime l’impossibilité pour elle, à la fois, d’éprouver du désir et de l’exprimer en français. Ce roman devient donc l’exploration personnelle de l’origine de son aphasie. La narratrice analyse cette dernière à partir des circonstances violentes dans lesquelles elle a appris cette langue étrangère: la colonisation française. Pourtant, en marge de la colonisation, et du fait d’écrire, “la langue adverse,” sujet traité à maintes reprises par la critique, d’autres éléments contribuent au développement de l’aphasie amoureuse chez la narratrice (241).⁶

Pour mieux comprendre cette aphasie, nous devons d’abord considérer les interdits religieux de la société algérienne, qui condamnent soit la femme qui parle à la première personne, soit la femme qui écrit. Ensuite, nous analyserons le rôle du père de la narratrice, qui en tant qu’instituteur indigène enseignant le français à des étudiants arabes, s’oppose au colonisateur. En fait, le père transmet la langue étrangère à sa fille. Outre la langue, il transmet aussi la responsabilité et la fierté nationaliste d’un Algérien dont le pays est en guerre contre la France. Pour lui, le français ne peut pas être une langue d’amour. Au contraire, elle doit devenir un instrument de pouvoir

contre l'envahisseur. Le père constitue donc pour la narratrice un obstacle à la possibilité d'une écriture de l'amour en français.

A cause de ces interdits multiples, la narratrice a intériorisé l'aphasie amoureuse depuis sa plus petite enfance. Pourtant, au moment de sa maturité, son aphasie devient paradoxalement un instrument de défense et une réaction soit au pouvoir du colonisateur, soit au pouvoir du compatriote. Dans cet antagonisme double, la narratrice déstabilise la dichotomie qui oppose le colonisateur à la colonisée. En fait, parallèlement à l'antagonisme de la narratrice contre l'envahisseur, une autre antithèse se déploie: celle de la narratrice et de la loi patriarcale de la société algérienne et la loi du père. Défi direct envers le colonisateur, défi plus ambigu et contradictoire envers le compatriote, cette attitude conduit la narratrice à la paralysie. En refusant de se soumettre au pouvoir des lois patriarcales, elle ne parvient pas toutefois à envisager une manière d'exprimer son désir.

Dans ce roman, une étroite relation existe entre le désir de la narratrice, l'aphasie amoureuse dont elle souffre, et le danger de la visibilité de son corps. Bien que la narratrice ne porte pas de voile, et qu'elle ait été éduquée dans le système scolaire français, elle intériorise l'interdit de l'exposition du corps, ainsi que l'idée de menace liée à la visibilité de son corps. Le corps de la narratrice, une fois décrit, ou observé en détail par l'homme, se transforme en objet du désir ou de l'envie de l'autre, et la narratrice devient par la suite aphasique. La dynamique de ce processus la prive de la capacité de se voir, et d'avoir conscience d'elle-même en tant que sujet désirant. A la visibilité du corps, la narratrice oppose son invisibilité, ainsi que l'importance de valeurs comme le secret de l'amour, le silence, et la discrétion entre amants. D'un

côté, face à l'étranger, la visibilité du corps de la narratrice exacerbe son aphasie, et rend impossible l'expression de son désir. De l'autre, face au compatriote, à cause des tabous de sa société, la communication et la complicité paraissent impossibles.

Enfin, l'écriture en français, qu'elle utilise "comme butin" vis-à-vis de l'homme arabe, ne permet pas non plus la manifestation de ses émotions, car cet emploi de la langue la dévoile face à son père. Le français devient donc sa "Tunique de Nessus," le don de son père, instituteur pendant la colonisation (243).⁷ Cette figure, qu'elle aime et respecte profondément, entrave sa libération de l'interdit, et empêche aussi une écriture sur l'amour en français. En fait, l'ombre du père qui juge de la moralité de sa fille est toujours présente.

Ce qui ressort de cette analyse c'est d'abord, l'importance du langage du corps de la narratrice, qui révèle mieux que les mots dits ou les mots écrits, ses émotions et ses désirs frustrés de femme; ensuite, l'opposition extrême entre le monde féminin et le monde masculin. Dans la première partie de ce chapitre, nous analyserons les interdits religieux de la société algérienne que la femme doit braver, ainsi que l'interdiction du père rendant impossible à la narratrice une écriture amoureuse en français. Dans la deuxième partie, nous étudierons la valeur du corps féminin dans le roman, et la complexité de la situation de la narratrice, prise au piège entre le colonisateur et le compatriote. L'aphasie amoureuse lui permet pourtant une forme de résistance contre le pouvoir de l'homme.

Les interdictions religieuses

Dans son entretien "Ecrire dans la langue adverse," à la question de Marguerite le Clézio: "Qu'est-ce que c'est dans une culture arabe qu'une femme qui écrit?" Assia

Djebar répond: “C’est un scandale” (232). En fait, de manière générale, une femme arabe qui écrit doit affronter plusieurs contraintes d’origine culturelle: d’abord, l’interdiction de prendre la parole en tant qu’individu, et puis, l’interdiction d’écrire en tant que femme.

Le “je” et la transgression

L’écriture à la première personne, dans la culture arabe, est considérée comme un outrage à la foi coranique. Au delà de la différence sexuelle entre les femmes et les hommes, la possibilité de parler de soi en utilisant le “je” est une conquête récente. Djebar, interviewée par Clarisse Zimra, déclare qu’elle a commencé à écrire pour défier l’idée même d’écriture intime: “What interests me is the relationship between writing and autobiography because, unlike the usual schema of female writing in the Western tradition, which is all subjective, I started writing as a wager, almost a dare, to keep as far away from my real self as possible” (“Afterword” 168). Et elle ajoute: “The upbringing that I received from my own mother and others around me had two absolute rules: one, never talk about yourself; and, two, if you must, always do it ‘anonymously.’ [. . .] As for speaking anonymously, one must never use the first person pronoun” (176).

Dans *La littérature féminine de langue française au Maghreb* de Jean Déjeux, le quatrième chapitre est intitulé: “Que Dieu nous protège du mot ‘je!’”⁸ Le titre souligne le caractère profanateur de l’utilisation de la première personne. Déjeux met en évidence, à propos du récit autobiographique, que cette dernière est un phénomène récent dans le monde turc aussi bien que dans le monde arabe. Il fait remonter ce changement dans la littérature arabe au contact du monde arabo-musulman et de la

civilisation française et anglaise. Toutefois, il souligne la persistance de l'étrangeté du 'je' dans le texte: "L'intrusion étrangère – *la fitna* – a entraîné pertes et ruptures, a bouleversé les sociétés, a déstabilisé les individus et les a obligés à émerger dans leur personnalité" (63).⁹

Dans la société maghrébine, commente Déjeux:

L'important est de voiler l'intime et le sentimental pour montrer uniquement la virilité masculine. Celui qui se singularise paraît oublier le "nous" et donner l'impression de se séparer du groupe, ou encore de la Oumma, la mère islamique, il sort de la fusion maternelle, là où se trouve le salut collectif et individuel, dans une chaude solidarité. L'exil, la sortie, la séparation d'avec "les frères" c'est le départ vers les ténèbres, la perte (*amjah*, disent les Kabyles) vers l'Occident (la *ghurba*, la division et la séparation ne peuvent être que l'œuvre de Satan le diviseur) [. . .]. L'émergence du "je" est somme toute une *fitna*, une épreuve: dissension dans le tissu unitaire de l'identité nationale, surtout autrefois durant le temps de la colonisation et du combat contre celle-ci.

Le "je" de nombreux écrivains du Maghreb est donc en fait un "je-nous"¹⁰. Le "nous" caché dans le "je" est opposé au "nous" de l'Occident. Il y a "nous" et les autres. Comme le dit Abdallah Laroui: "C'est par rapport à l'Autre que les Arabes se définissent. Cet Autre est l'Occident". Il y a donc "nous" et "vous". Même quand le romancier dit "je", il ne fait pas abstraction de l'identité fondamentale maghrébine. Il s'affirme comme personne, mais située politiquement et culturellement. (66-7)

Déjeux associe, à la fois, le dévoilement de l'intime et l'émergence du "je," à une forme de faiblesse et de féminité. Pour cette raison, l'homme maghrébin masque ses émotions et ses sentiments en société et montre uniquement sa virilité. Le "nous" est en revanche associé à la mère d'abord, puis à l'identité nationale.

La mère islamique symbolise l'unité et l'origine. L'image de la fusion maternelle rappelle la genèse du monde, quand il n'y a pas encore de formes distinctes. Pour l'homme maghrébin, sortir de cette fusion équivaut à trahir l'origine,

le lieu d'où il a été engendré. Un homme qui montre sa dissidence et sort du groupe, que ce soit métaphoriquement ou physiquement, est également traître à sa propre nation, une nation magnifiée à cause de la colonisation. Par conséquent, le "je" des écrivains maghrébins est toujours un "je-nous." Même quand l'écrivain maghrébin arrive à parler de lui-même à la première personne, il dit "je" en sous-entendant l'identité du groupe d'appartenance et l'opposition à l'Autre. Autrement dit, le fait de parler à la première personne ne comporte aucune forme de rapprochement ou de complaisance envers l'homme occidental. En effet, c'est en se distinguant de ce dernier que l'écrivain maghrébin trouve une forme d'identité.

Déjeux ajoute que, grâce à l'évolution des sociétés traditionnelles arabo-musulmanes, la "réticence" envers le "je" a été dépassée (67). Ce sont les femmes Maghrébines qui "ont dit 'je' dans leurs romans" avant les hommes (67). Il compare l'émergence du "je" féminin au désir de vivre, et il affirme que, chez les auteurs maghrébines, c'est la souffrance qui, "accompagne ordinairement l'expression de ce 'je'" (109). Au delà de la double utilisation du "je" et du "je-nous," Assia Djébar choisit d'abord de créer un espace littéraire réservé à des voix narratives féminines. La narratrice de *L'amour, la fantasia* parle de son oppression, et de celle des femmes algériennes, à l'intérieur d'un contexte doublement masculin. L'identité algérienne de la narratrice, ainsi que celle des femmes qu'elle décrit, se distingue toujours de celle des occidentaux et de leurs mœurs. Pourtant, elle ne se définit ni en termes d'opposition religieuse entre l'Occident et l'Orient, ni en termes d'antagonisme des nations. Ce qui est saillant ici c'est surtout l'incompatibilité entre les sexes: l'identité

de la narratrice se caractérise en fait à la fois en termes de défi envers l'homme, et d'incommunicabilité des deux sexes.

L'amour, la fantasia s'ouvre sur l'image de la narratrice fillette, allant pour la première fois à l'école. Le choix du père de la faire sortir laisse présager des conséquences funestes. En premier lieu, les hommes de la famille pourraient être touchés par le mauvais sort. C'est à eux en effet de contrôler leurs femmes et d'assurer l'ordre dans la famille: "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 immanquablement sur eux" (11).¹¹ Si la dissidence d'un homme qui sort du groupe représente une trahison à la fois de la communauté d'appartenance et de la nation, la femme qui s'éloigne de son clan incarne la transgression par excellence.

Le "je" de cette fillette qui a la chance d'étudier et de continuer à sortir, même après son adolescence, se forme à travers l'observation de deux mondes en opposition: le monde algérien et le monde français. Cela lui permet de voir de façon critique le cercle vicieux qui se forme entre le respect de pratiques traditionnelles algériennes et l'oppression des règles patriarcales:

Chaque rassemblement, au cours des semaines et des mois, transporte son tissu d'impossible révolte. [. . .] Jamais le "je" de la première personne ne sera utilisé. [. . .] Chaque femme, écorchée au dedans, s'est apaisée dans l'écoute collective.

[. . .] toutes les mises en scène verbales se déroulent pour égrener le sort, ou le conjurer, mais jamais le mettre à nu.

Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge? Comment dire "je", puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective?... Comment

entreprendre de regarder son enfance, même si elle se déroule différente? La différence, à force de la taire, disparaît. [. . .]

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. (176-78)

La narratrice, qui regarde à distance les femmes de son clan, se rend compte que les rituels servent à contenir leur désespoir, et non pas à le dissiper. Le rituel en soi renforce la loi du silence imposée par la société patriarcale.

Cette loi, que les hommes font peser sur les femmes, est maintenue au sein du groupe par les femmes les plus âgées du clan, les seules qui ont la parole: "Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge?" (177). Si la subjectivité n'a pas de voix, la différence ne peut pas émerger. La diversité des voix est annihilée, et "l'écoute collective" devient "résignation collective." Le rituel verbal se mue finalement en théâtralisation de la souffrance.

Le "tissu d'impossible révolte" peut être matérialisé seulement par l'émergence de la différence dans le groupe. La différence constitue un risque d'exil permanent en même temps qu'une forme de maturation. La narratrice fillette, qui observe ces femmes depuis le couloir, pose un regard extérieur sur le groupe, sans être vue. Elle se demande pourquoi: "les jeunes femmes, mariées ou veuves" ne parlent pas (174). En les voyant immobiles sur leurs chaises, la narratrice s' imagine: "qu'elles doivent souffrir" (174). La même perception de la souffrance, à distance, revient à propos de la transe de la grand-mère Fatima. La narratrice, adulte, se souvient comment, fillette, elle observait depuis le patio, hors de la vue des autres, le rite de Fatima. En regardant le corps de l'aïeule, la narratrice fillette intériorise la douleur

dans son propre corps et développe une forme de conscience capable d'interrompre le cercle vicieux de la résignation. La différence et la distance que la narratrice perçoit entre elle et les autres femmes permettent ainsi la naissance de son "je."

La femme et l'interdiction à l'écriture

Si l'interdiction de prendre la parole en tant qu'individu est la première transgression à laquelle une femme arabe doit faire face, la deuxième transgression se trouve dans l'interdiction d'écrire en tant que femme. A ce propos, Déjeux se demande: "Qu'arrive-t-il dans un tel contexte quand une femme prend la plume pour dire 'je'?" (*La littérature féminine* 68). Voilà que la *fitna*, le trouble dont il parlait, est maintenant associée à la femme – "tentatrice par excellence" – laquelle, selon les règles de la religion musulmane: "doit donc être tenue sinon au silence, du moins aux strictes bienséances séculaires" (68).

La femme est en fait identifiée à un désir sans contrôle: "Le monde féminin étant considéré comme le lieu de l'émotion, du sentiment, de l'excès, du débordement passionnel, du désir diabolique, il convient donc, pensent les hommes, de s'en protéger, de le canaliser" (69). Ainsi faisant, la société musulmane peut continuer à rester "voilée," c'est-à-dire hors de portée des yeux de l'autre, et les individus peuvent continuer à, "donner une belle image à l'extérieur," et à, "cacher ce qui pourrait être source de malaise, de dissension, de tentation pour les croyants" (68).¹²

Malheureusement, aucune frontière ne sépare l'éthique de la modération et l'exercice du pouvoir patriarcal. Ce dernier finit ainsi par couvrir toute forme de dissension au féminin.

La femme qui écrit décide donc de se dévoiler, et ce faisant, de s'opposer à sa société. Elle décide de faire émerger, plus ou moins consciemment, son individualité, ses désirs et, avec eux, son corps. Toutefois, dans la culture arabo-musulmane, le corps féminin est exclu a priori du domaine de l'écriture. Il existe en effet un rite d'initiation qui symbolise l'incorporation de l'écriture au corps du nouveau né, soit l'étroit lien entre le corps masculin et l'écriture. Ce rite musulman représente en même temps l'exclusion du corps de la femme de ce domaine.

Hafid Gafaïti commente ainsi la cérémonie:

[. . .] in Arab Muslim culture, the body, from birth, is textually given. Thus a newborn child, sipping from a bowl of water infused with scripture (traced with a vegetal ink), literally drinks sacred passages from the Koran. Lacan has allowed us to interpret this ritual in a new way. According to him, because social norms are based on law (or the rule of father), and because social power is always naturalized in writing, this rite of passage marks the infant's status as object of the father's law. Girls and women who seek to challenge these conventions, who see themselves as agents of power rather than as objects of paternal law, are able to do so through their mastery of writing. [. . .]

The woman who writes carries out two simultaneous transgressions: she gains access to the world that men attempt to reserve for themselves, and she acquires the power to operate the sign instead of being its object. In this sense, Djébar's work is an exemplary expression of the problematic relationship between woman and writing. If the man-writer is confronted with what he has to say, the woman-writer is confronted with, besides that difficulty, the fundamental transgression constituted by the very act of writing. [. . .]

As in the myth of Prometheus, to write, for the woman, is to steal words, to tear them from social rule, from the masculine grasp. It is therefore through writing that Assia Djébar asserts her freedom. ("The Blood of Writing" 813)

Ce rite rassemble trois éléments fondamentaux: le pouvoir social, l'écriture, et le corps masculin. Le pouvoir social, légitimé par l'écriture, se transmet d'un homme à l'autre

par le biais du corps. Ce pouvoir toutefois est assujéti à la loi patriarcale de la société, et doit être reçu dans le respect de l'ordre social.

En écrivant, Assia Djébar transgresse l'exclusion patriarcale des femmes de l'écriture. En outre, en refusant d'écrire dans le respect des règles de cette société, elle redouble la transgression, car elle écrit contre ce même système patriarcal. Gafaïti continue ainsi: "For her, to write is also to write against, against the other, against man in particular" (813). L'affirmation de la liberté à travers l'écriture, évoquée par Gafaïti, se fait pourtant à travers un processus violent de rétorsion de l'écriture sur le corps de l'auteur même. Si pour l'homme arabe l'écriture devient une partie intégrale de son corps, pour la femme, voleuse de mots, le pouvoir du signe renvoie aussi au corps, mais, comme le dit notre auteur, sous la forme, "d'autopunition" ("Violence de l'autobiographie" 93).¹³

Djébar nous parle d'une sorte de culpabilité qui s'est réveillée en elle pendant la rédaction de *L'amour, la fantasia*, un texte qui s'est développé entre violence et retour de la violence. Ce qu'elle appelle "la violence de l'autobiographie" se manifeste pendant la rédaction du texte. Cette violence est engendrée surtout par la lutte intérieure, ce qu'elle appelle, "le combat avec soi-même" (*Postcolonialisme* 183). Ce combat est ensuite doublé de l'analyse de l'oppression des Algériennes par les Algériens, et qui rend l'auteur conscient des strates de sa propre souffrance.

En revanche, le "retour de la violence" (90) est survenu au moment de la réception publique du livre:

En vous échappant vers l'autre [. . .], le livre autobiographique (en partie autobiographique, ou je dirais dans un prisme) vous déchire, vous arrache un lambeau de vous-même, ou vous paralyse un long

moment – ainsi, parvenant pourtant à l'autre, vous donnant la preuve de la réception, il vous fige littéralement, vous statufie, vous rend sourde soudain à vous-même et au dehors, par une seconde, ni un jour, non des mois entiers... J'appellerais cela "le retour de la violence." (90)

L'écriture en français, que la narratrice de *L'amour, la fantasia* rapproche de la mobilité du corps, révèle chez l'auteur sa face cachée: la paralysie du corps.¹⁴ Cette paralysie vient de l'idée que le public, une fois le livre lu, c'est-à-dire une fois l'auteur dévoilé, pourra épier son intimité et le condamner d'un point de vue moral.

La paralysie n'est pas une métaphore littéraire. L'auteur fait ici référence à un malaise physique, une tendinite, qui a frappé son bras au moment où *L'amour, la fantasia* a été publié. Elle raconte l'histoire de ce malaise sous la forme d'une anecdote psychosomatique, afin d'expliquer la manière dont la violence de l'écriture s'est répercutée sur son corps. La cause immédiate de la tendinite a été la lettre d'un ami, reçue quelques jours après la sortie de son roman, qui lui suggérait la possible indécence de son autobiographie. Cette tendinite, que l'auteur pensait permanente et qui l'a empêchée d'écrire pendant six mois, elle l'a vécue comme une autopunition.

L'écriture autobiographique en français l'empêche en fait de percevoir les limites qui séparent l'indécence de la pudeur: "je suppose si cela avait été un texte en arabe, j'aurais pris le texte et je serais allée voir ma tante, ma grand-mère, ma voisine, et j'aurais dit: 'Je t'en prie, tu lis et tu me dis si c'est indécemment...'" (92). Selon Djébar, l'indécence de *L'amour, la fantasia* dérive du jaillissement, à l'intérieur d'un livre dédié à l'histoire algérienne, de détails sur son "je" qu'elle n'a pu réprimer. Bien que l'histoire de la lutte entre l'Algérie et la France ait joué "le rôle de muraille épaisse" sur sa vie privée, cette dernière a enfin émergé: "Comme si d'une certaine façon je

racontais ces émois et qu'ils restaient tout de même cachés pendant que je les écrivais, protégés, voilés définitivement grâce aux bruits et aux couleurs fauves des récits de guerre" (92).

L'auteur ne connaît pas la raison de la nécessité qui la pousse à faire sortir sa voix individuelle et décrit le phénomène ainsi:

Comme si d'une certaine façon, protégée, je racontais mes émois de jeune fille, ma correspondance secrète, et jusqu'à la nuit de noce, grand Dieu, oui, tous ces détails à restituer étaient nécessaires. Pour quelle raison obscure, pourquoi j'ai eu besoin de parler de cela, je n'en sais rien. En tout cas c'était une nécessité, mais en même temps cela me mettait en contradiction avec mon moi "personnel", je ne dirais pas mon moi d'écrivain. (92)

Le "moi personnel" de l'auteur c'est le moi privé, le produit de son éducation familiale et de sa culture algérienne. L'écriture autobiographique, pourtant nécessaire, fait éclater en elle une contradiction. L'auteur, qui a intériorisé dès son enfance l'interdit social du dévoilement du corps féminin, se sent coupable à partir du moment où l'écriture intimiste la dénude face à l'homme.

L'écriture l'a dévoilée en fait devant un public d'hommes: "Une sensation physique paralysante de ma mise à nu de femme devant un homme, devant tous les hommes, sans la langue maternelle qui m'aurait été couverture dans la communication qu'elle m'aurait assurée avec les femmes traditionnelles" (92). De ce fait, l'auteur associe ensuite le lecteur au voyeur: "Ainsi, les voyeurs de chez moi dans mon pays, ceux des rues de tous les jours seraient-ils aussi des lecteurs?" (92). La conscience de son indécence, qui surgit seulement après la publication du livre, nous révèle aussi l'aspect autiste et sourd de son écriture autobiographique.

Le “seul” et le “vrai” texte autobiographique, dit Djébar, s’écrit en fait: “dans un royaume où l’on se sent auteur absolu. [. . .] On est seul, on se croit tous les pouvoirs. Ecrire ainsi c’est se lancer dans sa propre course, dans une chasse de soi-même, mais cette autarcie, cette endogamie qui supprime les autres [. . .] aboutit à ce traumatisme dont je parlais pour moi” (94). Toutefois, se percevoir en auteur absolu signifie se définir en termes de maladie, en ce que ce royaume est associé à l’aphasie, au mutisme, et enfin à l’autisme (94). L’auteur, auparavant défini par Djébar comme, – “celui qui réveille les morts, celui qui remet debout les cadavres” (93) –, et qui, – “écrit pour les morts” – devient lui-même, pendant le processus d’écriture: “un mort en sursis” (94).

L’écriture autobiographique se montre donc fortement ambivalente, car il y a, à son origine, une nécessité existentielle intrinsèque: la quête de soi. Cette nécessité est perçue comme une fièvre qui amène l’auteur vers une forme de solitude extrême, presque d’autisme, souvent accompagnée de souffrance et d’un sentiment de culpabilité. Pour cette raison, l’auteur associe plusieurs fois l’autobiographie à l’idée de mort, de solitude, et de violence.¹⁵

Le père

En plus des interdictions religieuses, la narratrice de *L’amour, la fantasia* doit faire face à une troisième interdiction qui vient du père: celle d’écrire l’amour. Dans *Hélène Cixous, Photos de Racines*, Hélène Cixous associe son père à deux figures qui peuvent également être rapprochées de l’image que la narratrice de *L’amour, la fantasia* construit de son père. Cixous dit: “La figure dominante était celle du juste ou du saint. [. . .] La deuxième figure, c’est ce qu’il était pour nous Hélène-et-Pierre: la

loi. La loi morale, l'absolu. Il était d'une sévérité extrême" (199). Dans *L'amour, la fantasia*, la figure du père émerge aussi à la fois en tant que père-loi et père-juste. Sa personnalité, à la fois conservatrice et progressiste, s'annonce dès les premières lignes du roman: "Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française" (11).¹⁶ De la même façon que la figure du père-loi se manifeste à côté de la figure du père-juste, le fez cohabite avec le costume européen.

D'un côté, le père-loi, malgré sa modernité, protège la narratrice du regard de l'homme. A cause de la colonisation, le père se montre encore plus soucieux d'assurer le renforcement des lois morales conformes aux règles traditionnelles de la société patriarcale arabe. Il se constitue donc comme figure-limite à l'expression des émotions de la narratrice et à la possibilité d'une écriture sur l'amour en français. De l'autre côté, le père-juste, le maître, libère sa fille du harem en la faisant étudier dans le système scolaire français, au lieu de la faire cloîtrer. En tant qu'instituteur arabe, il devient pour sa fille une source d'inspiration nationaliste. Elle commence ainsi à apprendre le français comme une arme contre le colonisateur.

Le père-loi: l'interdiction de l'écriture amoureuse

Dans *L'amour, la fantasia*, la tension entre la décision paternelle de faire étudier la fille et la manière dont il veut qu'elle utilise le français, émerge à travers l'image du père qui accompagne sa fille, "main dans la main," à l'école (11, 239). Au début du roman, l'image des deux mains, qui représente l'union et la complicité entre père et fille, témoigne aussi de l'héritage de l'écriture que la narratrice reçoit de son père.¹⁷ Pourtant, à la fin de *L'amour, la fantasia*, la même image de la main du père

qui accompagne sa fille à l'école se transforme en image négative d'une main qui "tire" la narratrice (239):

Le père, silhouette droite et le fez sur la tête, marche dans la rue du village; sa main me tire et moi qui longtemps me croyais si fière – moi, la première de la famille à laquelle on achetait des poupées françaises, moi qui, devant le voile-suaire n'avais nul besoin de trépigner ou de baisser l'échine comme telle ou telle cousine, moi qui, suprême coquetterie, en me voilant lors d'une noce d'été, m'imaginais me déguiser, puisque, définitivement, j'avais échappé à l'enfermement – je marche, fillette, au-dehors, main dans la main du père. (239)

Comme l'a bien souligné Erns peter Ruhe, dans "Les mots, l'amour, la mort:"

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. [. . .] 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. (166, 170)

Le désir de la narratrice reste ainsi bloquée entre le système colonial et l'interdiction paternelle de se livrer à une écriture de l'amour en français, le "mauvais usage du don" paternel. Toutefois, Ruhe a négligé la force de l'autre image des deux mains: la main de la narratrice mère unie à celle de sa fille, qui conclut le premier chapitre de *L'amour, la fantasia*.

Ce premier chapitre, récapitulation de tout son parcours de femme, s'ouvre sur la narratrice fillette qui va à l'école avec son père, et se conclut avec celle de la narratrice mère qui s'éloigne définitivement du premier mari avec sa petite fille. La narratrice, émancipée de l'héritage paternel grâce à l'écriture, gagne une nouvelle complicité avec sa fille. L'écriture est maintenant libérée de l'oppression que faisait peser la loi du père: "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. Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube" (13). L'image des mains des deux femmes, en symbolisant la libération de l'écriture du contrôle paternel, ouvre un nouvel horizon à la fille de la narratrice.

Dès le début du roman, apparaît également le lien entre l'image du père-loi et l'interdiction d'écrire sur l'amour. Une lettre amoureuse, que la narratrice reçoit à l'âge de dix-sept ans d'un inconnu, est interceptée et déchirée par son père furieux, avant même qu'elle ne la lise. La narratrice toutefois récupère la lettre dans le panier et la reconstitue. Ce n'est pas tant le contenu du message qui est le lieu de l'impudeur aux yeux du père que la possibilité que quelqu'un s'adresse à sa fille-femme:

"Indécence de la demande aux yeux du père, comme si les préparatifs d'un rapt inévitable s'amorçaient dans cette invite" (12). Le père décide alors, à cause de la lettre, de cloîtrer sa fille dans la maison du village pendant l'été.

Elle, qui étudie déjà dans un autre village, et qui jouit donc d'un certain degré de liberté, accepte passivement la claustration: "Ces mois d'été que je passe en prisonnière n'engendrent en moi nulle révolte" (71).¹⁸ En fait, la narratrice aime et respecte son père, et ne met pas en question son autorité. Même la reconstitution de la lettre ne représente pas selon elle une opposition réelle au père. Outre cette apparente rébellion, la narratrice transmet autre chose; la recomposition de la lettre constitue, de la part de la fille, un acte de réparation de tout ce que le père détruit: "Comme s'il me fallait désormais m'appliquer à réparer tout ce que lacéraient les doigts du père..." (75). La fille, dans son défi insolent d'adolescente, camoufle les actes irraisonnés de

son père. Elle a idéalisé cette figure à un point tel qu'afin de ne pas démolir l'image qu'elle a de lui, elle se cache à elle-même le côté sombre du père.¹⁹

Après avoir recomposé la lettre, en suivant l'exemple des cousines, la narratrice commence à correspondre avec l'inconnu. Dès le départ, l'amour se confond avec l'interdiction d'aimer, et les mots, exprimés en français, font transparaître toute leur ambiguïté: "je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour [. . .]. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français: ainsi, cette langue que m'a donné le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire..." (12).

Si l'amour est vécu comme interdiction, le seul émoi qu'elle éprouve en écrivant et en recevant les lettres de l'inconnu provient de la peur de la transgression:

Je croyais ces pages 'd'amour', puisque leur destinataire était un amoureux clandestin; ce n'était que des lettres du danger. [. . .]

L'émoi ne perce dans aucune de mes phrases. Ces lettres, je le perçois plus de vingt ans après, 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! Ecrire, n'est-ce pas "me" dire?

Je lis les réponses du jeune homme dans une alcôve, ou sur une terrasse, mais toujours les doigts fébriles, les battements du coeur précipités. Un vertige de la transgression s'amorce. Je sens mon corps prêt à bondir hors du seuil, au fléchissement du moindre appel. Le message de l'autre se gonfle parfois d'un désir qui me parvient, mais expurgé de toute contagion. La passion, une fois écrite, s'éloignait de moi définitivement. (71-2)

Une fois adulte, la narratrice comprend combien ses premières lettres envoyées à l'inconnu étaient éloignées du dévoilement de ses émotions. L'amour est perçu à la

fois comme un danger et une transgression de la loi paternelle, et c'est sa moralité même qui est en danger selon les critères de son père. La narratrice n'attend pas autre chose de son père que la compréhension et l'acceptation de la pureté de ses intentions. Quant au désir de l'inconnu, il ne la touche pas et, en répondant à ses lettres, elle imagine s'adresser à son père.

La tension entre l'écriture comme voix personnelle et l'écriture comme épreuve de moralité devant le père se manifeste dans toute son ampleur dans ce passage. Ecrire, pour la narratrice, revient d'une part à dire l'émergence de son propre être, à parler à la première personne, et à s'affirmer en tant que sujet avec des émotions. D'autre part, l'écriture met son intégrité à l'épreuve, car "l'ombre du père" reste toujours présente. C'est cette dernière écriture qui s'impose progressivement et transforme peu à peu la passion, à la fois, en exercice de style et en défi envers le monde, d'où toute émotion doit être tue: "Je n'écrivais pas pour me dénuder, même pas pour approcher du frisson, à plus forte raison pour le révéler; plutôt pour lui tourner le dos, dans un déni du corps dont me frappent à présent l'orgueil et la sublimation naïve" (72).

L'opposition entre le corps et l'écriture explique la genèse de l'aphasie amoureuse de la narratrice. En effet, elle associe l'image paternelle à la force de l'intelligence, et l'image du corps féminin à la souffrance, à l'oppression, et à l'impuissance. En fait, l'orgueil et la sublimation indiquent un parcours d'intellectualisation du moi. L'écriture ne dévoile donc pas les émotions, car celles-ci sont associées au corps. Elle ne traduit pas non plus l'amour, car le père est le premier voyeur-lecteur:

Chaque mot d'amour, qui me serait destiné, ne pourrait que rencontrer le diktat paternel. Chaque lettre, même la plus innocente, supposerait l'oeil constant du père, avant de me parvenir. Mon écriture, en entretenant ce dialogue sous influence, devenait en moi tentative – ou tentation – de délimiter mon propre silence... Mais le souvenir des exécuteurs de harem ressuscite; il me rappelle que tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions! [. . .]

Quand l'adolescente s'adresse au père, sa langue s'enrobe de prudence... Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier? Comme si le mot étranger devenait taie sur l'oeil qui veut découvrir! (75, 76)

Ici aussi, l'écriture montre à la narratrice son double visage: l'écriture-tentative et l'écriture-tentation.

La première écriture révèle l'effort vain d'avoir une voix, tandis que la deuxième exprime l'impulsion qui, en éveillant le désir, pousse au mal. Cette dernière écriture ressuscite l'interdit patriarcal qui va jusqu'à punir de mort la femme qui transgresse. De même que l'écriture-tentative se distingue de l'écriture-tentation, ainsi "l'oeil constant du père," qui juge la moralité de la fille, s'oppose à "l'oeil qui veut découvrir" de la narratrice. Paradoxalement, alors qu'elle veut, à travers le français, aveugler les "mâles voyeurs" de sa société, elle finit par être aveuglée par son père, le premier lecteur-voyeur de ses lettres en français (204).

Ernstpeter Ruhe est le seul critique qui a uni l'aphasie amoureuse de la narratrice à l'interdiction paternelle. Dans son article "Les mots, l'amour, la mort," il note:

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", 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 coloniale. (173-74)

D'une part, Ruhe établit le lien entre l'aphasie amoureuse de la narratrice et la manière dont elle intériorise la figure paternelle. D'autre part, il distingue la place accordée par la narratrice à la langue coloniale et celle accordée à l'écriture. Plus que la langue, l'écriture représente l'instrument crucial dont elle dispose pour exprimer ses émotions.

Pourtant, la correspondance clandestine ne reflète pas une forme de vengeance de la part de la fille. Elle constitue plutôt un rite d'initiation pour les adolescentes du village. Quand la narratrice avait dix ans, des amies plus âgées partageaient leur secret avec elle: elles répondaient à des correspondants trouvés dans les annonces d'un magazine féminin. A partir de ce moment, la narratrice devient leur complice. Elle qui comprend le danger de cette exposition, et la "révolte sourde" de ces adolescentes ne révèle pas ce secret aux femmes de son clan (21). Bien plus tard, à l'âge de dix-sept ans, la narratrice suit l'exemple de ses amies dont elle a admiré le courage.

La narratrice aime, admire, et respecte profondément le père. Le jour de son mariage, elle lui écrit son premier message d'amour en français. Le père n'est en effet pas présent à la cérémonie, car il est en froid avec son futur gendre. Avant la célébration, la narratrice envoie à son père un télégramme: "je me laissais ainsi envahir par le souvenir du père: je décidai de lui envoyer, par télégramme l'assurance cérémonieuse de mon amour" (122). L'assurance de l'amour filial s'explique à deux niveaux différents. D'abord, malgré son mariage, c'est-à-dire malgré son départ de la famille, la fille doit rassurer le père de son amour. Ensuite, elle veut continuer à le

reconnaître en tant que chef de famille, et en tant que son maître; d'où l'adjectif, "cérémonieuse."

Dans ce message, où transparaît ce que Ruhe appelle un "écho de désir" (172), les mots sont ambivalents: "Je pense d'abord à toi en cette date importante. Et je t'aime" (121-22). La narratrice, qui jusqu'ici a parlé de l'impossibilité d'une écriture amoureuse en français, écrit son premier message d'amour en français à son père. Avant de se dévoiler devant son futur mari, c'est le père qu'elle choisit pour dévoiler ses émotions: "Peut-être me fallait-il le proclamer: 'je t'aime-en-la-langue française', ouvertement et sans nécessité, avant de risquer de le clamer dans le noir et en quelle langue, durant ces heures précédant le passage nuptial?" (122).

Le père-juste: le maître et le mari

Citant Gaston Bachelard, Ruhe évoque le complexe de Promethea chez la narratrice. Selon Bachelard, ce complexe se traduit dans: "toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres" (*La psychanalyse du feu* 26). Le père devient, selon Ruhe, l'initiateur de la sublimation de la fillette: "en lui offrant en échange de leur unité impossible l'amour des lettres" (172). La fillette, de son côté "montre dans ses réussites intellectuelles futures combien était grand son amour pour le père [. . .]. Celui-ci reçoit bien ces preuves d'attachement jusqu'au moment où les circonstances le ramènent au nœud de leur relation impossible: l'amour, parce qu'un autre ose venir proposer le sien" (173).

Cette interprétation est à la fois fascinante et appropriée.²⁰ L'image prédominante du père-juste est en fait associée par la fille à la figure du père-maître.²¹

Le père est dépeint comme le seul maître arabe de l'école à enseigner le français, ce qui augmente la singularité de ce personnage. Grâce à l'enseignement du français, il est le premier à s'extraire de l'environnement familial. Il parvient à devenir instituteur en français après de nombreux efforts, qui lui permettent d'apporter une sécurité financière à sa propre mère et à ses soeurs. Pour le père, enseigner aux jeunes Algériens est sacerdoce. Il n'apparaît pas simplement comme l'instituteur de français, mais comme l' "instituteur indigène" pour élèves indigènes (266). Autrement dit, le père incarne la figure de l'homme arabe au cours de la colonisation française contre laquelle il lutte.

C'est surtout dans *Vaste est la prison* qu'Isma, la narratrice, décrit son père en tant que maître. Isma, fillette de quatre ans, que le père décide d'amener dans sa classe, est d'habitude assise au fond de la salle. La fille, qui regarde le père, le décrit comme, "le maître, dans tous les sens de la domination" (267). La sévérité qu'il exerce en classe est pour elle tout à fait justifiée: le but réel de sa vocation est d'améliorer le niveau culturel des élèves arabes qui sont désavantagés par le système colonial, et souffrent de discrimination: "Une volonté ardente l'emplit: pousser en avant ces enfants, ces intelligences..." (267).

Face à l'instituteur, la peur, l'effroi, la crainte et le respect collectif des élèves, se transmettent à la fillette et s'enrichissent aussi d'une sorte de fascination pour lui: "J'ai peur moi aussi, bien que je sois 'la fille du maître': je ne dois pas bouger. Je ne dois pas troubler cet office. [. . .] Mais je suis tellement fascinée par le cours paternel que je me transforme en une sorte d'ombre voyeuse, passionnée mais impuissante"

(267, 268). La possibilité d'un regard sur un espace masculin fait d'Isma une sorte d'œil invisible, une "ombre voyeuse" qui peut regarder sans être vue.

Cette ombre toutefois n'est pas complètement autorisée, car dans cet espace la narratrice est la seule fillette parmi une quarantaine de garçons: "Ils sont tous de dos: je ne me souviens d'aucun en particulier. Naturellement je ne leur ai jamais parlé, ni avant ni après. Pas le moindre mot: ce sont des garçons. Malgré mon âge si précoce, je dois ressentir l'interdit" (268). A cette époque là, elle a seulement quatre ans, et la passion qu'elle ne peut manifester cache déjà l'intériorisation de l'interdit à toute forme de contact avec l'autre sexe.

Le jour de la photo de classe, elle attend le père, tandis qu'il ordonne ses élèves. Pendant cette période d'attente, la sensation de déplacement et d'infraction aux règles prennent le dessus sur elle: "Elle perçoit, mais si confusément, qu'elle détonne: ailleurs, cela ne doit pas se faire, de placer une fillette toute seule parmi ces quarante garçons, en outre plus âgés" (271). Au moment du déclic, le père en se rendant compte que sa fille n'est pas dans le groupe, la prend par la main, fait reculer les élèves qui sont dans la première ligne, et la place au centre: "Que lui a-t-il pris? Une brusque tendresse? [. . .] Et moi alors, comme trônant, reine inattendue parmi ces futurs guerriers! Trônant et ne le sachant pas" (270-271).

Le père passe donc de la sévérité du maître à des conduites étrangères aux règles traditionnelles de sa société, qui correspondent souvent à de véritables manifestations d'émancipation. C'est le père qui, le premier, transgresse les lois patriarcales, en plaçant la fillette au centre du groupe des garçons arabes. C'est encore le père qui décide de l'avenir de la narratrice et de sa responsabilité de future femme

algérienne. Elle se retrouve en fait élue reine guerrière. La première arme de cette reine est l'étude de la langue du colonisateur. Le père, sur la photo: "pose, fier à la fois de ses quarante garçons qu'il éduque, et pas seulement dans leur apprentissage du français, et fier aussi de son enfant aînée – c'est une fille et puis après, il l'a placée ainsi au milieu" (271). La fierté du père se transforme en responsabilité de la fille de continuer une véritable forme d'opposition au système colonial à travers la langue écrite.²² Toutefois, si, d'un côté, l'apprentissage du français nourrit la conscience nationaliste de la narratrice, de l'autre, il la plonge dans un état de grande confusion par rapport à l'espace propre à sa condition de fillette.

Alors que dans *Vaste est la prison*, l'image du père-juste s'associe à celle du père-maître, dans *L'amour, la fantasia*, la fille regarde avec admiration la manière dont son père traite sa mère. L'épisode de l'envoi de la carte postale révèle l'aspect progressiste du père: pour la première fois dans le village, un homme s'adresse directement à sa femme. La narratrice souligne: "sur la moitié de la carte réservée à l'adresse du destinataire, il avait écrit 'Madame', suivi du nom d'état civil" (48). Tahar, en s'adressant à sa femme, transgresse ainsi la règle de l'omission du nom du conjoint dans la société musulmane:

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 avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale. (48)

En écrivant à son épouse, le père entreprend: "la plus audacieuse des manifestations d'amour" (49). Il déchire l'anonymat de sa femme, et devient pour sa fille son "héros

d'alors" (47). Si le père écrit à sa femme, c'est-à-dire s'il la nomme, il l'aime: "L'un et l'autre, mon père par l'écrit, ma mère dans ses nouvelles conversations où elle citait désormais sans fausse honte son époux, se nommaient réciproquement, autant dire s'aimaient ouvertement" (49). Les parents de la narratrice, à la différence des autres, "formaient un couple, réalité extraordinaire!" (47).

La transgression du père, qui aime ouvertement sa femme, peut être mieux comprise à la lumière de l'étude de Fatima Mernissi. Dans *Beyond The Veil*, Mernissi montre comment l'organisation de la société musulmane se fonde véritablement sur l'opposition au couple, car son unité, et la complicité entre époux qui en dérive, peut menacer l'alliance primordiale entre l'homme et Allah: "Muslim system is not so much opposed to women as to the heterosexual unit. What is feared is the growth of the involvement between a man and a woman into an all-encompassing love, satisfying the sexual, emotional and intellectual needs of both partners. Such an involvement constitutes a direct threat to the man's allegiance to Allah" (viii). A propos du couple, dans le deuxième chapitre de cette étude, nous analyserons la critique que la narratrice adresse à la religion islamique.

L'émancipation du père de la narratrice, si elle peut sembler blasphématoire du point de vue religieux, est tout à fait justifiée d'un point de vue politico-nationaliste. Dans *Opening the Gates*, Margot Badran et Miriam Cooke parlent ainsi des premiers hommes proto-féministes dans le monde islamique:²³

These men argued that Arab society was backward because women were backward, and women were backward because of lack of education and because of social constraints, such as veiling and seclusion practiced in the middle and upper classes. They affirmed that these practices were not sanctioned by religion. These pro-feminist men

– who also included the Egyptian intellectual Ahmad Lutfi al-Sayyid, founder of *Al-Jarida*, and the Iraqi poet, Jamil al-Zahawi, imprisoned in 1911 for advocating unveiling – demanded that women be liberated from bondage to constraining social practices so that their countries might advance. (xix)

Assia Djebar elle-même, a parlé plusieurs fois du féminisme des années vingt et trente en Egypte, ainsi que de son influence et de sa popularité en Algérie. Ce féminisme provenait des femmes autant que des hommes arabes plus émancipés, y compris le père de l’auteur.

Pendant son entrevue avec Lise Gauvin, Djebar déclare:

Mon père faisait partie d’une génération des années 30 très impressionnée par la révolution de Mustapha Kemal, par ceux qu’on appelait les ‘jeunes Turcs’. Il faudrait se rappeler que l’émancipation des femmes en Égypte, en Syrie, et en Turquie s’est faite dans les classes bourgeoises et aristocratiques dès les années vingt et trente. Cela avait une grande influence en Algérie. Mon père, tout en étant instituteur de langue française, ne se considérait pas comme assimilé; lui même déjà utilisait sa langue comme protestation. Il faisait partie d’une élite nationaliste dont les femmes restaient à la maison, mais qui souhaitaient que leurs filles soient sur le modèle du Moyen-Orient, sur le modèle des premières femmes turques, égyptiennes, syriennes. Ce qui empêchait cela, c’était évidemment la présence coloniale. Tout cela pour dire que le féminisme, chez nous, enfin l’émancipation des femmes, est passé par l’intercession des pères. (26)

Dans *L’amour, la fantasia*, l’image du père qui conduit sa fille de quatre ans à l’école, et celle du père qui écrit la première carte postale à sa femme, témoignent de sa modernité. Pourtant, le père est à la fois libéré et lié aux traditions. Dans *Vaste est la prison*, ce double côté se révèle à travers l’épisode du détour qu’il fait en voiture pour éviter le regard des hommes sur sa femme voilée assise à l’intérieur.²⁴

L'espace du corps féminin

Dans *Black Body*, Radhika Mohanram analyse la relation entre la femme algérienne et la nation. A partir de l'essai de 1959 de Frantz Fanon, "L'Algérie Dévoilée," elle souligne le manque d'espace historique dont souffrent les Algériennes. Ces dernières sont en fait prises au piège entre l'impérialisme français et les lois patriarcales de leur propre société.²⁵ Selon Mohanram, dans le texte de Fanon, les femmes algériennes ne sont pas mentionnées sinon en vue des finalités de la nation:

The woman is central to the nation in that she plays a part in literally reproducing it (as in bodily reproduction); however, her role is marginalized in that she is located as devoid of agency as a 'woman within the nation.' [. . .] within the discourse of the nation, the woman is always configured only within the family. [. . .] The (unequal) relationship within women and the nation, or gender and nation, is poignantly and particularly visible in postcolonial societies in which colonized peoples have had to imagine and fight for their nation which has, in its turn, located women within a nationality, but not within agency. [. . .] To that extent women's causes and rights have to subordinate themselves within the broader issue of nationalism.²⁶ (59, 60)

La femme est donc successivement identifiée à la famille et à la nation. Sa présence en tant que sujet historique n'est pas reconnue.

Fanon célèbre l'importance de la femme algérienne au cœur de la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, et sa venue à la subjectivité. Mohanram souligne néanmoins: "he is nevertheless blind to the irony that she comes into subjectivity only at the moment she is arrested, raped, tortured and shot. [. . .] The Algerian woman who was crucial to the revolution, who carried grenades and guns, who helped kill the enemy, is written out of the Islamic Family Code" (56, 57).²⁷ Selon Mohanram, l'interprétation de Fanon du dévoilement des Algériennes constitue un exemple de sa

confusion entre la femme et la nation. Pendant les années trente, les femmes algériennes commencent à se dévoiler sous l'influence de la colonisation française. Les Français considèrent en effet le voile comme une forme de barbarisme. Cet acte est interprété positivement par Fanon. Pour lui, le dévoilement est le premier pas de la femme vers une forme d'inclusion dans les mouvements d'indépendance de l'Algérie.

Fanon poursuit et déclare, au contraire, que le dévoilement représente une destruction culturelle pour les Algériens. Les femmes françaises le perçoivent quant à elles comme une menace à leur féminité. Les Françaises considèrent les femmes algériennes sans voile comme de possibles rivales sur le plan sexuel. A ce sujet, Mohanram met en évidence le fait que, pour Fanon, la femme algérienne devient une figure symbolique à plusieurs niveaux: "For the French man she functions as objet/other, underpinning his subjectivity and knowledge formation; for the French woman she functions doubly: initially as competition, and eventually as vulnerability displaced; for the Algerian man controlling her becomes an assertion of his masculinity, his potency" (73-74).

Dans les trois cas, Fanon ne considère pas le dévoilement du point de vue de la femme algérienne, mais seulement du point de vue patriotique: la femme se dévoile pour se moderniser afin de mieux servir l'Algérie. Il interprète le désir français de dévoiler la femme comme une nécessité liée à la transformation de l'Algérie. Autrement dit, la femme est toujours perçue dans une dimension qui renvoie à l'idée de nation, et n'est jamais vue dans sa présence corporelle, comme une femme qui agit dans un contexte historique. Mohanram poursuit:

Within this context, the status of Algerian women is never an issue. What is at stake in her unveiling is suggesting the inferiority of Algerian man. Under the guise of championing female emancipation, French men reinscribe her within another form of sexism – an ‘emancipated’ Algerian woman would also signify as working for the cause of French imperialism. Unveiling Algerian women was finally about French masculinity. (72)

D’une manière similaire à celle de Gayatri Chakravorty Spivak dans “Can the Subaltern Speak,” Mohanram conclut que la femme algérienne, prise au piège entre l’impérialisme français et les lois musulmanes, n’a pas d’espace où elle pourrait dire et se faire entendre. Selon Mohanram, la femme algérienne: “is devoid of agency and is incapable of coming into representation. She can only be represented” (78).

D’abord ségrégué, puis dévoilé, enfin rendu silencieux, le corps féminin des Algériennes est donc un terrain ambigu, un terrain de contradictions et d’instabilités. C’est en fait à partir de l’entrelacs des problématiques liées à la différence sexuelle et celles liées aux structures politiques et sociales du patriarcat local et de la domination coloniale, que nous devons approcher l’étude du corps chez Djébar. Les règles locales imposent l’invisibilité du corps féminin à travers le voile et la ségrégation: “un besoin d’effacement s’exerce sur le corps des femmes qu’il faut emmitoufler, enserrer, langer comme un nourrisson ou comme un cadavre. Exposé, il blesserait chaque regard, agresserait le plus pâle désir, soulignerait toute séparation” (AF 203). Ici, à l’image de la femme-fantôme, du cadavre, de celle qui n’existe pas, s’ajoute l’image du nourrisson, qui indique un corps qui n’a pas d’autonomie, et qui doit donc être surveillé.

En outre, les Algériens identifient le pays à la femme, et l’Algérie colonisée aux corps des femmes violées par le colonisateur. Ce corps devient donc crucial dans

la défense de l'orgueil et de la dignité du pays, ainsi que dans la résistance à l'homme français. Pour le colonisateur, l'image que le secret du corps des Algériennes projette, incarne, leur désir de possession. Pour les Français, la femme algérienne représente l'exotisme, le désir secret et silencieux, tout autant qu'un trophée à conquérir afin d'émasculer les Algériens (Mohanram 72).

Le langage du corps féminin

Dans *L'amour, la fantasia*, ainsi que dans l'ensemble de l'œuvre de Djébar, le corps féminin est rarement décrit, et ne se donne pas à voir au lecteur, sinon dans son opacité. Même si le corps lui-même est rarement décrit, le langage du corps de la narratrice et des Algériennes apparaît comme une forme de résistance contre le pouvoir masculin. C'est en effet à travers les symptômes psychosomatiques, tels que la perte de la voix et l'aphasie amoureuse, ou les rituels traditionnels, comme les transes, les danses, et les réunions entre femmes, que le corps féminin s'octroie la possibilité d'une insurrection. Grâce aux maladies, aux transes, et aux symptômes divers, le corps féminin réagit et communique pour finalement parler sa propre langue, une langue de résistance.

Cette langue, la quatrième de la femme dans *L'amour, la fantasia*, vient après le français, l'arabe, et le libyco-berbère:

La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer; le corps qui, dans les transes, les danses où les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour.
(203)

En premier lieu, le langage du corps rapproche les femmes entre elles, et rapproche ainsi la narratrice des femmes qu'elle met en scène, en tant qu'il constitue une langue allant au-delà des différences d'âge et de condition sociale d'abord. Il réalise ensuite, à travers les trances et les danses rituelles qui, par tradition, excluent la participation de l'homme, une forme de solidarité entre femmes. Ces rituels servent en fait indirectement à faire sortir toute sorte de malheur du corps, et garantissent en même temps une protection, c'est-à-dire une forme d'invisibilité, de leur corps au regard de l'homme.

En deuxième lieu, le langage du corps montre un potentiel inattendu de rébellion: malgré l'oppression du voyeurisme des "voisins" et des "cousins," le corps trouve le moyen de s'insurger. L'aphasie amoureuse qui frappe la narratrice en est la démonstration. Celle-ci développe une fonction de résistance, soit à l'égard des mots prononcés ou écrits en français, soit contre le regard du voyeur. Le corps n'est alors plus simplement un miroir qui réfléchit la douleur et le malaise; il peut se muer en agent actif de transformation. Le corps de la narratrice utilise cette volonté première de rébellion pour se mettre en mouvement; il se fait ouïe et toucher, et cherche en "analphabète," car il ne connaît pas la direction de sa quête. L'instabilité et le manque de repères n'empêchent pas toutefois la narratrice de transformer sa situation. La force du changement naît précisément de cet "accès d'espoir ou de désespoir," où c'est le mot "accès" qui pousse la narratrice, ainsi que les femmes algériennes qu'elle décrit, à aller vers l'avant.

Si le corps de la narratrice cherche en analphabète, c'est-à-dire sans direction précise, il a toutefois un but: trouver un destinataire pour "son message d'amour."

Cela nous amène au troisième aspect du langage du corps: la recherche d'un espace d'expression de son désir. Si elle peut adresser son message d'amour à un destinataire, il lui devient de ce fait possible de commencer à se voir, à se connaître, et à s'aimer pour ce qu'elle est. Autrement dit, elle peut commencer à se sentir exister.

Le corps et l'écriture

Assia Djébar partage ses idées, à propos de la valeur du corps de la femme dans son œuvre, avec Marguerite Le Clézio dans son entretien, "Ecrire dans la langue adverse." Cet entretien nous permet de comprendre la manière dont Djébar aborde ce sujet, et les difficultés rencontrées à propos d'une écriture autobiographique et intime, c'est-à-dire au plus près du corps. L'auteur parle des *Alouettes Naïves* et du fait qu'elle ait cessé d'écrire après ce livre. Elle justifie cet arrêt qui a duré presque dix ans en disant que, pour la première fois, en écrivant les *Alouettes Naïves*, elle avait effleuré: "une écriture à la limite de l'autobiographie. [. . .] Oui, confusément peut être, je refusais à la langue française d'entrer dans ma vie, dans mon secret. [. . .] Ecrire dans cette langue, mais écrire très près de soi, pour ne pas dire *de* soi-même, avec un arrachement, cela devenait pour moi une entreprise dangereuse" (238). Comment peut-on parler de soi, se demande Djébar, à partir d'une langue étrangère, le français, et de la culture arabe, où une femme qui écrit sur elle-même représente une double transgression?

Ainsi poursuit-elle:

"Qu'est-ce que c'est dans une culture arabe qu'une femme qui écrit?" C'est un scandale. Ce n'est pas seulement très rare; pendant des siècles, ça a été étouffé; ma formation d'historienne me pousse maintenant à rechercher dans les textes comment, par quel processus, cette écriture de femme arabe a été étouffée. Les femmes communiquent, les femmes

s'expriment, mais elles s'expriment par une oralité nécessairement souterraine, tout au moins dans son dynamisme. (232)

Si la langue française devient ensuite un “butin,” pour Djébar, reste le fait que la femme arabe qui écrit va contre sa société, et celle qui écrit “près de soi,” c'est-à-dire près du corps, risque l'anéantissement.

La narratrice exprime de manière dramatique ce risque de l'effacement dans *L'amour, la fantasia*, au cours du chapitre sur l'école coranique, lorsqu'elle parle de la différence entre les deux systèmes d'enseignement: le système arabe et le système français. Ce paragraphe, dédié à l'écriture et au dévoilement, sort tout à coup du contexte du chapitre où il se trouve. Il déborde également l'organisation spatiale de la page, signe d'une réflexion intimiste non plus de la narratrice, mais de l'auteur. La typographie renforce encore le contenu: “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 mendicante accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets” (204). La narratrice fait ici allusion à la transgression d'une femme arabe qui écrit. Les voyeurs sont ses compatriotes, tandis que la reine figure la narratrice qui décide d'écrire.

La violence du contraste entre la femme royale et la mendicante révèle la puissance destructive de l'écriture. Car, dans sa société, il paraît tout à fait inconcevable qu'une femme puisse prendre la parole et laisser un signe. L'arrogance des voyeurs, lesquels commencent par se moquer d'elle, puis sont prêts à cracher sur la victime, nous donne la mesure du danger de l'exposition que charrie l'écriture. Le

corps et l'écriture sont étroitement liés chez Djébar, et c'est le corps accroupi, victime, qui devient ici l'image de l'écriture qui la dévoile.

Le Clézio, pourtant, ne considère pas que l'écriture de Djébar soit près du corps, et remarque à ce propos: "Une différence que je pressens entre toi et plusieurs auteures contemporaines, c'est qu'elles sont beaucoup plus axées sur le corps, qu'elles écrivent justement à partir du corps, souvent douloureux" (238). Le Clézio soutient que, dans l'oeuvre de Djébar, le corps n'apparaît pas dans toute son évidence. Il n'est pas placé délibérément au centre de ses textes, comme l'ont fait par exemple, dans la même période, les auteures françaises promotrices de *l'écriture féminine*.²⁸

Djébar répond ainsi: "Peut-être que j'ai arrêté d'écrire lorsque j'ai vu que j'allais vraiment écrire sur le corps. Si tu veux, mon écriture est sur le corps... et en même temps sur le bonheur. Ou peut-être sur la jouissance et le plaisir; non, je pense que c'est sur le bonheur, c'est-à-dire, le présent, le sentiment du présent..." (238). Le corps, une fois associé au bonheur défini par l'auteur comme le temps présent et l'expérience actuelle, exprime l'être dans son immanence, c'est-à-dire dans son ancrage dans la vie. Il n'est pas traité comme une abstraction, pas plus qu'il n'est associé à une quelconque libération sexuelle typique des luttes féministes françaises des années soixante-dix. Le corps n'est pas considéré comme l'instrument de revendication d'une sexualité libérée. Il est plutôt la force intime, culturellement et historiquement enracinée, à travers laquelle l'auteur fait l'expérience du présent. Le fait qu'elle ait cessé confirme l'existence d'une véritable problématique du corps.

Le corps et la sexualité

Abordant la sexualité, Le Clézio demande à Djébar si elle l'a vécu avec un sentiment de culpabilité. Le Clézio se fonde sur les principes de la religion catholique qui ne conçoivent l'acte sexuel que dans le but de la procréation. De ce point de vue, la sexualité mène directement à la problématique du plaisir et de sa négation. Djébar répond en s'appuyant sur son éducation coranique, et démontre à quel point l'image que l'Occident a de la femme arabe musulmane, et de sa sexualité, est déformée et tronquée. L'auteur rétorque ainsi: "Pourquoi veux-tu que ce soit une culpabilité? Dans la sensibilité musulmane, le plaisir n'est pas du tout lié au péché, vraiment pas. Donc je n'ai pas cette blessure là. Les femmes arabes sont 'coupées' pour un tas de raisons, leur voix est peut-être étouffée, mais ce ne sont pas des femmes frustrées" (239).

Assia Djébar n'est ni la seule, ni la première, à disconvenir du rapport entre le plaisir et la culpabilité dans sa culture. Dans *La sexualité en Islam*, Abdelwahab Bouhdiba soutient que:

L'islam ne cherche nullement à déprécier, encore moins à nier le sexuel. Il lui confère au contraire un sens grandiose et lui donne une investiture transcendentale telle que la sexualité se trouve déculpabilisée. Prise ainsi d'emblée en charge la sexualité devient jaillissante et joyeuse. Elle est la référence et son contenu est pleine positivité. L'existence islamique sera faite dès lors de l'alternance et de la complémentarité de l'invocation du verbe divin et de l'exercice de l'amour physique. (8)

La sexualité, loin d'être un élément de culpabilité en dehors du fait religieux, participe de la vie du croyant. Le plaisir que procure l'acte sexuel lui fait percevoir la présence du divin en lui. La sexualité a une valeur transcendantale, qui dépasse à la fois le simple aspect physique de la relation sexuelle et la particularité de l'individu.

Dans *Beyond the Veil*, Fatima Mernissi constate:

The Christian concept of the individual as tragically torn between two poles – good and evil, flesh and spirit, instinct and reason – is very different from the Muslim concept. Islam has a more sophisticated theory of the instincts, more akin to the Freudian concept of the libido. It views the raw instincts as energy. The energy of instincts is pure in the sense that it has no connotation of good or bad. The question of good and bad arises only when the social destiny of men is considered. The individual cannot survive except within a social order. Any social order has a set of laws. The set of laws decides what use of the instincts is good or bad. It is the use made of the instincts, not the instincts themselves, which is beneficial or harmful to the social order. Therefore, in the Muslim order it is not necessary for the individual to eradicate his instincts or to control them for the sake of control itself, but he must use them according to the demands of the religious law. (1)

Mernissi précise encore d'autres différences fondamentales entre la religion catholique et l'Islam. Ce dernier n'envisage pas de dichotomie entre l'esprit et le corps, l'instinct et la raison. Autrement dit, il n'y a pas, dans l'Islam, l'idée que ce qui touche au corps possède moins de dignité, ou moins d'importance, que ce qui a trait à l'esprit.

L'instinct en soi est une énergie pure, sans valeur morale attachée. L'utilisation de ses instincts est réglée par la société musulmane.

Enfin, Abdelkebir Khatibi, dans *Maghreb pluriel*, a bien souligné que l'idée même de sexualité est d'origine occidentale,

Sexualité? Sexualité en islam? En tant que notion, la "sexualité" est fort récente. Elle date du milieu du XIXe siècle, appartenant déjà à tout un ensemble discursif déterminé, dans l'aire de civilisation occidentale. [. . .] Parler de la "sexualité" en islam c'est d'emblée opérer la traduction d'une langue à l'autre, d'une civilisation à l'autre. [. . .] Or, en langue arabe, langue du Coran et donc du discours primordial sur la sexualité en islam, il n'y a pas de concept ou de notion unique qui porte ce nom et qui soit la formulation d'un domaine réservé au sexe. Il s'agit plutôt d'une trame de notions. (149-50)

La sexualité appartient donc à un contexte culturel particulier. Elle fait partie de la vie du croyant au sens où nous l'avons auparavant analysée. Djébar rétorque à Le Clézio que les termes "réprimée" ou "censurée," qui caractérisent le discours occidental sur la femme arabe, ne sont pas conformes à la réalité.

Dans le cas de notre auteur, c'est la résistance et l'opposition politique à la France qui ont empêché son exposition en tant que femme sexuée dans le monde français:

C'est plus subtil. Si je devais écrire cette fois mon autobiographie, (mais j'ai encore dix ans devant moi,) je pense que le rapport entre mon père et moi, entre l'âge de huit et quinze ans a fait que j'ai assumé avec lui un rôle où il fallait s'avancer dans l'espace extérieur des autres; non en tant que femme, en tant que personnalité asexuée. Et je l'ai assumé pour des raisons presque politiques. (239)

La colonisation française a donc constitué la vraie censure qui a affecté sa vie de femme algérienne. La présence de l'autre, le Français, a changé les valeurs de sa vie au point où elle a pensé nécessaire de s'exposer, dans le domaine public, en portant un masque de "femme asexuée." Ce masque lui a permis de mener son action de résistance dans un espace dominé par les hommes.

Plusieurs réflexions s'imposent donc. D'abord, le développement du côté féminin de l'auteur dans l'espace public a été conditionné par la figure paternelle. Ensuite, c'est à travers le père qu'elle vit la fierté, mais aussi la responsabilité qu'entraîne une résistance nationaliste. C'est le père qui décide de ne pas voiler sa fille et de la faire étudier. Cet acte, que la fille vit toujours comme un don, n'est pas exempt de responsabilités pour la narratrice, vis-à-vis de son père.

Le corps et l'histoire

Dans *Femmes d'Alger*, Djébar parle de l'effacement du corps féminin, soit de l'histoire française, soit de l'histoire algérienne, cette dernière définie comme: "une histoire dont s'expulse l'image archétypale du corps féminin" (160). L'auteur dénonce l'obscurantisme qui dissimule la présence féminine dans l'histoire de son pays. Elle constate aussi à quel point la colonisation française a contribué à voiler les rares histoires d'héroïnes algériennes. Plusieurs histoires d'algériennes des années 1800, telles que celle de Messaouda, ont disparu en 1900, à la suite de la colonisation. Dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, sous le règne de l'émir Abdelkaber, Messaouda, femme courageuse et guerrière, exhorta à la lutte ses frères, appartenant à la tribu des Harazélias, contre l'autre tribu nomade de Tedjini. Messaouda est l'exemple de la femme héroïne par excellence, mais elle n'est pas la seule: "D'autres relations sur l'héroïsme féminin illustrent la tradition de la reine mère féodale (intelligence, sens de l'organisation et courage 'viril'), à l'exemple de la lointaine Kahina berbère" (157).

Ces histoires d'héroïsme au féminin sont progressivement masquées et ensevelies au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle: le climat d'obscurantisme s'aggrave. En 1911, les ethnologues décrivent la femme comme une pleureuse, se lacérant les joues devant les morts. Cette image devient: "la seule image 'en mouvement': plus de guerrières ni de poétesses héroïques" (159). Ensuite, avant la guerre de libération de l'Algérie:

[. . .] la recherche de l'identité nationale, quand elle y incluait la participation féminine, se complaisait, même pour les figures exceptionnelles et reconnues de guerrières, à en évacuer le corps et à éclairer ces femmes en "mères". Mais lorsque, au cours de sept années de guerre nationale, le thème de l'héroïne s'exalte, c'est justement

autour du corps des jeunes filles que j'appelle "porteuses de feu" et que l'ennemi incarcère. (157)

Après la guerre d'indépendance de l'Algérie, Djébar décrit ainsi le degré de communication entre les femmes et les hommes:

Une barrière de mots tombait, se transgressait, un voile se déchirait devant une réalité menacée, mais dont le refoulement était trop fort pour ne pas faire retour. Celui-ci submergea une solidarité du malheur qui avait été un instant efficace. Ce que les mots avaient dévoilé le temps d'une guerre, voilà que retombe sur lui la chape épaisse des sujets tabous, voilà que s'inverse le sens d'une révélation. Revient alors le lourd silence qui met fin au rétablissement momentané du son. Le son est de nouveau coupé. Comme si les pères, frères ou cousins disaient: "Nous avons bien assez payé pour ce dévoilement des mots!" Oubliant sans doute que les femmes ont inscrit dans leur chair meurtrie ce dire qui est pourtant pénalisé d'un silence s'étendant alentour. Le son de nouveau coupé, le regard de nouveau interdit reconstruisent les ancestrales barrières. (164)

Qu'est-il advenu de ces femmes émancipées, dévoilées, les porteuses de bombes déguisées en femmes occidentales, les révolutionnaires, qui ont combattu pendant la guerre de libération de l'Algérie au côté des hommes, qui ont été massacrées, torturées, et qui, après l'indépendance, ont retrouvé la discrimination? Les fameuses porteuses de feu, les héroïnes de la Résistance, sont de nouveau condamnées au silence par leurs frères. Et qu'est-il resté aux femmes?

En outre, les deux adversaires, l'homme français et l'homme algérien, ont développé une subtile et inconsciente alliance sur la base du désir de possession et de contrôle de la femme. L'auteur constate ainsi l'admiration qu'un général français éprouve devant le silence des Algériennes, silence imposé par la culture patriarcale locale: "Dès l'enfance, on apprend à la fillette 'le culte du silence qui est une des plus

grandes puissances de la société arabe'. Ce qu'un général français, 'ami des Arabes', appelle 'puissance', nous le ressentons comme une seconde mutilation" (FA 158).

Pendant la lutte des Algériens contre les Français, le corps de la femme algérienne a joué, et ce jusqu'à la fin de la guerre d'indépendance de l'Algérie, le rôle de dernier rempart à défendre contre le colonisateur. Dans *L'amour, la fantasia*, la narratrice dépeint le corps féminin comme une forteresse:

Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment "se mettre à nu". Or cette mise à nu, déployée dans la langue de l'ancien conquérant, lui qui, plus d'un siècle durant, a pu s'emparer de tout, sauf précisément des corps féminins, cette mise à nu renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent. (178)

L'embarras de cette mise à nu, que la narratrice perçoit comme une déprédation, oppose, d'une certaine manière, le langage du corps féminin à l'écriture. Si la langue française a réussi à s'infiltrer et à altérer la culture algérienne, seul le corps féminin a pu être sauvé de ce saccage.

Ceci explique le sens des mots de la narratrice à propos de la fonction du harem pendant la colonisation française: "Jamais le harem, c'est-à-dire l'interdit, qu'il soit d'habitation ou de symbole, parce qu'il empêcha le métissage de deux mondes opposés, jamais le harem ne joua mieux son rôle de garde-fou" (145). Le risque de métissage, signifie pour la narratrice, l'émasculation des Algériens: "comme si les miens décimés, puis déracinés, comme si mes frères et par là mes geôliers, avaient risqué une perte de leur identité: étrange déréliction qui fit dériver jusqu'à leur figure sexuelle" (145). Le métissage met en danger tout un peuple de mâles qui bien qu'étant

des “geôliers” pour leurs femmes, représentent en même temps des “frères” en tant que gardiens contre les envahisseurs.

L’amour, la fantasia se conclut de manière dramatique et laisse envisager la violence contre les femmes, ainsi que la répression instituée par le nouvel Etat politique de l’Algérie : “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!” (256). Les Algériennes donc, après la violence de la colonisation, après les tortures physiques que les porteuses des bombes ont subi de la part des Français pendant la guerre d’indépendance, se retrouvent maintenant face à l’autre ennemi: l’homme arabe intégriste.

L’aphasie amoureuse

Dans *L’amour, la fantasia*, l’aphasie amoureuse de la narratrice, provoquée par l’intériorisation de la loi du père, utilisée contre le pouvoir du colonisateur, devient maintenant une forme de défense contre le pouvoir du compatriote également. Elle aide la narratrice à déstabiliser le rapport d’opposition avec le colonisateur et, dans le même temps, elle lui permet de dévoiler l’incommunicabilité et l’impossible intimité avec le compatriote. Dans ce roman, l’aphasie amoureuse se manifeste sous des formes différentes. La narratrice, qui grandit entre deux cultures, au sein desquelles la visibilité et l’invisibilité du corps féminin revêtent des valeurs opposées, perçoit initialement son aphasie comme une forme d’aliénation de ses traditions. Elle perçoit l’espace ambigu et contradictoire de ce développement comme un espace de refus, de risque, de peur, d’inconfort, et de précarité. Son corps aussi s’occidentalise, “à sa manière” (144). Le tailleur qu’elle porte à l’école française ne lui permet plus de

s'asseoir avec les femmes de son clan: "la posture ne signifiait plus se mêler aux autres femmes pour partager leur chaleur, tout au plus s'accroupir, d'ailleurs mal commodément" (144).

Dans son village, pendant les fêtes nocturnes, la narratrice ne se ressent plus comme appartenant à ces, "peuples d'invisibles" forcées (144). Sa voix ne réussit pas à reproduire, "les clameurs vrillées" d'autres Algériennes (144). Le cri, qu'elles utilisent pour se libérer, perd sa fonction. La narratrice se perçoit à la fois différente et écorchée par cette différence: "Ce cri ancestral de déchirement – que la glotte fait vibrer de spasmes allègres – ne sortait du fond de ma gorge que peu harmonieusement. Au lieu de fuser hors de moi, il me déchirait" (144).

Elle participe aux danses traditionnelles, mais entre la danse et le sport, c'est le sport qu'elle préfère; elle pratique le basket-ball et l'athlétisme à l'école française. D'un côté, l'individualité de la narratrice commence à se détacher de celle du groupe des femmes de son clan: "De l'agglutinement de ces formes tassées, mon corps de jeune fille, imperceptiblement, se sépare" (144). De l'autre, son corps, qui avec curiosité et enthousiasme fait l'expérience du dehors, n'est pas encore prêt à être détaillé par les mots du colonisateur, "ce corps n'est cependant pas encore armé pour affronter les mots des autres" (144). Les "autres," c'est-à-dire les hommes français, blessent la sensibilité de la narratrice par leur comportement.

La langue française ne l'aide pas non plus dans son impasse émotionnelle. Au contraire, elle facilite son éloignement émotionnel et déclenche cette première forme d'aliénation à laquelle la narratrice ne peut pas encore donner de nom:

J'écris et je parle français au dehors: mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. [. . .] tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, avec comme une mortification de l'oeil qu'il ne sied pas d'avouer... Les scènes des livres d'enfant, leurs situations me sont purs scénarios; dans la famille française, la mère vient chercher sa fille ou son fils à l'école; dans la rue française, les parents marchent tout naturellement côte à côte... Ainsi, le monde de l'école est expurgé du quotidien de ma ville natale tout comme de celui de ma famille. A ce dernier est dénié tout rôle référentiel.

Et mon attention se recroqueville au plus profond de l'ombre, contre les jupes de ma mère qui ne sort pas de l'appartement. Ailleurs se trouve l'aire de l'école; ailleurs s'ancre ma recherche, mon regard. Je ne m'aperçois pas, nul autour de moi ne s'en aperçoit, que, dans cet écartèlement, s'introduit un début de vertige. (208-09)

A la dichotomie de l'espace physique correspond la dichotomie intérieure de la narratrice. Le dehors représente la curiosité, la différence, et la transgression, ainsi que l'irréalité et la solitude. Le dedans, incarné ici par la mère qui ne sort pas, symbolise au contraire la réalité, l'appartenance, l'affection, et la tendresse. Entre les deux espaces, grâce à la décision paternelle de faire étudier la fille, la narratrice, ne réfléchissant pas aux conséquences, choisit le dehors. La dichotomie spatiale, ce "début de vertige" de la narratrice, va s'approfondir comme une forme de résistance à la langue et aux moeurs françaises.

La résistance aux moeurs françaises

Un épisode d'enfance avec Marie-Louise, la fille du gendarme français, en témoigne. Dans son village du Sahel, la narratrice fillette et une de ses amies épient depuis la fenêtre l'intérieur de la maison française de Marie-Louise, la voisine âgée de presque dix ans de plus qu'elles. Tandis que la mère de Marie-Louise fait sa lessive, le père lit un journal. Dans un coin, au fond du couloir de la maison, presque devant le regard de ses parents, Marie-Louise badine avec son fiancé.

Les deux fillettes jugent inconcevables et hors de la pudeur coranique ces mœurs, “exotiques” de Marie-Louise (35). La narratrice rapporte ensuite l’incongruité de ce qu’elle a vu aux femmes de son clan:

Le spectacle nous semblait à peine croyable. D’abord l’image du couple presque enlacé [. . .] Leurs rires étouffés, le chuchotement de leurs voix confondues étaient les signes, pour nous, d’une intimité inconvenante. Or la mère poursuivait son dialogue avec nous, l’air tranquille, jetant de temps à autre un regard sur le couple; le père, par contre, avait plongé du nez dans son journal.

Je me souviens de Marie-Louise provocatrice, ainsi que de deux de ses expressions, tantôt “mon lapin”, tantôt “mon chéri”. [. . .] le père qui ne levait pas la tête, ces deux fillettes figées à la fenêtre... (36)

Le regard de la narratrice fait éclater la différence entre deux morales, la morale coranique et celle française, à l’intérieur desquelles la visibilité et l’invisibilité sont utilisées de deux manières opposées.

L’espace du désir que la narratrice identifie culturellement avec l’intimité du couple musulman est un espace secret et invisible, invisible dans le sens d’espace caché aux yeux du voyeur. Au contraire, l’espace du couple français est ici un espace public, où le voyeurisme est double. A l’extérieur, il y a les deux fillettes qui regardent par la fenêtre, et à l’intérieur, il y a les parents de Marie-Louise qui jouent le rôle de voyeurs-malgré-eux. Ils voient mais font semblant de ne pas voir. Aux yeux de la narratrice, la mère, et surtout le père de Marie-Louise, deviennent des êtres irréels car ils ne réagissent pas au comportement de leur fille.

De plus, les expressions utilisées, “mon lapin” et “mon chéri,” renversent et réduisent la vraie valeur de l’amour. Ce qui est profond, secret et invisible, une fois visible et décrit à travers ces expressions banales et enfantines, s’expose à la risée des voyeurs: ““Pilou chéri”, répétait Marie-Louise en désignant ainsi l’officier. Nous les

fillettes, nous courions jusqu'au verger pour pouvoir éclater de rire et nous moquer. 'Pilou', c'était Paul et le 'chéri' qu'elle ajoutait devait être un vocable réservé, pensions-nous, aux alcôves et aux secrets des couples" (37).

La déstabilisation des deux plans, le visible et l'invisible, ainsi que la subversion du silence et de la parole, mène à une forme d'abstinence et de reniement émotionnels chez la narratrice. Elle croit en effet que l'amour doit être taciturne, sinon muet, et qu'il doit se révéler à travers le silence.²⁹ L'intimité du couple, en se montrant publiquement, anéantit l'amour et sa qualité véritable, celle de rester secret, invisible au voyeur, et innommable:

"Pilou chéri", mots suivis de touffes de rires sarcastiques; que dire de la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite? Je crus ressentir d'emblée, très tôt, trop tôt, que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter l'envie de celles qui en seront frustrées... Je décidai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics.

Anodine scène d'enfance: une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce "Pilou chéri", résista: la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion. (38)

Les mots d'amour en français sont présentés ici comme la vraie cause de son état autiste. Car la "destruction" que la langue française opère en elle est liée à la sonorité et à l'utilisation de la langue, laquelle fait obstacle à l'expression des émotions de la narratrice.

Pour la narratrice, l'amour silencieux et secret, le seul amour valable en accord avec son éducation coranique, s'oppose à l'amour public et banal. A la base de cette

opposition il y a sa pudeur, aussi bien que la croyance que l'œil du voyeur, poussé par l'envie, peut détruire l'amour. L'état émotif de la narratrice qui, dans ce passage, progresse de l'aridité de l'expression à la sensibilité aphasique jusqu'à l'autisme, révèle une solitude, un détachement du monde extérieur, et une aliénation qui s'aggravent au fur et à mesure que la narratrice grandit. L'aphasie se manifeste sous forme d'une impossibilité à exprimer le désir en français, c'est-à-dire d'une incapacité à parler et à écrire du désir dans la langue étrangère. Elle se révèle ensuite comme tendance exacerbée à l'introversion et au détachement de la réalité extérieure. Elle se donne enfin à voir comme l'impossibilité de se laisser aller à tout transport envers l'homme.

Cependant, la problématique de la complicité et de la communication amoureuse avec l'autre sexe ne se pose en réalité ni en termes de sonorité, ni en termes de nationalisme. Seulement en apparence, la différence sonore et culturelle de l'homme français fait pencher la narratrice vers l'idée qu'une intimité profonde peut se développer uniquement avec le compatriote: "s'agit-il pour moi de frères ou de frères-amants, je peux enfin parler, partager des litotes, entrecroiser des allusions de tons et d'accents, laisser les courbures, les chuintements de la prononciation présager des étreintes... Enfin la voix renvoie à la voix et le corps peut s'approcher du corps" (146). Selon ce passage, le timbre de la voix et l'échange des mots révèlent une intimité immédiate qui n'a pas besoin d'autres stratégies de séduction. C'est la voix en elle-même qui renvoie directement la narratrice à ses racines, et au monde de l'enfance qu'elle peut partager.

La résistance au compatriote

Pourtant, nous comprenons bien que la langue n'est pas pour la narratrice le noeud central qui empêche, dans le cas de la langue étrangère, ou facilite, dans le cas de l'arabe oral, la communication affective entre sexes opposés. L'origine de l'aphasie est bien plus profonde, et relève de l'opposition de la femme et de l'homme, ainsi que le pouvoir que l'homme s'arroge sur la femme. Deux épisodes réitèrent la difficulté d'une intimité affective avec l'homme arabe. Le premier est la description d'une rencontre fortuite entre la narratrice et son frère; le deuxième, est le récit de la première nuit de noces de la narratrice.

Pendant la rencontre avec le frère, la mémoire du mot "hannouni" ressuscite la tendresse entre le frère et la soeur (95). Ce mot arabe d'amour que le frère évoque, et qui peut correspondre au mot français "tendre," cache seulement momentanément le côté âpre d'une société qui oppose culturellement l'homme algérien à la femme algérienne. Grâce à ce mot, un passé commun se réveille: les femmes de leur clan l'utilisaient avec les enfants, "les tantes, les cousines attendries de la tribu, celle qui caresse les bébés et répète à satiété: 'mon foie... hannouni!'" (94-5).

Pourtant, cette image de sérénité familiale se fissure dès le début. Le frère apparaît dès le commencement comme quelqu'un qui n'a été ni un ami ni un complice pour la narratrice. Cette idée se retrouve plus loin, renforcée par un style dépréciatif: "Au frère qui ne me fut jamais complice, à l'ami qui ne fut pas présent dans mon labyrinthe" (95). Le mot "hannouni" aussi, qui semble d'abord rappeler un passé commun de complicité et d'attendrissement, est en réalité la seule "brèche," comme la nomme la narratrice, qui brise "le barrage" d'une "mutité" entre elle et son frère (95).

Le barrage entre sexes opposés est encore renforcé par la mémoire d'une aïeule. La narratrice se rappelle de cette femme qui donnait le nom "hannouni" aux garçons seulement: "aux petits garçons, parce qu'elle n'aime pas les filles (sources de lourds soucis)" (95).

A la fin du chapitre "II," la description du frère par la narratrice est tout à fait révélatrice: "Silhouette dressée du frère qui détermine malgré lui la frontière incestueuse, l'unité hantée, l'obscurité de quels halliers de la mémoire" (96). La posture rigide du frère rappelle à la narratrice: d'abord, le barrage entre sexes opposés, ensuite, son désir de le surmonter, enfin, les difficultés de cette relation affective impossible. Si la sonorité et l'utilisation des mots français font éclater l'aphasie de la narratrice, les mots de l'arabe dialectal, eux aussi, lui offrent à voir leur côté sombre, et empêchent toute forme de communication intime avec l'autre sexe.

L'impossibilité de toute forme de complicité entre la narratrice et l'homme arabe, revient pendant la description de la première nuit de noces. Dès le début, l'atmosphère qui annonce le mariage est sombre: les "préparatifs" sont décrits comme "irréels," et la fête en elle-même semble s'approcher "du coeur d'un insidieux désastre," où rien n'est sûr, pas même l'arrivée des invités (117). La précarité de la situation vient de la tension politique entre la France et l'Algérie. Les futurs époux se trouvent à Paris, au moment où la police procède à des "rafles" d'Algériens, qui soutiennent la libération de leur pays. Le fiancé, qui est "sur la liste des suspects," doit changer constamment de logis, mais tout ça donne à la narratrice le sentiment d'une aventure partagée et de possibles futures complicités avec son mari (119).

Leur complicité a pourtant du mal à se concrétiser. Le mari promet d’abord d’attendre le temps qu’il faudra avant “d’initier” son épouse vierge. Il ne respecte pas sa promesse finalement: “Or, dès le début de cette nuit hâtive, il pénétrait la pucelle” (123). En outre, l’époux brise les rêveries de la narratrice qui s’imaginait prendre le maquis avec lui et vivre une existence romantique.³⁰

“Ce n’est pas la réalité, tu rêves! Il n’y aura pas d’étudiantes, comme tu le crois! Nous ne pourrions combattre ensemble... Les seules femmes dans l’armée de résistance, ce sont des paysannes habituées aux forêts et aux ronces! Peut-être, tout au plus, quelques infirmières!” Elle ne comprenait pas pourquoi il lui refusait l’accès à ce jardin: l’aventure, pour elle, ne pouvait être que gémellée et pour cela vécue dans l’allégresse.... (119)

La distance entre les deux époux apparaît de manière évidente dans ce passage. La narratrice seule semble désirer trouver une certaine complicité.

Si le “jardin” est l’espace de l’amour vécu à deux, il représente aussi l’espace interdit à la narratrice. Le fiancé l’exclut sur la base de sa classe sociale. Selon lui, il n’y aura pas d’espace pour les intellectuelles, puisque les femmes sont reléguées à des rôles tout à fait marginaux. Les seules femmes dans le maquis sont des analphabètes ou des infirmières. Des femmes capables de préparer les repas pour les militants, ou de donner des soins aux blessés en somme.

Au fur et à mesure que la narration se fait plus intime, la distance qui sépare les deux époux s’explicité. De la tension politique entre la France et l’Algérie, nous sommes alors transportés vers la tension entre le père de la narratrice et le futur mari, pour arriver à celle entre la narratrice et l’époux. Le père n’est pas content de ce mariage et, de ce fait, il n’y participe pas, car il considère que le fiancé de sa fille lui a, “volé son aînée” (121). La narratrice souffre de cette absence et entrevoit un futur,

“hors de la protection du père” (121). Elle comprend, peut-être, que dans ce conflit c’est elle l’exclue, et c’est elle aussi qui doit choisir entre deux hommes: “C’était vérité: ces deux hommes n’auraient pu s’affronter dans cette ambiguïté, aucun d’eux ne voulant céder le pas à l’autre, probablement chacun haïssant l’autre et ne le sachant pas encore” (121). Avant le mariage, en envoyant le télégramme d’amour à son père, la narratrice choisit symboliquement son père: “Je pense d’abord à toi en cette date importante. Et je t’aime” (122).

Partagée entre le père et le fiancé, la narratrice se perçoit par la suite comme tout à fait disjointe de son mari. Le cri de la défloration signe la distance entre les deux époux: “Le cri, douleur pure, s’est chargé de surprise en son tréfonds. Sa courbe se développe. Trace d’un dard écorché, il se dresse dans l’espace; il emmagasine en son nadir les nappes d’un ‘non’ intérieur” (123). Elle en appelle, à cause de cette expérience troublante, à toutes les femmes pour le dire, le proclamer, le hurler: l’amour c’est la douleur. La narratrice veut le souligner pour mieux dévoiler toutes les faussetés et les mensonges liés à l’idée romantique de l’amour: “– Pourquoi ne disent-elles pas, pourquoi pas une ne le dira, pourquoi chacune le cache: l’amour, c’est le cri, la douleur qui persiste et qui s’alimente, tandis que s’entrevoit l’horizon de bonheur. Le sang une fois écoulé, s’installe une pâleur des choses, une glaire, un silence” (124). La défloration et le sang qui en témoigne alimentent chez la narratrice son désir de “refus” (123, 124).

Paradoxalement, même si la douleur éprouvée est le signe évident d’une émotion; à partir du moment où le cri s’associe au refus, la narratrice ressent son aphasie et se dit aphasique face à l’amour: en se remémorant cet événement, elle

identifie le cri à une sorte d'absence, de suspension de l'émotion: "Plus de vingt ans après, le cri semble fuser de la veille: signe ni de douleur, ni d'éblouissement..." (122). Le cri est donc un refus et en même temps une prise de conscience. Avec cette conscience, la narratrice, qui porte un regard extérieur sur elle-même, se perçoit en victime: "L'épousée d'ordinaire ni ne crie, ni ne pleure: paupières ouvertes, elle gît en victime sur la couche" (124). Grâce au fait qu'elle se voit, elle peut maintenant commencer à ne plus être une victime.

L'invisibilité et la résistance à l'homme français

La narratrice fillette, dans son village algérien, considère indécente l'intimité amoureuse de la voisine française avec son fiancé. Une fois adulte, elle montre aussi une profonde réticence envers les attitudes européennes entre sexes opposés, qu'elle considère comme de la promiscuité. Par là, "la prolixité verbale," et "la logorrhée," les défauts, "propre à l'éducation européenne," s'opposent à la discrétion et au silence de sa propre culture (143). Pour cette raison, la narratrice se sent déracinée et mise à "nu," dans la société française. La visibilité de son corps est doublement dangereuse: elle attire, d'une part, le voyeurisme de l'intrus, de l'autre fait émerger les interdits qui habitent la narratrice à propos du corps et de l'écriture sur l'amour.

Les idées de secret, de respect du silence, et de ce qui est invisible, reviennent tout au long du roman. Elles font partie d'une vision mystique de la narratrice, où le surnaturel se mêle souvent à la réalité quotidienne de sa vie. Cette approche marque la différence culturelle profonde entre la société française et la société algérienne. La première est, d'un point de vue philosophique, fondée sur un principe de rationalité, tandis que la seconde maintient un ancrage mystique, en ce sens qu'elle repose

principalement sur le mystère. De plus, comme le souligne Abdelwahab Bouhdiba, la notion d'invisibilité fait partie du monde islamique, "C'est que nous vivons dans un monde silencieux mais peuplé d'invisible, chacun a ses anges et ses démons. [. . .] le sens profond de ce commerce islamique avec l'invisible est d'aider à l'intégration de l'ombre et à passer d'une 'anima en jachère' à une *anima* tout court" (87-9). Pour faire écho à ce passage, l'invisible aide l'être humain à améliorer son imperfection. Il représente donc la potentialité par contraste avec la fixité, à la limite du visible.

En outre, si la religion islamique postule un dieu invisible, ne pouvant être représenté, dans un espace métaphysique, la femme se situe, elle aussi, dans un espace métaphysique. Dans *Maghreb Pluriel*, Abdelkebir Khatibi nous rappelle que:

[. . .] l'islam *voile* aussi le visage des femmes, les houris ne pouvant être visibles *ici-bas* que dans le paradis mystique, n'est-ce pas? C'est-à-dire dans une hallucination du visible? Ainsi, dans cette hiérarchie du visible et de l'invisible, la femme est située entre Dieu et l'homme; visible, invisible, elle est la mise en abyme de l'ordre théologique. (23)

La houri est une beauté céleste que le Coran promet au musulman fidèle dans le paradis d'Allah. Khatibi confère un autre sens au voile: la femme doit être toujours entre le visible et l'invisible car elle représente, aux yeux de l'homme, la future houri.

Dans *L'amour, la fantasia*, l'illusion d'invisibilité de la narratrice devant l'étranger provient de la croyance des femmes de son clan selon laquelle l'étranger est quelqu'un sans regard. Ces femmes, toujours obsédées par la préservation de leur image face à l'homme arabe, croient que le regard d'un étranger, "ne peut toucher" (143). Devant lui, elles possèdent donc une sorte d'invisibilité. La narratrice, en tant que membre de ce même clan de femmes, se croit elle aussi invisible, jusqu'au

moment où elle se rend compte que cette invisibilité, c'est-à-dire la possibilité de regarder sans être vue, est pure illusion dans son cas.

Une fois dans la société française, la narratrice a le sentiment d'être dévisagée et démasquée et, pour cette raison, elle éprouve des difficultés à s'exposer au regard de l'homme français. Elle s'aperçoit que l'étranger peut voir son corps sans voile, le décrire en détails, et le définir, sans le comprendre vraiment:

Qu'un homme se hasardât à qualifier, tout haut et devant moi, mes yeux, mon rire ou mes mains, qu'il me nommât ainsi et que je l'entendisse, apparaissait le risque d'être désarçonné; je n'avais d'abord hâte que de le masquer. [...] Je découvrais que j'étais, moi aussi, femme voilée, moins déguisée qu'anonyme. Mon corps, pourtant pareil à celui d'une jeune Occidentale, je l'avais cru, malgré l'évidence, invisible; je souffrais que cette illusion ne se révélât point partagée.
(143)

Le fait de se considérer "moins déguisée qu'anonyme" signifie que son être masqué s'est mué en une sorte d'anonymat forcé. La force de pouvoir voir sans être vue est devenue une faiblesse: ce n'est plus à elle de se définir, mais à l'autre. Autrement dit, le déguisement correspond à l'invisibilité qu'elle recherche: l'illusion d'échapper au regard du voyeur. L'anonymat, en revanche, la renvoie à une invisibilité passive, l'invisibilité imposée par les lois patriarcales qui est vécue comme une espèce de réduction, d'impersonnalité, de neutralité, et surtout d'inexistence.

La perte de l'illusion de l'invisibilité se transforme en prise de conscience de son inexistence. La narratrice se perçoit comme "anonyme," car l'homme français ne la considère pas comme un sujet. Elle est visible seulement en tant qu'objet.

L'invisibilité de la narratrice qui en dérive figure une invisibilité doublement passive, parce qu'elle la vit comme une aliénation vis à vis de l'homme et également comme

une inexistence vis à vis d'elle-même. Elle ne parvient pas à expliquer les véritables raisons de sa froideur envers les hommes. Elle ne peut, en outre, exprimer ses propres émotions, sinon à travers un masque qui obscurcit sa vue.

Voici que l'image de la "Vestale" à laquelle la narratrice se compare trahit son désordre spatial, causé par la perte de l'illusion d'être invisible:

[. . .] me préserver de la flatterie, où faire sentir qu'elle tombait dans le vide, ne relevait ni de la vertu, ni de la réserve pudibonde. [. . .]
Je redevenais à ma façon une Vestale égarée dans un dehors dépouillé de magie. Invisible, je ne percevais, du discours flatteur, que le ton, quelquefois le don. (143)

La Vestale, dans l'antiquité romaine, était une prêtresse de la déesse Vesta. Elle se devait de demeurer chaste. L'image de la Vestale met à jour la dissociation que la narratrice perçoit entre ce qu'elle considère sacré dans les valeurs de sa société et ce qu'elle considère profane dans la société française.

Le détachement émotif de la narratrice ne relève pas d'une orthodoxie culturelle mais d'une diversité impossible à communiquer. Les autres possèdent une image artificielle de la narratrice. Ils la voient comme une Vestale; c'est en tous cas ce qu'elle pense incarner pour l'étranger. C'est également une image qui ne trouve pas d'équivalent dans la société française, où la dimension magico-mystique n'existe pas. D'où l'expression de la "Vestale égarée," c'est-à-dire bouleversée et désorientée.

Conclusion

Il est, par conséquent, parfaitement clair que l'aphasie amoureuse de la narratrice est née d'une succession d'oppressions. Elle constitue par ailleurs l'instrument d'une résistance contre le pouvoir de l'homme. Au delà des nationalismes, c'est en fait l'exercice du pouvoir qui fait obstruction à l'expression du

désir de la narratrice. Cette dernière prend comme prétexte le témoignage au XVIIème siècle du chevalier d'Aranda, pour distinguer la femme algérienne séduite de la femme algérienne conquise. D'Aranda, esclave à Alger pendant deux ans, observe la manière dont les Algériennes du XVIIème siècle, n'hésitent pas à se montrer nues, c'est-à-dire sans voile, devant les esclaves chrétiens.

La narratrice comprend bien le comportement des Algériennes, et note à ce propos:

[. . .] devant le regard ou le mot de l'homme-tabou, la femme dévoilée éprouve sans doute jouissance avivée de se rendre nue, vulnérable, conquise... Justement "conquise". Les femmes qu'a connues d'Aranda acceptaient l'amour d'un étranger "aveugle" peut-être, mais en tout cas esclave.

Je vivais, moi, dans une époque où, depuis plus d'un siècle, le dernier des hommes de la société dominante s'imaginait maître, face à nous. Lui était alors ôtée toute chance d'endosser, devant nos yeux féminins, l'habit du séducteur. Après tout Lucifer lui-même partage avec Eve un royaume identique. (145)

L'esclave n'a pas de pouvoir, et ne peut donc en exercer aucun sur la femme. Cette dernière, encouragée probablement par cet aveuglement, peut le regarder sans peur, et peut donc éprouver de la jouissance.

Au contraire, l'homme français appartient à la même catégorie que Lucifer. Eve et Lucifer partagent le même espace géographique. Pourtant, ils ne s'y rencontrent, ni ne s'y mêlent. Pour Eve, Lucifer incarne en vérité le véritable homme tabou. Il est celui que Dieu a maudit. La malédiction n'est pas liée à sa provenance, mais à son attitude. Lucifer vient du ciel, comme les autres anges, mais il s'octroie tout le pouvoir. Face au pouvoir, Eve, créée pour séduire et aimer, doit se retirer un moment, armée de l'espoir de rencontrer dans le futur son Adam. Entre le pouvoir de

l'homme arabe et celui du colonisateur, qui croit dominer l'homme arabe, le corps de la femme algérienne se cristallise en forteresse. De même que la femme qui séduit l'esclave s'oppose à celle que l'envahisseur veut conquérir, ainsi la jouissance des algériennes d'Aranda s'oppose à l'aphasie amoureuse de la narratrice.

L'aphasie amoureuse provient donc de la visibilité du corps de la narratrice face à l'homme qui veut la dominer. La désillusion de n'être pas invisible l'amène alors à partager l'espace d'irréalité, d'anonymat, d'aliénation, et d'inexistence de ses aïeules. A la fin de *L'amour, la fantasia*, la narratrice se demande: "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" (227). En effet, au-delà de "l'amour reçu" et de "l'amour imposé," il lui reste l'amour à exprimer en mots, ainsi que son activité de sujet désirant. C'est seulement à partir de cette quête qu'elle peut se rapprocher de son corps.

Notes

¹ Notre auteur a plusieurs fois déclaré que l'étiquette de "roman" sur la couverture de ses livres vient des éditeurs préoccupés par un public qui peut être récalcitrant devant des formes narratives qui ne se conforment pas aux genres établis.

² Pour une explication détaillée de la manière dont l'auteur envisage la lecture du quatuor, voir l'article de Clarisse Zimra, "Autographie et Je/jeux d'espace: Architecture d e l'imaginaire dans le Quatuor d'Assia Djébar," 119-20.

³ L'analyse dans l'oeuvre de Djébar des références à la musique traditionnelle algérienne, aussi bien qu'à la musique classique de dérivation européenne, mérite une étude à part.

⁴ Le thrène est un chant funèbre accompagné de danses, en l'honneur d'un défunt illustre.

⁵ Dans l'entrevue de Marguerite Le Clézio, "Assia Djébar: écrire dans la langue adverse," l'auteur explique pourquoi le français est devenue pour elle, et pour ses compatriotes, la seule langue écrite: "Je ne suis pas un écrivain parti d'une autre langue, qui écrit en français, par choix ou grâce à une évolution, qui l'a fait librement. Moi, j'ai été dès mon enfance, de par ma situation de colonisée, installée dans la langue française, parce que je fus colonisée. Dans un contexte historique, l'Algérie

pendant cent trente ans a été dépossédée de son instruction publique en langue arabe. Quand les Français arrivent en 1830 en Algérie, ils ont affaire à un état qui a des écoles. A l'époque à Alger, les gens étaient plus scolarisés qu'à la même époque les Français. [...] Les femmes étaient scolarisées, mais jusqu'à l'âge de douze ou treize ans. A l'arrivée des Français, l'enseignement en langue arabe disparaît. Le remplacement par un enseignement en langue française [...] a commencé à se développer dans les années 1900. Quand éclate la guerre d'Algérie, en 1954, cinq pour cent seulement des enfants algériens sont scolarisés, vont à l'école française" (233). Après, toutefois, le français devient pour l'auteur un "butin." Cette expression vient de l'article d'Assia Djébar, "Du français comme butin" (1985), où elle parle du français comme la langue étrangère qu'elle utilise contre ses compatriotes. Malgré la transgression dans sa culture d'une femme arabe qui écrit, cette langue, en fait, lui permet d'écrire, et de laisser un signe.

⁶ A propos des problèmes d'une écriture en français voir: Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent: en marge de ma francophonie* (Paris: Albin Michel, 1999. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1999) chap. I et II; les articles critiques de: Miriam Cooke, *Women Claim Islam. Creating Islamic Feminism through Literature* (New York London: Routledge, 2001) chap. 2; Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens* (Paris: Karthala, 1997) chap. 1; Sohelia Ghaussi, "A Stepmother Tongue: 'Feminine Writing' in Assia Djébar's *Fantasia: An Algerian Cavalcade*," *World Literature Today*, 68.3 (Summer 1994) 458-62; Evelyne Accad, "L'écriture (comme) éclatement des frontières," *Postcolonial Women's Writing in French: L'Esprit Créateur*, ed. Elisabeth Mudimbe-Boyi 33.2 (Summer 1993) 119-28; Clarisse Zimra, "Writing Woman: The Novels of Assia Djébar," *Substance* 69 (1992) 68-84; Evelyne Accad, "Writing to Explore (W)Human Experience," *Research in African Literatures* 23.1 (Spring 1992); Monique Gadant, "La permission de dire je: Réflexions sur les femmes et l'écriture à propos d'un roman d'Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*," *Peuples Méditerranéens*, 48-49 (juillet-décembre 1989) 93-105; Marguerite Le Clézio, "Assia Djébar: écrire dans la langue adverse," *Contemporary French Civilization* 9:2 (Spring-Summer 1985) 230-43.

⁷ La tunique de Nessus est une tunique empoisonnée qui a causé la mort d'Hercule. Dans la mythologie, le centaure Nessus offre ses services à Hercule pour faire traverser le fleuve à son épouse, Déjanire. Alors qu'il s'éloigne sur les flots, Nessus tente d'enlever la jeune femme. Blessé mortellement par Hercule, il donne, avant de mourir, à Déjanire sa tunique trempée de sang. Il prétend qu'elle agit comme un talisman qui lui assurera la fidélité de son mari. Hercule revêt la tunique mais elle lui cause de telles douleurs qu'il met fin à ses jours.

⁸ Jean Déjeux tire le titre de son chapitre du livre de Slimane Zeghidour, *Le voile et la bannière* (Paris: Hachette, 1990). Dans ce livre, Zeghidour souligne, "Que Dieu nous protège du mot 'je'! s'exclame l'individu que la teneur de sa conversation oblige à faire une entorse au pluriel de rigueur pour parler de lui-même à la première personne du singulier" (15).

⁹ Dans *La littérature féminine de langue française au Maghreb* (Paris: Karthala, 1994), Déjeux remarque: "L'analyse intime du soi y est rare, sauf dans les récits où les mystiques parlent de leur expérience religieuse. Chez eux, non seulement on dit 'je', mais encore c'est pour parler d'une expérience intime avec le divin" (61). Déjeux souligne l'étrangeté du concept de 'je' chez d'autres auteurs maghrébins. Le romancier algérien Mohammed Kacimi-El Hassani, par exemple, marque le passage de l'école coranique à l'école française, c'est-à-dire le passage d'une langue sacrée, l'arabe, à une langue laïque, le français. A ce moment là, il apprend une "langue d'enfants et de rêves," et commence à utiliser pour la première fois le "je" sans prononcer la formule de tradition: "Que Dieu me préserve de l'usage d'un pareil pronom, car il est l'attribut du Diable" (64). A partir de ce moment, pour Kacimi-El Hassani les deux langues occupent des espaces différents, "A ma langue d'origine, je donne l'au-delà et le ciel; à la langue française le désir, le doute, la chair. En elle, je suis né en tant qu'individu. Ecrire en français, c'est oublier le regard de Dieu et de la tribu" (64). Le romancier Rachid

Mimouni note: “La modernité c’est d’abord l’individu et cette notion est totalement étrangère aux sociétés traditionnelles. Dans nos sociétés, l’individu ne se conçoit pas comme libre, parce-qu’il se conçoit d’abord comme solidaire” (65). Kacem Basfao souligne comment l’individu, dans la société traditionnelle, n’est perçu que comme, “partie intégrante du Tout, de cette *Oumma*, patrie qui l’englobe et le désire au point de viser à lui faire oublier sa dimension de sujet désirant” (65). Enfin, Souad Khodja note que l’individualité en Islam n’est pas prise en considération et que le système privilégie: “le collectif sur l’individu, l’objectif sur le subjectif, le sur-moi sur le ça, la maîtrise sur l’excès. Tout se passe comme si la société pour survivre devait éliminer la nouveauté et l’inédit” (65).

¹⁰ A ce propos Déjeux cite trois exemples : Gilles Charpentier, Driss Chraïbi, et Mohammed Ali Bouharate. Charpentier emploie dans sa thèse le néologisme “noussoiement” pour exprimer le “je” qui sous-entend toujours le “nous;” Chraïbi écrit dans *Succession ouverte* (1962), “je suis plusieurs, toute une foule de colonisés et de protégés;” Bouharate, intitule son recueil des poèmes, *Je suis Nous* (1978), (66).

¹¹ La narratrice de *Vaste est la prison*, en se remémorant sa “sortie” du groupe des femmes, à l’époque de son adolescence, distingue la sortie d’une femme de la sortie d’un homme dans sa société, ““Sortie”: ce terme, appliqué aux femmes, aux filles ‘sortantes’, est dans le dialecte maternel chargé de menaces, alors qu’au masculin pluriel, les *kharidjines* sont eux aussi ‘les sortants’, certes des dissidents, porteurs d’une liberté religieuse qui s’avère source parfois de guerre, mais amorce d’une aventure collective novatrice... La ‘sortante’ au féminin singulier n’annonce que le danger pur, rabaisé quelquefois en scandale gratuit” (284-85).

¹² Fatima Mernissi, dans *Women’s Rebellion & Islamic Memory* (London and New Jersey: Zed Books, 1996) met en évidence comment, “Muslim societies resist women’s claim to changing their status, and they repress feminist trends which are actually evident all over the Muslim world, condemning them as Western imports, not simply because these societies fear women, but because they fear individualism. Individualism, the person’s claim to have legitimate interests, views and opinions different from those of the group, is an alien concept and fatal to heavily collectivist Islam. Islam, like any theocracy, is group-oriented, and individual wishes are put down as impious, whimsical, egotistical passions. I would suggest, however, that the woman, identified in the Muslim order as the embodiment of uncontrolled desires and undisciplined passions, is precisely the symbol of heavily suppressed individualistic trends” (110).

¹³ L’article, “Violence de l’autobiographie,” a été publié dans *Postcolonialisme et Autobiographie*, eds. Alfred Hornung, et Ernstpeter Ruhe (Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998) 89-99.

¹⁴ A propos du lien entre l’écriture et la mobilité du corps, voir *L’amour, la fantasia*, 203-204.

¹⁵ Voir dans *L’amour, la fantasia*, la comparaison de la narratrice qui écrit à une mendicante isolée et menacée par le public (204). Par la suite, en analysant son écriture en français, la narratrice associe l’écriture à la disparition: “Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration” (241). Enfin, dans le *Cinquième mouvement* un lien est établi entre l’écriture et la tunique de Nessus, laquelle empoisonne Hercule et le condamne à mourir lentement (239-43). *Vaste est la prison* s’ouvre avec cette phrase: “Longtemps j’ai cru qu’écrire c’était mourir, mourir lentement” (11). Le chapitre final s’intitule: “Le sang de l’écriture” (341-48).

¹⁶ Une description similaire du père revient dans *Vaste est la prison*, “lui, le seul maître arabe en langue française, le seul aussi à porter si fièrement son fez turc, de feutre rouge grenat, bien droit au-dessus de son regard clair” (266).

¹⁷ Malek Chebel, dans *Le corps dans la tradition au Maghreb* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984) nous rappelle que, dans la tradition maghrébine, le symbole de la main a le pouvoir de protéger du “regard envieux” (41). Dans la première page de *L’amour, la fantasia*, le contraste entre l’image des mains et le regard des voisins – lequel présage d’un futur malheureux pour la famille de la narratrice qui a osé transgresser l’interdit du voile et de l’écriture – évoque ce que Chebel appelle le “rapport antinomique de l’œil et de la main” (41). Chebel cite, à ce propos, deux proverbes maghrébins. Le premier dit: “l’œil est chargé de désir, la main ne peut le servir;” le deuxième, “(Cinq dans tes yeux, que Dieu te donne cécité). [Il s’agit là des ‘cinq doigts’ de la *main de Fatma*, symbole de protection.]” (41).

¹⁸ C’est dans l’entretien avec Lise Gauvin, *L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens* (Paris: Karthala, 1997), que l’auteur nous parle de la difficulté à discerner l’interdit concernant le corps. L’interdit est en fait, dit-elle: “tellement intériorisé qu’on finit par ne plus le voir. [. . .] Vous savez, il m’a fallu commencer à faire du cinéma pour brusquement, à une table de montage, voir un plan de femme, voir ma mère avec le voile et me dire: ‘Mais c’est un fantôme!’ Pour moi, jusque- là, ce n’était pas un fantôme, c’était la parure, le bruit de voile, les plis du voile si différents d’une femme à l’autre...” (33).

¹⁹ Un épisode autobiographique contenu dans *Ombre Sultane* propose à nouveau la relation de complicité entre le père et la fille, et le redressement par la fille des actes incontrôlés du père. La narratrice de presque dix ans, qui se trouve dans son village algérien, est attirée par les rumeurs d’une fête dans le quartier français, c’est-à-dire dans un espace de transgression, et décide, avec son cousin, de s’échapper et d’aller voir le marché. La transgression de l’espace se fait consciemment: “Nous, les fillettes, nous ne nous hasardions jamais vers les quartiers européens” (146). L’objet qui attire leur attention, c’est une balançoire qui est sur le marché. Après avoir payé le billet, les cousins s’assoient l’un en face de l’autre, et le jeu commence. Les deux enfants s’amuse du mouvement de balancier de la balançoire. Le cousin, voyant la silhouette du père de la narratrice avancer vers leur direction, est effrayé et cherche en vain à la prévenir. Il s’enfuit. La narratrice qui, maintenant, s’aperçoit de la présence du père, ne peut pas comprendre toutefois la gravité de son effraction. Un homme tout à fait différent, qu’elle n’a jamais vu et entendu avant, se présente à ses yeux. Le père la prend par un bras, “sa main le serra comme un étau,” et en silence, avec une étrange froideur, la mène vers leur maison (147). Puis, le silence du père éclate en mots de rage. Le père lui devient un étranger, pire, “un homme ivre, comme ces buveurs de bière que les femmes méprisaient” (148). La raison de la rage paternelle vient du fait que sa fille n’a pas respecté l’interdiction d’exposer ses jambes, devant un public d’hommes français. La réaction sombre et violente du père fait sortir la narratrice de son monde d’innocence, et une forme de désillusion, mêlée à la peur et à la honte qu’elle ressent pour son père, s’insinue en elle. Toutefois, la fille a tellement idéalisé la figure de son père qu’elle décide de taire la vérité à sa famille. Elle ne dit pas un mot sur le langage immoral utilisé par son père, cet “inconnu” (148), afin de ne pas détruire l’image qu’elle a de lui: “Je tenais tant à ce qu’il conservât son auréole, à leurs yeux du moins, sinon désormais aux miens” (148). La même phrase introduit et termine le chapitre: “J’aimais mon père avec une allégresse reconnaissante” (148). Malgré le côté sombre de son père, la gratitude et l’amour de la fille dépassent la triste réalité de l’événement.

²⁰ Dans *Vaste est la prison*, la description du père instituteur, ainsi que l’épisode de la photo de groupe nous aide à comprendre à quel point l’interprétation de Ruhe est pertinente (266-71).

²¹ De même pendant l’entrevue avec Clarisse Zimra, dans “Afterword,” *Women of Algiers in their Apartment*, d’Assia Djebar (Paris: Seuil, 1992), notre auteur commente la démarche ainsi: “Somewhere in me something must account for the métissage, this wild mixture sown into me by my own father. To me, it’s quite obvious: I am the schoolteacher’s daughter” (185).

²² Assia Djebar, dans un entretien avec Lise Gauvin, décrit ainsi la fierté nationaliste qu'elle a héritée du père, "Il y avait donc toute l'atmosphère coloniale où le rapport aux autres était forcément une sorte de rapport nationaliste. Je me suis dit: 'Le français n'est pas ma langue mais je vais être la meilleure. Si je suis la meilleure dans cette langue, ce sera une manière de montrer qu'à travers moi tous les miens sont aussi bons que vous'. Quand mon père arrivait pour la distribution des prix, si j'avais les trois-quarts ou les quatre-cinquièmes des premiers prix, son contentement était un contentement d'Algérien" (28).

²³ Selon Badran et Cooke: "The more visible male-generated feminist debates were known through books including Qasim Amin's *The Liberation of the Woman*, and also the Egyptian Murqus Fahmi's *Woman in the East* (Al-Mara fi al-Sharq, 1894) and the Tunisian Tahir al-Haddad's *Our Women in Islamic Law and Society* (Imraatuna fi al-Sharia wa al-Mujtama, 1929) (xix).

²⁴ La narratrice de *Vaste est la prison* décrit ainsi le détour du père: "On ne pouvait donc conduire – même ainsi, deux hommes sur le devant – une épouse qui concentrerait aussitôt tous les regards: comme si ma mère, une dame certes voilée de soie et l'organza brodé sur le nez masquant presque toute sa face, ne devait pas, du fait de son honorabilité même, être ainsi offerte à un tel public. Double public exclusivement masculin: Européens rassemblés sur les terrasses pour leur apéritif et ouvriers saisonniers soudés dans leur hostilité à contempler les loisirs des autres. Il était impensable, pour mon père, de laisser défiler, même rapidement, 'une dame' de là-bas! [...] Certes, il ne s'agissait ni de mâle jalousie ni d'interdit, seulement de dédain. [...] Comme s'il me prenait, tout au début de mon adolescence, à témoin: ta mère, ma femme, a un statut à part, au moins à l'égal de 'leur' châtelaine et si tous ces hommes – les 'Autres' et les nôtres – ne méritent pas de la voir passer, c'est à juste titre... Et moi (c'est le discours paternel que je réinvente à posteriori), moi aussi, à l'instar de 'leur' maître, je n'expose pas ma femme – le cœur de moi-même. [...] (mon père pensait alors à tant de ses amis, médecins, instituteurs, avocats qui, comme lui, avaient rêvé, dix ou quinze ans trop tôt, de 'dévoiler' leurs épouses, de voyager avec elles!). Or nous vivions en pays colonisé. [...] peut-être même était-ce une chance que, dans ces petites villes anciennes, les familles fussent ainsi recroquevillées, et les citadines, tremblantes mais préservées, dans la chaleur des gynécées" (281-84).

²⁵ Mohanram suit le sillage de l'article le plus connu et discuté de Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak." Dans son article, Spivak soutient l'inaccessibilité à la parole pour une femme colonisée du tiers monde: "There is no space from which the sexed subaltern can speak." (103). A partir de la différence de valeurs attribuées au rite du sacrifice de la veuve en Inde, Spivak montre comment la femme indienne est prise au piège entre l'impérialisme anglais et les règles traditionnelles de sa propre société. Le rite, aboli par les Anglais parce que considéré barbare, est généralement vu par ces derniers comme un cas de, "White man saving brown women from brown men" (92). En revanche, pour les Indiens, cette abolition prend la valeur d'une perte de tradition. Entre l'affirmation des Indiens traditionnels, "The women actually wanted to die," et la définition des Anglais du cas, "White man saving brown women from brown men," la voix des Indiennes n'apparaît jamais (93). Spivak continue ainsi: "Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling which is the displaced figuration of the 'third-world woman' caught between tradition and modernization" (102). Considérée inexistante à l'intérieur et à l'extérieur de la société, la femme indienne ne peut même pas chercher une voix à travers les femmes anglaises, car, Spivak continue: "White women – from the nineteenth-century British Missionary Registers to Mary Daly – have not produced an alternative understanding" (93). La question ultérieure étant: "how does one make the move from 'Britain' to 'Hinduism'?" (95). D'une manière similaire aux femmes indiennes, les femmes algériennes sont aussi prises au piège entre les deux patriarcats: le patriarcat français et le patriarcat arabe.

²⁶ A ce propos, Mohanram suggère de lire: Zillah Eisenstein, "The Relative Autonomy of the Capitalist Patriarchal State" *Feminism and Sexual Equality*, ed. Zillah Eisenstein (New York: monthly Review Press, 1984). Aida Hurtado, "Relating to Privilege: Seduction and Rejection in the subordination of White Women and Women of Color" *Signs*, vol. 14, 4 (1989): 833- 855.

²⁷ Mohanram utilise l'entrevue de Marie-Aimée Hélie-Lucas, "Bound and Gagged by the Family Code" *Third World: Second Sex*, vol. 2, par Miranda Davies (London et New Jersey: Zed Books Ltd, 1987), qui parle des effets du nouveau Code de Famille en Algérie de 1987. Hélie-Lucas montre comment, en 1987, avec le nouveau Code Islamique sur la Famille, la femme: "loses her right to marry – she has to be 'given' in marriage; she loses her right to her children if divorced; she loses her right to divorce; she loses her right to keep her illegitimate child; she loses her right to adopt children" (4-9).

²⁸ En France, *l'écriture féminine* naît dans le climat post-structuraliste et post-soixante-huit, et est au centre d'une connexion Franco-Américaine, dont le but est la célébration du féminin comme pur espace créatif. Les femmes opprimées physiquement et intellectuellement pouvaient, ou plutôt, devaient écrire pour laisser une trace, pour entrer dans l'histoire, pour parler de leurs émotions. Ici l'acte d'écrire constitue l'impératif catégorique pour se libérer, et le langage du corps ce que sortira de leurs écrits. L'emphase est donc mise sur la spécificité de la sexualité féminine, et sa relation avec la chair, ainsi que sur l'inconscient féminin. Bien que ce mouvement n'ait jamais été organisé en école de pensée, il a gravité autour de la maison d'édition d'Antoinette Fouque, "*des femmes*," et a eu comme écrivains: Hélène Cixous, Jeanne Hyvrard, Josette Féral, parmi d'autres. Pour avoir des informations plus détaillées autour de ce mouvement, voir: Kelly Oliver, ed. *French feminism reader* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2000); Toril Moi, ed., *French feminist thought: a reader* (Oxford: Basil Blackwell, 1987); Claire Duchén, ed. et trad., *French connections: voices from the women's movement in France* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1987) et *Feminism in France: from May '68 to Mitterand* (London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1986); Hester Eisenstein, et Alice Jardine, ed., *The Future of Difference* (Boston: G.K.Hall, 1980); Elaine Marks et Isabelle De Courtivron, ed., *New French Feminisms: an Anthology* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980).

²⁹ Sur la signification et l'évolution du silence dans l'oeuvre de Djébar, voir Valérie Budig-Markin, "Writing and Filming the Cries of Silence" *World Literature Today* 70. 4 (1996): 893-04.

³⁰ Le maquis, qui littéralement est une végétation d'arbustes assez impénétrable de la forêt méditerranéenne, devient sous l'occupation française de l'Algérie le lieu peu accessible où se regroupent les résistants, c'est-à-dire les "maquisards." Nom emprunté aux résistants dans la zone Sud de la France pendant la deuxième guerre mondiale.

Vaste est la prison.
L'espace privé du désir et l'espace public de la découverte

Le roman

Vaste est la prison, publié en 1995, se compose d'une introduction suivie par quatre parties: la première et la troisième partie sont manifestement autobiographiques, tandis que la deuxième est consacrée à l'histoire de la perte et de la découverte de l'alphabet berbère. La quatrième, enfin, témoigne de la violence en Algérie de nos jours et dénonce l'assassinat de la jeune Yasmina, en 1994, par le mouvement fondamentaliste islamique. Ce roman partage de nombreux points communs avec *L'amour, la fantasia*: le côté autobiographique; l'entrelacs et la pluralité des voix féminines, qui lui donnent un caractère polyphonique; la présence simultanée dans le texte de différents registres d'écriture; l'utilisation fragmentaire des sources, qui ne suivent pas nécessairement d'ordre chronologique précis; la reprise et la réécriture de l'histoire de l'Algérie; ainsi que la volonté par l'auteur d'inscrire les témoignages des Algériennes dans le texte.

La première partie, "L'effacement dans le cœur," décrit une histoire d'amour platonique entre Isma et un jeune homme sans nom, appelé "l'Aimé" (26). La narratrice décide de la raconter à partir de la fin de cette histoire, au moment où sa passion s'est déjà évanouie. En se réveillant après une "longue sieste," comparable à une véritable mort, la narratrice se sent changée, comme libérée d'un sortilège (19). La sieste, qui symbolise le passage du bouleversement amoureux du passé à l'ataraxie de l'après-réveil, est décrite comme une résurrection: "Réveillée, lavée, surgie comme d'une longue maladie. [. . .] me voici ressuscitée, corps intact, sereine, à cinq heures de

l'après-midi" (21). L'histoire met parfaitement en valeur l'association étroite du désir et de la mort chez Isma, de même que son impossibilité à se concevoir passionnée.

Dans la deuxième partie, "L'effacement sur la pierre," la narratrice reconstruit le parcours de la perte et de la redécouverte du *tifinagh*, la langue berbère appartenant au patrimoine culturel de l'Afrique du Nord. Les vicissitudes du berbère sont éclairées à partir: des documents historiques sur la chute de Carthage et sur les guerres puniques; des événements archéologiques qui conduisent à la découverte de la stèle de Dougga; des récits mythologiques autour de Tin Hinan, "*l'ancêtre de Touaregs nobles du Hoggar*" (161), et de son prédécesseur Kahina, "*la reine berbère qui résistera à la conquête arabe*" (164). En reconstruisant ce parcours, l'auteur exalte le rôle des femmes dans la production, la transmission, et la conservation de cette langue. Hafid Gafaïti remarque ainsi: "The results of this search contribute to the rewriting of the history of the Algerian nation with, as a consequence, a redistribution of the roles in the constitution of its cultural identity. This process is not carried out for its own sake. Indeed, in a conjugation of the historical approach and the literary expression" ("The Blood of Writing" 816-17).

Dans la troisième partie, "Un silencieux désir," Isma raconte les histoires passées de sa grand-mère Fatima, de sa mère Bahia, de son père Tahar, et celles de son enfance et adolescence dans son village du Sahel. D'autres événements de femmes s'entrecroisent, jusqu'aux événements de la vie de la narratrice-femme mariée, et femme-mère. Mildred Mortimer souligne justement: "Isma, [. . .] recalls episodes in the

lives of her mother and grandmother that were clearly subversive and successfully challenged patriarchy and colonialism. [. . .] she reveals that her female forebears were not resigned prisoners of the enclosure. She is following a path that earlier generations of women had already begun to trace. (“Reappropriating” 864).

Dans cette troisième partie, chaque histoire est introduite par un mouvement qui décrit les expériences autobiographiques de l’auteur en qualité de metteur en scène. Djébar raconte les difficultés et les plaisirs liés au tournage du long métrage de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. A ce propos, Valerie Orlando relève: “In order to link the themes from her film *La Nouba* (now twenty years old) to her 1995 novel *Vaste est la prison*, Djébar brings out the common thread of reviewing feminine history and the significance of a (particularly Muslim) woman’s renunciation of interior space to establish subjectivity and to affirm her agency” (*Nomadic Voices* 147).

Vaste est la prison a été conçu en réaction contre les assassinats perpétrés en Algérie par le mouvement fondamentaliste islamique, le Front Islamique du Salut – FIS. Dans son entretien avec Lise Gauvin, Djébar explicite les raisons qui l’ont poussée à écrire ce roman:

La vraie interrogation dans mon dernier roman, et dans laquelle je suis depuis deux ans au moins, c’est comment rendre compte du sang. [. . .] or le départ du livre était occasionné par la mort de quelqu’un de proche, inscrite au présent, une mort violente, un assassinat. Les dernières cinquante pages de ce roman portent sur cette interrogation à savoir si, écrivant en berbère ou en arabe, je pouvais davantage rendre compte de la violence, si je pouvais *l’inscrire*. Je ne parle pas des commentaires, je ne parle pas de l’explication, je parle du sang. [. . .] Comment en rendre compte? [. . .] Jusqu’à la fin de ce livre, j’ai vécu une interrogation que je dirais éthique. (*L’écrivain francophone* 33-4)

La violence de la répression religieuse en Algérie force notre auteur à s'interroger sur le rapport entre l'écriture et sa possibilité de traduire d'une manière tangible le sang.

A ce propos Djébar continue: "Dans l'écriture il y a une sorte d'impossibilité; l'écriture fuit, c'est le cri qui prend la place, c'est le silence" (34). Cette phrase, qui remet en question le principe fondamental de l'écriture – celui d'être impérissable et immortel – par opposition à l'oralité, en souligne ici la limite par rapport à la mort. Selon l'auteur, dès que la plume peint la mort, l'écriture crée une distance entre le sang réel et le sang décrit en mots. C'est le cri, et puis le silence, qui peuvent exprimer de la meilleure façon possible la matérialité de la mort. L'introduction au roman s'appelle en fait, "Le silence de l'écriture," et l'œuvre se conclut par le chapitre, "Le sang de l'écriture."

Vaste est la prison se propose donc à la fois de discuter et questionner le rôle de l'écriture même, et de répondre à la question: "comment rendre compte du sang?" L'auteur, qui confesse avoir terminé ce roman en trois mois, prise par l'urgence de témoigner de la violence en Algérie, répond à ces deux interrogations dans son dernier chapitre. Sur la validité de l'écriture, Isma conclut: "Les morts qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire! [. . .] Les morts, eux seuls, désirent écrire, et dans l'urgence comme on a coutume de dire!" (VEP 346). L'écrivain devient donc encore une fois le porte-voix des absents, des muets, et des opprimés. C'est pour eux, et grâce à eux, qu'Isma continuera à témoigner.

En outre, la narratrice apporte une réponse poétique à la question: comment traduire et retranscrire le sang des victimes:

Comment inscrire traces avec un sang qui coule, ou qui vient juste de couler?

Avec son odeur, peut être
Avec son vomi ou sa glaire, aisément
Avec la peur qui lui fait halo
de la fuite
de la honte

Mais avec le sang même: avec son flux, sa pâte, son jet, sa croûte pas toute à fait séchée? (346-47)

Dans ce passage, Isma résume donc la nécessité d'ancrer l'écriture dans la matérialité de l'existence. La plume doit exprimer l'odeur, la consistance, la couleur, et l'horreur du sang, c'est-à-dire la précarité de la vie. L'urgence politique dans laquelle s'inscrit et s'écrit *Vaste est la prison* influence aussi la manière dont l'auteur intègre la partie autobiographique dans le roman. Par rapport à *L'amour, la fantasia*, l'aspect personnel émerge de manière plus déclarée. Hafid Gafaïti note à ce sujet: "In this text, the autobiographical project is renewed with less prudence, and the meditation on the historical genesis of Algeria as a country and as a nation is carried out with the same systematic dissection of facts" ("The Blood of Writing" 815).

Introduction

A la fin de *L'amour, la fantasia*, la narratrice, reste bloquée, prise au piège entre les deux systèmes patriarcaux: le colonialisme Français et le nationalisme Algérien. L'impasse dans laquelle elle se trouve se manifeste à deux niveaux. Face à l'homme, entre le colonisateur et le compatriote, elle ne parvient pas à envisager une manière d'exprimer son désir. Face à elle-même, la narratrice est incapable d'éprouver des sentiments et de se percevoir en tant que sujet désirant. Malgré ses efforts, quand elle se considère d'un point de vue extérieur, elle se sent toujours invisible, opaque, c'est-à-

dire voilée à elle-même. La relation entre le désir et “son désert,” c’est-à-dire l’impossibilité d’éprouver et d’exprimer du désir, réapparaît dans *Vaste est la prison* (303). Par rapport à *L’amour, la fantasia*, la dichotomie du monde masculin et du monde féminin s’intensifie ici.

L’opposition entre sexes est annoncée au commencement du livre, dans “Le silence de l’écriture.” Dans un hammam, pendant une conversation entre femmes, la narratrice adulte découvre le mot arabe *l’e’dou*. Ce mot, qui en français signifie “l’ennemi,” est utilisé par une femme à propos de son mari (13). La belle-mère, qui accompagne la narratrice, lui explique que *l’e’dou*, “c’est une façon de dire” (14). Depuis longtemps, il est entré dans le vocabulaire quotidien des femmes, à tel point qu’elles ne se rendent même plus compte de sa signification. Ce mot, trouble la narratrice, qui remarque ainsi: “cette parole non de la haine, non, plutôt de la désespérance depuis longtemps gelée entre les sexes, ce mot donc installa en moi, dans son sillage, une pulsion dangereuse d’effacement...” (15). Le mot *l’e’dou* traduit le désespoir codifié entre sexes. La société est devenue à la fois le lieu de l’oppression des femmes et le lieu de la surdité entre les hommes et les femmes. Cela pousse la narratrice à rechercher les origines de ce désespoir, à partir de la contrainte spatiale féminine.

Dans la culture arabe en fait l’espace est sexuellement divisé. L’espace public est un espace caractérisé par la visibilité de l’homme et l’invisibilité de la femme, tandis que l’espace privé constitue un espace occupé seulement par la femme. Pourtant, Isma découvre à l’intérieur de sa famille des exceptions à cette règle. Sa grand-mère Fatima, et surtout sa mère Bahia, ont mis à profit la mobilité spatiale et la découverte de

nouveaux lieux géographiques afin de combattre cette désespérance. Elles ont commencé à changer leur destin en transgressant l'interdit spatial de leur société. Le titre de la troisième partie, "Un silencieux désir," nous montre comment les désirs des femmes algériennes s'engendrent de manière cachée et inconnue. Le sous-titre, "Fugitive et ne le sachant pas," relie le désir de la femme à la mobilité spatiale, et à sa découverte de nouveaux endroits (167).

La fugitive s'échappe de son pays, par nécessité ou par curiosité, mais presque jamais consciemment. Elle ne connaît ni la direction future, ni les nouvelles aspérités: "*Fugitive donc, et ne le sachant pas. Car, de trop le savoir, je me tairais, et l'encre de mon écriture, trop vite, sécherait*" (172). L'inconscience permet ainsi le déplacement spatial, l'éloignement de la tradition, et le dépassement des nouveaux risques que le choix comporte. Le message de la narratrice est clair: le changement d'espace rend possible l'émancipation féminine.¹ La figure de Zoraidé, dans *Don Quichotte*, lui sert d'exemple de fugitive. Zoraidé, une femme de noble origine, décide de s'échapper de la maison cossue de son père afin de poursuivre son idéal de liberté: "*Elle troque un espace cerné (la maison la plus riche d'Alger où elle était reine) pour un ailleurs illimité mais incertain*" (168).

Au sein de la famille d'Isma émergent d'autres exemples de fugitives. Fatima, la grand-mère, laisse la montagne pour aller vers la ville de Césarée, et épouser le vieux Soliman. Elle y retourne, seule, après la mort de son mari. Après avoir répudié son deuxième mari, elle redescend définitivement vers la ville, accompagnée de ses trois enfants.² Bahia, qu'Isma appelle la "voyageuse," se déguise en femme occidentale et

franchit la frontière d'une Algérie ébranlée par la guerre d'indépendance, pour aller chercher son fils dans les prisons françaises (176). La mobilité géographique marque également le destin d'Isma. Ainsi, l'accoucheuse annonce-t-elle sa naissance: "Salut à toi, fille de la montagne. Tu es née dans la hâte, tu apparais assoiffée de la lumière du jour: tu seras une voyageuse, une nomade partie de cette montagne, pour aller jusqu'où, plus loin encore!" (241-42). Enfin, la narratrice fait de sa fille, "une fugitive nouvelle," au moment où elle lui suggère de rentrer en France, et de ne pas accepter un poste d'enseignante dans une ville d'Algérie (320). Car, dans cette ville, les femmes, "désignent tout époux réel ou virtuel de ce vocable d'ennemi! Comment ma fille pourra-t-elle être un jour amoureuse, parmi des 'ennemis'?" (320).

D'ailleurs, si, dans *L'amour, la fantasia*, la narratrice se définit en termes "d'expulsée" (244), dans *Vaste est la prison* Isma parle d'elle-même comme une, "enracinée dans la fuite" (172).³ L'enracinée, à la différence de l'expulsée, décide de s'échapper de son pays et transforme ce choix en une force. Dans *Vaste est la prison*, la fugitive incarne donc la figure féminine emblématique, par opposition à celle de *l'e'dou*, celle de l'ennemi. La fugitive constitue également une figure complexe, en tant que le changement de lieu ne lui garantit pas la liberté. Le titre du roman fait ainsi allusion à la multiplicité des prisons, c'est-à-dire à la multiplicité des contraintes, que la femme fugitive doit affronter au cours de sa vie.⁴

Outre l'incommunicabilité des deux sexes, l'espace acquiert donc une valeur centrale pour la problématique de l'invisibilité du corps de la narratrice. A la différence de l'invisibilité passive de ses aïeules, rendues invisibles et muettes par l'oppression du

patriarcat, l'invisibilité d'Isma se pare de nouvelles possibilités grâce à l'espace. D'un point de vue personnel, la narratrice, encouragée par sa mère Bahia, s'émancipe des traditions féminines algériennes, et envisage un espace intime et privé où elle peut exprimer ses désirs. La danse de la rébellion qu'Isma crée représente à la fois son affranchissement de la tradition et la naissance d'un espace intime du désir. En public, Isma s'inspire de la mobilité géographique et du déguisement de sa mère et se sert ainsi de l'invisibilité comme d'un biais par lequel elle peut découvrir l'espace extérieur. Grâce à cela, elle peut transformer l'aphasie héritée de sa mère en un cri libérateur de rébellion.

Le manque d'un espace de communication à deux

Dans cette société algérienne, où la femme parle du mari à la troisième personne et l'appelle l'ennemi, il n'y a pas, même dans la langue, un espace de communication à deux. Dans la première partie de *Vaste est la prison*, lors de son histoire d'amour platonique, Isma décide de cacher ses sentiments à l'autre. Malgré l'éducation française et son émancipation des traditions, la narratrice n'arrive pas à accepter son côté passionnel. L'intériorisation des interdits de sa culture réprime toute forme d'échange et de communication amoureuse avec le jeune homme.

L'évocation de sa défunte grand-mère, Fatima, aide Isma à comprendre la raison, à la fois, de l'idée selon laquelle l'amour va de paire avec la maladie, et la raison de son incapacité à confier sa passion à l'aimé. Isma fait appel à Fatima afin de s'émanciper de sa grand-mère et du poids de l'amertume et du conservatisme hérités de sa culture. La grand-mère incarne en fait la figure la plus assimilable à la tradition,

conçue dans un sens négatif. Elle est décrite comme, “l’aïeule amère et virile,” car elle a préféré emmurer sa mémoire et raconter à sa petite-fille les actes héroïques des hommes de sa tribu seulement (105). Isma regrette que Fatima ait occulté son passé émotionnel de femme et, surtout, qu’elle ait fait le choix de ne transmettre à sa petite-fille que des faits de gloire au masculin. Se faisant, Fatima camoufle la vérité de l’histoire des femmes de la famille; elle laisse le champ libre pour que leur douleur et leur oppression se perpétuent dans la passivité et le silence. Elle cautionne, à travers le récit de l’histoire des hommes, leur pouvoir en société.⁵

Fatima incarne la femme, mariée par son père avide d’argent. L’affection et l’amour n’ont jamais fait partie de sa vie. Tout en soulignant le besoin d’une éducation à l’amour conjugal et à l’affection entre époux, la narratrice accuse ouvertement sa grand-mère d’avoir voilé ses propres désirs, ses amours et ses angoisses. L’aïeule, qui a toujours préféré parler des héros familiaux, a fini par nier sa féminité. Fatima, qui n’a pas évoqué une seule fois ses propres émois, est à l’origine de l’association faite par la narratrice entre amour et maladie: “J’aime et je me suis crue, non pas coupable, mais malade. [. . .] j’ai cru aimer et que ce fut une étrange maladie!” (105).⁶

En parlant avec sa grand-mère, la narratrice distingue ainsi le mot “amour” du mot “affaire,” afin de souligner le problème de l’absence de toute éducation sentimentale dans sa culture (105). A sa grand-mère Fatima, Isma réplique: “Moi, ce n’est pas là mon affaire: moi, j’aime” (105). La différence entre “l’affaire” et “l’amour” renvoie à la polémique à propos de la polygamie et des mariages arrangés, prônés par la société d’Isma, ainsi qu’à la critique d’une certaine pratique de la religion musulmane.

L'idée d'amour comme source de plaisir et comme sentiment à partager par deux personnes, n'existe ni dans son vocabulaire ni dans son imaginaire.

Dans la société islamique, de multiples facteurs s'opposent aux manifestations d'amour entre l'homme et la femme. Dans *Beyond the Veil*, Fatima Mernissi, accuse la religion coranique, ou plus précisément l'interprétation que le patriarcat fait de cette religion, d'être à l'origine du manque de communication et de compréhension entre les époux:

It appears to me that the Muslim system is not so much opposed to women as to the heterosexual unit. What is feared is the growth of the involvement between a man and a woman into an all-encompassing love, satisfying the sexual, emotional and intellectual needs of both partners. Such an involvement constitutes a direct threat to the man's allegiance to Allah, which should be the unconditional investment of all the man's energies, thoughts and feelings in his God. (viii)

Le Coran, qui a été interprété par des hommes, s'oppose au couple, car ce dernier représente une distraction possible, ainsi qu'une menace contre l'amour pur qui doit lier l'homme à Allah. Selon Mernissi, l'absence de communication entre l'homme et la femme résulte donc du système patriarcal, qui déstabilise le couple, en autorisant les pratiques de la répudiation et de la polygamie. Cela explique pourquoi la langue arabe possède cinquante mots pour exprimer le mot amour, et pas un seul pour désigner le couple.⁷ La prolifération des mots signifiant "amour" renvoie à l'adoration de l'homme pour Dieu; elle ne garantit pas du tout que ces expressions soient utilisées pour faire référence aux relations entre l'homme et la femme.

Dans son étude sur la sexualité au Maroc, *Au-delà de tout pudeur*, Soumaya

Naamane-Guessous remarque à propos du manque de dialogue amoureux entre les deux sexes:

Ainsi, les mots gentils, les mots doux qui peuvent consolider davantage le lien amoureux, sont exclus du patrimoine culturel marocain du vingtième siècle. Même dans les rares cas où les couples en use, les termes 'chérie' et 'je t'aime' seront très souvent exprimés en langue française où ils peuvent être prononcés avec le plus grand sérieux. Par contre 'habibi', 'habibati' 'hahibac', donnent souvent l'occasion de rire, tellement ces termes sont peu usités et placés dans un cadre socio-culturel marocain, ils deviennent empreints de ridicule. [. . .] La vie du couple est alors très souvent basée sur un échange verbal, plus ou moins courtois, limité aux seules nécessités de la vie quotidienne et excluant tout échange d'affection ou de manifestation d'amour. L'acte sexuel, privé de la chaleur et de l'amour de chaque instant de la vie en commun, devient alors un simple automatisme et une routine nocturne. (266-67)

On a recours au français, en tant que langue formelle et publique, pour combler cette lacune; toutefois, le français ne devient pas la langue de l'amour. Cette dernière semble futile, car l'expression d'amour n'a aucune valeur en soi pour l'homme et la femme. Au contraire, elle est considérée comme ridicule.

Au problème du manque de mots d'amour entre époux, s'ajoute celui du rôle de la mère au sein de la société musulmane. Dans *Des mères contre les femmes*, Camille Lacoste-Dujardin accuse également le patriarcat d'être opposé au couple: "Au sein d'une idéologie patriarcale andrôlatre (pour ne pas dire machiste) et misogyne, il n'y a guère de place pour une idéologie de couple. Pour une Maghrébine, être femme ce n'est pas vivre avec un homme, c'est posséder un fils" (144). Et si la femme n'existe pas autrement qu'en étant mère d'un fils, elle devient l'alliée du système patriarcal duquel elle est également la victime. De plus, la relation étroite qui lie la mère au fils entrave

toute forme de communication amoureuse entre époux, car cette première relation hétérosexuelle est bien plus forte que celle qui existe entre le mari et la femme: “La seule façon pour une femme d’établir des rapports affectifs positifs avec son mari est donc de le mater elle-même en se substituant ainsi à la mère” (140).

La narratrice de *Vaste est la prison*, semble être également tombée dans ce piège. Au moment de ses adieux avec son “autrefois ‘aimé,’” la passion que la narratrice n’a jamais voulu lui révéler se transforme alors en une affection maternelle qui rend la séparation possible tout en neutralisant la possibilité de manifester la passion amoureuse (110). Dans *Femmes d’Alger*, Djébar affirme que: “la présence agrandie de la mère (femme sans corps ou au contraire au corps multiplié) se trouve être le nœud le plus solide d’une incommunicabilité quasi totale des sexes” (160). La mère est ainsi à la fois la victime sacrificielle et l’emblème par excellence du patriarcat. En fait, selon le Coran, continue Djébar: “‘le Paradis se trouve aux pieds des mères’. Si le christianisme est adoration de la mère-vierge, l’islam, plus brutalement, entend par ‘mère’, avant même la source de tendresse, la femme sans jouissance” (154-55).

La combinaison des éléments que nous venons de présenter, crée une forme de dissociation, à l’intérieur du couple, entre la sexualité et l’affection. Dans *Womens’ Rebellion & Islamic Memory*, Mernissi souligne comment “Patriarchy also sets up a total split between affection and sexuality: men make the wife they ‘respect’ frigid, and choose for their pleasure women of the ‘lower orders,’ slaves yesterday, prostitutes today” (37).⁸ La dissociation entre la sexualité et l’affection, selon Lacoste-Dujardin, est nécessaire au fonctionnement de la société patriarcale:

L'exercice de la sexualité ne saurait s'encombrer d'une affectivité qui ne manquerait pas de la menacer par ses errements possibles. C'est une affaire trop sérieuse, trop importante pour le patrilignage pour être laissée à la gestion, voire à la fantaisie individuelle. Pas question, entre homme et femme, de laisser libre cours à des sentiments aussi désordonnés, aussi mal contrôlables que l'amour, le désir et leurs réalisations individualistes. L'exercice de la sexualité libidineuse n'a pas de place hors des prescriptions du groupe. Puisque l'intérêt du groupe est le seul qui compte, la sexualité ne saurait être que sociale, au service du patrilignage. (146)

Par "sexualité sociale," Lacoste-Dujardin entend une sexualité contrôlée par les hommes, par opposition à celle, "subversive", des femmes, qui peut affaiblir l'ordre social du patriarcat (147).

Toutefois, à la différence de la religion catholique, la religion coranique ne s'oppose pas à la sexualité entre époux. Au contraire, le Coran exalte le plaisir et la jouissance comme une forme d'expression de l'amour pour Allah. A ce propos d'ailleurs, Naamane-Guessous note: "L'Islam [. . .] loin d'être une religion ascétique, [. . .] recommande au croyant de goûter aux plaisirs des sens, à condition que ce soit dans un cadre licite. [. . .] L'acte sexuel n'est pas seulement plaisir, il est aussi expression et signe de l'adoration de la divinité" (203, 205). A la différence des religions juive et chrétienne qui condamnent le plaisir de la chair comme, "un mal nécessaire" afin de procréer, la religion musulmane proclame: "l'utilité du plaisir sexuel dans la vie du croyant et de la croyante, et ceci au nom des prescriptions de l'Islam" (7).

Si le plaisir sexuel est une manifestation d'amour envers Allah, pourquoi l'expression amoureuse entre époux n'existe-t-elle pas? Pourquoi y a-t-il cette dissociation entre affection et sexualité? Si ce n'est pas de plaisir et d'amour qu'il s'agit entre un homme et une femme, quelle forme de plaisir la religion musulmane déclare-t-

elle utile à l'Islam? Ici, c'est encore une fois Naamane-Guessous qui apporte une réponse: "Un certain nombre de distorsions sont venues écarter les pratiques sociales de ce que prescrit la religion, et cette distance fonde ce que l'on peut appeler la tradition; cette tradition a attribué au seul sexe masculin la jouissance du corps" (7).⁹ Les distorsions dont Naamane-Guessous parle dérivent des interprétations qu'en ont faites les intégristes musulmans. Le plaisir sexuel devient donc une forme d'union divine uniquement réservée à l'homme. A partir du moment où ce dernier éprouve du plaisir avec sa femme, le couple devient menaçant, comme s'il complotait ou s'il trahissait Allah.

La narratrice de *Vaste est la prison* évoque également le fossé entre la sexualité et l'affection, ainsi que le fait que, dans la pratique, seuls les hommes ont droit à la jouissance. Dès la première nuit, et jusqu'à la mort, tout est fonction du plaisir sexuel de l'homme:

[. . .] car il n'y a pas d'Iseut en Islam, car il n'y a que jouissance dans l'instant, dans le présent éphémère. [. . .] l'amour, parce que célébré seulement en jouissance sensuelle, disparaît dès les premiers pas dansés de la mort annoncée. Féminine d'ailleurs est cette approche première à la *sakina*, c'est-à-dire à la sérénité pleine et pure. Mais après cette introduction légère tel un souffle de femme, la mort se saisit des vifs, des vifs et des vivantes pour le plonger, égaux et soudain tous masculins dans les abysses des âmes "soumises à Dieu." (106)

Dans ce passage émergent plusieurs éléments: d'abord, l'idée que la notion de couple est absente de l'Islam. Cette notion est rapprochée de l'absence de figures telles que Tristan et Iseut, les amants symbolisant par excellence l'amour éternel, dans la littérature. Ressort ensuite le contraste entre la jouissance "éphémère" recherchée par

l'homme et l'amour durable recherché par la femme. Enfin, il apparaît que l'individu, et en particulier la femme, n'existent plus face à Dieu.¹⁰

L'amour de Tristan et Iseut illustre la communion éternelle entre deux amants, par opposition à la "jouissance dans l'instant" dont parle la narratrice. L'exemple de ces amants, qui continuent de s'aimer au-delà de la mort, ne renvoie pas à un besoin, chez la narratrice, d'une tradition romantique de l'amour à la manière occidentale. Il signale simplement le manque de complicité et d'espace partagé à deux dans la société musulmane. Isma associe le mariage à la mort, à cause du manque de communication entre époux. Une fois privé de toute sorte de compréhension et de dialogue, le lien entre l'homme et la femme se transforme rapidement en tombe, car l'amour, en tant que jouissance physique, sert surtout aux hommes. Cette jouissance, pour la femme, n'a rien à voir, ni avec le plaisir, ni avec le respect et le fait d'être en communion avec l'autre.

Isma, contre le manque d'éducation à l'amour et à la communication amoureuse, réclame un état de complicité, d'être deux, de fusion éternelle entre les amants qui pourrait perdurer au-delà de l'existence physique. A la manière de Tristan et Iseut, Isma recherche l'amour impérissable: "(alors qu'en fait, je cherche désespérément l'amant auprès de qui, certes faire l'amour des nuits et des nuits, mais surtout, mais en fin de compte, mourir auprès de lui, avant ou après lui, le rejoindre en terre, gésir en lui éternellement)" (106). Le rapport ambigu entre le désir de fusion et la mort révèle également la difficulté à concevoir le désir en lui-même, en tant que partie apparente de la vie.

Dans la première partie, qui raconte l'amour platonique entre Isma et son Aimé, la narratrice s'imagine elle-même et son amant, et son portrait devient image funèbre de deux cadavres: "Je veux dormir, je veux mourir entre les bras de l'autre, l'autre cadavre qui me précédera ou qui me suivra, qui m'accueillera. Je veux" (107). Contrairement au mode conditionnel utilisé dans les passages précédents – "j'aurais désiré" (94), ou, "j'aurais voulu" (99), répété cinq fois dans la même page – la narratrice conjugue à maintenant ses verbes au présent: "Je veux" associé à l'idée de ne plus exister. Ce qu'Isma conçoit comme une maladie n'est pas tant sa passion amoureuse que la lutte intérieure contre sa passion incontrôlable: "Avant c'était la lutte sans ennemi ni objet, avant c'était la passion farouchement refusée, l'ardeur vous laboure et le coeur vacille" (23).

Elle refuse ce qu'elle éprouve car elle n'a jamais connu la force irrationnelle de la passion: "J'avais trente-sept ans alors; depuis l'âge de vingt ans, j'avais connu un amour tranquille [. . .]. Que signifiait cette houle, pourquoi, me demandais-je, ce désir fou d'enfance à revivre, ou plutôt à vivre enfin et pleinement? [. . .] Je ne prononçai pas le mot 'passion'. Je n'habitais ni le mot ni l'idée " (36-7). Inconsciemment, Isma a fait sienne l'interdiction d'aimer, imposée par sa société patriarcale. L'amour passionné n'est pas pour les adultes, car ce n'est pas une chose sérieuse. Elle ne peut donc concevoir cette "houle," que comme un désir irrationnel de revivre son enfance. C'est la raison pour laquelle Isma transforme, à la fin du récit, cet amour passionné en amour maternel.

L'espace privé du désir: de la transe à la danse

Dans *L'amour, la fantasia*, la narratrice fillette regarde sa grand-mère Fatima entrée dans un état de transe. Pour la première fois, elle se trouve en contact avec la source de la douleur qu'éprouve toute femme dans sa communauté: "La voix et le corps de la matrone hautaine m'ont fait entrevoir la source de toute douleur: comme un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer, pour le restant de notre vie" (165). Au-delà des différences entre les deux générations, la souffrance et l'oppression physique de la grand-mère, qu'elle cherche à chasser à travers la transe, sont transmises à la petite-fille. Dans *Vaste est la prison*, grâce aux conversations avec sa tante, Isma revit la mémoire des histoires passées de sa grand-mère et de sa mère. En parcourant les signes de cette souffrance au féminin, la narratrice, consciente de la douleur atavique dont elle a hérité, métamorphose le désespoir de la transe de Fatima et des danses traditionnelles des femmes, en danse de joie et d'espérance.

Là où la grand-mère de la narratrice utilisait la transe afin de se soulager temporairement de toute oppression, Isma crée une forme personnelle de danse libératoire qui manifeste sa différence. La transe de la grand-mère s'est muée chez Isma en un signe de rébellion complexe. A travers le rythme et la qualité du mouvement, la narratrice s'oppose à la fois au désespoir de la transe de Fatima, et à l'idée de la mort et de la souffrance des danses traditionnelles. Les femmes du village tentent en réalité d'atténuer temporairement leur angoisse. Isma, quant à elle, danse pour se sentir vivante et, ainsi, construit inconsciemment un espace intime où exprimer ses désirs. L'espace de la danse se transforme en espace de marginalité par rapport aux femmes algériennes et

par rapport aux hommes en général. Une fois dans la société occidentale, la narratrice, qui au village danse seulement devant un public de femmes, s'adapte mal à la possibilité de danser devant un public mixte d'hommes et de femmes. Elle protège sa danse solitaire et se démarque de la danse en couple, où les hommes veulent porter leurs propres femmes.

La danse de la narratrice, considérée comme dangereuse par les femmes de son cercle car, "hybride," "solitaire," et "fugitive," a pu se transformer en danse individualisée grâce surtout à l'influence de Bahia, la mère de la narratrice (62). Le processus d'émancipation d'Isma provient en fait de l'entrecroisement de plusieurs motifs, au sein desquelles sa mère, Bahia, joue un rôle primordial. Si la décision du père de faire étudier sa fille change irrémédiablement le parcours de cette dernière, Bahia, à travers une série d'actions, soutient et encourage le fait qu'Isma grandisse en comprenant les deux cultures. Au contraire de la grand-mère, Fatima, Bahia représente pour sa fille une source de richesses et une femme avec qui il est possible de collaborer. La complicité qui lie la mère à la fille devient une véritable forme de sororité entre deux femmes qui partagent le même désir: s'ouvrir au monde extérieur.

La narratrice décrit en détail le moment où sa danse commence à se démarquer de la danse des autres Algériennes. Pendant la célébration des noces de sa cousine, Isma, alors adolescente, danse devant un public uniquement composé de femmes. Si sa manière de danser constitue une forme de diversité à l'intérieur du groupe, son décolleté, qui laisse entrevoir son dos et ses bras, symbolise une fois de plus son éloignement de la tradition. Ce n'est pas la première fois qu'Isma souligne la différence

entre ses vêtements et les vêtements des autres fillettes du village. Quand elle est plus petite, la lingerie française qu'elle porte, achetée par sa mère, crée une sorte de curiosité morbide chez les fillettes arabes. Ensuite, c'est sa tenue de l'école française qui marque une différence, car elle l'empêche de s'asseoir en tailleur à la manière des autres femmes.

A l'occasion des noces de sa cousine, Isma choisit une robe audacieuse, avec la complicité de sa mère, laquelle donne son consentement puisque c'est une fête, "entre femmes" (277). Si, pour la mère, le danger du regard masculin est apparemment neutralisé, Isma s'aperçoit de la présence de quelques voyeurs, mais décide de ne pas y prêter attention: "tant pis si deux ou trois garçons, peut-être même un jeune homme, se sont dissimulés dans quelque pièce fermée et, derrière des volets entrebâillés, se transforment en voyeurs..." (278).

En revanche, la narratrice décrit, de manière fort détaillée, la méfiance qu'elle éprouve vis-à-vis du regard des voyeuses. Tandis qu'Isma danse, elle est consciente d'être le centre de l'attention des femmes du village, à cause du style très personnel de sa danse et de son décolleté. Sa différence ne l'embarrasse pas pour autant, car elle se sent protégée par sa mère. Bahia encourage en fait indirectement la distinction et l'élégance de sa fillette, "La mère a souri devant les compliments qu'a suscités la robe noire qui dénude la jeune fille" (278). La narratrice adolescente peut donc se livrer à sa danse, et rejeter avec mépris le regard désapprobateur des femmes de sa famille: "le dos et les bras nus devant toutes, quelques minutes après, de m'oublier pour chevaucher le rythme et découvrir le plaisir neuf du corps, malgré le public et ses yeux, [. . .]"

dédaigner les parents, spectatrices se muant en un seul être multiple, vorace, bourdonnant...” (278).

Au tabou de l'exposition, s'ajoute aussi l'audace des mouvements du corps de la narratrice. Isma perçoit les “spectatrices” comme une menace, elle les voit comme une force compacte et homogène, à laquelle l'énergie vitale de son corps s'oppose tout entière: “Mais quoi, le corps est là tournoyant, irrépressible, le corps vibre tout entier devant les femmes sur le qui-vive” (278). Les femmes “sur le qui-vive” sont les geôlières, les femmes plus vieilles, qui représentent le prolongement du pouvoir patriarcal. C'est à elles en fait de contrôler les femmes plus jeunes, dans les lieux dont les hommes sont absents.

Pour ces dames, le mouvement rythmé du corps symbolise une manifestation de la douleur, qui se répète de manière circulaire. La danse est donc utilisée pour exprimer la souffrance et l'accepter à travers ce rite d'oubli éphémère. A l'inverse, Isma danse pour le plaisir de son corps, et pour se rebeller contre cette réalité des femmes “séquestrées” (278). La danse la transporte dans un monde d'espace sans frontières, mais lui fait aussi découvrir la contrariété et le reniement des femmes qui l'entourent, “Elles interprètent, malgré elles, peu à peu leur peine et leur besoin de sortir, de se précipiter au plus loin, au soleil dardant, et moi... [. . .] quelle image proposer à ces séquestrées, celles accroupies qui déjà sont prêtes à me renier” (278).

Isma, qui s' imagine la désapprobation collective des voyeuses, recrée ainsi leurs pensées:

“Elle sort, elle lit, elle va ainsi dans les villes, nue, son père, étrange, lui permet... [. . .] Oh , inconscients, les parents de la jouvencelle!”

“Celle-ci, les traits durcis de timidité et d’ardeur, danse; mais trop vivement, trop nerveusement, comment dire allégrement! Elle n’a pas encore compris: elle ne comprendra jamais car elle ne sera jamais de nos maisons, de nos prisons, elle sera épargnée de la claustration et, par là, de notre chaleur, de notre compagnie! Elle ne saura jamais que si le luth et la voix suraiguë de la pleureuse aveugle nous font lever et presque entrer en transes, c’est pour le deuil, le deuil masqué”.

“Elle danse, elle, pour nous, c’est vrai; devant nous, en effet, mais quoi, elle dit sa joie de vivre; comme c’est étrange, d’où vient-elle, d’où sort-elle, vraiment, elle, l’étrangère!” (278-79)

A la manière des tragédies grecques, dans lesquelles la culpabilité des parents se transmet aux fils et aux filles, l’inconscience du père et de la mère d’Isma, qui laissent leur fille circuler sans voile, se répercute, ici, sur cette dernière.

A cause de la visibilité de son corps, résultat du choix familial, la narratrice s’imagine être frappée d’ostracisme, et condamnée à être considérée comme une “étrangère” parmi les femmes de son clan. Selon ces dernières, elle ne peut pas comprendre ce que signifie être prisonnière, car elle n’a jamais été en prison. Est-elle une privilégiée ou une victime? Elle est en fait les deux à la fois. La sortie du groupe la propulse loin de leurs “prisons,” mais en même temps l’expose à l’isolement et au bannissement. La répétition de l’adverbe “jamais,” marque cette exclusion et le danger de son anéantissement.

Ainsi, la danse libératoire d’Isma devient l’espace solitaire de ses émotions. Sa danse se développe strictement dans un espace féminin, hors des yeux du voyeur. Même si la narratrice perçoit la méfiance dans le regard des voyeuses, l’espace de sa danse reste un espace protégé des yeux masculins. La danse engendre un lieu féminin du dévoilement émotif, où elle peut s’abandonner à la musique et oublier la présence d’autres femmes. A l’inverse, l’abandon est impossible quand la narratrice danse dans

un espace public, ou quand elle est regardée par un homme. Même le mari devient le voyeur, celui qui épie pour contrôler et opprimer.

La description d'un épisode de voyeurisme tout à fait particulier, puisque c'est de son mari qu'Isma parle, confirme l'importance de la dichotomie entre l'espace privé et l'espace public, ainsi que le poids des tabous sur le corps qu'elle a intériorisés:

Quand, au cours d'une noce précédente, une cousine était allée chercher mon époux pour le faire assister, caché à une fenêtre, à "mon style personnel de danse", selon elle, mon coeur avait battu de timidité, ou d'un trouble ambigu, comme si cet homme avec lequel je partageais quasiment tout depuis une décennie acceptait lui aussi d'être un voyeur, puisque, homme, il surprenait ma danse parmi les femmes. (63)

Lorsqu'elle est épiée par un homme, sa danse devient presque obscène, car elle lui dévoile son côté passionnel. Le "trouble ambigu" qu'Isma ressent est lié au tabou de l'exposition de son corps dans un espace en principe réservé aux femmes, car sa danse dévoile son être le plus intime. Ce dévoilement la rend encore plus vulnérable face au sexe opposé.

Quand elle est plongée dans une promiscuité nouvelle de l'espace, un espace qu'elle doit partager avec les hommes, sa danse s'adapte mal aux danses occidentales, c'est-à-dire aux danses de couple où la femme doit suivre son partenaire. Aux danses occidentales, la narratrice continue à préférer sa danse solitaire. Lorsqu'elle danse avec son mari dans un lieu public, Isma se décrit comme prisonnière, vexée à la fois par le regard possible des voyeurs entourant le couple, et par l'inévitable contact physique avec son mari, "l'homme:"

Certes, avant cet été dans la station balnéaire, j'avais fini, aussi traditionnelle que je fusse, par paraître me plier aux danses occidentales – deux ou trois fois, enlacée par l'époux, devant tous – une valse, ou un slow peut-être, notre couple perdu parmi d'autres, moi, les yeux baissés,

me prêtant au jeu conventionnel, évitant d'être étreinte ("les yeux des autres"), n'acceptant que le frôlement, et finalement, obéissant au rythme en solitaire, refusant le "cavalier", comme disait "leur" vocabulaire.

Non, décidément, se soustraire malgré les modes, éviter d'être "touchée" par un homme, quel que fût l'homme, ainsi dans la foule... Le secret du corps et son rythme autonome, le velours intérieur du corps et, dans le noir, dans le vide, la musique pour aiguillon. (63)

Face à la promiscuité des danses occidentales, où la femme est forcément enlacée par l'homme, la narratrice revendique le rythme "solitaire" et "autonome" de son corps. Un rythme qui l'aide à sortir de la banalité et de la fausseté de ces danses, et à se livrer à un espace mystérieux et infini, symbolisé par le mot "noir" et le mot "vide."

L'espace de la visibilité

La danse pour Isma est aussi un espace de visibilité. Devant son Aimé, la narratrice danse et éprouve le désir d'être vue; elle fait pour la première fois l'expérience de sa passion possible pour l'homme. Si dans *L'amour, la fantasia*, l'aphasie amoureuse de la narratrice se traduit à la fois par une incapacité à ressentir, et une incapacité à exprimer le désir, dans *Vaste est la prison* il s'agit uniquement de l'incapacité de la narratrice à exprimer verbalement ses sentiments face à l'homme. Une brèche s'ouvre entre la narratrice et la perception qu'elle a d'elle-même. A la fin de l'histoire d'amour platonique, la narratrice ploie de nouveau sous les interdits de sa culture: l'interdit de l'amour et l'interdit de la manifestation d'amour.

La danse de rébellion, qui a distingué Isma des autres femmes du village, l'a, en même temps, marginalisée et s'est muée ici en danse du désir. Lorsqu'elle danse devant celui qu'elle aime, la narratrice ressent du désir, et est "heureuse" d'être visible dans un espace public (64). La visibilité, jusqu'ici associée à la gêne et à l'embarras, est maintenant articulée, même si c'est chose provisoire, à une sorte de joie. Son bonheur

vient du fait que, pour la première fois, elle se sent émotionnellement visible à la fois pour lui et pour elle-même. Cette visibilité est double. D’abord, elle lui permet de révéler au jeune homme une partie intime de son être. Ensuite, cette visibilité lui fait ressentir le côté passionnel de son être par rapport à l’homme, qui était demeuré inconnu et étranger jusqu’ici.

L’ “influx” en elle, et qui émane d’elle, manifeste finalement le désir d’Isma pour un homme:

Mon corps, auparavant porté par le saxo, semblait avoir libéré quel influx en moi, et en dehors de moi? De quel mystère sourd et liquide avait-il été, malgré lui, l’intercesseur? Plus prosaïquement, et pour l’anecdote, je compris que je devenais attentive à quelqu’un d’autre. Ainsi un homme m’avait regardée danser et j’avais été “vue”.

Bien plus, je me sentais avec une conscience aiguisée, heureuse (rien à voir avec l’amour-propre, ou la vanité narcissique, ou la coquetterie dérisoire...) d’être vraiment “visible” pour ce jeune homme, lui presque un adolescent au regard meurtri.

Visible pour lui seul? Pour moi donc, par là même. (64)

La narratrice souligne que la joie éphémère qu’elle éprouve en s’exposant au regard de l’aimé, n’a rien à voir avec “l’amour-propre, ou la vanité narcissique.” Autrement dit, la visibilité ne nourrit pas son égoïsme.

La visibilité ne se rapproche, non plus, en rien de “la coquetterie dérisoire,” c’est-à-dire qu’elle ne relève pas du souci de plaire à l’autre sexe. Ce n’est pas le regard de l’homme posé sur elle qui la fait se sentir femme. Au contraire, Isma se protège toujours de l’indiscrétion de ces regards, dans l’espace public, car elle en a honte: “Pourquoi soudain, à un sourire, à un éloge [. . .] j’évitais certes le moindre contact, mais me saisissait un trouble nouveau: ‘ainsi c’est vraiment de moi qu’ils parlent! J’ai honte: je souris, pour ne pas sembler prude, mais j’ai honte!’” (51). Nous avons déjà

rencontré cette forme de pudeur dans *L'amour, la fantasia*, quand la narratrice se retrouve face au regard de l'homme étranger et flatteur et évoque sa violence.¹¹

Dans le passage suivant Isma explique la différence entre sa visibilité devant ce jeune homme et son être face au regard d'un homme en général:

Pour la première fois aussi, sans doute pour la première fois de ma vie, je me sentais "visible", pas comme durant mon adolescence, ni depuis mes vingt ans lorsque, devant quelque compliment, quelque flatterie d'un homme ami ou étranger, je souriais distraitement, pensant alors: "C'est mon apparence, mon fantôme que vous voyez, pas moi-même, pas moi pour de vrai... Moi, je suis masquée, je suis voilée, vous ne pouvez me voir!" [. . .]

Mais cela, ce rapport avec mon apparence exposée aux autres, cela c'est une autre histoire. (51-2)

Être "vraiment visible" revient alors pour Isma à se démasquer devant cet homme.

Pendant sa danse, la narratrice montre qui elle est vraiment. Elle en est doublement heureuse. D'abord, parce qu'ainsi faisant elle s'ouvre à l'autre sans artifices, sans voiles. Ensuite, parce qu'elle aperçoit pour la première fois l'authenticité de sa personnalité, qui lui était restée inconnue jusqu'ici. A travers la danse, espace du dévoilement des émotions, elle décide d'ôter son masque et de révéler son intimité à l'autre. Autrement dit, Isma est alors prête à engager une conversation amoureuse authentique.

Mildred Mortimer a approché la valeur de la visibilité d'Isma en termes de passivité. Par visibilité passive elle entend l'idée selon laquelle la femme confère à l'homme le droit de lui donner une identité à travers le choix visuel auquel il procède. Autrement dit, l'identité de la femme observée repose sur l'évaluation du regard de l'autre, lequel, en choisissant la femme, lui confère une existence. Dans "Reappropriating the Gaze," elle commente ainsi la scène de la danse: "In her effort to

fill an emotional void, Isma had entered into a game of seduction with her potential lover. By dancing seductively before him, she captures his attention, and then feels validated by his presence, empowered by his gaze” (864). Selon Mortimer, le regard de l’homme garantit et renforce l’existence d’Isma en tant que femme. Elle tire cette idée de la phrase suivante: “Ainsi un homme m’avait regardée danser et j’avais été ‘vue’” (64).

Dans son analyse, Mortimer néglige toutefois deux éléments. D’abord, elle omet la définition qu’Isma donne de sa visibilité, abordée auparavant. Elle oublie ensuite de prendre en compte la description que la narratrice fait du regard de cet homme et qui suit la phrase citée par Mortimer: “ce jeune homme, lui presque un adolescent au regard meurtri” (64). Ce regard “meurtri” ne se marie pas très bien avec le pouvoir dont Mortimer parle. Au delà de la valeur de cet homme, Isma trouve important de devenir “attentive” à quelqu’un d’autre, autrement dit, de se percevoir en tant qu’être désirant (64).

Selon Mortimer, l’invisibilité passive d’Isma se manifeste à deux niveaux. Au début de l’histoire, la narratrice se sent enfin femme car le jeune homme la regarde. Cependant, ce regard finit par la rendre dépendante. Isma se découvre, “prisoner of the male gaze” (864). Mortimer cite le passage qui conclut la première partie de *Vaste est la prison*, pour soutenir sa thèse. Deux ans se sont passés depuis la fin de la passion amoureuse d’Isma. A la sortie de la gare Montparnasse à Paris, elle rencontre par hasard son aimé, et décrit ainsi le dernier regard qu’ils échangent: “moi regardée par lui et aussitôt après, allant me contempler pour me voir par ses yeux dans le miroir, tenter de surprendre le visage qu’il venait de voir, comment il le voyait, ce ‘moi’ étranger et

autre, devenant pour la première fois moi à cet instant même, précisément grâce à cette translation de la vision de l'autre" (116).

Selon Mortimer, Isma accepte cette "translation de la vision de l'autre" car elle a intériorisé, "the male dominant gaze," lequel révèle son identité de femme (864). Ce faisant, Isma est, selon Mortimer, semblable au modèle de femme exposé par John Berger dans *Ways of Seeing*. Dans ce livre, Berger soutient que la femme peut se voir seulement à travers le regard de l'homme: "Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves" (47). Même si Berger se réfère à la femme occidentale, Mortimer soutient que, en fin de compte, la femme occidentale et la femme algérienne sont assimilables. Les deux sont en fait contrôlées par le regard de l'homme: "Berger's comments concerning female dependency upon the male gaze are directed initially to the Occident, not the Orient. They become all the more pertinent, however, in Algeria, a society that has traditionally cloaked its women in veils and barred their entrance into public space" (864). Cependant, l'utilisation que Mortimer fait du raisonnement de Berger dessert son analyse.

En effet, Berger, en tant que critique d'art, s'exprime d'un point de vue strictement esthétique, c'est-à-dire qu'il se fonde sur l'idée de la beauté du nu féminin en peinture. Berger analyse donc le corps en tant qu'œuvre artistique regardé par un homme, dans une société où la visibilité du corps féminin ne constitue pas un tabou. Au contraire, le nu de femme est considéré un objet d'art.¹² Cette analyse ne peut pas être appliquée à l'œuvre de Djébar, d'abord parce que, dans la société islamique, l'image et la représentation picturale sont interdites. L'idée de la représentation d'une beauté

féminine n'y figure donc pas, car la représentation picturale n'est pas propre à cette culture. L'espace public constitue ensuite l'espace de l'homme par excellence, dans la société algérienne présentée par notre auteur. Il est dès lors inconcevable d'étudier l'œuvre de Djébar à partir de l'analyse de Berger sur l'exposition du corps féminin en public.

La narratrice de *Vaste est la prison*, vit toujours la visibilité de son corps devant l'homme comme problématique et dangereuse. Pour elle, le désir de circuler au dehors ne s'identifie pas au désir d'exposer son corps. Le dehors représente le désir de liberté de mouvement. En général, les femmes des romans de Djébar revendiquent leur droit de circuler, c'est-à-dire la liberté d'espace; bien différent en réalité du droit de se montrer.

Dans *Scheherazade Goes West*, Mernissi montre le fossé qui sépare la société occidentale de la société musulmane. Il est, selon elle, interdit à la femme occidentale de se voir au delà de l'image que l'homme crée pour elle, tandis que la femme orientale est plutôt privée d'un droit d'accès à l'espace public: "In the Orient, men use space to dominate women; Imam Khomeini, for example, ordered women to veil when stepping into public space. But in the Occident, men dominate women by unveiling what beauty ought to be. And if you don't look like the picture they unveil, you are doomed" (112). La femme occidentale exposée en public rappelle la vision de Berger de la femme dont l'identité repose sur un idéal de beauté construit par l'homme.

Mernissi reconnaît qu'à la base des deux cultures il y a une commune dévaluation de la femme: "The objective remains identical in both cultures: to make women feel unwelcome, inadequate, and ugly" (216). Toutefois, selon elle, la femme occidentale est dans une situation plus difficile que la femme orientale:

These Western attitudes, I thought, are even more dangerous and cunning than the Muslim ones because the weapon used against women is time. Time is less visible, more fluid than space. The Western man uses images and spotlights to freeze female beauty within an idealized childhood, and forces women to perceive aging – that normal unfolding of the years – as a shameful devaluation. [. . .] This Western time-defined veil is even crazier than the space-defined one enforced by the Ayatollahs. (214)

Ce que Mernissi souligne est un vrai paradoxe: l'arme utilisée par l'homme occidental contre sa femme est beaucoup plus puissante que celle proposée par les Ayatollahs.

En Occident, la dévaluation honteuse évoquée par Mernissi, frappe en fait toute femme qui dépasse le printemps de sa vie. L'homme, attiré principalement par l'image esthétique de la femme-jeune fille qu'il crée, finit par la rendre esclave, à la manière des esclaves du harem oriental: "Being frozen into the passive position of an object whose very existence depends on the eye of its beholder turns the educated modern Western woman into a harem slave" (219). Selon Mernissi, cette forme de passivité ne se retrouve pas chez la femme orientale. L'exemple de Shéhérazade, qui se sauve par sa seule intelligence, le démontre.

L'espace de l'invisibilité

Après cet ample détour, à l'origine duquel se trouve la citation du regard échangé entre Isma et son ex-aimé, que Mortimer interprète en termes de visibilité passive, nous pouvons en revenir à la fin de cette histoire d'amour. Le bonheur et le bien-être d'Isma, que la visibilité de sa passion lui procure, ne durent pas. La narratrice découvre un nouvel aspect de sa personnalité, un aspect qui se révèle tout à fait étranger et dangereux. En se remémorant son histoire d'amour, plus de dix ans après, elle craint

la force de son désir et se voit comme une “possédée,” comme quelqu’un qui ne peut pas maîtriser sa passion (43).

Pour cette raison, la narratrice associe l’amour qu’elle a éprouvé à une maladie, et finit par se sentir sereine au moment où l’effet de sa passion disparaît. Elle veut retourner à l’état d’invisibilité émotive qu’elle connaît bien. Toutefois, choisir une forme d’invisibilité ne signifie pas retourner à l’invisibilité passée. Isma a connu à la fois la passion de l’amour et le côté passionnel de son être. Elle est consciente de cette force et décide maintenant de la cacher, de la rendre invisible à l’autre. L’espace de la danse solitaire de la narratrice, qui pendant l’histoire d’amour représente l’espace de visibilité de son désir, est tout ce qui lui reste à la fin de cette histoire. Un espace privé, secret, invisible de l’extérieur, que la narratrice ne peut et ne veut pas partager avec un homme.

Comment pouvons-nous interpréter le passage final de cette histoire? Selon Mortimer, en acceptant la “translation de la vision de l’autre” (*VEP* 116), Isma se transforme, “into a passive object of male desire” (“Reappropriating the Gaze ” 864). Cependant, ce passage dans le roman recèle de nombreuses nuances bien plus complexes. Pendant la scène de l’adieu, la narratrice a déjà renoncé à son côté passionnel. Elle a transformé sa passion envers l’aimé en affection maternelle et, ce faisant, a trouvé la juste distance émotive pour le regarder: “Je contemplai l’autrefois aimé, cette fois, sans nulle réticence” (115-16). Isma joue maintenant un rôle maternel avec le jeune homme; la passion amoureuse née de leur rencontre est exclue et un adieu sans souffrance est à présent possible. En fait, le cœur d’Isma s’emplit, “d’un attendrissement véritablement maternel” (116). Elle se dit: ““Je l’aime, me dis-je,

comme une jeune mère!’ [. . .] Ainsi, mon amour silencieux, auparavant si difficilement maîtrisé, changeait de nature” (116).

L’aimé, qu’Isma rencontre deux ans après l’extinction de sa passion, lui apparaît comme un homme, “soudain enfanté, quoique adulte, de moi” (116). Ce qui transforme l’aimé en, “le plus proche parent,” celui qui s’installe: “dans la vacance originelle, celle que les femmes de la tribu avaient saccagée autour de moi, dès mon enfance et avant ma nubilité” (117). De quoi Isma parle-t-elle? De plus, à quoi se réfère-t-elle quand elle perçoit l’aimé comme un homme, “ni étranger ni en moi,” et son être même comme un, “‘moi’ étranger et autre,” un “moi” qu’Isma peut voir seulement à travers les yeux de l’aimé (116)?

A la fin de l’histoire d’amour, la narratrice, possédée auparavant par une passion sans contrôle, s’est transformée en mère, c’est-à-dire en femme sans désir sexuel. Dans *Femmes d’Alger*, Djébar explique, à propos du rôle de la mère au sein de la famille algérienne, qu’elle est, “la source de tendresse,” elle est aussi la, “femme sans jouissance” et la, “femme sans corps et sans voix” (154-55, 160). Privée de son pouvoir sexuel, elle est surtout la seule qui peut regarder un homme, son fils, sans plus avoir peur de menacer le système patriarcal.

L’œil de la mère, poursuit l’auteur, s’oppose à “l’œil libéré” et provocant de la femme qui veut regarder à l’extérieur: “Avec l’espoir obscur que l’œil-sexe qui a enfanté n’est plus de ce fait menaçant. La mère seule peut alors regarder” (155).¹³ La “vacance originelle, celle que les femmes de la tribu avaient saccagée autour de moi,” dont Isma parle auparavant, représente donc le manque d’éducation sentimentale dans son héritage féminin. Les femmes de sa tribu, victimes et en même temps complices du

système patriarcal rappellent à la narratrice l'impossibilité d'éprouver, d'exprimer, et d'accepter sa passion amoureuse.

Pendant cette histoire d'amour, à côté de la transformation de la passion en sentiment maternel, Isma décrit plusieurs fois sa passion en termes de retour à l'enfance:

“Comme c'est bon l'enfance à deux!” [. . .] Vais-je revivre un passé englouti? Me trouver dans l'enfance avec toi? Est-ce cela tout le mystère? [. . .] je me crois âgée de six ans, de dix, tu es mon compagnon de jeu. [. . .] je me surprends à vivre, comme si c'était la première fois, et avec une fraîcheur inattendue, mon enfance! [. . .] tout amour n'est-il pas retour au royaume premier, cet éden, puisque je n'avais pu autrefois le connaître (les interdits et mon éducation musulmane ayant fonctionné doublement), je le goûtais au cours de ces jeux, en ce début d'hiver. [. . .] Ne suis-je pas retournée à l'époque sinon de l'enfance, du moins de la préadolescence? [. . .]

Et moi qui, ces temps-ci, replongeais presque dans mon enfance ressuscitée. Si, avec un frère, ou avec un cousin, j'avais, autrefois, une seule fois, joué sur les chemins ou dans la forêt, peut-être que cette nostalgie ne me reviendrait pas ainsi, en ressac amplifiant mon penchant vers cet homme! (34-5, 42, 48)

L'enfant, aussi bien que la préadolescente, ont en commun le fait de ne pas être des femmes sexuellement actives en société. La narratrice elle-même compare son bonheur et ses émotions à ceux d'un enfant. Autrement dit, elle ne se perçoit pas, ou ne se permet pas de se voir, comme une femme qui a des pulsions et des désirs. Le dernier paragraphe de ce passage, rend futile l'histoire d'amour avec l'Aimé. L'amplification de ce “penchant” est causée, dit-elle, par son enfance vécue dans l'interdiction. Elle se demande si, sans le poids de cet héritage, ayant eu la possibilité de jouer dans son enfance et adolescence avec des garçons, cette passion serait survenue.

Une fois mère, la narratrice est devenue complètement asexuée. Isma trouve la juste distance émotive à prendre vis-à-vis de l'Aimé. Ce dernier, décrit auparavant

comme “l’Aimé avec passion” (115), devient progressivement, “l’autrefois aimé” (115), puis l’homme, “ni étranger ni en moi” (116), et enfin, “le plus proche parent” (117). Il est près d’elle affectivement, à la façon d’un fils, mais il n’est plus son aimé. Outre cette distance émotive, l’ex-aimé, que la narratrice a présenté auparavant comme un jeune homme “frêle,” au regard meurtri et absent (27), est maintenant décrit de la façon suivante: “son visage avait grossi; ses joues étaient hâlées. Il avait forci: ses épaules semblaient plus larges. [. . .] le jeune homme se dressait rayonnant face à moi, dans sa nouvelle beauté” (115-16).

L’ex-aimé a acquis, au cours de cette transformation, l’aura sexuelle que la narratrice a perdue. Elle ne peut retrouver l’image de l’Isma passionnée que dans le regard de l’autre. La narratrice n’a pas besoin de ce regard pour reconnaître son identité, ou pour se sentir femme, comme Mortimer l’a affirmé. Isma va se regarder dans le miroir pour contempler son être “étranger et autre,” qu’elle n’a jamais accepté comme sien, et dont elle a fait l’expérience pendant sa danse (116). Au contraire, l’ex-aimé conserve cette image de femme passionnée dans ses yeux, car il est maintenant un homme mur, un homme à part entière.

Bien que Isma ait réussi à transformer la transe défouloir de la grand-mère en danse de rébellion; bien qu’elle soit parvenue à partager avec l’aimé, même si ce fut bref, son côté passionnel, elle finit par être engloutie par les interdits de sa culture. Pendant cette histoire, à l’exception du moment magique de sa danse devant le jeune homme, la narratrice maintient la passion qui l’anime dans la sphère de l’intime. Isma ne montre jamais ses sentiments à l’aimé, et n’associe pas son histoire d’amour à l’idée de passion. Tout ce qu’elle éprouve est rapproché de la violence et de l’angoisse: “(Je

ne pensais alors ni au possible plaisir que me donnerait sa vue; à plus forte raison ne m’habitait aucun sentiment, seulement l’angoisse étrange qui, si elle durait, deviendrait torture insupportable)” (30). Ces treize mois représentent pour elle une “lutte étirée” pour vaincre, “le harcèlement d’une passion à la face aveugle, à la vie séchée” (24). La narratrice s’oppose à cette tempête et, en même temps, reconnaît à la fois sa fragilité d’amoureuse, qui la transforme en “mendiante” (26), et son état de faiblesse, qu’elle considère “inacceptable” (39). La seule chose qu’Isma semble maîtriser est le refus: “cet homme avait pouvoir sur moi, même si j’étais résolue à ne pas y céder” (40).

La difficulté de la narratrice à concevoir le désir la pousse à désirer un état de passivité, d’ataraxie, et d’indifférence. Ces états, assimilables à la mort, sont toutefois associés par Isma à la normalité de sa vie: une vie de “spectatrice” plus que d’actrice: “depuis ce réveil de l’après-midi, je ne suis plus sous influence, je suis moi-même, pleine de vide, disponible et tranquille, affamée du dehors et sereine... [. . .] Comme il va être enivrant de redevenir simple spectatrice, sans attache ni désir particulier!” (22-3). L’association entre le soi et le vide revient plusieurs fois dans le roman, sous des formes différentes, et se prolonge de manière plus outrancière dans *Les nuits de Strasbourg*.

Le vide, c’est quelque chose qui est en elle, mais c’est aussi une caractéristique des hommes qu’elle choisit. Dans *Vaste est la prison*, en décrivant le visage de l’aimé, elle parle de “saccage en cet homme,” et “d’absence,” et du “rêve de l’absence” (27). Le vide résume tout à fait la perception qu’Isma a de son existence. Cela est lié, d’un côté, à la perte et à l’effacement du passé de ses aïeules; de l’autre, à son état de fugitive

éternelle, c'est-à-dire à son errance permanente. Comme nous l'avons déjà annoncé, une brèche s'ouvre dans la perception que la narratrice a d'elle-même.

Isma a connu la passion amoureuse et découvert le côté passionnel de sa personnalité. Elle les retranscrit et les protège dans sa mémoire. Elle conserve l'image de sa danse devant l'aimé. Toutefois, la danse a perdu sa force sensuelle, et est devenue un espace de sublimation pure:

Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cet instant, me semble-t-il. Dix ans après, je danse encore dans ma tête, en moi-même, en dormant, en travaillant, et toujours lorsque je me trouve seule. La danse, en moi, s'interrompt quand quelqu'un, ou quelqu'une se met à parler, à parler vraiment [. . .]. Alors le rythme s'arrête en moi: j'écoute, surprise ou secouée, j'écoute pour me rappeler, pour sentir soudain ce frôlement du réel. (61)

Depuis "cet instant," c'est-à-dire depuis sa danse devant l'Aimé, la danse s'est transformée en un espace secret et intime de plaisir subliminal et de sublimation. La narratrice décrit en fait une dimension subconsciente qui transcende à la fois son corps et sa rationalité. La danse, une fois devenue rythme, change sa nature physique, et évolue vers une dimension existentielle, un espace de sublimation, derrière lequel Isma se protège de la réalité crue et banale.

Ainsi finit la première partie de *Vaste est la prison*, consacrée à cette histoire d'amour. La manière dont l'auteur construit le roman nous invite à penser que la narratrice, après une souffrance amoureuse aiguë, pénètre sa difficulté à exprimer et à accepter son côté passionnel. A partir de cette conscience nouvelle, Isma recherche les raisons historico-sociales qui ont peu à peu édifié de multiples barrières à l'expression du désir féminin dans sa société. Dans la deuxième partie du roman – nous ne traiterons pas cette partie –, la narratrice se met en quête des traces de la violence occidentale

perpétrée sur son pays.¹⁴ Cette violence a effacé la présence de la langue écrite berbère, la langue parlée par la famille maternelle de la narratrice. La narratrice s'intéresse ensuite, dans la troisième partie, à l'effacement de la mémoire féminine. Isma décide de s'en saisir à travers l'écriture, car elle a été occultée par les récits écrits de l'histoire des hommes. De l'histoire avec un "H" majuscule de la deuxième partie, nous passons à l'histoire des femmes de la famille d'Isma, qui alterne avec les fragments autobiographiques de l'auteur lors de son expérience de mise en scène.

L'œil-caméra: d'une invisibilité passive à une invisibilité active

Pour une femme d'éducation arabe, faire du cinéma représente une expérience exceptionnelle. En effet, le cinéma est, dans la culture islamique, une culture qui fait peser un interdit sur l'œil, "un terrain complètement vierge" (*CVQA* 180-81) ainsi que Djébar le souligne. L'auteur elle-même est une, "femme avec un héritage culturel arabo-islamique où l'interdit sur l'image se cristallise plus que jamais sur le corps de la femme" (*CVQA* 168). Le contrôle de l'œil de la caméra et la direction d'une équipe des techniciens s'additionnent au pouvoir de la narration d'Isma, qui raconte son histoire personnelle et celle de femmes de son clan. L'auteur se perçoit ainsi parmi l'équipe de techniciens masculins: "les autres me considèrent comme une 'intellectuelle'. Je sais qu'ils sont désorientés bien sûr, parce qu'une femme pour la première fois est le 'patron'" (*VEP* 199).

Dans la troisième partie du roman, alors que la narratrice, fugitive, s'oppose à l'ennemi, et recherche de nouveaux espaces géographiques; l'auteur, derrière la caméra, est celle qui choisit le point de vue à partir duquel elle veut voir le dehors. Ce faisant, Djébar transcrit sa volonté de s'approprier l'espace du dehors destiné traditionnellement

à l'homme d'une part; de l'autre, elle exprime l'urgence à renverser les règles masculines du regard. Le regard de l'homme sur la femme a été jusqu'ici fondé sur la domination, le contrôle, et la possession du corps féminin. Afin d'aboutir à une forme de véritable communication d'égal à égale, le regard féminin doit communiquer, sans vouloir posséder l'autre. Pour reprendre les mots de Calle-Gruber, la vocation de Djébar est ici: "moins de nous faire voir que de nous faire regarder" (*Assia Djébar* 200).

Dans *Vaste est la prison*, l'œil de l'auteur, qui se cache derrière Isma, constitue le premier regard authentique porté sur toutes les femmes du passé et du présent qui demeurent prisonnières: "Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois 'nôtre'" (174). Ce "Peuple de cloîtrées d'hier et d'aujourd'hui," les "cinq cents millions de ségréguées du monde islamique" sont représentés maintenant par l' "image-symbole" d'un œil de femme voilée qui regarde à travers la fente de son voile (174):

[. . .] c'est elle soudain qui regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde. [. . .]
L'œil, questionneur derrière et malgré tous les écrans, n'a plus été là, pour moi, simplement pour que la malheureuse cherche son chemin: juste un peu de lumière, une lueur pour se diriger et en avançant, échapper aux regards masculins.
Car ils épient, ils observent, ils scrutent, ils espionnent! (174-75)

Cette image est doublement emblématique, car le corps de la femme est voilé et son œil caché derrière la caméra. Elle peut donc voir sans être vue. Après des siècles d'enfermement, l'œil qui regarde est affamé d'images du dehors. Toutefois, loin de poursuivre une autre forme de voyeurisme, cet œil regarde afin de partager la souffrance des Algériennes, afin de leur communiquer une espérance, et de les protéger du regard du voyeur.

L'œil triangulaire renverse le point de vue de celui qui regarde, et qui a toujours regardé: l'homme. Pour cette raison, Mireille Calle-Gruber a parlé fort justement d'un, "regard *politique*!," un regard révolutionnaire qui, "longtemps minoré, incarcéré, prend à présent l'initiative" (*Assia Djébar* 95). Un regard dont le but est moins de, "regarder, de raconter, que de raconter *d'où* l'on raconte et *d'où* l'on regarde" (95). Regarder de cette fente, Calle-Gruber continue: "ce sera retrouver/rejouer la posture du regard artificiellement restreint de la femme voilée. Et s'en libérer dans cette reprise et prise de conscience" (95). "Retrouver/rejouer la posture" du regard de femmes voilées signifie la parcourir à nouveau afin de la comprendre et de la transformer. La prise de conscience n'est jamais définitive. C'est en fait le procès et la dynamique de la recherche qui permettent la révolution de l'intérieur, une révolution qui se fait sur les bases mêmes de la contrainte du système patriarcal. Par conséquent, l'invisibilité n'est plus assimilable à l'inexistence. Elle peut être associée à la collaboration, à la force, et à la lucidité des femmes, qui renversent le regard du voyeur.

La narratrice souligne ainsi cette révolution: "Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche: nous enfin qui regardons, nous qui commençons" (175). La narratrice, la première, bouleverse l'ordre social par le biais d'un renversement du regard. Ce changement permet le passage de l'invisibilité passive à l'invisibilité active de la narratrice. La révolution se fait à partir de l'ombre, c'est-à-dire de l'intérieur. Les femmes n'arrachent pas leur voile, elles ne passent pas de l'ombre à la lumière. Elles continuent à vivre en cachette. Cependant, au lieu d'être l'objet du regard et du contrôle d'autrui, elles regardent à présent, à partir du seul œil que le voile ne recouvre pas. Leurs regards cherchent d'autres horizons spatiaux,

d'autres complicités et sensibilités. Du moment que l'œil triangulaire de la caméra regarde à l'extérieur, Isma peut aussi se regarder et libérer les femmes de leur contrainte spatiale.

Dans *Vaste est la prison*, la narratrice exprime ainsi cette première corrélation entre le regard sur l'extérieur et le regard intérieur:

Il y a comme un nœud obscur dans ce film, dans la mesure où il devient, peu à peu, un regard révolté sur vous-même; [. . .] j'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même enfant, aux murmures d'avant, à l'œil intérieur, [. . .] Ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte. (298)

Le regard sur l'autre réveille donc la mémoire, celle des silences et des zones obscures.

Une fois ressuscitée, la mémoire fonctionne comme une sorte de thérapie pour celle qui regarde: cette dernière commençant à se découvrir, et à se reconnaître à travers l'autre.

Le parcours critique de la mémoire éveille ainsi d'autres interrogations et réflexions.

Ces dernières ouvrent, à leur tour, de nouvelles perspectives individuelles sur le futur.

Le regard sur le dehors engendre donc un regard d'introspection, et sert aussi d'exemple aux autres femmes. Dans *Vaste est la prison*, Isma raconte que, Lila, la protagoniste et la femme émancipée de *La Nouba*, incarne le modèle à imiter pour Zohra, "la paysanne, la fillette qui aurait dû être danseuse et qui reste pour l'instant analphabète" (302). Lila, l'architecte, revient dans son village en Algérie après l'indépendance, pour comprendre ses racines. Tandis qu'elle se cherche en regardant les autres femmes du village, Lila: "pose un regard fertile sur les autres femmes," et, en même temps, "elle est aussi regardée" (301-02). La triangulation de ces regards féminins met en mouvement des forces insolites et des espérances uniques chez Zohra.

Cette dernière, en regardant Lila, pense:

“Non, ne sois pas un rêve, conquiers, au moins toi, cette liberté de mouvement, de question, de regards que nous allons ensuite toutes t’envier, moi la première! Trace devant nous un chemin; je te regarde, je te soutiens, [. . .] en te regardant, en ne te quittant pas, nous toutes, [. . .] nous te manifestons notre solidarité. Grâce à toi, nous ne sommes pas condamnées!” (302)

Lila est pour Zohra le “symbole d’espérance” (302). A travers elle, la fillette peut continuer à rêver d’un futur distinct, où elle pourrait elle aussi conquérir une liberté de mouvement, la possibilité d’interroger et de regarder les autres. Les trois regards – le premier, celui de Lila qui regarde les autres femmes et commencent à se voir; le deuxième, celui d’Isma qui pose ses yeux sur les femmes pour éveiller leur conscience; le troisième, celui de Zohra qui prend pour modèle Lila – créent un véritable espace de communication entre femmes. Contrairement au regard masculin qui s’approprie l’image de la femme pour mieux la contrôler, ces regards de femmes n’entendent pas le désir au sens de possession, mais au sens d’échange et d’affinité.

Dans *Ces voix qui m’assiègent*, l’auteur remarque: “Oui, une femme regarde d’autres femmes. Il ne s’agit plus de désir; le désert disparaît entre les êtres; les conversations s’entrelacent” (167). Ces regards donc, ni ne violent ni ne volent. Pour Djébar, la différence entre son regard et le regard d’autres cinéastes occidentaux consiste dans le fait que:

[. . .] contrairement à toute une tradition de photographes et de cinéastes occidentaux, quand ils viennent dans ces pays photographier les gens pour la première fois, je considère que “cette image de la première fois” montrée par celui venu d’ailleurs est souvent un regard de viol, ou au moins de vol. L’important, c’est d’inscrire, sur écran, une certaine durée de cette société; tenter de faire admettre à ceux, à celles qu’on photographie, l’image qu’on prendrait avec eux – quelquefois malgré eux, mais jamais contre eux. (182)

C'est l'interrogation de Djébar sur le regard cinématographique qui déclenchent la nécessité de la création de ce regard-rencontre: "Car, pour moi, le cinéma, dans son essence, se ressource dans l'interrogation scrupuleuse, pointilleuse, du Regard, dans 'comment regarder ceux qui ne peuvent regarder', comment rencontrer ceux et celles qui, pour la première fois, regardent?" (*CVQA* 165). Selon Calle-Gruber, la question de Djébar relève d'une fonction, "éthique autant qu'esthétique," car, "L'œil-caméra au féminin a ainsi cette singularité (qui n'est pas une exclusivité) d'être dans un entre-deux, *en regard* plus que regardant – ce qui la reconduit forcément au 'comment regarder l'autre' et faire que le regard advienne présence. Au présent de l'autre" (*Assia Djébar* 229-30). Le regard-rencontre, en tant que regard "entre-deux" ne sépare pas irrémédiablement le sujet qui voit de l'objet vu. Au contraire, ce regard recherche le présent et la présence de l'autre, c'est-à-dire le contact avec son côté vital et humain.

Le regard-rencontre fait ressortir encore une fois l'incompatibilité du monde masculin et du monde féminin. L'homme et la femme regardent de manières différentes: la femme voit pour sentir, l'homme épie pour posséder. Autrement dit, la femme utilise l'écoute et la voix avant d'utiliser la vue. L'auteur poursuit:

Est-ce que par hasard que la plupart des oeuvres de cinéma, dont les femmes sont auteurs, apportent au son, à la musique, au timbre des voix prises et surprises, un relief aussi grand que l'image elle-même? Comme s'il fallait s'approcher lentement de l'écran, qu'il fallait le peupler, s'il en était besoin, en partant d'un regard même myope, même flou, mais porté par une voix pleine, pleinement présente, dure comme une pierre, fragile et riche comme un coeur humain.¹⁵ (*CVQA* 167)

Le monde de l'oreille propose une alternative au monde de la vue. Le son et la parole traduisent une forme authentique de communication féminine, tandis que la vue dévoile

un désir masculin où l'identité de la femme est complètement niée. Le regard masculin, qui se fonde principalement sur le sens de la vue, communique seulement le plaisir de possession, et finit par figer les femmes dans leur solitude et dans leur aphasie.¹⁶ C'est la raison pour laquelle, dans *Vaste est la prison*, la narratrice suggère un cinéma d'aveuglement qui ferait ressortir le véritable regard: "Quand ferons-nous du cinéma avec des aveugles que fouailleraient l'ardent désir de vraiment regarder? [. . .] Oui, décidément, je me le répète, quand fera-t-on du cinéma avec des aveugles ou des hommes ayant été aveuglés?" (296).

C'est à partir de ces réflexions que l'auteur envisage dans l'image-son une possible solution à son cinéma.¹⁷ L'image-son est une image précédée par le son, qui se perçoit à travers tous les sens du corps. L'image que la vue saisit arrive donc en retard par rapport aux impressions que l'oreille et les autres sens renvoient, "les yeux dans le noir et dans l'éblouissement... Telle fut aussi ma manière d'aborder l'image-son: les yeux fermés, pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés, remonter ensuite à la surface et enfin, regard lavé, tout percevoir dans une lumière d'aurore" (*VEP* 273). L'image-son incarne donc la possibilité de renverser la logique du regard. Elle est un espace d'écoute duquel émerge à la fois la différence du temps et du rythme féminins. Elle est ainsi une forme de renaissance de la femme à elle-même, car à travers l'image-son elle peut commencer à envisager une forme de correspondance amoureuse: "Comme si la voix précédait toujours le corps, et ses yeux, qu'ainsi, loin du rapt voyeur, dans des tâtonnements de quasi-aveugle, étaient assurés l'amour, la tendresse, la reconnaissance" (*CVQA* 167).

Au moment du tournage de *La Nouba*, l'idée de l'image-son résout le problème du "rapt voyeur" de l'homme, alors que l'idée principale du film, celle de la mobilité spatiale de la protagoniste, s'était montrée insuffisante. *La Nouba* repose en fait sur l'idée du contraste de la mobilité spatiale entre Lila et son mari. Lila sort et rentre chez elle, elle conduit une voiture, rend visite aux femmes du village et de sa famille, et reste quelque fois chez elles. Ali, quant à lui, est immobilisé dans une chaise roulante à cause d'un accident. Il demeure toujours à la maison. Cette idée de mobilité de la femme et d'immobilité de l'homme ne libère toutefois pas Lila du regard, "dévorateur" d'Ali (VEP 297). La première scène montre le mari, dans sa chaise, qui regarde à distance Lila endormie. Toutefois, maintenir le point de vue d'Ali, la narratrice souligne, "n'aurait fait que développer un trajet d'aliénation de la femme: ombre, serait-elle une fois de plus devenue, prétexte à anecdotes, une fois de plus comme dans presque tout le cinéma masculin, arabe ou pas" (297). Autrement dit, Lila endormie, observée du point de vue d'Ali, réitère encore une fois le cliché du corps féminin-peinture: "l'image de la femme pour l'homme arabe" (297).

L'idée de l'image-son transforme cette perspective. Au lieu d'exposer Lila telle que présente dans le regard d'Ali, l'auteur la montre dans son refus d'être regardée. La protagoniste tourne le dos aux spectateurs et, cachant son visage contre un mur blanc, crie: "*Je parle, je parle, je parle! – silence – je ne veux pas que l'on me voie!*" Puis, à Ali: "*Je ne veux pas que tu me voies!*" (CVQA 166). Ainsi, prend forme la première image-son. Le désir de parole de Lila autant que son refus d'être regardée se dévoilent. Elle veut en même temps dissimuler son corps aux regards d'Ali et affirmer son

existence à travers la voix. Ici, l'idée d'invisibilité active se concrétise en "*désir de parole*:"

J'aboutis à cette évidence, où à cette interrogation: que le cinéma fait par les femmes – et cette fois autant du tiers monde que du "vieux monde" – vient toujours *d'un désir de parole*. Comme si "tourner" au cinéma, c'était pour les femmes, tourner les yeux fermés mais dans une mobilité de la voix et du corps, du corps non regardé, donc insoumis, retrouvant autonomie et innocence.

Si bien que la voix s'envole, que la voix danse vraiment. Après seulement les yeux s'ouvrent. L'Autre, pour soi-même, regarde. Enfin! (CVQA 166)

Le regard-rencontre initialement donne naissance à un "*désir de parole*" entre femmes.¹⁸ Le monde de la sonorité perçu par l'oreille se fait logos et unit les femmes entre elles. Le corps, libéré enfin du regard du voyeur, peut circuler librement et devenir moyen de connaissance et d'union avec la voix. La relation entre l'invisibilité du corps et la liberté spatiale est ici évidente, de même que l'est celle de l'obscurité et de la possibilité d'un espace commun à partager entre pairs, c'est-à-dire dans ce cas entre femmes. Lorsque la communication sonore et verbale s'engage, les yeux peuvent enfin s'ouvrir et regarder.

L'espace public de la découverte: la mère et le déguisement

Dans *Vaste est la prison*, la mère Bahia incarne, pour Isma, l'exemple de la fugitive par excellence. Bahia est décrite par la fille comme une mère courageuse, une jeune fille tenace, une femme partagée entre deux cultures, une épouse amoureuse et dévouée à son mari, et une fillette effrayée et silencieuse. Autrement dit, elle est dépeinte comme un individu, dans toute son ampleur et sa complexité dans les divers rôles qu'elle avait assumés tout au long de sa vie de femme. Au début, la fille, qui écrit, "*dans l'ombre*" de Bahia, fait part du soutien, de la protection, du témoignage qu'elle a

reçus de sa mère qu'elle souhaite, à présent, imiter (172). La narratrice associe le déplacement spatial de la femme à l'idée de perte et à l'idée de liberté. Un peu de la tradition se perd et, en retour, on acquiert une capacité plus aigüe à réinventer cette même tradition de plus féconde manière. Bahia et Isma, à la façon de Zoraidé qui perd sa langue, ressentent également la perte de leur héritage: la langue berbère. Zoraidé s'échappe du monde arabe pour entrer dans le monde chrétien. De ce fait, elle acquiert la possibilité de se mouvoir librement dans l'espace, mais reste: *"étrangère à la langue de Cervantès"* (168). De plus, elle perd sa capacité à écrire: *"Son écriture, devenue illisible, s'avère par là même inutile et s'efface"* (168). Bahia, qui s'établit avec Fatima dans la ville de Césarée, oublie le berbère, la langue paternelle, dès son enfance.

Une fois adulte, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, Bahia perd aussi son écriture: ses cahiers de musique andalouse, qu'elle avait notés et conservés comme un trésor depuis son adolescence: *"un été donc de voyages de ma mère, les soldats français entrèrent perquisitionner: au milieu du saccage habituel en ce cas, ils lacérèrent les cahiers de musique andalouse, cette écriture mystérieuse pour eux, qu'ils interprétèrent comme le message de quelque connivence nationaliste..."* (171). Cette *"écriture violente"* représente la seule forme d'écriture ancienne des femmes, qui a été, *"transmise de femmes à femmes, les unes en fuite, les autres enfermées"* (171). De plus, puisque la mère n'écrit pas en arabe classique, la lecture de ces cahiers, commente la narratrice, *"la préservait [. . .] du statut d'analphabète"* (171). Isma perd également son, *"héritage maternel,"* c'est-à-dire la langue berbère que la mère oublie avant de la transmettre à sa fille. Que signifie la perte de cette langue pour la fille? Il s'agit, d'une part, de la perte de la mémoire des expériences des femmes; de l'autre, d'une possibilité

supplémentaire de se pencher sur la qualité de cet héritage. En revanche, Zoraidé, Bahia, et Isma gagnent leur liberté spatiale: la, “*simple mobilité du corps dénudé*” (172). Par liberté spatiale la narratrice entend la liberté d’un regard qui n’est plus voilé et contrôlé par l’homme, ainsi que la liberté de mouvement.

La narratrice apprend aussi l’art du déguisement de la mère. Pendant la guerre d’indépendance de l’Algérie, Bahia commence à s’habiller en femme européenne pour rendre visite à son fils, prisonnier politique en France. Bahia utilise cette forme de mimétisme pour ne pas attirer les regards des Français, c’est-à-dire pour se rendre invisible à leurs yeux. La narratrice adolescente regarde sa mère comme une sorte de femme magique, qui passe du voile traditionnel au tailleur européen. Une fois adulte, elle crée aussi une forme personnelle de mimétisme. En lieu et place du voile des Algériennes, Isma adopte un voile tout à fait particulier: elle se déguise en femme virile, en exaltant son côté androgyne au point qu’il devient son masque. La narratrice utilise cette forme d’invisibilité afin de se protéger du regard masculin dans l’espace public. A l’exemple de la mère, la narratrice transforme l’invisibilité forcée des aïeules en moyen de découverte de l’espace extérieur.

En imitant la mobilité géographique de la mère, et son rapport avec les Français, la narratrice découvre la possibilité d’un espace de médiation et de déguisement entre les deux pays: l’Algérie et la France. Une complicité se développe entre les deux femmes qui partagent le même désir: celui de s’ouvrir sur l’extérieur. Pendant ce parcours d’une société à l’autre, la mère et la fille se soignent et s’encouragent l’une l’autre et forgent ainsi une véritable sororité. De plus, la possibilité de mouvement entre

l'Algérie et la France permet, à la fille comme à la mère, d'entrer dans un processus d'élaboration et de distanciation par rapport à la tradition.

Une fois dans l'espace public, la mère et la fille, conquièrent leur liberté de mouvement grâce à un grand sens du mimétisme. Bahia construit inconsciemment son masque à l'âge de vingt ans, au moment où elle commence à apprendre une nouvelle langue en parlant avec des voisines françaises. A la différence de Tahar, Bahia, commence à parler une langue étrangère avec les Français dans l'immeuble où vit la famille. La mère brise ainsi le silence, la distance, et l'irréalité de l'autre. C'est la raison pour laquelle, Isma se sent alliée à sa mère, et la décrit ainsi: "dans l'immeuble pour famille d'instituteurs, nous touchions aux franges d'un autre domaine, tout à fait étrange pour les gens de Césarée: 'les Français de France'. Autant dire que, dans le village, nous frôlions quasiment une autre planète, ma mère et moi" (243). A travers sa mère, la narratrice, qui a jusqu'ici considéré les Français comme des ennemis, et des "êtres irréels," commence maintenant à douter de cette étrangeté, "Étranges me paraissaient-ils: vraiment tout à fait, est-ce sûr?" (257, 258).

La curiosité et le courage de Bahia, qui dépasse à la fois les barrières historiques et les différences culturelles, lui permettent de se glisser dans l'espace consacré à l'homme: l'espace public de la parole et de la découverte spatiale. Le traditionnel silence des femmes, que Bahia a hérité de sa société, est maintenant renversé: "il y avait l'émoi de ma mère, qui avait osé se glisser, par effraction, dans le discours des autres – eux, les voisins, les autres mères de famille, mais aussi le monde de l'école, et le domaine habituel de son mari" (256).

Du point de vue de la fille, la nouvelle voix de la mère, fragile et vulnérable, qui fait ses premiers pas dans la langue de l'autre, est perçue à la façon d'un, "déplacement subtil," et d'une "désorientation" (255). Ce que la narratrice appelle "sa peur rétrospective" d'enfant cache l'opposition entre les Algériens et les Français au cours de la période coloniale. La peur de la fille est provoquée par le décalage entre le visage élégant et noble de sa mère, quand elle parle sa langue, et le son hésitant et fragile que la narratrice perçoit quand sa mère "idéalisée" se lance dans le français, "ma mère, si racée, aurait donc pu paraître autrement devant les autres femmes?" (257). Autrement dit, la fillette, consciente de l'héritage aristocratique reçu de Fatima, et donc de sa mère, s'aperçoit de l'humilité du ton de Bahia lorsqu'elle parle en français.

La fille, qui jusqu'ici a vu sa mère dans sa perfection idéale, c'est-à-dire dans sa beauté, son élégance, sa classe, son harmonie et sa distinction au milieu de la société arabe, découvre maintenant son aspect fragile qui peut la rendre vulnérable à l'autre. La société française, organisée selon des règles tout à fait différentes, ne peut probablement pas comprendre à quelle classe sociale appartient Bahia. L'écart entre la réalité de la noblesse de la mère et le possible mépris de la société française, n'est pas simplement une différence entre pairs. L'autre, le Français, constitue la limite de leur identité arabe et, en même temps, il se pose en tant que juge de la valeur de leur identité. La peur de la fille est issue de tout cela: "avaient-ils risqué d'avoir, de cette dernière, auréolée à mes yeux de toutes ses grâces (sa finesse, son léger orgueil, son aisance) une toute autre image?" (257).

C'est à l'âge de quarante ans que la connaissance du français permet à Bahia de franchir la frontière algérienne, et d'aller rendre visite à son fils, prisonnier politique en

France. Cette décision, Bahia la prit après l'arrivée d'une lettre de l'administration pénitentiaire de Lorraine l'informant de l'arrestation de Sélim: "– J'irai seule et sans voile – maintenant je sais – , seule, dans chacune des prisons où ils le mettront!" (184). En se déguisant en femme occidentale, Bahia cherche l'invisibilité parmi les Français, aussi bien que leur respect. A Césarée, avant de partir, elle essaye avant tout de comprendre la réaction de son amie française à l'idée d'avoir un fils prisonnier politique.

La réponse de la pharmacienne pourra l'aider à se préparer, une fois là-bas, au danger que l'autre peut représenter:

[. . .] elle observait l'expression du visage de la pharmacienne. Puis, sans attendre, elle débita la phrase toute préparée: "Mon fils, c'est un prisonnier politique!" Elle répéta les derniers mots, elle les essayait, épiait la moindre réaction chez son interlocutrice qui restait amicale, bien sûr, un 'prisonnier politique' avait un statut noble, pas honteux; serait-ce la même réaction chez des Européens qui seraient moins bien disposés que son amie? (184)

Le regard de Bahia s'appuie sur l'autre pour comprendre une diversité culturelle, et révèle, en même temps, l'habitude du colonisé de se voir à travers le regard du colonisateur.

En 1959, après avoir quitté Césarée, sur le bateau qui les emmène en France, Bahia recommande la prudence à la sœur de la narratrice, qui l'accompagne: "Ne parle pas à des inconnus [. . .], n'évoque pas la vraie raison de notre voyage [. . .] on ne sait jamais, nous sommes deux femmes seules, et parmi 'eux', ils nous prendraient pour des *fellaghas*, comme ils disent!"(185).¹⁹ La mère, qui cherche son invisibilité et celle de sa fillette, est vue par la fille comme une sorte de femme magique, stupéfiante, qui peut

changer et se transformer, qui semble, à la limite, jouer avec cette sorte de double image:

[. . .] surtout, se dit l'adolescente, les passagers pied-noirs ne pouvaient se douter que cette dame en tailleur fleuri d'été était seulement, quelques semaines auparavant, à Césarée, si élégante aussi mais autrement, en Mauresque andalouse [. . .] !... Où jouions-nous un rôle, là-bas dans la famille, ou ici sur le bateau; parmi ces passagers qui nous croient comme eux, des touristes?...” (185)

La fille qui regarde sa mère éprouve une sorte de vertige, d'interrogation sur l'identité de Bahia, ainsi qu'une sorte de déséquilibre, de déplacement à l'intérieur d'elle-même. Au cours de ce premier voyage, la mère doit renoncer à voir Sélim. Une année plus tard, elle reviendra toute seule en France.

La narratrice décrit en détail le regard posé sur la mère par les gardiens et le directeur de la prison française, puis le regard de Sélim, entre la haine qu'il ressent pour ses geôliers, et sa surprise à la vue de sa mère. Pendant ce deuxième voyage, le mimétisme de la mère va s'accroître: “Elle parlait maintenant sans accent; ses cheveux châtain clair, sa toilette de la boutique la plus élégante d'Alger la faisaient prendre (quarante ans, elle en paraissait dix de moins, un peu raidie dans son air ‘chic’) pas tellement pour une Française, plutôt pour une bourgeoise d'Italie du Nord, ou pour une Espagnole qui serait francisée...” (188-89).

Une fois devant la porte de la prison, le déguisement de Bahia confond et désarme les gardiens. Personne ne réussit à la ranger dans une catégorie: est-elle une française, une femme attrayante, une mère, une noble femme arabe? Elle parle sans accent la langue de l'autre avec le premier gardien. Pourtant, elle recherche son fils, qui porte un nom arabe et est connu dans la prison pour ses actes de rébellion, “un des noms

des ‘agitateurs’; il ne comprenait pas: cette dame avait si bon genre!” (189). Pour ce gardien, Bahia ne semble pas une mère mais plutôt une copine: “Une fiancée, pensa vaguement l’homme soupçonneux, on ne dirait pas une mère, et de là-bas!” (189).

Enfin, le directeur, après lui avoir permis de voir son fils, la regarde de la manière qu’on observe un animal rare, “une attention presque d’ethnologue, ‘une Mauresque, cette jeune femme si bien habillée?’” (195).

Enfin, une fois face à sa mère, c’est au tour de Sélim de s’étonner de son apparence. Pour son fils, Bahia est une jeune femme et sa mère en même temps, “‘Si jeune, ma mère, ils ont dû le penser, eux! Et même douter!’ Plus tard, il se dira: ‘Quand elle s’habille ainsi, comme une Parisienne, avec comme des gestes empruntés, à cause de ces habits, de ces manches courtes, du col de pensionnaire, de toutes ces couleurs lilas et rose fuchsia... elle devient une jeune fille!’” (192). La confusion de Sélim vient de ce qu’il se trouve face à une femme-mère dévoilée qui avance baignée dans l’aura du désir qu’elle suscite. Le tabou des relations mère-fils doit s’accorder à cette, “exubérance de jeune fille” qui le sidère (192). D’un côté, pendant sa conversation en prison avec elle, et en arabe, Sélim retrouve sa Bahia, celle de son enfance, les “gestes de la maison” (192). De l’autre côté, il y a une partie d’elle qui échappe à ce cadre traditionnel d’amour maternel, c’est: “l’allure des vêtements français qui la fragilisent, qui certes l’embellissent, mais aussi l’exposent...” (193).

Cette tension, soulignée par le fils, entre la beauté et le danger de son exposition, n’est pas perçue par la mère. Elle, qui sans doute se sent observée, souffre pour son fils prisonnier, et semble ne pas s’attarder sur ceux qui les entourent. Bien sûr, Bahia veut démontrer, lorsqu’elle se retrouve face au directeur de la prison, “qu’elle peut être une

mère comme les mères de ‘chez eux’” (191). Elle perçoit également les regards méfiants et curieux des gardiens autour d’elle, mais son but véritable, sa seule préoccupation, est de revoir enfin son fils. La mère est en fait poussée à l’action par d’autres forces que la rationalité: tantôt le désespoir, tantôt la rage ou le courage, mais rarement la raison. Au contraire, le fils et les fillettes, qui regardent leur mère agir dans un contexte ‘autre,’ perçoivent dans le même temps leur mère déguisée et le regard que l’autre pose sur elle. Ils sont les spectateurs les mieux placés et, une fois confrontés aux deux réalités, celle d’origine et celle importée, ils sont appelés à une prise de conscience déchirante sur leurs identités.

Le mimétisme d’Isma

Bahia, en se dévoilant pour rendre visite à son fils en France, découvre l’espace public en tant qu’adulte, issue d’une culture différente. Isma, grâce à la décision paternelle de la faire étudier, accède à l’espace public dès son enfance, à partir des interdits spatiaux de sa culture. Une fois adulte, en suivant l’exemple de sa mère, la narratrice commence à affronter l’espace public en exagérant l’aspect androgyne de son corps. Elle remplace ainsi le voile traditionnel des Algériennes par un masque tout à fait personnel. Afin de comprendre les raisons qui sous-tendent ce choix particulier d’Isma, replongeons-nous dans l’entrevue de Le Clézio avec notre auteur. Quand Djébar parle du rapport entre la femme arabe et sa sexualité, elle déclare que le choc entre sa société et la colonisation française a changé son être femme dans l’espace extérieur: “je pense que le rapport entre mon père et moi, entre l’âge de huit et quinze ans a fait que j’ai assumé avec lui un rôle où il fallait s’avancer dans l’espace extérieur des autres; non en

tant que femme, en tant que personnalité asexuée. Et je l'ai assumé pour des raisons presque politiques" (239).

Ce passage marque l'association du dehors et du non-féminin, ainsi que celle du sentiment nationaliste et de la perte de sa féminité.²⁰ Par "personnalité asexuée," l'auteur, au lieu d'entendre littéralement une personnalité qui n'a pas de sexe, évoque plutôt de son être femme qui, une fois à l'extérieur, a dû se cacher sous une apparence masculine. Le choix d'Isma peut alors être compris en termes de convergence historique de deux systèmes patriarcaux, à l'intérieur desquels le fait d'être une femme comporte plus de pertes que de privilèges. La femme androgyne incarne donc la fugitive par excellence. Elle peut avancer plus librement dans un espace dominé par les hommes, et se sentir moins vulnérable parmi eux.

De l'antiquité à nos jours, le mythe de l'androgyne a été différemment interprété, analysé, et critiqué.²¹ Toutefois, dans ce cas, le mythe est utilisé comme un expédient, choisi par Isma pour mieux circuler au dehors. La narratrice découvre ainsi l'espace public, et de nouvelles manières d'entrer en relation avec les autres. Dans la première partie de *Vaste est la prison*, ce lien qui unit le corps androgyne d'Isma à sa capacité de mimétisme apparaît dans toute sa lumière. L'épisode du pari entre deux Algériens en témoigne. Dans la rue, en voyant la silhouette de la narratrice avancer, ils parient sur son sexe. Celui qui perd, pensant qu'Isma était un homme, la dévisage et évoque le jeu auquel ils venaient de se livrer.

La narratrice peint avec ironie cette scène:

En bas de la pente, deux jeunes gens stationnaient: l'un m'aborda presque gravement, pour me dire, le regard scrutateur, qu'il venait de parier, et donc de perdre à mon sujet! Il avait affirmé, m'apercevant de

loin, que j'étais un jeune homme (mes cheveux très courts, mon pantalon blanc droit).

A trente-sept ans, j'en paraissais sans doute moins de trente: hanches minces, cheveux à la garçonne, fesses plates, si fière ce jour-là de ma silhouette androgyne. Le jeune homme avait perdu. Je n'y pouvais rien, mais, en le dépassant, je lui fis une grimace drôle. "Désolée!" je me savais, à cet instant, provocante.

Celui dont la pensée ne me quittait pas, s'il avait été témoin de cette scène, aurait-il ri de me savoir ainsi confondue avec un garçon et de m'en sentir flattée? Je lui aurais sauté au cou, c'était sûr: "J'ai vraiment votre âge! [. . .]"

J'aurais été prête, à cause même de cet incident futile, et si l'Aimé en avait été le témoin privilégié, à céder à toutes les tentations. (47-8)

La silhouette androgyne d'Isma constitue une force. Elle lui permet de se décrire physiquement et d'apprécier son corps. Les détails que la narratrice nous donne d'elle-même sont en fait les premiers et les seuls du roman.

Son aspect androgyne est associé également à la confiance que la narratrice a en elle-même, "si fière ce jour-là." Grâce à son corps androgyne, Isma se sent plus proche aussi de son aimé en âge. La narratrice souligne plusieurs fois, au cours du récit de cette histoire d'amour, cette différence qui l'éloigne de l'aimé, puisqu'il est plus jeune qu'elle. Isma considère qu'être prise pour un homme par un inconnu est un compliment, car elle associe son côté androgyne à une sorte de jeunesse qui lui permet de s'imaginer qu'elle peut s'abandonner à son histoire d'amour.

Son apparence androgyne lui donne enfin l'illusion de pouvoir estomper les frontières entre les sexes. Dans la première partie du roman, la narratrice utilise plusieurs fois l'expression de "jeune homme" pour décrire son amant. Maintenant, c'est à elle d'être confondue avec "un jeune homme." Isma peut donc jouer à l'autre sexe, et se sentir sexuellement identique à son bien-aimé, c'est-à-dire, plus proche de lui. Dans l'imagination de la narratrice, l'aventure amoureuse entre elle et son aimé peut donc

s'ébaucher grâce aussi à son mimétisme, à une similitude apparente. Chez Djébar, c'est toujours la différence entre les sexes qui marque la distance et l'incommunicabilité de l'homme et de la femme.

En particulier, la "grimace drôle" d'Isma lui permet de renverser le rapport de subordination qui existe, dans l'espace public, entre le regard de l'homme et le regard de la femme. Grâce à son apparence androgyne, Isma peut se moquer du regard "scrutateur" de l'homme. Le parieur qui, au début, semble dominer le corps de la narratrice, perd tout contrôle, à partir du moment où il se trompe. La "grimace drôle" d'Isma, en mettant ce pouvoir à bas, fait de celui qui regarde quelqu'un dont on se moque. De plus, l'adjectif "provocante" revêt un sens double. D'un côté, il fait allusion à une Isma qui taquine, aiguillonne, et attaque. De l'autre, l'adjectif révèle la séduction de la narratrice qui, grâce surtout à l'ambiguïté de son apparence, peut exercer une forme d'attraction féminine sur le parieur.

Le corps androgyne d'Isma, qui lui permet de circuler plus aisément au dehors, est comparable à la stratégie féminine du mimétisme, dont Luce Irigaray parle dans *Ce Sexe qui n'en est pas un*:

Il n'est, dans un premier temps, peut-être qu'un seul "chemin", celui qui est historiquement assigné au féminin: *le mimétisme*. Il s'agit d'assumer, délibérément, ce rôle. Ce qui est déjà retourner en affirmation une subordination, et, de ce fait, commencer à la déjouer. [. . .]

Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre – [. . .] – à des "idées", notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire "apparaître", par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté: le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage. C'est aussi "dévoiler" le fait que, si les femmes miment si bien, c'est qu'elles ne se résorbent pas simplement dans cette fonction. *Elles restent aussi ailleurs*: autre insistance de "matière", mais aussi de "jouissance". [. . .]

C'est là, bien sûr, que l'hypothèse d'un renversement – à l'intérieur de l'ordre phallique – est toujours possible. (73-4)

Le mimétisme, exposé par Irigaray, bouleverse les fondements de la relation de subordination de la femme à l'homme. Celle qui utilise la stratégie du mimétisme renverse la subordination et affirme son identité. Les expressions: "Jouer de la mimésis" et "effet de répétition ludique" mettent en évidence que l'action d'imiter implique toujours une différence, qui se révèle à travers une sorte d'ironie féminine.²²

Dans la troisième partie de *Vaste est la prison*, le corps androgyne d'Isma, jusqu'ici associé au pouvoir du mimétisme, révèle aussi son contraire: le pouvoir de dévoiler un aspect plus intime de la narratrice. Une fois adulte, Isma découvre sa stérilité. Elle commente ainsi sa réaction: "j'appris le verdict joyeusement: je serais donc merveilleusement stérile, disponible pour des enfants de cœur, doublement de cœur, et jamais de sang! Ainsi ai-je été allégée par cette nubilité qui me permettait de me concevoir aussi longtemps androgyne. Une grâce" (313). Le cœur, autrement dit la pureté des intentions et des élans, s'oppose ici au sang – le sang de la vierge exposé en public après la première nuit de noces, aussi bien que le sang conçu comme lien utilisé hypocritement par la famille patriarcale pour imposer ses règles sur la femme – . La grâce d'avoir un corps androgyne, lui permet de choisir encore une fois: au lieu d'une maternité classique, que Djébar n'a, en général, pas glorifié dans son œuvre, Isma adopte une fille.

De l'aphasie au cri: du mutisme à la parole

Dans la troisième partie du roman, une fois ressuscitées les mémoires douloureuses des femmes de sa famille, une fois revécues aussi l'aphasie et la perte de

sa mère, Isma pénètre au cœur des origines de son aphasie amoureuse. Elle fait ainsi passer ces désirs féminins jamais communiqués du silence à l'écriture. A la fin de *Vaste est la prison*, de même qu' à la fin de *L'amour, la fantasia*, la parole et l'écriture représentent l'arme secrète par excellence de la femme.²³ Toutefois, à la fin du roman, le monde féminin et le monde masculin restent figés dans leur incommunicabilité et dans leur différence. La difficulté de la narratrice à exprimer des sentiments amoureux pour un homme reste irrésolue.

Si, en général, la mémoire sert à préserver et stabiliser l'identité, dans *Vaste et la prison*, elle est utilisée par Isma comme ouvrant au changement et au renouvellement.

Le lien entre la mémoire, la tension vers un futur de nouveaux espaces, le corps féminin, et l'écriture, ressort dans ce passage de *Ces voix qui m'assiègent*,

Anamnèse? Non d'abord poussée en avant et, tandis que la main commence à courir sur la feuille, les pieds s'agitent, le corps prend son élan, les yeux surtout, les yeux se fichent vers l'horizon cherché, trouvé, qui glisse loin, qui se noie tout près... [. . .] Surtout ne pas m'immerger dans le souvenir de celui-ci, ne palper que la soie, que sa lente déchirure. Inventer plutôt l'oxygène à libérer, l'espace neuf à étirer, la navigation ni folle ni sauvage, seulement bien assuré. (138-39)

Chez Djébar, l'anamnèse, c'est-à-dire l'évocation volontaire du passé afin de rétablir la mémoire, ne consiste donc pas en un regard en arrière qui nourrirait un plaisir nostalgique procuré par le passé. Bien au contraire, la "poussée en avant" implique que ce corps de femme sert à construire un espace au féminin. Il manifeste l'effacement et la disparition à la fois des racines historiques des Algériennes et des racines personnelles de la famille. Le processus anamnétique a donc pour but de créer un air et un espace nouveaux.

Ce thème de la création féminine d'une atmosphère et d'un milieu respirables, revient également dans les mots de la narratrice de *Vaste est la prison*. D'un côté, il y a l'intra-texte de *La Nouba*, qui suggère la possibilité d'un regard libre sur l'espace du dehors. De l'autre, on trouve le parcours personnel d'Isma, à la recherche d'une forme de liberté, qu'elle considère en termes de, "respiration à l'air libre:"

A dire vrai, je venais de comprendre que je maintenant, par l'intermédiaire de ma seule fille, la tradition à peine esquissée jusque-là chez l'aïeule (descendue définitivement de la zaouia pour la ville), chez la mère (tournant le dos spontanément à l'ancien, ouverte instinctivement au nouveau): je faisais de ma fille, prête alors à s'ancrer dans la terre de son père, une fugitive nouvelle.

Passeuses désormais, elle et moi: de quel message furtif, de quel silencieux désir?

– Désir de liberté, diriez-vous tout naturellement.

– Oh non, répondrais-je. La liberté est un mot bien trop vaste! Soyons plus modestes, et désireuses seulement d'une respiration à l'air libre.

(320)

Au moment où la narratrice suggère à sa fille de renoncer à un poste d'enseignante en Algérie et de retourner en France, Isma comprend aussi toute l'importance de cette transmission au féminin. L'air libre reprend le motif de la fugitive et de sa découverte de l'espace, découverte qui se transmet inconsciemment de Fatima à Bahia, de Bahia à Isma et, consciemment, d'Isma à sa fille.

La "respiration à l'air libre" révèle, comme Calle-Gruber l'explique, une dimension corporelle qui s'oppose à l'idée abstraite de liberté:

On voit ainsi que si le massif mot "liberté" fait île, bloc, la "respiration à l'air libre" met en revanche l'accent sur le rapport phénoménologique avec l'entourage. On comprend aussi que "l'air" c'est ce qui est "donné", et cependant n'appartient à personne, est partagé par tous. La liberté, c'est donc le lieu de partage? Sans aucun doute. Le lieu le mieux partagé. (*Assia Djebar* 106)

En dehors de toute construction conceptuelle, l'air, en tant que lieu partagé, encore une fois rattaché à l'idée du regard-rencontre de *La Nouba*. La dimension corporelle de la liberté s'éclaire encore plus à travers ce que Calle-Gruber définit comme les "deux veines narratives" de *Vaste est la prison*: celle de la "naissance" et celle du "passage" (105). L'idée de naissance dérive d'une notion de liberté qui n'est pas une entité extérieure, "il s'agit bien plutôt de *naître à la liberté*; à savoir, sans cesse y naître et la (faire) vivre: apprendre, découvrir, expérimenter, grandir" (105).²⁴ L'image du passage relève d'une respiration, "du diaphragme, du souffle, du mouvement le plus infime et le plus fondamental de l'air" (105).

L'idée de transformation, qui est au centre de l'œuvre de Djébar, est étroitement liée à celle de naissance et de passage dont Calle-Gruber parle. En outre, la notion de transformation ne peut se réaliser qu'à travers le corps, c'est-à-dire à travers cette dimension corporelle mentionnée auparavant par la critique.²⁵ Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'auteur revient et développe sur le lien entre la mémoire, l'héritage de la tradition, et son changement. Une fois encore, c'est l'idée de transformation consciente qui établit le contact entre la mère, la fille, et leurs corps. D'une part il y a Fadhma Aït Mansour Amrouche, femme d'origine berbère, la première Algérienne à écrire, à l'âge de soixante-quatre ans, une autobiographie en français: *Histoire de ma vie*. De l'autre, il y a sa fille Taos Amrouche, elle aussi écrivain et chanteuse. Dans un moment de solitude, en entendant la voix de sa mère qui chante en elle, Taos a une, "révélation," qui correspond pour elle à sa, "seconde naissance" (132).

Ce que Taos découvre, à travers la voix de Fadhma, c'est l'importance de l'héritage maternel, "ce chant, se dit-elle, lui ramène à la fois sa mère et quelque chose

de plus!”(133). Ce “plus” est la conscience de l’oppression de sa mère, qui rend compte, “d’un peuple d’ombres et de vivants” (134). Dans la voix de Fadhma, “rien n’éclate, pas le moindre accent, pas le moindre effort vers l’expression extérieure. En elle tout est amorti et intériorisé; elle chante à peine pour elle-même, elle chante surtout pour rendormir et raviver perpétuellement une douleur, d’autant plus douce qu’elle est sans remède” (134). A partir de cette conscience, Taos commence elle-même à chanter, mais sa voix, à la différence de celle de Fadhma, est une voix de, “conquérante, une voix de guerrière, la voix de quelqu’un qui lutte, de quelqu’un qui, par une extraordinaire poussée vocale, revit tout un passé qu’elle veut transmettre aux autres” (135). Cette transmission, déclare Djébar, “s’est manifestée comme un changement de valeur” (136). A travers une seule génération, Taos transforme, “l’oued de montagne qui s’écoule” de Fadhma en, “bouillonnement obscur des contraires” (136).²⁶ La mémoire récupérée correspond surtout à la mémoire du corps. Car les traces de l’oppression du patriarcat et de la violence de la colonisation sont inscrites en couches, dans le corps palimpseste des Algériennes. La narratrice de *Vaste est la prison* comprend et, en même temps, transforme son héritage au moment où elle crée sa danse vitale et intimiste, contre la transe de désespoir de Fatima. Par là, Isma trouve ses racines, la volonté d’un changement, ainsi que de nouveaux espaces physiques. Au creux du rapport entre Isma et Bahia, se trouve la fille qui met en perspective l’aphonie de sa mère, qu’elle aussi a héritée, pour mieux la transformer.

Isma comprend les origines historiques de l’aphasie de Bahia et la transforme en cri de libération de la parole. En reparcourant la vie de sa mère, la narratrice découvre plusieurs zones d’ombre laissées dans l’oubli. Bahia réapparaît comme une enfant triste,

solitaire, et timide. Dès son enfance, dès l'âge de deux ans, Bahia a été séparée de son père bien-aimé. A la suite de cette première rupture, elle oublie la langue berbère paternelle. Ensuite, à l'âge de six ans, Bahia perd sa sœur Cherifa. Après les funérailles de, "sa sœur préférée," elle perd la voix pendant une année entière (228). Enfin, une fois adulte, Bahia laisse dans l'ombre à la fois la mort de son premier fils, son bébé de six mois, et son aphasie passée.

Bien après l'événement, la narratrice explique les raisons du mutisme de Bahia, après la mort de sa sœur Cherifa: "Les jours suivants, puis les semaines, puis les mois et les saisons se succédant, Bahia ne parla pas. Ne sourit pas. Ne chanta pas" (238). Pendant les funérailles de Cherifa, la narratrice souligne un état d'effroi, d'immobilité, et d'absence de Bahia. Les pleureuses, avec leurs cris, et leurs joues ensanglantées, la trouvent en fait distante par rapport à ces manifestations de douleur: "Bahia se leva, bouche béante, yeux élargis devant la face ensanglantée de la pleureuse" (236). Parmi ces femmes, Bahia est sans paroles. Elle ne pleure pas. Mais elle entend et répète en elle les vers criés en berbère par la pleureuse, "*Vaste est la prison qui m'écrase, D'où me viendras-tu, délivrance?*" (237). Ces vers, qui restent dans sa tête en arabe et en berbère, l'accompagnent jusqu'à la fin de la cérémonie. Puis commence son aphasie.

Même si, inconsciemment, un choix s'opère en elle, la perte de la voix de Bahia caractérise la forme de sa souffrance, et est interprétée par la fille comme un comportement de résistance contre les attitudes traditionnelles des femmes pleureuses. Bahia ne crie pas, ne pleure pas, ne parle pas. Elle décide de rompre le cycle répétitif de la souffrance théâtralisée. Aux cris, elle préfère le silence et l'oubli. Sans encore le savoir, cette résistance modifie quelque chose en elle. La narratrice associe la perte de la

voix de sa mère à l'oubli: celui de la langue berbère, de la mort du petit garçon et de son aphasie. En fait, après la mort de Cherifa, elle perd la voix ainsi que la mémoire. Le passé, associé aux sons, et aux cris du berbère, lourd de sang et de souffrance, est effacé par la mère et enfoui dans le noir de l'oubli.

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'auteur relie les oublis de Bahia à son avancement, et aux détours et virages de sa vie:

Ma mère elle-même – pour revenir au roman *Vaste est la prison* – ne pouvait pas savoir que ce fut en fait grâce à cette longue année d'aphasie qu'elle mena à bien ensuite, plus tard, à la fois ses fuites et ses passages. Ses traversées.

Sur cette perte vocale initiale – que l'on peut considérer comme le prix à payer à la sororité entrevue puis effacée – se greffa la force de ma mère en son début d'âge de femme [. . .].

Perte de la voix d'autrefois: dans cette brisure, dans cette durée sans mémoire, presque sans trace (sinon l'écho de ma quête ramenée par hasard), s'inscrit en fait la mobilité victorieuse de ma mère. Sa renaissance. (145-46)

Ici aussi, le déplacement est lié à la perte et à la liberté. La perte de la voix, associée à l'altération de la mémoire de Bahia, l'allège au contraire du poids de son passé, et lui permet de s'ouvrir à la langue de l'autre: le français. Autrement dit, la mère survit parce qu'elle ne peut pas se remémorer, et ne peut pas parler ou raconter l'histoire par elle-même.²⁷ La fonction de la narratrice est alors de tirer son histoire du silence dans lequel elle l'a plongée, tandis que le but de l'auteur est de créer, à travers l'écriture littéraire, un espace de présence historique au féminin.

Dans *Vaste est la prison*, la perte de la voix d'Isma n'est plus associée à une perte de mémoire. Au contraire, une fois ressuscitées toutes les douleurs de sa mère, après avoir fait revivre sa mère sous les traits de la fillette aphone, la narratrice transforme l'aphasie en cri. La narratrice partage avec sa mère un même point faible: la

gorge, qui entraîne la perte de la voix, tantôt de terribles cauchemars. Elle rêve qu'elle a des glaires qui se forment au fond de sa gorge et qui la font suffoquer. Dans le rêve, la narratrice cherche à couper cette masse, quasiment un muscle, avec une lame, pour se libérer. L'action violente de coupure rend, sous la forme d'une métaphore, un processus de transformation. En tranchant ce muscle, qui empêche la voix de sortir, elle devient une victime sacrificielle, pour toutes les autres femmes qui demeurent silencieuses.²⁸

Isma, porte-parole d'un passé étouffé et du poids du silence des aïeules, se plonge dans la douleur à des fins cathartiques. Son action héroïque provoque une métamorphose: l'amputation de la partie étrangère de son corps rend possible le vomissement, c'est-à-dire la libération du "long cri ancestral" (339). Alors que la mère a complètement occulté son aphasie, laissant à la place un vide, un trou de mémoire, l'aphasie de la narratrice se métamorphose en cri, "Je ne crie pas, je suis le cri tendu dans un vol vibrant et aveugle; la procession blanche des aïeules-fantômes derrière moi devient armée qui me propulse, se lèvent les mots de la langue perdue qui vacille, tandis que les mâles au-devant gesticulent dans le champ de la mort, ou de ses masques" (339). Isma se voit métaphoriquement à la tête d'une armée de femmes silencieuses et muettes, ses aïeules, afin de leur donner une nouvelle voix de résistance: l'écriture. Incarner le cri signifie se transformer soi-même en instrument de lutte, soit pour venger les générations antérieures de femmes opprimées, soit pour soutenir la nouvelle génération.

Le vomissement de ce "long cri ancestral," ce que la narratrice appelle un véritable "enfantement," est également la métaphore d'un acte créatif. La nouvelle arme révolutionnaire s'annonce: l'écriture, le signe qui reste (339). L'aphonie, qui se

transmet de mère en fille, s'est métamorphosée en écriture, et garantit la continuation de la mémoire des femmes.

Conclusion

Dans *Vaste est la prison*, Isma, qui grandit entre deux cultures, la culture algérienne et la culture française, découvre, dès l'enfance, l'espace extérieur. Cela lui permet, une fois adulte, d'analyser d'un œil critique le désespoir hérité des femmes de sa culture, et de s'affranchir du poids de la tradition. Encouragée surtout par sa mère, la narratrice s'émancipe des traditions qui pèsent sur les femmes algériennes, et envisage un espace privé et secret où elle peut exprimer ses désirs: la danse. Sa danse symbolise en fait la volonté de sa différence et de sa rébellion. Isma comprend en revanche, lorsqu'elle se trouve hors de son pays, l'irréversibilité du processus de son émancipation. Si, d'un côté, elle acquiert la liberté de mouvement; de l'autre, elle doit affronter la solitude et l'aliénation qui dérivent de sa différence et de son déracinement. A l'extérieur, afin de se protéger du regard des hommes, Isma se déguise en femme androgyne, et ne parvient pas à partager un espace de communication amoureuse à deux.

L'autre, l'homme, reste en fait l'ennemi. *Vaste est la prison* s'ouvre sur Isma en jeune épouse, qui découvre le mot *l'e'dou*, duquel elle entrevoit l'origine de la surdité réciproque entre les hommes et les femmes. Le roman se ferme sur la description tragique de la mort de la jeune Yasmina, assassinée en 1994 par les intégristes musulmans. Isma et Yasmina sont deux jeunes femmes algériennes, pleines d'espérance et de projets pour le futur, dans un monde masculin qui ne laisse pas d'espace pour les

aspirations féminines. A la fin du roman, L'Algérie est en fait devenue le, "monstre Algérie," ainsi bien que, "l'Algérie amère" (345, 347).

Le roman s'ouvre avec un souvenir autobiographique.²⁹ L'auteur était en Algérie en 1972, dix ans après l'indépendance. Dans l'hammam de Blida, la capitale de l'intégrisme musulman, elle entend pour la première fois le mot *l'e'dou*. L'auteur s'en étonne car, pendant la guerre d'Algérie, si l'on parlait de "l'ennemi," tout le monde entendait le Français. De plus, à ce moment là, elle était amoureuse de son premier mari et très satisfaite de cette relation. Ce mot marque profondément l'auteur, car il sous-entend que les femmes de cette société ne peuvent plus imaginer l'amour. Du moment où l'on ne peut concevoir l'amour comme une possibilité, l'idée de songe et de poésie deviennent également unimaginables. Cela signifie, en somme, l'anéantissement du désir, ce qui équivaut à la mort et à l'asphyxie de la société entière. La transcription de cet épisode autobiographique a permis à Djébar d'évoquer l'histoire d'amour platonique de la première partie. Cette histoire symbolise la transgression et le défi aux règles codifiées de la guerre entre les deux sexes dans son pays.

Malheureusement, l'histoire de Yasmina constitue aussi un témoignage. Amie de la fille de l'auteur, Yasmina, qui vit à Paris, décide de retourner dans son pays natal, huit jours avant son assassinat. En Algérie, ce jour-là, elle accompagne à l'aéroport une amie polonaise, qui a écourté son séjour à cause des tensions politiques, "Le danger est partout, invisible mais partout!" leur dit un voisin alarmé de les voir si jeunes, si pleines de vie" (*VEP* 343). De faux policiers leur ordonnent de s'arrêter pour un contrôle d'identité. Ils amènent ensuite l'étrangère dans leur voiture. Yasmina commence à soupçonner quelque chose et les suit, jusqu'à ce qu'ils s'arrêtent, sortent, contrôlent sa

carte de presse, et décident, une femme journaliste c'est, "une bien meilleure prise qu'une simple étrangère!" (344). Le lendemain, le corps de Yasmina, "mutilé," est retrouvé dans le fossé (344).

L'épisode d'Isma dans l'hammam, et celui du meurtre de Yasmina, ont en commun la haine, l'oppression, et la disparition des espérances. Ils témoignent d'une part, du rapport quotidien entre le féminin et le politique; de l'autre, de l'émergence de l'aspect autobiographique dans l'écriture toujours politique de Djébar. Calle Gruber indique fort justement: "C'est bien en ces lieux les plus intimes de l'amour, du couple, de la parenté – là où l'on ne peut se retrancher de l'ennemi sans trancher au vif de soi – c'est là que les résistances en régime dit postcolonial se sont déplacées et que la question du politique se pose à nouveau" (*Assia Djébar* 79). Et si pour la femme post-coloniale le politique coïncide avec sa réalité quotidienne, Isma, afin de changer son propre destin, poursuit sa fugue, et décide d'oublier ses origines et son pays: "je te fuis, je t'oublie, ô aïeule d'autrefois! [. . .] S'efface en moi chaque point de départ" (347).

Notes

¹ A propos de mobilité géographique dans, *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literatures* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), Winifred Woodhull souligne comment, à partir de *L'amour, la fantasia*, Assia Djébar lie l'émancipation à l'exil, "Only the narrator and her analogues – women exiled from their mother tongue, from the women's communities of their mothers' generation, and often from their country as well – escape the fate of silence and confinement in Djébar, the fate of being buried alive. Her text [. . .] seeks to enable other Algerian women to live their places of confinement and enter the symbolic realm of writing" (84). Woodhull distingue ensuite le message de Djébar de celui de Fatima Mernissi: "Yet even as it offers itself as an instrument of Algerian women's liberation, Djébar's text reinscribes a pessimistic view of her Maghrebian sisters that many feminists, such as Fatima Mernissi, contest, emphasizing not their mutilation and dispossession but rather their capacity to speak and act on their own behalf today. Whereas Djébar's narrator says her writing enters a public space that, at present, is empty [. . .] Mernissi insists on the entry of her writing into a public space already occupied by large numbers of women who will not, under any circumstances, return to confinement" (84).

² A l'âge de dix-sept ans, à l'occasion de la mort de son premier mari, Fatima décide de quitter la première maison de Soliman avec sa fillette de trois ans. Dans *Vaste est la prison*, la narratrice nous dit que, pendant ces trois ans, elle avait demandé et obtenu soit le permis de sortir une fois par semaine, soit l'autorisation à passer la nuit chez elle afin d'aller prier avec son père. Au moment du départ de Fatima, la narratrice décrit ainsi la réaction d'Halima, une co-épouse avec Fatima: "Halima baisa avec émotion la main et les joues de la veuve: elle avait eu l'occasion de vérifier le caractère et la maturité de Fatima ('dix-sept ans seulement! se dit Halima. Plaise que les fils du mort, ceux qui ont déjà quarante ans, aient la lucidité de l'adolescente!')" (216). Fatima retourne seulement pour sept jours et sept nuits chez la famille de son père Ferhani, puis, encore une fois, décide de partir: "Les montagnes me manquent, et à la zaouia, je suis bien! Je désire retourner la-haut et, sans doute, y vivre! soupira-t-elle. Fatima, sa fille dans se bras, quitta la ville en calèche, peu après" (218). Après, la narratrice nous dit qu'elle se maria deux autres fois; son troisième mariage confirme son désir d'autonomie, et du troisième mari "elle se sépare d'autorité, en demandant au cadî, selon le droit musulman, autonomie pour gérer, seule, ses biens. . . . La Fatima, enfin chez elle, entourée de son fils - qui va à l'école française - et de ses trois filles, commence sa nouvelle vie. Elle n'a pas quarante ans" (225-6).

³ Sur le concept de nomadisme dans les textes Francophones du Maghreb, voir l'analyse de Valerie Orlando, *Nomadic Voices of Exile* (Ohio: University Press, 1999) 57-69.

⁴ Le titre du roman est inspiré d'une chanson berbère de Kabylie.

⁵ La tante d'Isma lui révèle en particulier les circonstances dramatiques de la mort de la mère de Fatima, dont cette dernière n'a jamais parlé. Ferhani, le père de Fatima, décide après quinze ans de mariage, d'épouser une jeune fille. Ainsi sont dépeintes la méchanceté de Ferhani, et l'impuissance de sa femme, la mère de Fatima: "il avait contraint sa première femme à être présente à cette noce; à assurer les repas, le bon accueil des invitées, l'ordonnancement nécessaire de la fête... Il l'obligea surtout (cruauté trouble et étrange de l'époux), à contempler la mariée, certes plus jeune. [. . .] elle, la première épouse donc, les mains dans le beurre, le visage rougi au dessus du bouillon chaud du couscous, dans les vapeurs de cuisine, mais regardant de sa place à elle, voyant l'époux répéter son entrée dans la chambre, quinze ans après ses noces à elle" (213). Le même jour des noces, la mère de Fatima tombe malade et, après huit jours, meurt. La tante, qui raconte cette tragédie à la narratrice, explique ainsi cette mort: "Les femmes qui m'ont raconté (pas ta grand-mère, non, elle s'est toujours tue sur ces noces, mais plutôt sa jeune soeur, ma tante, que tu as connue, la mère du 'grand résistant'), les femmes donc ont pensé que c'était la jalousie noire et impuissante qui lui 'avait tourné le sang'" (213-4).

⁶ Soumaya Naamane-Guessous, dans le chapitre d'*Au-delà de tout pudeur* titré: "La maladie d'amour, le désir, érotologie et Islam," souligne comment, "Les maladies en Islam se divisent en deux groupes: les maladies du coeur, qui sont les maladies de la passion, les maladies du doute -qui empoisonnent la foi en Dieu-, et les maladies du désir sexuel; et d'autre part les maladies du corps. [. . .] Les auteurs anciens avaient du mal à classer la maladie de la passion ou de l'excès d'amour par rapport aux maladies du désir et aux maladies du doute" (224-25). L'intérêt de cette citation réside dans le fait que les maladies de la passion et du désir sexuel ne figurent pas parmi les maladies du corps, mais du coeur.

⁷ Fatima Mernissi, *Women's Rebellion & Islamic Memory* (London & New Jersey: Zed, 1996) 111.

⁸ Dans *Women's Rebellion & Islamic Memory*, toujours à propos du manque de communication et de compréhension entre les époux, Fatima Mernissi, dénonce aussi l'hypocrisie de la société islamique. De nos jours, cette dernière prévoit pour l'épouse ayant eu des relations sexuelles avant le mariage, la virginité artificielle, c'est-à-dire une opération chirurgicale de reconstruction locale de l'hymen. Cette

opération, dit-elle, ne fait qu'accentuer le cercle vicieux d'un dialogue impossible à l'intérieur du couple: "The vicious circle of an impossible dialogue between partners mutilated by an insane patriarchy" (37).

⁹ Naamane-Guessous signale que la sexualité doit être utilisée par les femmes comme un puissant argument afin de retenir l'homme, afin d'avoir une certaine stabilité et clémence conjugales, "Chez la grande majorité des jeunes filles, la sexualité est considérée ou vécue comme le moyen de fonder un lien avec le futur mari, sans que le plaisir féminin y ait forcément une part importante; parfois il n'en a aucune. Celles qui voient dans la sexualité un plaisir naturel sont en revanche plus rares, et encore plus rares sont celles pour qui cette émotion est un moment de bonheur partagé à deux" (208).

¹⁰ Ce dernier aspect, celui de l'indifférenciation entre les âmes devant Dieu, évoque encore une fois l'opposition de l'Islam au concept de l'individu et de l'individualisme. Dans *Womens' Rebellion & Islamic Memory*, Fatima Mernissi parle de l'association que la société islamique fait entre la femme qui désobéit à son mari, et la femme qui incarne l'expression de formes d'individualisme dangereuses (109-20).

¹¹ Voir *L'amour, la fantasia*, 143.

¹² A travers les peintures Européennes, Berger étudie la manière dont la femme regardée par un homme se perçoit elle-même. A ce propos, il remarque: "She has to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of crucial importance for what is normally thought of as the success of her life. Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another. [. . .] One might simplify this by saying: *men act and women appear*" (46-7) Berger étudie les critères à travers lesquels se forme l'idée de beauté féminine à partir de la réalité du corps féminin en peinture. Il conclut que ces critères se fondent exclusivement sur la vue: les hommes les forment et les femmes se conforment à l'idée d'être définies par le sexe opposé. Autrement dit, l'image que la femme possède d'elle-même est en réalité l'image que l'homme lui renvoie d'elle-même. L'homme est ensuite associé à l'action, et la femme à l'apparence et à la forme.

¹³ Ce que l'auteur ici appelle, "l'œil-sexe," est, selon la vision musulmane, un œil parmi, "les autres yeux du corps (seins, sexe, et nombril)" (*FA* 151).

¹⁴ Cette partie ne rentre pas dans notre analyse car il ne présente pas des éléments autobiographiques.

¹⁵ Dans l'article, "Sounding Off the Absent Body," Clarisse Zimra souligne la primauté de la voix sur l'image défendue par Assia Djebar (Algérie) et Trinh Minh-Ha (Vietnam) dans leurs films, *La Nouba* et *Surname, Viet, Given Name, Nam*, "Fortuitous encounter, then, between the Vietnamese writer-director and the Algerian one, who both assert the phenomenological primacy of voice over image. [. . .] It is as if only sound can produce authentic unmediated presence" (110).

¹⁶ Dans *Vaste est la prison*, outre la différence de perception du regard entre l'homme et la femme, la narratrice souligne aussi une diversité sexuelle dans la perception de l'espace. Pour la narratrice, le tournage du film est un travail de femme: "qui plonge dans mon rythme physique, qui ausculte mes sensations de plus en plus ténues," comparé à la création d'un, "espace neuf" (200). Une fois qu'elle se trouve à diriger des hommes, perçoit la difficulté de leur faire sentir la différence entre un tournage d'écoute et un tournage d'invasion: "Je me résous à penser que ces techniciens, parce que hommes, imposant leur corps à l'espace, n'ont même pas idée qu'on peut s'y frayer doucement, comme par effraction. Je flâne parmi eux; j'ai précisé un cadran de paysage; je vais verser dans la tristesse.

J'aurais voulu dire que l'espace, ce matin plus que jamais, n'est pas vide, qu'il s'y passe quelque chose de rare, qu'on pourrait tenter de vraiment regarder, avec densité" (295).

¹⁷ A propos de l'image-son voir l'analyse de Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la Résistance de l'écriture: Regards d'un écrivain d'Algérie* (Paris: Maissonneuve et Larose, 2001) 230-33.

¹⁸ Cf. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, au moment où Sarah dit, "– Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre: une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire où décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite? Celle qui regarde est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin..." (57)

¹⁹ Mot arabe, pluriel de *fellag* "coupeur de route," utilisé pour référer aux partisans algériens combattant l'autorité française.

²⁰ Dans son entretien avec Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens* (Paris: Karthala, 1997), Assia Djebar, en parlant de ségrégation, commente, "J'ai eu un territoire d'enfance qui était doublement ségrégué. J'ai ressenti le plus fortement d'abord la ségrégation coloniale, entre le clan d'en face et le clan qui est le mien. Et à l'intérieur de mon clan, il y avait la ségrégation sexuelle. Cette ségrégation sexuelle a fonctionné dans un premier temps moins fortement que la ségrégation coloniale" (33).

²¹ Voir Kari Weil, *Androgyny and the Denial of Difference* (Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1992). Dans la troisième partie de son livre, à propos de l'interprétation féministe, Weil distingue trois périodes. Pendant les années soixante, le mythe de l'androgynie a été vu comme, "a social ideal of equality between the sexes within the established social and symbolic order" (147). Dix ans plus tard, les études critiques féministes montrent surtout l'importance de la différence entre sexes, et combattent l'exploitation du phallogocentrisme. Le mythe de l'androgynie est pour cette raison entièrement rejeté, car considéré: "essentially a masculine ideal and one inappropriate for women wishing to advance themselves. [...] androgynes are always feminized males, never masculine women" (151). Enfin, une troisième période considère l'androgynie comme une possibilité d'estomper la rigidité de la différence sexuelle. Les termes "androgynandry" or "ginandrogyny" sont des néologismes créés par Susan Suleiman, dans *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives* (Cambridge: Harvard University Press, 1986) 4. Weil les utilise pour mettre en exergue la possibilité, "to redraw and mix up the lines of differences in new, energizing ways" (144).

²² Il sera utile à ce propos de se rappeler de ce que Homi Bhabha entend par mimésis, dans *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994): "mimicry represents an *ironic* compromise. [...] colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*. [...] mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. It is from this area between mimicry and mockery, where the reforming, civilizing mission is threatened by the displacing gaze of its disciplinary double, that my instances of colonial imitation come. [...] The desire of colonial mimicry – an interdictory desire – may not have an object, but it has strategic objectives which I shall call the *metonymy of presence*. [...] As Lacan reminds us, mimicry is like camouflage, not a harmonization of repression of difference, but a form or resemblance" (86, 89-90). Selon Anne Donadey dans *Recasting Postcolonialism: Women Writing between Worlds* (Portsmouth: Heinemann, 2001), Djebar outrepassé les limites à la fois d'Irigaray et de Bhabha. A ce propos, Donadey reprend la critique d'Anne McClintock dans *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (New York London: Routledge, 1995). McClintock souligne à la fois la limite de l'entreprise d'Irigaray de se concentrer premièrement sur l'opposition entre sexes, et les limites du travail

de Bhabha qui oublie, à l'intérieur du contexte colonialiste, la différence entre les sexes (62). À partir de ces limites, Donadey explique: "Djebar makes use of this strategy in both *Fantasia* and *Ombre sultane*, reappropriating and subverting, not only the discourse of (Western and Arab) patriarchy about women, but also the discourse of colonialist imperialism about Algerians – thereby creating an original form of female Algerian mimicry. [...] Djebar's strategy goes beyond those of both theorists by attending to the workings of gender in the colonial context. [...] However Bhabha, like Freud, used the concept at the level of the unconscious, [...] for Irigaray, mimicry is a conscious strategy of opposition to hegemonic discourse [...]. However, Djebar's strategy, as opposed to Irigaray's, does not focus solely on gender mimicry but rather, like Bhabha's, underscores mimicry in the colonial context. [...] she moves away from Manichean dualism to subversive reappropriation, exploding hegemonic structure by circulating both inside and outside it" (68-70). Le chapitre "Eugène Fromentin and Djebar's Algerian Mimicry," 87-92, analyse en détail la signification de "mimicry" dans l'œuvre de Djebar.

²³ À la fin de *L'amour, la fantasia*, la narratrice tente symboliquement de faire porter le "qalam," c'est-à-dire le stylo, à la main coupée d'une femme tuée pendant le massacre français de Laghouat en 1853 (255). Voir, à ce propos, Valerie Orlando, "Who's Covering Who in the Postmodern 90s? Subverting the Orientalist Image in the Contemporary North African Francophone Text." *Romance Languages Annual VIII* (1997): 97-103, en particulier 101-02.

²⁴ Calle-Gruber définit aussi *Vaste est la prison* comme, "le livre de la mère: un livre-mère de toute les naissances et renaissances" (*Assia Djebar* 90).

²⁵ Calle-Gruber continue, "si la femme est lieu même de déchirure et de division, c'est dans son corps, corps de naissances et de morts, que passe la ligne de partages, la ligne des passages, frontière vive" (*Assia Djebar* 91).

²⁶ "Oued" est un mot arabe qui signifie, "cours d'eau."

²⁷ À l'origine du silence de Fatima, la grand-mère de la narratrice, il y a également un oubli. Fatima adolescente a oublié l'événement douloureux de sa vie: la cause de la mort de sa propre mère. L'auteur, dans *Ces voix qui m'assiègent*, déclare que Fatima: "a voulu effacer la mère et sa défaite, la mère abattue, emportée et vite enterrée. Elle, la grand-mère, à cette occasion s'est durcie, s'est armée d'énergie virile, mais aussi de silence vorace et de la boue de l'oubli. Oubliant, ou faisant semblant d'oublier l'insupportable douleur de la défaite maternelle. À ce prix, la jeune fille (c'est-à-dire ma grand-mère) vivra" (141).

²⁸ Le corps en tant qu'agent actif, qui incorpore et en même temps libère de l'obscurité les événements passés, revient aussi dans l'Introduction à *Ces voix qui m'assiègent*. L'auteur souligne ici le cheminement du corps qui, d'abord muet, pendant le processus d'exposition au dehors, intègre les voix de la souffrance, et les cris des femmes de toute génération. L'incorporation est un acte de reconnaissance de la douleur, et donc de renforcement. Le corps est alors soulevé et emplit de la nouvelle voix et de la force que l'écriture donne également à l'auteur (12-3).

²⁹ La description qui suit est tirée de l'entrevue, *Andare ancora al cuore delle ferite: Renate Siebert intervista Assia Djebar* (Milano: La Tartaruga, 1997) 184-88.

Les nuits de Strasbourg.
Désirer le vide; ne plus désirer l'autre

Le roman

L'auteur a entamé l'écriture *Des nuits de Strasbourg* en 1993 et l'a achevée en 1997 seulement. En effet, elle a été contrainte d'en interrompre la rédaction à la suite de l'assassinat de son beau-frère en 1994 – il était à l'origine de la rédaction de *Vaste est la prison*; ainsi qu'après le meurtre de trois autres amis, également assassinés en Algérie par le FIS. Le drame de ces épisodes conduit Djébar à écrire, successivement, *Le Blanc de l'Algérie* (1996) et *Oran, langue morte* (1997).

Les nuits de Strasbourg se compose d'un Prologue, d'un corps central et d'une conclusion. Le Prologue, "La ville," relève du récit historique. Le roman s'ouvre sur l'évacuation des civils de Strasbourg en 1939 et sur l'organisation des soldats alsaciens, qui se préparent à combattre l'invasion des troupes allemandes. La partie centrale du roman, "Neuf Nuits," se déroule également à Strasbourg, cinquante ans après. Cette section s'agence autour de neuf mouvements, chacun porte un chiffre romain et un titre. Ces mouvements se combinent aux neuf nuits d'amour. Tous deux sont distingués par la typographie adoptée: les neuf nuits d'amour sont imprimées en caractères italiques. Cette séparation tend à suggérer la frontière entre le jour et la nuit. Le jour, la protagoniste se promène dans la ville, tandis que les nuits, qu'elle passe dans un hôtel chaque fois différent, sont marquées par l'émergence du désir érotique, qu'accompagnent la mémoire et le subconscient des personnages. Cette partie contient plusieurs fragments autobiographiques, rassemblés au cours du séjour de trois mois que l'auteur avait passé à Strasbourg en 1993: "*le tissu* du roman est bien surgi de la réalité

que j’y ai rencontrée ou cherchée... En un sens, ce roman devient à la fois *un documentaire* sur les émigrés et sur les poètes allemands qui me sont familiers à Strasbourg” (CVQA 238). Enfin, le chapitre final, “Neige ou le poudroïement,” conclut mystérieusement le roman avec la disparition de Thelja, la protagoniste, dont le nom signifie “Neige” en arabe (NS 58).

Le choix de la ville de Strasbourg renvoie de manière tout à fait cruciale aux thèmes de l’espace et de la fuite sur lesquels se ferme *Vaste est la prison*. La ville de Strasbourg relie l’auteur à son pays et, en même temps, représente un nouvel espace de fugue, de possible *transnationalité*.¹ De même que l’Algérie a été colonisée par les Français, l’Alsace et sa capitale furent au cœur de nombreuses luttes entre l’Allemagne et la France, du fait de sa situation stratégique à la frontière des deux pays. Annexée par Louis XIV en 1681, l’Alsace fut propriété française jusqu’en 1870, date à laquelle l’armée prussienne a envahi Strasbourg. En 1918, le Traité de Versailles, signifiant la fin de la première guerre mondiale, a rétabli la domination française sur l’Alsace et sur sa capitale: Strasbourg. En 1940, les troupes allemandes prirent à nouveau possession de la région que l’armée des Alliés libéra finalement en 1944.

L’Algérie se rapproche de l’Alsace pour une autre raison encore: beaucoup de colons français, installés en Algérie pendant la colonisation française, étaient originaires d’Alsace. En 1871, refusant de devenir Allemands, nombreux furent les Alsaciens qui partirent pour l’Algérie. Strasbourg constitue donc un espace de différences, de luttes, et de souffrance, ainsi qu’un espace d’accueil pour tous ceux qui sont apatrides et entendent le rester. Philippe Barbé remarque que, de nos jours, Strasbourg: “is often

perceived as a model for a contemporary European supranational city. Over the last ten years, many writers have chosen Strasbourg, where the European Parliament is located, as a symbol of a transnational ‘ville-refuge’” (“Transnational” 126).² A la fin de *Vaste est prison*, Isma, après avoir comparé l’Algérie à un monstre qui dévore, chasse et détruit, décide de quitter son pays et de l’oublier. Comme Isma, Thelja est une fugitive. Elle se trouve de passage à Strasbourg pour rédiger un mémoire sur le chef-d’œuvre d’une abbesse du Moyen Age: Herrade de Landsberg.

Le rapport des personnages à cette ville-refuge est décrit de manière perspicace dans l’étude de Barbé. Ils reconstruisent lentement:

[. . .] a complex transnational space around the martyred city of Strasbourg where their broken and often incompatible existential trajectories will ultimately meet and be reconnected. [. . .] The crystallization of the narration around the city of Strasbourg enables Djébar to create an existential cartography where the location shapes and defines individuals rather than the reverse. While a sociological or anthropological definition of the lived space (“espace vécu”) presupposes an initial group of individuals who socially construct this space, Strasbourg, as described by Djébar, overturns this sociological model. From now on, this is the topos that precedes, announces and finally makes possible the very existence of these characters. (126, 127)

L’agencement du roman tout entier se fonde sur cette cartographie existentielle telle que définie par Barbé. Dans cette ville, tous les personnages sont en quête de leur être; ils se rencontrent, après avoir suivi divers parcours géographiques, qui impliquent des souvenirs et des langues également variés.

C’est d’ailleurs la variété et l’étrangeté qui, à proprement parler, rendent possible le croisement de ces vies. L’intrigue se déroule à partir de l’histoire de plusieurs couples, plus ou moins stables, qui construisent de nouvelles alliances

réunissant de vieux ennemis. En effet, pour Thelja, l'Algérienne de Tebessa, François, son amant, incarne l'ennemi français, le colonisateur. De la même manière, Hans, l'Allemand, représente, pour Eve, juive algérienne, l'interdit historique, "l'étranger absolu" (NS 112). Irma aussi est algérienne, et la famille de Karl était au nombre des colons d'Algérie. Pour Irma, Karl figure en fait, "un pied-noir de Strasbourg" (286). Enfin Jacqueline, Alsacienne, fréquente Ali, Algérien, tandis que Djamila, Algérienne aime également Jacqueline, mais en secret.

Chaque rencontre trouve une issue différente. A Strasbourg, Eve et Hans s'engagent l'un envers l'autre et décident de faire un enfant. Par là, ils font le choix de former un couple durable. Thelja passe neuf nuits avec François puis poursuit, seule, son cheminement vers la connaissance. Ce n'est qu'à la toute fin du roman qu'une relation entre Karl et Irma est envisagée. Le couple formé par Ali et Jacqueline finit, en revanche, dans le sang: Ali, sous l'emprise de son amour destructeur et de sa rancune, viole Jacqueline et la tue. La mort tragique de Jacqueline ne laissera pas le temps à Djamila de lui déclarer son amour.

Thelja, Eve et Irma possèdent plusieurs points en commun. Elles sont algériennes et partagent un même passé traumatique lié à la guerre. Elles ont également en commun le désir de se chercher ailleurs et l'exigence de trouver des hommes avec lesquels elles pourront communiquer. Thelja et Eve vivaient à Tebessa et sont amies depuis l'enfance. Elles ont toutes deux fui leur destin de femmes mariées et de mères en Algérie. Thelja a laissé son fils Tawfiq et son mari Halim en Algérie. Elle vit à Paris depuis deux ans; elle y rédige une thèse en histoire de l'art. Halim est architecte et il

s'intéresse à la conservation du patrimoine. Il souhaiterait qu'elle revienne auprès de lui à Alger. Il est en effet persuadé qu'elle appartient à l'Algérie. Thelja sent tout ce qui la relie profondément à son pays: les souvenirs de sa ville et de son enfance, sa famille. Cependant, elle ne doute absolument pas de son choix. Ainsi répond-elle à Halim, “ – Moi je devance toujours! Je préfère partir...” (97).

A Paris, Thelja rencontre François, un alsacien qui vit à Strasbourg. Il est plus âgé qu'elle de presque vingt ans. La maturité de François, ainsi que ses manières rassurantes, suscitent en Thelja: “un sentiment ambigu d'attirance et de nostalgie” (43). Thelja décide donc de lui rendre visite à Strasbourg, sa ville, afin de le comprendre de manière plus intime en pénétrant son passé. Sans le lui dire, elle fixe une limite temporelle à leurs rencontres: neuf nuits. Thelja veut avant tout connaître François, “dans la durée,” c'est-à-dire au cours d'une période de temps délimitée et limitée (49).

Sans le savoir, Thelja et François ont en commun certains souvenirs douloureux, liés à la guerre et aux circonstances dans lesquelles sont morts leurs pères. Thelja n'a jamais connu son père, car, après avoir rejoint le maquis pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, il s'est fait tuer par des soldats français. Le père de François, quant à lui, appartenait au mouvement pour l'indépendance de l'Alsace avant la deuxième guerre mondiale. Le gouvernement français l'a détenu. Lorsque la deuxième guerre mondiale éclate, il se retrouve sur la liste des soldats allemands, malgré ses protestations. On le contraint à prendre l'uniforme allemand. Il est fait prisonnier, déporté en Russie et meurt là-bas, dans un camp de prisonniers.

Eve, l'amie juive de Thelja, a quitté depuis longtemps le Maroc, son mari et sa fille. Elle s'installe quelques temps en Hollande, puis décide de s'établir à Strasbourg, où elle poursuit ses études de photographie. Presque deux ans plus tôt, Eve avait téléphoné à Thelja et lui avait annoncé un changement dans sa vie d'errance: "– Je pars pour l'Alsace. Cette fois je crois que c'est pour me fixer!" (66). Dans une lettre, Eve explique qu'elle a rencontré Hans, "le dernier amour" de sa vie (66). Eve, fille d'un père juif andalou et d'une mère juive berbère, s'était fait une promesse, alors que, enfant, elle venait de lire le *Journal* d'Anne Frank: jamais elle ne mettrait les pieds sur le sol allemand. Cependant, elle a rencontré Hans en Hollande, à Rotterdam. Ils ont passé trois jours ensemble et, entre eux deux, a été le "coup de foudre" (68). Hans vit en Allemagne, dans une ville tout près de l'Alsace. Eve, afin de ne pas trahir la promesse qu'elle s'était faite, déménage à Strasbourg, où elle retrouve Hans chaque fin de semaine.

A Strasbourg, Irma, qui est également juive, exerce la profession d'orthophoniste. Elle est, "attachée aux voix – à celles qui se cherchent, à celles qui se perdent, celles qui ont brusquement un trou, comme une maille filée" (182). Ecrasée par un passé lourd de tragédies – ses parents déportés en camp de concentration, tandis qu'elle, alors âgée de trois mois, est sauvée miraculeusement par une femme alsacienne –, elle veut retrouver ses racines à Strasbourg. Irma décide de rencontrer la femme qui l'a sauvée et lui a donné un nom français. Cette femme pourrait être la, "véritable mère," mais ne le sera jamais en vérité (300). La quête d'Irma reste infructueuse.

Pourtant, “sans généalogie,” “sans attaches, sans racines,” c’est-à-dire, “sans point de départ, et par là même sans espoir d’arrivée,” elle décide de rester à Strasbourg (287).

Introduction

Dans *Vaste est la prison*, l’idée d’incompatibilité et d’opposition entre le monde masculin et le monde féminin, est annoncée dès les premières pages, et renforcée tout au long du roman. De manière générale, l’histoire d’amour est comparée à “l’histoire de rapt,” et celles que la narratrice évoque sont décrites à revers, à partir des adieux, c’est-à-dire en termes de séparation et de solitude (109). Isma analyse son passé et ces ruptures. Par là, elle s’interroge sur ce qu’elle cherche véritablement: “Mais je me dis avec véhémence, pour moi seule: ‘Toi qui aimes tant partager, toi qui désires tellement découvrir, rire, dormir et mourir à deux, est-ce qu’au contraire tu ne porterais pas, avec toi, ta propre prison?’”(113).

Les nuits de Strasbourg répond indirectement à la question d’Isma-ci-dessus. L’auteur explore ici les conditions de possibilité et les limites de la communication entre les deux sexes, ainsi que le partage possible. L’image de la prison intérieure ne s’efface pas. Au contraire, elle hante la mémoire des personnages. *Les nuits de Strasbourg* constituent, par rapport à *L’amour, la fantasia* et à *Vaste est la prison*, une œuvre innovatrice. D’abord, les personnages féminins s’engagent sans réserve aux côtés des hommes; ensuite, le dialogue et le partage triomphent au sein du couple; enfin, l’auteur prend soin de décrire, sous la forme d’un dialogue érotique, l’espace amoureux des personnages.

Il peut être allégué que l'écart entre les œuvres autobiographiques et ce roman provient de la différence des genres. Généralement, en effet, la fiction permet à l'écrivain de libérer ses forces imaginatives et créatrices. L'autobiographie, en revanche, est par définition plus ancrée dans la réalité. Toutefois, chez Djébar, l'autobiographie présente un aspect fictionnel également, bien qu'elle ne soit jamais pure fantaisie. En fait, le choix de ce nouvel espace – l'Alsace – semble entrer pour une grande partie dans ce changement, en tant qu'il confère à l'auteur et aux personnages une plus ample liberté.

Les personnages sont poussés par deux énergies contradictoires: d'un côté la force de leurs désirs, de l'autre la hantise de leur mémoire. Le désir, par rapport à la mémoire, incarne la force du présent et la volonté de reconstruction des personnages. Il représente aussi ce qui entraîne, la femme surtout, vers l'autre et amène, de ce fait, le changement. La mémoire, au contraire, figure le poids du passé, défini par l'absence et la perte, qui poursuit les personnages. Outre le désir et la mémoire, l'espace joue également un rôle fondamental. Il donne parfois à voir de manière éclatante leur antagonisme. D'autres fois, il rend possible la médiation entre le présent et le passé.

En tant qu'espace d'aliénation, Strasbourg fait apparaître le contraste entre les désirs et la mémoire des personnages et traduit à la fois le sentiment de leur déracinement et celui de leur étrangeté. En marge de l'aliénation de François et d'Irma marquée du sceau de la guerre, on trouve aussi l'aliénation extrême d'Ali, l'émigré maghrébin, et celle de Jacqueline qui ne parvient pas à s'intégrer complètement à son propre pays. La définition de "*l'intranquillité*," forgée par Eduardo Lourenço De

Pessoa, et citée par Djébar à propos de l'étranger, correspond parfaitement au personnage de Jacqueline (*CVQA* 196). Cet écrivain portugais définit l'intranquillité comme la condition de celui qui ne quitte pas son pays, "tout en restant indéfiniment l'étranger" (196).

Strasbourg traduit aussi le désir de Thelja de se détacher de la réalité et de s'envoler vers un espace infini. Thelja est le seul personnage qui, au lieu d'oublier le passé pour reconstruire le présent, veut se comprendre dans la solitude, en rassemblant souvenirs et manques issus du passé. Le titre du chapitre de cette étude, "Désirer le vide; ne plus désirer l'autre," fait référence au chemin initiatique de ce personnage. Sa liaison avec François la laisse avec de nouvelles interrogations sur son propre être. Dans sa quête d'elle-même, Thelja quitte sa solitude parisienne pour Strasbourg, où elle vit neuf nuits d'amour avec François. Par la suite, elle décide de se dérober à la vue des autres et de s'immerger dans, "un vide qualitatif," c'est-à-dire dans une dimension méditative et solitaire, une sorte de contemplation de son être dans l'espace infini (*NS* 379).

La figure de la mère prend les apparences les plus variées; elle relie l'espace de l'aliénation à celui de la médiation. Il y a la mère étrangère, l'émigrée, qui personnifie l'aliénation. C'est le cas de la mère d'Ali, Touma, ainsi que de la mère d'Eve. Ces deux femmes vivent à travers leurs souvenirs et ne parviennent pas à se fondre dans ce nouvel espace. Le roman décrit également la mère future: Eve, qui renferme tous les espoirs de vies futures qui ne seraient plus marquées par l'idée d'appartenance à une patrie.

Pour les protagonistes féminins du roman, Strasbourg, en tant qu'espace de médiation, se situe au delà de la confrontation entre deux nations demeurées ennemis historiques: la France et l'Algérie. Cette nouvelle dimension géographique conduit à l'affaiblissement des barrières entre sexes opposés. C'est grâce à Strasbourg que les personnages féminins décident de se dévoiler à leurs amants et de partager un espace d'intimité amoureuse. Cette ville favorise également la formation des couples entre vieux ennemis historiques. Enfin, Strasbourg permet à la mémoire des personnages de refluer. Ils évoquent sans cesse leurs souvenirs. Par la parole, ils apaisent les angoisses liées à leur passé. Ainsi, la parole, la présence de l'autre et l'érotisme des rapports des amants accordent aux personnages de pouvoir transformer leur présent.

L'espace de l'aliénation

Dans *Les nuits de Strasbourg*, l'élément spatial acquiert une signification de première importance, soit par rapport à l'auteur – au moment où Djébar conçoit ce roman –, soit par rapport aux personnages. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'auteur réfléchit sur les raisons qui l'ont poussée à écrire ce roman et sur la relation entre l'espace et la mémoire:

J'ai passé presque la moitié de ma vie entre Alger et Paris, entre la France et l'Algérie: de près ou de loin; sur celle d'aujourd'hui ou sur celle de mon enfance, ou sur celle de mes ancêtres...

Puis, un jour, brusquement (ou lentement, sur un ou deux ans), je compris que mon écriture désirait, tendait vers *l'ailleurs*: elle se trouvait de facto déterritorialisée. [. . .]

La fiction comme moyen de "penser", un lieu, un territoire, un continent: ce n'est pas, vous vous en doutez, écrire une pure "fantaisie", j'allais dire une *fantasia*.

C'est plutôt retrouver, grâce à une construction imaginaire [. . .], grâce à une *fiction* donc, c'est habiter, peupler ou repeupler un lieu, une ville, à partir à la fois des *fantômes* de ce lieu, mais aussi de vos propres

obsessions.... celles-ci remontent malgré vous, justement parce que vous vous sentez alors vraiment étrangère en liberté! (233-34)

Dès le départ, l'espace est noué à la mémoire. Le désir de l'écriture de se diriger "vers *l'ailleurs*" manifeste en fait le besoin de l'auteur de mettre à distance sa mémoire historique et personnelle.

Loin de représenter un désir d'évasion pure, l'Alsace constitue un espace délivré des voix, des sons, des cris, et des images de son passé.³ Strasbourg reste pourtant une ville qui, comme Alger, garde les traces des guerres, des invasions, et des deuils. Les "*fantômes*" de la ville rencontrent en fait les "obsessions" de l'auteur – la mémoire du passé, la guerre, la disparition et l'antagonisme entre l'Algérie et la France. En Alsace, toutefois, à la différence de l'espace français ou algérien, l'auteur peut laisser s'écouler ses propres obsessions et les regarder à distance. Dans la ville de Strasbourg, elle demeure, "vraiment étrangère en liberté!" (*CVQA* 233).

Cette expression peut être interprétée soit au sens où c'est l'étrangeté qui engendre la liberté, soit, à l'inverse, au sens où c'est la liberté qui engendre l'étrangeté. Dans sa première acception, la phrase fait allusion au fait que, en France, l'auteur, avant d'être l'étrangère, est d'abord l'Algérienne. Et cela l'empêche de se sentir libre. En Alsace en revanche, elle se considère plus détachée émotionnellement et donc plus libre. De cette distance vient la possibilité pour elle de créer, de manière très ironique, une sorte, "'d'exotisme' à l'envers" (234). En tant qu'auteur d'Orient écrivant sur l'Occident, elle renverse les rôles: "Finalement, qu'un homme ou qu'une femme du Sud, en arrivant en Europe, écrive une fiction européenne, c'est une sorte d' 'exotisme' à l'envers... Non? Le contraire, ou le pendant de l'évasion 'orientaliste' pour un

Européen, ce serait, pour nous, pour moi, une tentation *occidentaliste*: pourquoi pas?” (234).

En revanche, dans sa deuxième acception de liberté qui engendre l'étrangeté, émergent chez Djébar le côté aliénant de l'espace étranger et l'image de l'étrangère comme figure liminale de la société qui l'accueille.⁴ La, “nécessité” d'écrire ce roman à partir d'une ville européenne, trouve en fait son origine dans sa découverte de l'histoire de l'évacuation de Strasbourg en 1939, “les 2, 3 et 4 septembre. [. . .] Pour ma part, c'est ce vide qui m'a fascinée” (235). Pendant ces trois jours-là, plus de cent cinquante mille habitants quittent précipitamment la ville. Une fois sa population évacuée, Strasbourg attend, pendant plus de neuf mois dans une atmosphère lourde et désolée, l'invasion des troupes allemandes. Ce vide fascine l'auteur, car il lui permet de “repeupler” cet espace de personnages imaginaires, tout autant qu'il l'inquiète (234).

La guerre

Le vide témoigne de l'imminence de la guerre, de la haine, et de la mort: il représente la fuite, la précarité du futur, la peur de ne plus rentrer chez soi, le trauma qui s'installe. Djébar continue: “Mais les villes vides en Europe, dans un passé récent, c'est évidemment le préambule de la guerre, la fuite en masse, l'exode” (*CVQA* 236). Ce que l'auteur appelle, “la falaise du non-retour” signifie le danger de n'être plus capable de retrouver le rapport initial avec son propre pays, à cause de son exil et des conflits qui y continuent (206). L'auteur perçoit la possibilité du non-retour dans son pays comme une, “menace” (206). C'est cette menace même qui concrétise la possibilité d'une rupture, irrémédiable, et le commencement d'un parcours irréversible d'étrangeté: “non-

retour que je voudrais croire provisoire, momentané, mais derrière la menace du non-retour, la présence plus du tout symbolique de la rupture se concrétise. Non-retour qui dresse désormais son négatif, son manque, sa durée” (206).

Afin de représenter cette idée de vide liée à la guerre, *Les nuits de Strasbourg* s’ouvre sur l’image de l’exode massif des Alsaciens. Il a suffi d’une affiche, avisant de l’évacuation et de l’arrivée des troupes allemandes, pour l’évacuation démarre, presque en sourdine. Toute distinction de classe est abolie. La peur de ne plus rentrer, l’espoir que quelque chose va changer dans le futur, la sensation d’être seul face à son destin, ainsi que la nécessité de choisir rapidement quoi emporter, quoi abandonner derrière soi: toutes ces émotions et ces questions se bousculent dans la tête des habitants de la ville. Un couple incarne cette tension: un vieil homme et sa femme. Lui veut partir rejoindre les autres; elle veut rester avec sa chienne mourante. Cette scène met à jour la peur ressentie par le vieil homme d’être abandonné et la résignation de la vieille femme qui veut tout abandonner et se laisser mourir. Ainsi s’achève la description de l’évacuation de la ville. Après, il n’y a plus que le vide de Strasbourg, ses monuments et ses statues, ses places désertées et de ses animaux désorientés, chiens, rats, oiseaux: “La ville et le poids de son vide” (NS 34).

François se rappelle le vide de la ville, alors qu’il passe sa troisième nuit avec Thelja. Il ressent une grande inquiétude et l’angoisse étreint son cœur. Blotti dans les bras amoureux de Thelja, il se rappelle des aspects obscurs de son enfance: l’incompréhension profonde qui régnait entre sa mère et son père, ainsi que la solitude et l’humiliation dans laquelle est mort son père. Un Noël sinistre, passé à Strasbourg en

1939, refait surface dans sa mémoire, un jour glacial et enneigé dans la ville évacuée depuis peu. Seuls les soldats étaient restés, dans l'attente des troupes allemandes. Sa mère, qui a obtenu une permission spéciale, retourne à Strasbourg pour chercher son mari. François se rappelle: "la ville étincelante de neige, le couple trotinant dans ces rues anciennes – la jeune dame durcie et décidée, son fils ne comprenant rien, accroché seulement à elle dans cette marche qui devient interminable... Elle s'était obstinément fixé comme but de retrouver l'époux" (130).

L'époux, le père de François, professeur universitaire de droit, avait commencé à sympathiser avec, "les autonomistes alsaciens" (126) avant la guerre. A cette époque-là, les parents de François ne s'entendaient plus, et la mère s'était mise à imaginer que, derrière les réunions politiques secrètes du mari, se cachait en réalité une autre femme. Puis il y a eu l'avis d'évacuation, et la guerre. François déménage avec sa mère chez ses grands-parents maternels. Le père de François, qui dans cette guerre, combat pour l'autonomie de l'Alsace, n'envoie qu'une seule lettre à sa femme. Sans nouvelles et inquiète, la mère décide, le 25 décembre, de partir avec son fils et d'aller retrouver son mari dans la ville vidée de ses habitants.

De cette journée François retient l'angoisse et la peur ressentie à la vue de cette ville désertée, ainsi que le sentiment d'irréalité provoqué par les voix des soldats qui chantent dans la cathédrale, célébrant Noël en cachette. François se rappelle surtout l'image de sa mère, devant la porte de la cathédrale: "une des rares femmes..." là-bas, "dévorant des yeux chaque visage de soldat, ou de simple civil qui sortait!..." (132). La mère ne retrouvera pas le père de François, ni ce jour-là, ni jamais. Même après

l'annonce de sa mort, elle ne cessera de le rappeler à François avec rancune, "en épouse vindicative" (199).

Les circonstances de la disparition et de la mort de son père forment au creux de François un vide immense, "un gouffre de mémoire" (199). Personne en effet ne cherche à les éclairer. Une fois adulte, il mène ses propres recherches, afin de découvrir enfin la pénible vérité sur la mort humiliante de son père. En effet, il, "avait dû combattre sous uniforme allemand!...", du fait de son soutien et sa participation au mouvement autonomiste alsacien (199). Il finit par mourir en Russie, dans le camp de Tambov, "victime une première fois des Allemands (comme tant de 'malgré-nous'), puis des Russes!... Il tenta de s'évader, fut repris, dut mourir dans des souffrances terribles..." (199). C'est en faisant l'amour avec Thelja que, pour la première fois, François affronte cette zone d'ombre de sa mémoire. Par là, il pose le désir et la passion amoureuse qu'il éprouve pour Thelja au ressentiment et à l'intransigeance maternels.

Pour Irma, "l'héroïne de la Résistance," la femme qui l'a sauvé du camp de concentration, alors qu'elle avait trois mois, incarne d'autres souvenirs, également liés à la deuxième guerre mondiale, ainsi qu'à la ville de Strasbourg (264). Lorsque la tutrice d'Irma meurt, elle se met en quête de détails à propos des premières années de sa vie. Seule l'héroïne alsacienne était en mesure de fournir ces détails. Pourtant, lorsqu'elle retrouve cette femme et lui donne rendez-vous, cette dernière ne vient pas. Lors de leur première et dernière rencontre, ce qu'Irma avait imaginé se révèle complètement faux. En lieu et place d'une femme altruiste et désintéressée, Irma découvre une personne égocentrique sachant faire preuve de beaucoup de méchanceté. Ainsi Irma la décrit-elle

à Eve: “jamais son regard ne se posa sur moi... Elle faisait exprès de ne pas me voir – et elle se déchaînait: ‘elle est folle! Elle est folle!’ répétait cette dame, héroïne de la Résistance. Tout juste si elle n’était pas venue avec ses médailles, pour marteler ses trois mots: ‘elle est folle!’” (264).

La “mère amère,” ne jouit d’une brillante renommée au niveau local qu’en raison de ses actes passés (273). Elle refuse de reconnaître Irma, car, cette dernière dit à Eve: “c’est son propre passé qu’elle reniait!... Comment, elle, une héroïne, qui aurait été une fille-mère? Non, cela était impossible. C’est donc moi, la folle, et qu’elle demeure statue vertueuse... pour son village!” (265-66). Irma souhaitait seulement apprendre quel était son prénom, quelles étaient ses origines. Bien sûr, “la mère amère” avait peur de ressusciter ce passé. En effet, d’après les recherches d’Irma, l’Alsacienne et son mari avaient mystérieusement perdu une fillette âgée de trois ans. Personne ne l’avait jamais retrouvée. Par la suite, le couple avait eu un autre enfant. Irma désirait simplement boucher, “le manque, la perte, le trou” des premières années de sa vie (268). Il ne lui restait plus à présent qu’à accepter ce vide comme partie constituante de son être propre.

Ali et Jacqueline

Qu’est-ce qu’un étranger? Avant de répondre à cette question, nous devons distinguer deux catégories d’étrangeté: celle de l’être par rapport à l’autre et celle de l’être par rapport à lui-même. Le roman suggère la relativité et l’insignifiance de l’étrangeté par rapport à l’autre. En effet, nous demeurons toujours des étrangers les uns pour les autres, en ce sens qu’il y a toujours une partie de l’autre qui ne se laisse pas

voir, qui reste invisible ou incompréhensible et, pour cette raison, “étrangère.”⁵ Dans *Ces voix qui m’assiègent*, l’auteur illustre la relativité de cette première acception en citant une phrase d’Edmond Jabès: “*Tu es l’étranger. Et moi? Je suis pour toi, l’étranger. Et toi?*” (195).⁶

Si l’on en vient maintenant à l’idée de l’étrangeté de l’être par rapport à lui-même, la définition de cette notion donnée par Julia Kristeva s’avère très utile. Kristeva soutient que l’étrangeté consiste en une dimension intérieure: “l’étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité [. . .]. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même” (*Étrangers à nous-mêmes* 9). En refusant de reconnaître cet étranger qui nous habite, le “nous” devient et reste, “problématique, peut-être impossible” (9). L’étranger, poursuit Kristeva, est poussé à l’errance par, “une blessure secrète, souvent inconnue de lui-même” (13).

L’analyse du couple formé par Ali et Jacqueline permet de comprendre que leur malheur naît, non pas du fait qu’ils soient étrangers l’un à l’autre, mais de ce qu’ils n’ont pas résolu l’étrangeté qui les habite par rapport à leur passé. Dans *Les nuits de Strasbourg*, Jacqueline, Alsacienne, animatrice culturelle pour un groupe d’émigrés maghrébins à Strasbourg, se sent: “quoi qu’[elle] fasse, toujours d’ailleurs!” (364). Elle est divorcée de son mari, un psychiatre alsacien bourgeois, un homme reconnu et bien intégré, rempli de ressentiments vis-à-vis des émigrés que son ex-femme fréquente. Il les considère comme: “des marginaux,” “des romanichels, des saltimbanques!” (365). Cependant, Jacqueline aime son travail et les acteurs qu’elle dirige. Après son divorce,

elle commence à avoir des liaisons avec des étrangers: un Corse d'abord, puis avec Ali, l'Algérien; mais leur histoire ne dure que trois mois.

Le cas de Jacqueline illustre tout à fait la définition de l'indigène étranger développée par Kristeva:

Tout indigène se sent plus ou moins 'étranger' à sa 'propre' place, et cette valeur métaphorique du terme 'étranger' conduit d'abord le citoyen à une gêne concernant son identité sexuelle, nationale, politique, professionnelle. Elle le pousse ensuite à une identification [. . .] avec l'autre. Dans ce mouvement, la culpabilité tient évidemment sa place, mais elle s'éclipse aussi devant une certaine gloire sournoise d'être un peu comme ces autres "métèques." (32-3)⁷

La gêne de Jacqueline vient probablement de son père, un Allemand qui, pendant la deuxième guerre mondiale, avait, "déserté l'armée" (364). Selon sa fille, c'est à cause de ce choix peu glorieux que son père est devenu, "silencieux;" il est, ajoute Jacqueline, "probablement le seul vaincu de la ville!" (364). Peut-être Jacqueline a-t-elle intériorisé cette image du père vaincu? Cela pourrait expliquer son engagement auprès des minorités ethniques de Strasbourg.

Toutefois, elle n'entend pas la sympathie qu'elle éprouve pour les émigrés comme renvoyant à sa propre aliénation, ni elle ne comprend la différence culturelle des autres: les vrais étrangers. Sa fin tragique en témoigne. Elle se refuse à Ali et ne conçoit pas que cet acte puisse être lourd de conséquences. Hans est présent quand Ali affronte Jacqueline dans la rue. Il perçoit toute la violence de la scène: "Il parlait avec passion; il prit des deux mains les frêles épaules de la femme. Il la secouait, tout en parlant, et je ne sus s'il la suppliait ou la menaçait" (363). Hans sauve Jacqueline de l'emprise d'Ali.

Une fois calmée, elle déclare: “Et Ali que vous avez vu: une histoire qui a duré trois mois, guère plus... (Elle haussa les épaules.) Il s’en remettra, je l’espère” (365).

C’est Touma, la mère d’Ali, qui comprend le drame que vit son fils. Elle en parle à Thelja en ces mots: “ – Tu sais, souffle-t-elle, pour mon fils, je sais, oh je sais qu’il est amoureux, amoureux fou d’une Française. Elle lui a pris son coeur tout entier, elle, la voleuse!... C’est elle maintenant qui ne veut plus!... Même si elle a été avec lui. [...] Et maintenant, elle ne le veut plus!” (245). Pour Touma, l’idée qu’une femme puisse refuser son fils, “mon sultan, mon lion, mon prince,” est tout à fait inadmissible, et elle craint les conséquences: “ – Non, j’ai peur... Je le connais: il tient à cette femme. Il est comme fou” (246). La folie d’Ali ne tarde pas à se manifester. Une fois dans l’appartement de Jacqueline, il sort son revolver et puis la viole. Elle crie et affirme qu’elle ira le dénoncer, mais, le jour suivant, Ali, posté en face du commissariat, attend Jacqueline et la tue. Une foule entoure Ali, chacun exprime différemment sa rage contre l’étranger. Parmi eux, un homme donne des coups de pied à Ali en hurlant: “Chien! [...] chien d’étranger!” (326).

C’est après le meurtre que l’origine de l’aliénation d’Ali est explicitée, à travers le personnage de sa sœur: Aïcha. Aïcha retrouve, sous les yeux de Thelja, la mémoire de la mort de leur père, qu’un docteur avait annoncé en alsacien: “ – Vous voici tous les deux orphelins!” (339). Elle ne peut pas oublier le son de la langue étrangère, et le ton de, “méchanceté inconsciente” du docteur, qui n’aimait pas du tout les étrangers (339). Le jour de la mort de son père, Aïcha avait répété la même phrase en alsacien à son frère qu’à partir de ce moment, elle ne verrait plus. Kristeva aborde également cette

question des orphelins: “Être dépourvu de parents – point de départ de la liberté? Certes, l’étranger s’enivre de cette indépendance [. . .] (‘Je suis mon seul maître’), [. . .] (‘Ni père ni mère, ni Dieu ni maître...’). Vient ensuite le temps de l’orphelinat. Comme toute conscience amère, celle-ci provient des autres” (*Étrangers à nous-même* 35). Dans le cas d’Aïcha et de son frère, le messenger de l’orphelinat est un Alsacien, quelqu’un qui, comme le mari de Jacqueline, n’accepte pas la présence des étrangers à Strasbourg.

“Vivre la haine,” poursuit Kristeva, tel est le sort de tout étranger. C’est cette situation qui leur confère une identité:

l’étranger se formule souvent ainsi son existence, mais le double sens de l’expression lui échappe. Sentir constamment la haine des autres, n’avoir d’autres milieux que cette haine-là. [. . .] la haine procure à l’étranger une consistance. C’est à cette paroi douloureuse mais sûre et, en ce sens, familière, qu’il se heurte pour s’affirmer présent aux autres et à lui-même. La haine le rend réel, authentique en quelque sorte, solide ou, simplement, existant. Plus encore, elle fait résonner à l’*extérieur* cette autre haine, secrète et inavouable, honteuse au point de s’éteindre, que l’étranger porte *en lui* contre tous, contre personne, contre lui-même, et qui, si elle implosait, serait source de dépression grave. (24-5)

Jacqueline et Ali, étrangers l’un à l’autre, doivent affronter la haine pour l’étranger et la haine de l’étranger. Mais ils sous-estiment leur étrangeté par rapport à eux-mêmes.

Kristeva commente: “Faut-il admettre qu’on devient étranger dans un autre pays parce qu’on est déjà un étranger de l’intérieur?” (26). Cette hypothèse semble véritablement pouvoir être appliquée au personnage de Jacqueline qui, après avoir été violée, hurle à Ali qu’elle veut le dénoncer, “pour qu’à la fin, il me tue!” (334). Cette hypothèse vaut également pour tous les autres aliénés, émigrés ou indigènes, qui, privés de points de repère affectifs dans le passé, demeurent étrangers à eux-mêmes.

Le vide: Thelja

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djebar remarque: “‘Penser l’Europe’ pour des écrivains étrangers de passage – en exil, en émigration ou simplement en position de refuge – , ‘écrire sur l’Europe’ pour les métèques de l’Europe, c’est finalement évoquer, à notre tour, ‘ces absents, ou ce quelque chose d’absent, qui nous, qui vous tourmente!’ ... chez vous... chez nous!” (239). De ce fait, le vide incarne toutes les inconnues de la vie, c’est-à-dire l’angoisse de l’être humain qui, à la recherche du soi, ne découvre rien d’autre que de l’incompréhensible.

Dans *Les nuits de Strasbourg*, le vide de la ville évacuée en 1939 renvoie à l’angoisse existentielle de l’être humain qui, à cause des pertes et des deuils passés, découvre en lui-même des absences et des manques que rien ne vient combler. Les statues de la ville évoquées dans le Prologue symbolisent parfaitement les liens entre l’être humain et la quête de son sens, et l’univers silencieux qui l’entoure. Les statues, “ont des yeux,” elles, “regardent,” et, “s’étonnent” devant le vide; après l’évacuation des habitants, elles: “ont fait front à un mutisme étrange: comme s’il était à sculpter dans la vacuité, en somme vainement. Comme s’il fallait lutter contre un ennemi invisible; ou trop visible: omniprésent” (16).

Dans la solitude et le silence, la “vacuité” de l’existence humaine, par rapport à l’immensité de l’univers, émerge dans toute sa terrible force. L’être est contraint de faire front à cet aspect invisible de lui-même jamais perçu, mais partout reflété. L’idée de vide revient à la fin du roman, dans l’inscription de Camille Claudel, extraite de la lettre de Claudel à Rodin: “*il y a toujours quelque chose d’absent qui me tourmente*”

(390). Le vide, en tant que participant de l'existence même de la protagoniste, présente pourtant des aspérités. D'un côté, le vide et le silence de l'espace de la ville évacuée sont le miroir de l'expérience des pertes que la protagoniste a vécues par le passé. Le vide et le silence expriment le sentiment de manque qui revient à Thelja, par vagues, au cours de songes et de cauchemars. De l'autre, le vide et le silence renvoient à sa recherche d'un espace pur. Dans cette dernière acception, le vide revient plutôt à oublier ce qui l'entoure pour enfin toucher au vide qui l'habite, au-delà de l'invisibilité qui le caractérise.

Considérons à présent le vide d'après les termes du premier sens donné. Il s'agit ici du vide spatial en tant que miroir du manque intérieur. Le vide en tant que manque, Thelja le perçoit dès le début du roman. A Paris, où Thelja rencontre d'abord François, elle éprouve le sentiment d'une absence tout autour d'elle: "Autour de nous, une absence en moi creusait tout, sauf vos traits, votre regard" (44). Elle arrive à Strasbourg avant l'aube et décide alors de parcourir les rues de la ville, avant qu'elles ne s'animent. Elle s' imagine parler à François et dit: "– Pourquoi, me diriez-vous (car je vous décrirai, c'est sûr, ce soir ou demain, ma navigation dans ce désert), pourquoi recherchez-vous les rues dépeuplées?" (50). Enfin, de la même manière qu'Isma, dans *Vaste est la prison*, est attirée par, "l'absence, et le rêve de l'absence" de l'Aimé, Thelja est séduite par l'absence dans le regard de François (27). Son, "regard au loin," la rassure, tout autant que les rides sur ses tempes, qui ajoutent à son regard: "une tendresse, ou une absence..." (42, 49).

De ce point de vue, le rapport entre Thelja et l'extérieur, qu'il s'agisse de l'homme ou de l'espace, se rapproche de la relation entre l'artiste et l'œuvre d'art telle que Georges Didi-Huberman l'analyse dans, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Selon Didi-Huberman, il existe une différence entre l'action de regarder l'extérieur pour s'enrichir et se recréer – qui correspond à une re-possession –, et l'action de regarder pour contempler une absence – qui correspond à une perte:

[. . .] l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un *avoir*: en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'*être* – quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit: quand voir, c'est perdre. Tout est là. (14)⁸

“Quand voir, c'est perdre:” Didi-Huberman a fait appel à un roman de Joyce pour renforcer son argument. Dans le cas de Stephen Dedalus, la mer devient donc cette: “œuvre visuelle de perte” (14). A partir du moment où la vue relève de la perte, et où cet objet contemplé nous regarde et nous trouble, nous avons rejoint, constate Didi-Hubermann: “le lieu de l'inquiétante étrangeté” (179). Il tire la notion d'inquiétante étrangeté de l'œuvre éponyme de Sigmund Freud, qui définit cette notion comme: “cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier” (215). Autrement dit, il s'agit de: “quelque chose de refoulé qui fait retour” (246).⁹

La ville évacuée de Strasbourg agit sur Thelja à la manière de la mer sur Dedalus. Tandis que tout souvenir se gèle en elle à Paris, à Strasbourg le passé refoulé lui revient sous la forme de songes et de cauchemars, réitérant l'idée de perte et de deuil. Une fois arrivée en Alsace, après sa promenade dans l'aube désolée, elle

s'assoupit dans sa chambre d'hôtel et c'est à ce moment-là qu'elle fait le premier, "rêve étrange persistant" (52). Elle voit sa main soulever le linceul posé sur un corps, qu'elle ne parvient pas à reconnaître. Thelja en perçoit toutefois le, "sommeil mortuaire," "la face d'un proche aimé (mon père jamais connu?) exposée là si près de ma main tremblante et un unique sanglot déchire en silence ma gorge..." (52-3).

D'autres rêves et d'autres visions alternent pendant les neuf nuits suivantes. La quatrième nuit en particulier, Thelja rêve de mort, sous les traits de son premier amoureux, Mehdi, s'élevant vers le ciel; et de naissance – sous les traits de la Dame enceinte que son bébé empêche de décider de la mort de Mehdi. L'attraction vers le ciel et vers l'espace infini se dévoile à nouveau durant la septième nuit, quand Thelja évoque sa tentative de suicide. Là encore, le désir de mort est associé au désir de s'envoler: *"je désirais quelquefois mourir, c'est-à-dire, pensais-je me dissoudre dans l'air, ou exploser en silence... La constance de ce désir, cette année-là, devenait, comment dire, l'envie de m'envoler. [. . .] L'espace m'attirait! [. . .] j'avais désiré m'envoler, là, sur-le-champ, pour me dissoudre dans le vide! ... Le vide bleu"* (314-15, 318). Ce désir anticipe sur l'idée de vide défini comme espace pur.

Dans cette dernière acception, le vide peut-être rapproché du désir d'accéder à une dimension méditative et solitaire, une sorte de contemplation de son être dans l'espace infini. Cette vision d'apaisement et de libération, figurée auparavant en termes de vide bleu et d'envol, est présente dès le début du roman dans l'exergue de la poétesse iranienne Forough Farroukhzad: *"tu devins vide de l'écho de la céramique bleue"* (9). L'idée de l'espace pur, par opposition au néant, est tout particulièrement signalée au

début du dernier chapitre dans l'exergue de Maria Zambrano: "La beauté fait le vide – elle le crée ... Au lieu du néant, un vide qualitatif, pur et marqué à la fois, l'ombre du visage de la beauté lorsqu'elle se retire" (379).¹⁰ Le vide "qualitatif" est donc ici défini comme une attitude extatique, permettant à Thelja de faire le vide autour d'elle pour enfin s'approcher de l'invisible, c'est-à-dire de l'inconnu de ce vide.

La recherche de cette dimension cognitive est suggérée par l'auteur lui-même dans *Ces voix qui m'assiègent*, lorsqu'elle place en exergue un autre passage d'Edmond Jabès, tiré de son livre *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*:

Et le maître dit à l'hôte:
– *Puisses-tu trouver ton lieu.*
– *Où est mon lieu?*
– *Au milieu de ton âme.*
– *Comment parviendrai-je jusqu'à lui? Pour le découvrir, me semble-t-il, une vie entière n'y suffirait pas!*
Et le maître dit:
– *Tu l'as rejoint. A ta divine pâleur, je le devine.*
– *Coupé en deux, je me tiens debout devant toi.*
D'un côté il y a moi; de l'autre côté, il y a moi. Au milieu, il n'y a rien!
Et le maître dit:
– *Là est ton lieu! (187)*

Dans ce passage, l'étrangeté de l'hôte ne s'exprime plus sur le plan de l'aliénation par rapport à l'extérieur. L'étrangeté se fait dimension intérieure – l'étrangeté de l'être par rapport à lui-même – et s'exprime à travers la perte de l'unité du moi. Le maître rassure l'hôte, car toute connaissance véritable commence par le questionnement de l'unité du moi, par l'acceptation de la discordance et de l'incohérence de l'être. La "divine pâleur" signifie le trouble de l'hôte qui fait face à son vide, c'est-à-dire à son, "rien."

Ce bouleversement de l'hôte ressemble fort au, "courage de nous dire désintégrés," expression que Kristeva tire de *L'inquiétante étrangeté* de Freud

(*Étrangers à nous-mêmes* 284). Selon Kristeva, c'est seulement à partir de ce courage qu'on peut entreprendre de faire connaissance avec l'étranger qui nous habite. Ce courage ne sert ni à "intégrer les étrangers," ni à, "les poursuivre," mais bien plutôt à: "les accueillir dans cette inquiétante étrangeté qui est autant la leur que la nôtre" (284). Thelja accueille François dans son étrangeté et découvre à travers lui sa propre étrangeté. Dans le silence d'un Strasbourg nocturne, la protagoniste se transforme en une sorte de présence fantasmatique. La nuit, tandis que la ville est déserte, elle sort et se promène dans l'espace vide. La journée, elle dort dans un hôtel tous les jours différent et prétend qu'elle vient de débarquer à Strasbourg.

Le roman se ferme sur un mystère. Thelja monte jusqu'à la flèche de la cathédrale, le point le plus haut de la ville qui symbolise l'espace inconnu et peut être interprété comme métonymie probable de l'inconscient.¹¹ Lorsqu'elle atteint ce point, elle dit: "Je ne redescendrai pas: après la nuit et juste avant le jour, le vide règne là-bas, debout, un cri dans le bleu immergé..." (405). Est-ce que le désir de vide de Thelja devient finalement, en reprenant la terminologie de Ruhe: "une pulsion de la mort?" ("Fantasia en Alsace" 119). Plutôt que d'expliquer cette phrase en termes d'attirance pour la mort, nous préférons parler de son désir profond de surmonter les limites et les contraintes humaines. En effet, l'interpréter comme signifiant son désir de mort serait tout à fait contradictoire à la citation en exergue tirée de Zambrano et s'associerait mal à l'espace de Strasbourg en outre. Ce désir de dépassement implique une confrontation avec la mort. Il aboutit à sa disparition. Il ne s'agit pourtant pas d'une mort, mais bien plutôt d'une métamorphose.

D'ailleurs, avant de monter jusqu'à la flèche de la cathédrale, Thelja évoque l'idée de se métamorphoser: "*J'aimerais, dans ces nuits mes nuits, être métamorphosée en ces chiens libérés, flairant et cherchant sous les yeux du peuple des anges, des saints et des douze apôtres!*" (404). En outre, dans le même chapitre, Thelja se demande: " – *Quelle différence entre l'absence et la disparition?*" Elle exprime ensuite cette différence en termes de lumière (383):

Quelle différence entre la lumière du jour réfractée par les vitraux, au-dessus du chœur et de la nef centrale, à l'orient, dans la cathédrale là-bas où je n'ai pas encore pénétré – et la lumière papillotante, au-dehors, d'un jour d'été éclatant, rue de l'Ail ou sur le pont du Corbeau d'où, dit-on, l'on jetait autrefois des femmes dans l'Ill, celles convaincues d'être sorcières, ou d'autres accusées d'infanticide?... (383)

L'absence est donc comparée à une faible lumière, une lumière déviée, une lumière qui tombe d'en haut et qui se retrouve captive dans un espace fermé et austère: la cathédrale. L'absence correspond donc à quelque chose d'inconscient jaillissant du passé et pouvant toujours affleurer la conscience.

La disparition, en revanche, correspond à une lumière éblouissante, directe et chaude. C'est la lumière du dehors, qui ne peut être rapprochée de l'idée de mort. Le pont, l'image qui symbolise le passage et le devenir, figure ici le lieu de la disparition de ces femmes qui vivent au marge, des femmes exclues, des femmes différentes. Thelja disparaît donc en raison de sa différence troublante. Cependant, tout laisse supposer qu'elle fera sa vie dans un autre lieu. La disparition consiste donc en une métamorphose, une possibilité de renaissance dans un autre lieu.

La mère-émigrée et la mère-future

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, Djébar constate que, parmi les émigrés, les femmes

étrangères sont les plus désarmées. D'un côté elles sont considérées comme des analphabètes par la société d'accueil; de l'autre elles s'enferment souvent dans le silence à cause du fossé entre les cultures des deux sociétés: "pour elles l'infini d'une effraction s'est ouvert, s'est élargi, tandis que, autour d'elles, se creusait un vertige de silence" (197). La mère tout particulièrement devient la, "métaphore de l'étrangère" (201). Le roman, outre la mère étrangère, présente également la mère-future, Eve, celle qui devient mère par amour pour l'autre. Eve incarne la possibilité de l'intégration de la mère étrangère dans la société d'accueil.

Dans l'œuvre de Djébar, le personnage de la mère est toujours dépeint dans ses nombreuses dimensions et dans toute sa complexité (cf. notre analyse de *Vaste est la prison*). La mère expatriée incarne la tradition qui s'oppose à une quelconque forme de changement. Lorsque la mère ne s'est pas enfermée dans un monde de souvenirs, ce sont les filles, ou les femmes émancipées, qui l'introduisent à des réalités différentes. Dans *Les nuits de Strasbourg*, Touma, la mère d'Ali, ainsi que la mère d'Eve, "la déportée" en banlieue parisienne, représentent les mères qui vivent en marge de la ville (63). Elles sont marginalisées soit par la ville qui les accueille, soit par leurs propres fils, ces derniers étant les premiers à s'éloigner de la tradition, à étudier la langue de l'autre et à oublier leur langue maternelle. Dans le nouveau pays, la mère émigrée, doublement bannie, finit par vivre dans l'espace silencieux d'un appartement, mais surtout dans une forme d'autisme lié au ressassement du passé.

Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'auteur confesse privilégier: "le statut de la mère comme métaphore de l'étrangère; comme si sa mission, faite de mutité et

d'invisibilité à la société autochtone, était de se nourrir 'd'orgueil et d'amertume' ce qui seront les nouveaux prolétaires de l'Europe" (201). Une fois dans la nouvelle société, le mutisme et l'invisibilité constituent les signes de sa peur, de sa différence et de sa solitude. Elle ne conserve qu'une seule forme, "d'identité visible," celle de la: "gardienne de mémoire figée" pour ses fils (199).

C'est en pensant à ces mères, que l'auteur décrit des femmes avec des yeux sur la nuque, c'est-à-dire toujours tournés vers le passé:

Ces yeux exorbités, et placés ainsi derrière, ne savent plus regarder: mais c'est l'être tout entier qui ainsi se souvient; c'est le corps qui irréversiblement avance, pour pousser en avant les tout-petits, mais plus la mère arrive parmi nous ici, plus elle reste liée là-bas.

Là-bas où retourner l'été, où rêver, à défaut, d'y aller pour mourir; où elle n'ira plus mais tant pis! Ses yeux, en arrière, lui deviennent comme les phares de l'origine perdue. Elle, l'étrangère, s'est presque statufiée dans l'absence. (201)

Dans *Les nuits de Strasbourg*, Touma vit dans l'absence. Elle ne retrouve une forme de vivacité que dans son rapport avec Mina, sa petite-fille, qu'elle appelle, "ma fille à moi!" (142). Son fils Ali la lui a laissée lorsque la mère de Mina est partie avec un Français. Bien que Mina aille à l'école française, elle refuse de communiquer dans cette langue. La grand-mère comme la petite-fille souffrent d'une absence et toutes les deux se renferment dans leur silence, leur aliénation, et leur manque.

D'abord décrite dans son ethnicité, avec un foulard coloré sur les cheveux, un tatouage sur le front et les yeux cernés de khôl, Touma est l'exemple même de la: "gardienne de mémoire figée," car elle reste immergée dans son passé. La mère d'Ali rompt cependant le silence avec Hans et Thelja, car ils lui rappellent son fils et sa fille. Elle évoque, dans un quasi délire des souvenirs vieux de trente ans, des souvenirs d'un

événement survenu pendant la guerre d'Algérie: le massacre des siens. Elle n'arrive pas à oublier la guerre et, de ce fait, ne peut comprendre le mariage de sa fille Aïcha avec un Français. Lorsqu'elle apprend, alors qu'elle se trouve dans son appartement, qu'Ali a commis un homicide, Touma réagit comme si elle était dans son pays, et: "entre en transe, se lacère les joues, tout en s'accompagnant d'un chant ancien, obsidional" (328).

La mère-future, quant à elle, incarne la possibilité d'une intégration à partir de la différence. Dans l'œuvre de Djébar, cet exemple positif de femme enceinte fait exception. En effet, l'auteur n'a jamais ennobli ou valorisé le corps de la femme enceinte. Au contraire, elle a stigmatisé la passivité du corps féminin en tant que corps reproducteur. De plus, elle a toujours favorisé les liens affectifs fondés sur la réciprocité des sentiments, par rapport aux liens du sang. Dans *Les Alouettes naïves*, la "vierge ignorante," qui s'offre à son mari devient, après neuf mois la, "mère opaque à tout ce qui fleurit dans la vie" (337). D'ailleurs, Djébar a déclaré au cours de son entrevue avec Clarisse Zimra, à propos de *Femmes d'Alger dans leur appartement*: "When I think of the female body, I do not see it as a procreating body, but as an erotic body" (177).¹²

A la fin d'*Ombre Sultane*, Hajila, enceinte, perd son enfant à la suite d'un accident. Isma, qui la regarde, commente: "A quoi bon me dire ce que je sais déjà: que le fœtus tombera puisqu'il est déjà mort en ton cœur; que tu vivras, légère, l'entrave déliée. Et l'ambulance à l'appel strident peu à peu s'approche" (169). Et si, pour Hajila, l'enfant encombre, dans *Vaste est la prison*, la mère et la fille partagent tacitement la même résistance au corps féminin vu comme procréateur. La mère de la narratrice, en parlant d'une de ses cousines qui est enceinte à près de quarante ans, observe: " – Elle

fait des enfants en même temps que sa bru, et dans le même appartement! commenta-t-elle sur un ton amer” (306). Isma décrit la scène de l’adoption de sa fille comme une scène merveilleuse. La narratrice en refait le récit à sa fille par la suite.

Même dans *Les nuits de Strasbourg*, Thelja fait la remarque suivante à Eve enceinte: “– Moi, contrairement à toi, rétorqua doucement Thelja, je ne suis sûre que de cela: je ne serai plus jamais enceinte. En arabe, comme c’est révélateur, on dit ‘lourde’! Non, je ne serai plus jamais lourde!” (110). Par ailleurs, l’image d’Eve enceinte ne laisse pas de soulever doutes et interrogations. Eve, comme Thelja, a laissé sa fille avec son père et sa famille. Quand Thelja lui demande si elle a vraiment désiré cet enfant, Eve, se tait d’abord, puis répond: “– L’enfant, murmure Eve, la main sur le ventre, c’est Hans qui l’a voulu. J’ai accepté!” (78). C’est donc par amour pour Hans, plus que poussée par le désir d’être mère, qu’elle est tombée enceinte.

Quand Eve regarde son ventre dans le miroir, il n’y a en elle aucune trace de complaisance ou de romantisme. Cette sévérité vis-à-vis d’elle-même est révélée à travers les yeux de Mina: “Mes dessous doivent lui paraître élégants, Thelja: ce sont eux que Mina scrute d’ailleurs, pas mon ventre ni ma peau, [. . .] j’attends au moins qu’elle me sourit ou qu’elle se hasarde à venir tâter cette peau tendue. Elle se tient immobilisée; elle baisse la tête, toujours son bras entourant sa chevelure” (136). Dès lors, plus que l’enfant à venir, c’est le couple et sa volonté de rester ensemble qui importe. Du moment où un sentiment d’amour unit l’homme à la femme, un espace de tendresse et de confort sera toujours laissé libre pour des enfants.

L'espace de la médiation: le couple

En tant qu'espace de médiation, Strasbourg devient le lieu où les couples d'étrangers se forment. Djebbar fait de ces couples opposés le, "schéma opératoire" de sa fiction et analyse, dans *Ces voix qui m'assiègent*, la manière dont la langue et la mémoire s'interposent entre les amants (237):

Car mon thème principal, traité en fiction, est quelle langue accompagne, suit, enveloppe les êtres, pendant l'amour... [. . .] les deux couples sont dans deux langues avec histoires collectives opposées, marquées par des traces de conflits qui, malgré eux, peuvent se réveiller dans l'amour.

Comment la parole – et, avec elle, la mémoire obscure, engourdie – vient quelquefois bloquer, s'interposer, au lieu d'accompagner ou de rendre plus présentes les caresses. (237)

La variété des langues et des sons multiplie les possibilités de communication et d'échange entre les amants. Les personnages opposent le présent, c'est-à-dire la force du couple, à l'idée de la mort, que les souvenirs des guerres passées refont émerger.

Le couple, ou plus précisément l'impossibilité du couple dans sa société, a plusieurs fois donné l'occasion à Djebbar de critiquer la culture musulmane. Dans *L'amour, la fantasia*, la narratrice parle de ses parents comme d'un cas exceptionnel, au sein d'une société où l'idée d'amour entre l'homme et la femme n'existe pas: "mes parents, devant le peuple des femmes, formaient un couple, réalité extraordinaire!" (47). Dans *Vaste est la prison* aussi, l'évocation de sa grand-mère permet à Isma de critiquer une société qui ne se fonde pas sur l'union du couple, mais sur la haine entre les époux. C'est seulement dans *Les nuits de Strasbourg* que, pour la première fois, le couple représente une force et une réalité positive.

Dans *Littérature maghrébine de langue française*, Jean Déjeux déclare que: “La naissance du couple, tel est l’apport original d’Assia Djébar dans la thématique de cette littérature maghrébine” (255). Pour appuyer ses propos, il cite un entretien avec Djébar sur ce sujet, datant de 1969:

Peut-être suis-je en avance en privilégiant ainsi le couple, mais je suis frappé de voir que la femme dans son rapport avec l’homme est souvent amenée à accepter de compromis qui, eux, me révoltent, et à se soumettre. Il arrive fréquemment que s’instaure entre l’Algérien et l’Algérienne un dialogue de lutte. Pour finir, l’homme épouse volontiers une Européenne ou se réfugie dans le mariage traditionnel. Il est encore rare qu’il épouse par amour une compatriote, mais même alors les problèmes sont loin d’être résolus. (255-56)

Déjà en 1969 l’auteur dénonçait le manque d’éducation à l’amour dans sa société. Selon l’auteur, la communication entre les deux sexes ne peut grandir qu’à partir de l’idée de couple. C’est la raison pour laquelle elle revendique toujours, dans ses oeuvres, la parité, la réciprocité et l’authenticité des sentiments entre l’homme et la femme, en tant que valeurs sur lesquelles se fonde toute société.

Déjeux analyse les trois premières oeuvres de l’auteur, *La Soif*, *Les Impatients*, et *Les enfants du nouveau monde*, et souligne que la naissance du couple naît tout d’abord du, “besoin de l’Autre pour soi” (260). Nadia, le personnage de *La Soif*, afin d’échapper au déséquilibre des relations entre les deux sexes et pour ne pas être victime de l’homme, parvient à l’utiliser: “Sa soif de l’Autre reste égotiste: elle refuse la soumission-possession du maître et seigneur mais elle n’a pas encore totalement découvert la relation d’amour oblatif. Elle aime pour elle-même d’abord et elle a peur d’aller jusqu’au bout de son amour naissant, craignant toujours d’être asservie” (261).

Déjeux affirme que, à cause de cela: “La découverte du ‘nous’ conjugal n’a pas encore été faite pleinement, du moins dans ces romans” (262).

Quarante ans après ses premières œuvres, Djébar propose dans *Les nuits de Strasbourg*, des couples d’étrangers qui se rencontrent dans un espace étranger à presque tous les personnages, sur un terrain de parité, de respect, d’amour, et de fraternité. Dans *Ces voix qui m’assiègent*, l’auteur confesse que c’est en réaction aux assassinats récents survenus dans son pays qu’elle imagine les nuits d’amour des protagonistes, à la manière d’une “thérapie” (237):

[. . .] j’ai écrit ce roman en 1997, en Louisiane, alors que, si loin, j’avais connaissance des massacres de villageois dans mon pays: après deux livres sur la mort [. . .], ma seule réaction à l’actualité sanglante était d’écrire de plus longues pages encore sur les neuf nuits d’amour imaginées à Strasbourg! Mon imagination, disons-le maintenant, était, en quelque sorte, pure thérapie!... (237)

En Algérie, d’un point de vue socio-politique, la relation entre sexes opposés n’a pas changé. Au contraire, l’intégrisme religieux oppresse encore plus les femmes.

Le message de résistance de l’auteur est clair: les Algériennes peuvent changer la réalité de leur vie. Elles ont d’abord besoin d’un nouvel espace, car la fugitive est une fois de plus la seule femme qui puisse éventuellement refaire sa vie. Les femmes doivent proposer de nouvelles règles à l’intérieur du couple. Enfin, elles doivent probablement chercher des amants non-Algériens et beaucoup plus féminins et féministes, c’est-à-dire mieux disposées à la femme.

L’erotisme

Le corps, à la différence des œuvres autobiographiques dans lesquelles il s’exprime d’abord à travers la souffrance, se manifeste à travers le plaisir, dans *Les*

nuits de Strasbourg. L'auteur a déjà utilisé le langage érotique.¹³ Pourtant ici, pour la première fois, l'auteur fait de l'érotisme le coeur et la force motrice du roman. Les personnages féminins ne souffrent pas d'aphasie amoureuse. Loin d'être perçus à travers les tensions, leurs désirs trouvent des voies pour se manifester à l'homme. En outre, grâce au dialogue de leur corps surtout, l'homme et la femme se parlent, s'écoutent, et se rencontrent.

Le langage des corps se montre plus important que les mots eux-mêmes. Eve raconte à Thelja son coup de foudre pour Hans et le décrit comme un moment: "sans les mots, en dehors des mots, lui et moi soudain muets..." (69). Au début de leur relation, ne possédant aucune langue en commun, Eve et Hans sifflent des mesures de musique classique: "C'était l'un de nos passe-temps de gamin, à Rotterdam, les premiers jours, quand nous n'avions pas tellement de mots à échanger: toi, dix mots français, et moi, deux ou trois fois plus... en anglais. Tu sifflais alors; moi, souvent, je te suivais en fredonnant" (93-4). Avant de faire l'amour avec François, Thelja préfère considérer son amant comme un étranger, afin de communiquer avec lui par les sens seulement: "*je préférerais par moments qu'il soit totalement étranger: on ne pourrait échanger des mots, seulement des caresses!...*" (80). Au cours de la cinquième nuit qu'ils passent ensemble, Thelja révèle à François son désir de l'aimer muette: "*en muets, oh oui! [. . .] Ainsi, au coeur du désert des mots, nous pourrions nous entrecroiser, nous pénétrer, nous déchirer même, surtout nous connaître!...*" (226).

L'érotisme correspond à un langage universel, capable de faire se rencontrer les personnages au delà de leurs différences. Il représente aussi le langage de la

transparence, grâce auquel les protagonistes font connaissance et créent un espace d'authenticité. L'érotisme rend possible le changement. Là où le couple, par l'intermédiaire du dialogue, brise le silence de la mémoire traumatique, l'érotisme, en tant que puissance du réel, distingue les rêves des personnages de leurs hallucinations. A chaque fois que le passé revient sous la forme de rêves et d'hallucinations, l'érotisme combat la pulsion des protagonistes de se détacher de la réalité. Il incarne alors la force vitale du présent amenant la sublimation et l'évaporation des images douloureuses. L'érotisme crée également un espace de partage et une nouvelle langue d'amour faite de sons et de rythmes.

Audre Lorde parle de l'érotisme comme du pouvoir de transformation du réel, dans "Uses of the Erotic: The Erotic as Power:"

There are many kinds of power, used and unused, acknowledged or otherwise. [. . .] In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives. (53)

Selon Lorde, la femme peut transformer la réalité dans laquelle elle vit, car, à travers l'érotisme, elle apprend à se connaître, à exprimer ses sentiments les plus enfouis, ses désirs et ses potentialités. En ce sens, l'érotisme devient, pour Lorde, un pouvoir politique au féminin, qui a toujours été refusé et supprimé par l'homme, car il trouble le système patriarcal.¹⁴

Dans *Les nuits de Strasbourg*, la force érotique vient de la femme et provoque le changement de la réalité qui l'entoure. Thelja réveille François. Irma, qui regarde ce couple, pense: "elle le réveillerait, c'est-à-dire, le laisserait dans le désarroi et la

bascule: il ne serait plus jamais installé, c'était sûr. [. . .] C'était pour cela, que cette nomade brune, au prénom de neige, avait débarqué, pour replonger ce quinquagénaire [. . .] dans l'errance ou l'inguérissable nostalgie" (297). Eve décide que Hans sera son, "“dernier amour” [. . .]. Si ça ne marche pas cette fois, je me fais religieuse. Catholique naturellement, c'est le seul état de chasteté déclaré" (67). Dès la première nuit d'amour, entre les bras de son amant, Thelja, auparavant, "l'intouchable" (48), se sent une femme complète: "*la nuit, dans chaque chambre, je redeviens complète, autonome, nue ou habillée qu'importe!*" (346). Redevenir complète et autonome signifie pour elle se réapproprier son corps et ses désirs les plus profonds et se donner à l'autre sans retenue.

L'érotisme modifie la réalité dans laquelle vivent les personnages, surtout parce qu'il appelle et chasse en même temps les images du passé qui les tourmentent. La force vitale de l'érotisme de Thelja change l'atmosphère figée et mortuaire du petit appartement de François où il passe habituellement ses dimanches. Dans son studio, qu'il s'est arrangé dans la maison de sa mère défunte, à l'extérieur de Strasbourg, François conserve tous les souvenirs d'elle. De plus, il y a, sur la cheminée, les photos de sa femme, également décédée. Lors de la quatrième nuit passée ensemble, François éprouve le désir, sans en comprendre la raison, de montrer son refuge à Thelja.

Une fois chez lui, elle perçoit l'énergie funèbre de cette chambre et voudrait s'enfuir: "“Un fantôme, me voilà fantôme parmi les siens, les siens morts!” Elle se désira sourde; ou imperméable: par les yeux et les oreilles" (202). Cependant, elle devine la raison pour laquelle François a souhaité l'amener en ce lieu et comprend ce qu'il cherche confusément à lui transmettre:

Elle comprit, l'instant d'après, ce que, dans une tension silencieuse, il se mettait à désirer, ou qu'il avait désiré au préalable, dès qu'ils avaient retraversé le pont. [...] cet homme aux mains inquiètes attendait d'elle, quoi? Qu'elle s'attendrisse, qu'elle soit caressante et docile... et liane... et?

Elle jeta un coup d'oeil sur le rebord de la cheminée: "l'inconnue", "elle", "l'autre" trônait là, chevelure blonde, opulente, un grand sourire dans un visage large. [...] François l'enlaça aussitôt tandis qu'elle oubliait la photographie derrière, la morte à laquelle il tournait le dos, ses propres lèvres emprisonnées, son palais presque asphyxié, elle annihilait la chambre, à la fois la mère et l'épouse, et le panorama au-dehors, jusqu'au Rhin là-bas. (205, 206)

La lutte entre le présent et le passé est ici évidente. Le présent, incarné par l'érotisme de Thelja, anéantit l'énergie funèbre de la chambre. Les deux amants, grâce à leur désir commun, oublient à la fois la mère et la femme, toutes deux défunttes: "loin de la mère, de l'épouse, de chacune des mortes qu'importe, [...] ils se perdent simultanément, leurs souffles conjugués, dans un noir de violence" (209).

L'érotisme transforme la réalité des personnages, car il crée également un espace de partage pour les amants. L'idée d'interpénétration des amants revient plusieurs fois au cours des descriptions des nuits d'amour. Elle montre ainsi, d'une part, l'importance de l'équilibre entre l'homme et la femme et, d'autre part, celle du partage, qui correspond presque ici à une confusion des corps. Marc Gontard la nomme, "un partage fusionnel" ("L'érotique des langues" 24). Lorde aussi souligne l'importance du partage en tant que dérivant du pouvoir de l'érotisme:

The erotic functions for me in several ways, and the first is in providing the power which comes from sharing deeply any pursuit with another person. The sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference. (56)

Dans *Les nuits de Strasbourg*, c'est grâce à l'idée d'interpénétration que s'évanouissent les différences de mémoire et d'identité chez les personnages.

Pendant la neuvième nuit, Thelja forge le néologisme "*Alsagérie*," qui marque le triomphe du partage entre l'Alsace et l'Algérie.¹⁵ Ces deux terres se rencontrent par l'intermédiaire de l'érotisme: "*Il y a un couple dans 'Alsagérie', un couple heureux, un couple faisant l'amour*" (373). De plus, Thelja et François passent une grande partie de leurs neuf nuits à rire. L'hilarité aussi est capable d'alléger le poids des événements tragiques que la mémoire retrouve. En fait, pendant la septième nuit, alors qu'elle vient d'évoquer sa tentative de suicide, Thelja laisse François, "[d]ans un grand rire" (319).

L'érotisme crée enfin un nouveau langage onomatopéique fait de sons et de rythmes. Entre les amants, la différence des langues contribue à enrichir leur communication. Pendant que Thelja et François font l'amour, elle scande le mot, "*ta inta*," qui signifie "toi," en arabe. A travers ce mot, elle reproduit le rythme de leur amour et le son de leur interpénétration. Gontard, arguant que la langue devient le lieu de l'érotique dans le roman, ajoute à ce sujet que:

La fusion totale de deux corps d'amants dans la langue, fait naître le rêve d'une langue mixte, une langue d'avant Babel, excluant toute idée de frontière, une langue adamique qui évoque par certains aspects la "bilangue" que postule Khatibi comme "langue de l'aimance". En effet, la langue de l'amour, dans le partage fusionnel, perd peu à peu toute origine: *je ne sais plus en quelle langue je te parle* (P. 345) avoue Thelja à son amant. ("L'érotique des langues" 26)

Cet idéal de la réconciliation et du partage révèle, en même temps, son contraire: l'absence, la perte, la mort. Gontard l'appelle, "l'incommunicable" de tout "échange interlinguistique" (27).

La mémoire et le témoin

Dans les deux romans autobiographiques, le corps féminin est rarement décrit. Surtout, il est vécu en fonction des interdits culturels de la société algérienne. Le corps des femmes subit également les conséquences des souvenirs douloureux. Les personnages féminins souffrent à plusieurs reprises de troubles de la mémoire, d'aphasies, et de pertes de la voix. La femme qui oublie son passé, survit grâce au seul fait qu'elle ne peut se souvenir et ne peut, de ce fait, pas parler ou raconter son histoire à la première personne.¹⁶

Dans "Women as Storekeepers of Memory," Odile Jansen raconte l'histoire de Philomèle. Ce récit est extrait des *Métamorphoses* d'Ovide. Philomèle se fait violenter par son beau-frère Tereus, puis mutiler par lui, afin qu'elle ne parle pas. Il lui coupe la langue. Philomela tisse alors un drap, symbole du viol dont elle a été victime. C'est ce tissu, ou ce texte, qui avertit sa soeur Procne de ce qui s'est passé. Il constitue ce que Jansen appelle, "the unspeakable memory" (37):

The wound inflicted on her body was meant to leave an absence, to create a silence, [. . .]. As we know, the rules and restriction of a male-dominated society have a similar mutilating and muting effect. This often invisible manipulation can even be considered worse than real mutilation. But the symbolically mutilated body cannot be prevented from communicating meaning. (37)

Même mutilé, le corps continue à manifester sa souffrance. Chez Djébar aussi, la mémoire de la violence et de l'oppression, qui ne peut être dite, trouve toutefois des façons détournées de se révéler.

Le tissu qui dit "the unspeakable memory" se présente ici sous forme de symptôme psychosomatique. Les pertes de la voix, les silences et les aphasies sont des

signes qui témoignent d'une blessure passée. Même les rites traditionnels féminins – la transe, le lamento, les femmes qui se lacèrent les joues –, sont liés à la représentation du corps comme souffrance. Toutefois, l'auteur va beaucoup plus loin qu'Odile Jansen. Dans *Vaste est la prison*, les silences, les trances, mais aussi les pertes de la voix et les aphasies amoureuses correspondent bien entendu à des manières de communiquer la douleur, mais elles constituent surtout la manifestation inconsciente d'une volonté de changement.

A partir de ces pertes, le corps se met en mouvement et, fantomatique, il part à la recherche d'une direction et d'un nouvel espace. Autrement dit, le corps n'est pas simplement un miroir qui réfléchit la douleur et le malaise, il est aussi un agent actif de transformation. C'est souvent grâce à ces traumatismes, à ces histoires occultées, aux pertes de sa voix, que la femme avance et qu'elle trouve le courage de s'affirmer. C'est ce qui arrive dans *Vaste est la prison* à la mère de la narratrice, Bahia, qui souffre d'aphasie.

En ce qui concerne la relation entre le corps et la mémoire, les couples ne partagent pas ici le même passé, à la différence des œuvres autobiographiques. La narratrice de *L'amour, la fantasia* et celle de *Vaste est la prison* écoutent les histoires des femmes algériennes et participent à leurs émotions, car cette mémoire correspond à un héritage commun. Dans *Les nuits de Strasbourg*, l'écoute entre les deux sexes ne renvoie pas au partage de leurs souvenirs. De ce fait, les personnages parlent souvent seuls et, quand ils sont en présence de l'autre, ils se comportent également comme s'ils étaient seuls. Lorsque Thelja confesse à Eve son aventure avec François, elle décrit son amant à la fois comme un étranger et comme un sourd: "je fais l'amour avec un

étranger, et en plus il est comme sourd. Il semble m'entendre, il me touche, il caresse mon corps, mais tout ce que je dis, ce que je veux dire, ce que j'oserai avouer, peut-être qu'il ne l'entend pas vraiment" (106). Toutefois, cette différence, au lieu de rendre la femme étrangère à l'homme, favorise la création d'un véritable espace d'acceptation et d'accueil physique.

Le couple, pour ce qui touche à la mémoire, incarne la force de la reconstruction du présent. En ce sens, il symbolise la possibilité du dialogue, de la parole qui se libère, du silence qui s'interrompt, bref, de la communication. L'autre écoute et peut ensuite témoigner de la mémoire traumatique de celui qui parle. Ce faisant il représente le premier pas vers la reconstruction du présent. La présence de l'autre rassure également et permet à celui qui se souvient de parcourir à nouveau son passé. Autrement dit, l'homme, aussi bien que la femme, laissent émerger leurs souvenirs pour les revivre et les comprendre de nouveau, cette fois avec le confort de la présence physique du témoin.¹⁷

Dans son analyse intitulée *We Heal From Memory*, Cassie Premo Steele étudie la forme que la mémoire traumatique emprunte pour revenir à l'inconscient, ainsi que la possibilité de cicatriser les blessures du passé. Elle souligne d'abord l'importance de se souvenir devant l'autre, et met en évidence le rôle fondamental du témoin: "To witness means to decide to participate – not only with the head but with the heart – in the experience of another, an experience so painful that it must be shared in order to be confronted" (2).¹⁸ Pour celui qui se souvient, la présence de l'autre est fondamentale. La mémoire traumatique ne peut être abordée de manière frontale; elle requiert un intermédiaire: "the traumatic experience cannot be directly referred to but must be

remembered, reconstructed, and worked through indirectly in an address with another”
(3).

En se libérant du passé l’un devant l’autre, à travers la parole, Thelja et François combattent le silence auquel a conduit l’accumulation passive de souvenirs traumatiques. Au cours de leur septième nuit ensemble, au moment où Thelja évoque devant François sa tentative de suicide, il la tient dans ses bras et commence à la caresser. Ses caresses incitent Thelja à se souvenir. La présence et les gestes amoureux de François lui permettent de se rappeler la scène qui la hante:

Elle raconta la scène [. . .] . Il la retint contre lui; [. . .] ce corps et l’idée de ce corps, il le dessina silencieusement et d’être ainsi parcourue la fit déboucher, yeux ouverts, presque sûr d’elle-même, sur la scène première qui la hantait. [. . .] Il se mit sur son ventre, il ne cherche pas à la pénétrer, non, simplement l’alourdir, la meurtrir, lui faire sentir la terre, ainsi que son poids à lui, son corps d’homme de plus de la cinquantaine avec un passé, une histoire, une histoire de terre, de ville autrefois vidée, de retours, d’accidents. Qu’elle ne s’envole pas, qu’il la marque. [. . .] Or il fallait que sa parole à elle jaillisse neuve, entre eux, entre leurs corps, contre eux enchevêtrée à eux deux. C’est cela: ils luttèrent de concert et d’amour, pour qu’elle triomphe de sa hantise, qu’elle la tire et l’exhibe en pleine lumière.

Elle finit par dire:

– J’ai plongé. Je me suis jetée. (316-17)

Les caresses et le poids du corps de François ramènent Thelja à la réalité de leur chambre et de leur être deux. La volonté concertée des amants de récupérer ce qui a été occulté et oublié permet à Thelja de se souvenir. Sa parole, qui jaillit à présent sous les caresses de l’autre, peut émerger, enfin renouvelée.

Au sein du couple, il ne s’agit pas seulement de Thelja qui se rappelle devant François. A la suite de leur première nuit passée ensemble, François, grâce à Thelja, commence à raconter son passé: sa mère, l’évacuation de Strasbourg et la disparition de

son père. Tandis que François se souvient, Thelja le rassure ainsi: “– Mais je t’écoute, mais oublie-moi! Murmure-t-elle avec un léger baiser sur la main de François, comme si elle désirait, non pas s’insinuer dans ce passé, plutôt lui permettre de s’évaporer...” (131).

Toutefois, poursuit Steele, le fait de parler devant un témoin n’est que le premier pas vers la guérison. Le parcours conduisant jusqu’au pansement des plaies du passé est difficile, car:

It is, [. . .], necessary to leave the past behind in order to survive, but it is also impossible to leave the past if this past is traumatic. The return of traumatic past comes in dreams and nightmares, which must be dealt with in order to survive. But this “dealing” with the past is characterized by its difficulty: dealing is not simply a matter of returning, but of reconstructing. (42-3)

Entre la nécessité de fuir le passé et l’impossibilité de l’effacer, se trouve le pouvoir de la reconstruction. Reconstruire le passé ne signifie pas simplement le revisiter, mais substituer de nouvelles expériences aux souvenirs traumatiques. C’est la raison pour laquelle la guérison semble plus probable dans le cas de Eve et Hans que dans celui de Thelja et François. En effet, le présent et sa réalité sont plus importants pour Eve et Hans que leur passé. Eve, qui décide d’avoir un enfant avec Hans parce qu’il le désire, prouve toute la confiance qu’elle a en cette relation. Hans est également optimiste en ce qui concerne le présent comme le futur. En revanche, la guérison reste une éventualité incertaine pour Thelja et François.

Malgré leurs neuf nuits d’amour, Thelja, lorsque ses souvenirs ressurgissent, comprend la signification de son expérience avec François:

Elle désira à nouveau se souvenir, comme si c’était hier... Tout le temps de son évocation, son désir à elle affleurait, naissant et latent à la fois,

mais elle parla [. . .] pour parvenir au bout de son souvenir aussi pressant que son désir. Elle ne voulait maîtriser pour l'instant que ce dernier, pas le jaillissement, lait de palme inépuisable, de la mémoire d'enfance prête à déborder... (85-6)

Thelja, agitée par le désir de la mémoire et celui du plaisir, se prépare pour l'instant à connaître et à vivre le deuxième. Elle, grâce à François, connaît ses désirs, se démasque face à l'autre et se donne sans retenue, et partage un espace commun d'intimité.

Toutefois, faire face au passé est une chose toute différente, et le choix final de Thelja de se retirer dans un espace vide de solitude confirme la difficulté de se voir à partir de l'autre.

Strasbourg: l'espace du désir

Dans *Vaste est la prison*, Isma ne se montre véritablement à son aimé que quand elle se sent, "hors territoire" (59).¹⁹ Dans *Les nuits de Strasbourg*, Thelja concrétise son désir de passer neuf nuits d'amour avec François lorsqu'elle serait en Alsace.

Strasbourg, par rapport à Paris où la protagoniste se perçoit comme imperméable à ses désirs et méfiante envers l'homme, incarne l'espace de sa visibilité émotionnelle, ainsi que l'espace du partage. Au cours de ses premiers rendez-vous avec François à Paris, Thelja maintient son masque et sa distance. Elle préfère se "taire" avec lui, car elle se voit alors comme l'étrangère algérienne et perçoit en même temps François comme l'ennemi français (45). Thelja remarque l'indiscrétion du regard de François quand il l'observe. Il la dévisage et lui donne envie de se cacher: "je passais lentement ma paume droite sur mon visage, voulant comme l'effacer, le dissoudre, ou tout au moins le rendre, à vous, invisible... et pourtant, dans la même pulsion, soulagée presque, je me disais: 'cet homme me voit-il, moi?'" (44-5).

Thelja ressent un certain danger à être visible. Elle le définit même comme une effraction. Ce mot renvoie en fait à l'interdit historico-culturel qui pèse sur la visibilité du corps féminin qui règne en Algérie. Les réflexions de la protagoniste sont comparables ici à celles de la narratrice des œuvres autobiographiques: sa peur d'être dévisagée par le français, ainsi que la croyance des Algériennes qui pensent que le regard de l'étranger ne peut les toucher, car il n'a pas de regard. Quand François évoque des épisodes intimes de son existence, elle refuse de l'écouter. Ces confidences la gênent. Elle préfère partager avec lui des choses moins personnelles: "Je n'écoutai plus. Mon embarras. 'Je ne veux pas, me disais-je, qu'il me raconte sa vie privée. Non, je ne veux pas de cette effraction!' Comme si votre charme, je le cherchais dans un excès d'impersonnalité" (45).

En outre, Thelja se sent toujours étrangère à Paris. Les mœurs françaises ne sont pas les siennes. Le comportement des amoureux qui s'enlacent tendrement à Montparnasse lui donne chaque fois le sentiment d'être tout juste arrivée en France. Elle confie à François: "ce spectacle des amoureux, à Paris, m'emplit d'alacrité... – j'hésite, puis: Autrefois, adolescente puritaine, j'aurais détourné les yeux, j'aurais eu honte moi-même qu'ils exhibent ainsi leur émerveillement mutuel!"(48). François se moque d'elle. Mais lorsqu'il cherche le bras de Thelja pour le prendre, elle fait un effort pour dominer son "retrait instinctif" (48). Quand François garde sa main dans la sienne, elle cherche à se libérer. En revanche, à Strasbourg, elle se rend compte du changement qui s'est opéré en elle: "pour la première fois le regard d'un étranger ne se brouille pas avant de m'atteindre" (45).²⁰

Dès le départ, Thelja fixe les conditions de sa rencontre avec François: le lieu, le début et la fin, tout est déterminé. Le choix de Thelja peut être interprété de différentes façons. Il peut représenter le désir de ne pas voir ses émotions s'amoindrir, ou celui de garder le contrôle du temps et de l'espace. Il peut exprimer aussi son désir d'être nomade et sans attaches, c'est-à-dire le désir de vouloir vivre intensément le présent. A la différence d'Eve, qui affirme son envie de s'établir à Strasbourg avec Hans, Thelja se définit comme une, "femme suspendue," une, "fugueuse... définitive!" (43). Elle n'a pas l'intention de rester et confesse à Eve: "je ne suis pas venue pour une 'liaison', comme on dit ici" (109).

Thelja est donc une fugitive, toujours de passage. Elle désire vraiment, cependant, réveiller François et faire de lui un nouveau fugitif. Elle lui propose de changer chaque nuit l'hôtel de leur rencontre. Par là, elle cherche à lui transmettre l'idée d'être de passage et la possibilité pour lui de devenir un fugueur, de: "lui faire sentir, chaque soir, qu'il doit devenir nomade! Sans attaches, comme moi, mais dans sa propre ville, celle de son passé, celle où il travaille! Peut-être qu'ainsi il ressentira, chaque matin, combien je suis prête, à tout instant, à partir" (109).

Pendant la première nuit, Thelja a d'abord peur que François ait combattu contre les siens en Algérie. Mais elle ressent un sentiment bien meilleur, une fois dans ses bras: "(Elle respire longuement sous ses doigts à lui, elle trouve en un éclair la vérité.) Je vis un commencement... (Elle respire; soupire, comme si c'était du bien-être, ou un soulagement)" (54). Thelja ressent un changement et un adoucissement dans son état physique et mental. Comme si elle avait vécu en apnée jusque là, le changement qu'elle ressent se manifeste d'abord par sa respiration. Cela constitue une de ses premières

découvertes avec François. La respiration qui relie l'intérieur de son corps à l'extérieur, et vice versa, témoigne d'une plus grande vitalité physique, ainsi que d'un désir de partage accru. Elle respire et les mots jaillissent, dans flux que la narratrice ne peut arrêter: "Tant des mots sortent de moi, avant, après le plaisir? Pourquoi, mais pourquoi tout ce marmonnement?..." (223).

Dans cette nouvelle atmosphère de partage à deux, la narratrice laisse tomber le "voile" qui avait jusque là couvert son corps dans l'espace du dehors. Elle dévoile ainsi des aspects de sa personnalité dont elle ne s'était même jamais aperçu auparavant, le goût et l'enthousiasme d'apparaître: "*Elle découvre une coquetterie manifestée habituellement ni dans les gestes (les siens, en plein jours et dehors, retenus), ni dans la mise (ses toilettes, neutres le plus possible, pour ne pas trop 'apparaître')*" (57). De plus, dans l'intimité de leur chambre, Thelja découvre la joie de s'exposer nue devant l'autre, sans éprouver aucune honte. François veut toujours éteindre la lampe avant qu'ils fassent l'amour: "*Elle enleva la serviette; s'exhiba, assise, lui exposa son corps encore humide; [. . .] – N'éteins pas, je t'en prie! gémit-elle dans un souffle. Il baissa seulement la lampe*" (85). Au delà du plaisir que lui procure l'exposition de son corps, la lumière symbolise également la volonté de la narratrice de voir l'autre et de se voir à travers l'autre, sans aucun "voile."

Pendant ce voyage vers la connaissance de soi, Thelja arrive à exprimer ses désirs:

Oui, ce que j'aime, reprend-elle, c'est le vrai temps de l'amour, ou au moins son rythme, ses arrêts, ses silences... [. . .] ce flux que l'on apprend, chacun de l'autre... La durée de l'amour, je ne vois pas d'autre mot: chaque fois inventer, trouver l'approche lente ou brusque, nous entrepénétrer, nous éloigner, nous frôler à nouveau, nous sentir, nous

*pressentir de loin... [. . .] L'amour, n'est-ce pas la métamorphose ainsi
entrevue? je divague? je discours?... Excuse-moi, je cherche... à dire
mon désir en moi et mon désir de toi, durant ces nuits, dans ta ville.
(116-17)*

Le temps de l'amour est le temps, intense, du présent. L'idée d'interpénétration exprime le désir, au plus profond de Thelja, de s'engager avec François à égalité, au delà des jeux de pouvoir. Chez elle, l'amour, en tant que force créatrice, engage un processus de métamorphose qui la fait passer d'un état d'invisibilité émotionnelle à un état de visibilité de son corps et de ses désirs.

Grâce à Strasbourg, Thelja perçoit aussi François d'une manière différente. Elle l'avait auparavant identifié à l'étranger et au Français; mais, après la première nuit, la narratrice se sent enfin: *"dans les bras de l'homme"* (56). Mais qu'est-ce qu'un homme pour Thelja? C'est quelqu'un qui peut la reconforter et qui laisse entrevoir son côté féminin: *"Dans le noir, il la couvrit avec précaution; il installa la tête de Thelja contre son épaule à lui. Il la voulait soudain enfant; 'son' enfant, [. . .] Il désira débiter dans cette obscurité, pour l'amante, un chapelet de diminutifs, de surnoms tendres, d'abréviations drôlement dites, de... Elle dormait déjà "* (118). C'est aussi quelqu'un qui peut aisément se montrer maternel et rassurant: *"Elle pleura doucement, quand il la berça, avec une constance sans lassitude, elle finit par remarquer, reconnaissante: – tu es un homme, et pourtant je te trouve ... maternel! Oui, c'est cela exactement... Comme cela me fait du bien!"* (223).

L'espace de la fusion et l'espace de la reconstruction

Le sort des couples de Thelja et François, et d'Eve et Hans se distinguent également du fait de leur capacité différente à créer un espace d'intersubjectivité. Le

couple se forme sur les bases du respect des individualités. En revanche, la relation ne dure pas lorsque le Moi fusionne avec l'Autre et s'identifie à lui. L'espace du partage amoureux, tant verbal que physique, entre Thjela et François, est toujours un espace de fusion, au sein duquel le corps des amants et leur identité finissent par se confondre. Ils parviennent à l'identification de l'un à l'autre à la suite d'un lent processus.

Cependant, dès la première nuit d'amour, leurs corps: "*se mêlent*" (57). Puis leurs souffles se mêlent (89). Leur sommeil s'entrelace ensuite (119). Se mélangent enfin leur salives (225), et leurs langues: "*ainsi ces nourritures sonores, je les tirerai à moi, je les mâcherai, je les triturerai, je les déglutirai, je deviendrai animal femelle, mais ruminant pour les enfermer en moi après les avoir bues de ses lèvres, pour les emporter liquéfiées dans mon corps, loin, loin de cette ville...*" (228). Cette confusion des corps correspond à l'interpénétration de leurs âmes: "*nous nous entrepénétrons davantage, corps et âme à la fois, non?*" (318), qui aboutit au mélange de leurs identités: "*Nos corps, deux paysages si proches, rien d'autre. Où suis-je?... Mais où suis-je donc?*" (226). La dernière nuit établit leur fusion linguistique, à travers le mot "*Alsagérie*" (372).

En outre, Thelja décide de s'engager envers François afin de se comprendre. Autrement dit, François, dès le début de leur aventure, joue avant tout le rôle de celui qui guide ce qui est invisible en Thelja vers la lumière. Il éclaire la "vérité" qui est en elle, et que la protagoniste ne peut pas encore voir par elle-même (50):

[. . .] je tenterai de comprendre devant vous ce que je quête confusément. Et la vérité qui, en moi, se dérobe surgira quand je vous ferai face. [. . .] Est-ce que, de devenir ainsi plus éclairée à moi-même, à chaque fois face à vous, ce serait la preuve – ou disons l'épreuve – d'une séduction des âmes – [. . .] cette sensation rare, au moment de mon face-à-face avec

vous, cette lumière en moi – “malgré vous, malgré moi” – , je la retrouverai ce soir, mais je ne vous la révélerai pas. (50-1)

Une fois arrivée à Strasbourg, Thelja cherche “confusément” quelque chose qu’elle est persuadée de retrouver en François. En réalité, cette vérité est bien plus complexe et dissimulée que ce qu’elle s’imagine.

En effet, pendant la septième nuit qu’ils partagent, après avoir évoqué sa tentative de suicide, Thelja dit: “ – *Au cours de toutes ces nuits qui se succèdent désormais dans cette ville, – cette ville autrefois vidée – , peut être m’approcherai-je du pourquoi de cette autrefois, car, nuit après nuit, nous nous entrepénétrons davantage, corps et âmes à la fois, non?*” (318). A travers François, la narratrice découvre ses désirs, sa sensualité et sa capacité à “jouir à deux.” Toutefois, elle n’arrive pas à comprendre cet “autrefois” qui émerge malgré elle. Elle ne comprend pas la raison de l’irruption douloureuse de la mémoire dans son quotidien, sous la forme de mort.

La relation entre Thelja et François correspond véritablement à la description que Kristeva donne de la rencontre de l’étranger avec l’autre:

La *rencontre* équilibre l’errance. Croisement de deux altérités, elle accueille l’étranger sans le fixer, ouvrant l’hôte à son visiteur sans l’engager. Reconnaissance réciproque, la rencontre doit son bonheur au provisoire, et les conflits la déchiraient si elle devait se prolonger. [. . .] La rencontre commence souvent par une fête de la bouche: du pain, du sel et du vin. Un repas, communion nutritive. L’un s’avoue bébé affamé, l’autre accueille l’enfant avide: un instant, ils fusionnent dans le rite de l’hospitalité. Mais ce coin de table plaisamment dévorant est parcouru des chemins de la mémoire: on se souvient, on projette, on récite, on chante. [. . .] Miracle de la chair et de la pensée, le banquet de l’hospitalité est l’utopie des étrangers: cosmopolitisme d’un moment, fraternité de convives qui apaisent et oublient leurs différences, le banquet est hors temps. Il s’imagine éternel dans l’ivresse de ceux qui n’ignorent pourtant pas sa fragilité provisoire. (*Étranger à nous-même* 21-3)

La rencontre et la liaison de Thelja et François correspondent à cette analyse: le plaisir qui naît et se transmet par le medium privilégié de la bouche; François qui berce Thelja, à la manière d'un enfant; la mémoire qui revient malgré, ou à cause de, leurs caresses; leur fusion d'âme et corps; et leur "banquet" hors du temps, c'est-à-dire la durée arbitraire des neuf nuits fixée à leur rencontre. Au cours de leur dernière nuit, si, d'un côté, le néologisme *Alsagérie* présage un futur commun, de l'autre, Thelja dévoile la fragilité et le caractère provisoire de leur relation et avoue à François: "– *J'aimerais tant t'aimer!*" (375).

Luce Irigaray, dans *Être Deux*, déclare ceci à propos de la relation-miroir:

Si je me regarde dans le miroir, si je vois l'autre dans le miroir, la perception rassemble à une sensation. L'image reflétée par le miroir, ou par mon esprit, a perdu le volume du corps: je me vois seulement en deux dimensions, et je vois l'autre comme un alter ego inversé. [. . .] En tout cas, la relation à deux y est esquivée, soit que je me réduise ou que je réduise l'autre à une image. [. . .] Dans le miroir, je peux devenir un autre, chercher l'Autre, réduire l'autre à ma perspective; nous ne sommes jamais deux. (76)²¹

Si l'on applique ces critères à la relation-miroir entre Thelja et François, leur histoire ne peut pas être considérée comme une véritable liaison entre deux sujets, car elle ne se fonde pas sur la reconnaissance de l'autre en tant que différent de soi. De plus, pendant les neuf nuits, Thelja qui, à Strasbourg, ne se sent plus étrangère, découvre son étrangeté à elle-même. *Les nuits de Strasbourg* s'ouvre sur la phrase suivante: "Je ne connais pas votre ville; pourtant je n'y suis pas encore l'étrangère. Pas encore" (41). Pendant son parcours de connaissance, elle arrive pourtant à un état de confusion et d'étrangeté.

A la différence du couple de Thelja et François, la relation entre Eve et Hans se fonde sur l'idée de reconstruction. Eve fait son choix: le présent, à la place du passé. Son changement se base sur la décision de se donner à l'autre, et d'avoir confiance à la fois en elle-même et dans le couple. Quand Thelja l'interroge sur son nouvel amant, Eve répond: "Moi, je me donne. J'ai tout joué d'un coup. Je suis en enfer et en paradis ('en enfer' pour la mémoire, 'en paradis' pour la volupté). [. . .] J'ai confiance. Je resterai là et je deviendrai vraiment photographe..." (70). Malgré Hans, la mémoire reste pour Eve un enfer, et même si elle sait de ne plus retourner dans son pays, elle éprouve de la nostalgie: "Je désire photographier Tébéssa pour ne plus en rêver, mais la retrouverais-je même si j'y revenais?..." (64). Toutefois, à Strasbourg, elle substituera les vieilles images de son pays d'origine aux nouvelles images de la ville.

Eve sait bien également que le couple qu'elle forme avec Hans ne suivra pas les conventions de sa culture traditionnelle. Elle annonce à Thelja: "– Nous avons trouvé la solution: ce concubinage laisse tout ouvert pour nous deux!" (77). Eve désire créer une nouvelle dimension à deux, puis à trois. Elle décide d'exaucer le désir d'Hans qu'ils aient un enfant ensemble, comme nous avons déjà constaté. C'est lui qui le veut et c'est elle qui accepte. Même si Eve a déjà une fille, qui vit au Maroc avec son père, elle croit qu'un changement reste possible. Derrière cette acceptation, il y a sa confiance: "la famille-cocon se resserrant sur elle-même, moi avec... Non! [. . .] Pas pour faire à mon tour une famille! Autant dire une huître qui se fermera tôt ou tard sur elle-même..." (148).

Hans aussi est un homme extrêmement optimiste, qui croit au présent et à la reconstruction. Quand il écoute le récit des événements tragiques de la vie de Touma, la

voisine algérienne d'Eve, il lui propose de voir: "le présent, le printemps, le soleil d'aujourd'hui!" (144). Il rétorque également à Thelja, qui s'attarde sur la disparition du manuscrit de l'abbesse Herrade: "pourquoi s'attarder sur la disparition? Autant dire sur le vide... Pourquoi pas sur ce qui se transforme, sur ce qui s'est maintenu, ou modifié, malgré les guerres?..." (172). Enfin, alors que Eve vient de le gifler à la suite d'une discussion sur leur fils à venir, il lui susurre: "– Chut!... recommande-t-il. Ne parle plus. L'oubli vient vite" (165).

Eve propose donc à Hans un nouveau pacte, un rite d'amour réciproque, fondé sur le Serment de Strasbourg, un accord d'alliance historique entre les Allemands et les Français. En 842, après avoir combattu contre le troisième frère, Lothaire, et subi beaucoup de pertes humaines, les deux fils de Louis le Pieux, Charles le Chauve, roi des Francs et Louis le Germanique, se promettent, par la signature du Serment de Strasbourg, aide et assistance. Les deux frères, petits-fils de Charlemagne, prononcent cette promesse chacun dans la langue de l'autre. Eve propose ainsi à Hans de reproduire ce pacte. Leur, "serment d'alliance" est pour le couple un, "serment d'amour," qui se fonde sur l'idée de construire, de ne plus détruire, et de se promettre aide et assistance (236).

Pour Eve, qui, par le passé, a étudié l'allemand par simple défi et ne l'a jamais utilisé avec Hans, ce serment est surtout un: "échange linguistique" qui témoigne de son désir d'oublier la rancune personnelle et historique entre les peuples (236). Après avoir établi le pacte, Eve pense: "O mon amour, [. . .] toute guerre entre nous est finie! Avant que l'enfant n'arrive, nous avons éteint tout souvenir de généalogie! ..." (238). Tandis que Hans, qui est en train d'apprendre le français et le dialecte arabe, pense à Eve et la

décrit ainsi: “Jamais, se dit-il encore, une belle étrangère portant un enfant d’un homme sans avoir pourtant accepté le moindre de ses mots, jamais une femme venant de la Francia occidentale, ne se sera ainsi totalement donnée!” (238).

Le couple d’Eve et Hans se forme ainsi sur le terrain de la reconnaissance réciproque de leur étrangeté. Il se matérialise dans leur pacte d’amour. Le serment ne nie pas leurs différences. Au contraire, il se fonde sur elles, et démontre leur volonté de les reconnaître et d’affronter, ensemble, les effets destructeurs de leurs spécificités. Cet espace de collaboration, que le serment crée, ressemble à l’espace d’intersubjectivité dont Luce Irigaray parle dans *J’aime à toi*:

J’aime à toi: signifie je garde à toi un rapport d’indirection. Je ne te soumets ni ne te consomme. Je te respecte (comme irréductible). [. . .]

Le “à” est le garant de l’indirection. [. . .] Le “à” maintient l’intransitivité entre les personnes, [. . .].

Le “à” est le signe de la non-immédiateté, de la médiation entre nous. [. . .]

Le “à” est le lieu de la non-réduction de la personne à l’objet. Je t’aime, je te désire, je te prends, je te séduis, je t’ordonne, je t’instruis, etc. risquent toujours d’anéantir l’altérité de l’autre, [. . .].

J’aime à toi signifie donc: je ne te prends pas ni comme objet direct, ni comme objet indirect en tournant autour de toi. C’est plutôt autour de moi que je dois tourner pour maintenir le *à toi* grâce au retour à moi. (171-72)

Le serment d’amour tient donc dans le “à” entre Eve et Hans, qui leur permet de collaborer sans se perdre l’un dans l’autre. Comme Irigaray le souligne dans le dernier paragraphe, le serment confirme qu’ils doivent continuer à travailler sur leurs différences, mais à partir de leur être.

Conclusion

Les nuits de Strasbourg éclaire et rend, en même temps, possible le parcours progressif de la narratrice des œuvres autobiographiques, qui évolue d’une invisibilité

forcée à une invisibilité voulue. Dans *Vaste est la prison*, Isma se fraye un chemin dans l'espace public en exaltant le côté androgyne de son corps. Dans *Les nuits de Strasbourg*, par rapport à Isma de *Vaste est la prison*, la narratrice est parvenue à une maîtrise parfaite du stratagème: Thelja décide à priori de la durée et du lieu de sa relation avec François, c'est-à-dire du temps et de l'espace de sa visibilité par rapport à l'autre. Cela justifie pleinement sa disparition finale et les circonstances mystérieuses dans lesquelles elle disparaît. Ce sont ces conditions qui rendent possible l'histoire d'amour de Thelja à Strasbourg.

La protagoniste de ce roman devient la reine de la ruse jusqu'à la fin, jusqu'au moment où tous les détails de sa probable tentative de suicide sont donnés – son escalade sur le toit le plus haut de Strasbourg, celui de la cathédrale; sa volonté de ne pas redescendre; l'évocation du vide; le cri; et la couleur bleu du ciel. Fedwa Malti-Douglas, a examiné l'importance de la ruse dans les textes des femmes arabes contemporaines. Elles utilisent la ruse comme une réponse à la misogynie des textes anciens arabes: "Classical male scriptors warned of the tricks of women. Modern women writers challenge them with tricks of their own" (*Woman's Body, Woman's Word* 8). Dans son étude, le premier exemple d'astuce et d'intelligence féminines cité est celui de Shéhérazade. A travers cette figure, elle analyse l'importance de la relation entre le corps, l'écriture, et la ruse, pour la femme arabe qui prend la parole: "Shahrazâd demonstrates to her literary cousins and descendants that an intimate relationship must be created between writing and the body. This mistress of the word is a mistress of the ruse as well" (5-6).

Dans *Les nuits de Strasbourg*, Shéhérazade est évoquée dans le titre même du roman, ainsi que le note fort justement Ernstpeter Ruhe:

Les nuits de Strasbourg sont comptées, Thelja les limite d'avance – et ceci à l'insu de son partenaire – au nombre de neuf. Avec ce choix elle prend le contrepied d'une figure emblématique qui avait déjà fait son apparition dans *Ombre Sultane*: Shéhérazade. A l'enchaînement interminable des *1001 Nuits* dont a besoin la narratrice légendaire pour faire enfin fléchir le sultan et échapper à la mort, Thelja oppose sa liberté d'action, fixe le temps que durera la rencontre avec l'homme et prononce ainsi dès le départ l'arrêt de mort de leur amour. ("Fantasia en Alsace" 107)

Thelja, par rapport à Shéhérazade, a beaucoup plus de pouvoir. D'abord, comme Ruhe le souligne, elle écourte la durée de son épreuve. Ensuite, au lieu d'être préoccupée par la précarité de sa vie, elle décide de la durée de son plaisir. Enfin, elle établit le moment de sa disparition de la scène. Ce dernier escamotage représente le stratagème final, qui ouvre à Thelja la possibilité d'une métamorphose et d'une renaissance, dans un autre lieu.

Thelja résout ainsi le problème du rapport entre le désir et son expression. Elle atteint également à un contrôle maximum sur son invisibilité, jusqu'à parvenir à la relativisation de l'autre. En fait, là où le désir de la narratrice de *L'amour, la fantasia* et de *Vaste est la prison* était étroitement associé à la problématique de la relation avec l'homme; dans *Les nuits de Strasbourg*, au fur et à mesure que Thelja découvre l'absence en elle-même, elle atteint à une forme d'autonomie plus grande par rapport à l'autre. Pourtant, d'autres interrogations émergent. La phrase de Claudel, citée dans *Les nuits de Strasbourg*: "il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente," cache en fait la question existentielle du roman: "Qui suis-je?" Cette interrogation, explicitée à maintes reprises par les personnages, fait allusion à la relativité de la connaissance

humaine, toujours déjà définie par une absence. Le message de l'auteur semble également suggérer que la vraie connaissance relève d'un processus éternel qui avance peu à peu, par tâtonnements. Au long de ce parcours, le désir qui pousse la femme vers de nouveaux espaces doit être vécu dans l'intensité du présent.

Notes

¹ Ce terme, traduit en français, est tiré de l'expression, "transnational" que Philippe Barbé utilise à propos de Strasbourg dans: "Transnational and Translinguistic Relocation of the Subject in *Les Nuits de Strasbourg* by Assia Djébar," *L'Esprit Créateur* 41. 3 (fall 2002) 126.

² A ce propos Philippe Barbé souligne comment: "In November 1992 a group of intellectuals including E. Balibar, J. Derrida, M. Dib, Philippe Lacoue-Labarthe, and J. L. Nancy met in Strasbourg to reflect on 'Europe at its borders'" (126). Barbé se réfère au colloque "Géophilosophie de l'Europe, Carrefour des littératures européennes de Strasbourg," publié dans, *Penser l'Europe à ses frontières; Strasbourg, 7-10 novembre 1992* (La tour d'Aigues: Editions de l'Aube, 1993).

³ Dans *Ces voix qui m'assiègent*, Djébar parle d'un: "espace tiers," et d'une, "trouée-durée," qui lui a permis de faire la lumière sur elle-même et de rédiger *L'amour, la fantasia*, et *Ombre Sultane* (190). C'est l'espace de la ville italienne de Venise qui, à ce moment là, a fonctionné pour elle comme un espace régénérateur: "Le séjour italien que j'avais cru simple répit, [. . .] me permettait d'ancrer mon texte en gestation [. . .] dans un espace enfin pur. Oui, Venise, lieu d'Occident et d'Orient, me devenait à la fois havre pour mes pas et lieu de cicatrisation par ma main de romancière" (190-91). A la manière de Strasbourg, Venise fait figure à la fois d'espace étranger et d'espace connu. Elle perçoit en fait la ville italienne comme la: "médina retrouvée, où les quotidiens féminin et masculin n'étaient plus divisées" (190). La ville correspond aussi à l'espace-refuge, une nouvelle dimension mentale qui permet à l'auteur de s'éloigner de cet "entre-deux" représenté par l'Algérie et la France (190).

⁴ Julia Kristeva, dans *Étrangers à nous-mêmes* (Paris: Gallimard, 1988), souligne: "Libre d'attaches avec les siens, l'étranger se sent 'complètement libre'. L'absolu de cette liberté s'appelle pourtant solitude" (23).

⁵ Dans le chapitre d'*Être deux* (Paris : Grasset, 1977), "Percevoir l'invisible en toi," Luce Irigaray souligne l'importance du côté invisible de l'autre. Cette invisibilité garantit en fait la différence et la subjectivité de l'autre: "Alors tu me fais voir l'invisible. L'invisible est là. Tu es visible et invisible. [. . .] Moi qui te suis visible, je dois garder aussi une réserve. Dans mon intention de t'apparaître, doit subsister celle de demeurer invisible, de couvrir la vie et l'amour de l'ombre d'un mystère" (87).

⁶ Edmond Jabès, *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format* (Paris: Gallimard, 1989).

⁷ Selon le dictionnaire "Le Petit Robert," le mèteque est un terme péjoratif qui désigne: "l'étranger méditerranéen résidant en France et dont l'aspect physique, les allures sont très déplaisants."

⁸ En partant de l'idée de Merleau-Ponty du visible comme tangible, contenue dans l'œuvre *Le visible et l'invisible*, aussi bien que de l'importance pour Merleau-Ponty de fermer les yeux pour voir,

Didi-Huberman note: “l’acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue” (11). Une fois acceptée l’idée qu’il y a une première correspondance entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde, et que, de plus, cette correspondance nous renvoie à un vide que nous ne connaissons pas, Didi-Huberman constate une deuxième conséquence: “Alors nous commençons de comprendre que chaque chose à voir, si étale, si neutre soit-elle d’apparence, devient *inéluçtable* lorsqu’une perte la supporte [. . .], et, de là, nous regarde, nous concerne, nous hante” (13). A la neutralité et au hasard du monde extérieur, Didi-Huberman oppose l’*inéluçtable* du monde, c’est-à-dire ce qu’on ne peut pas ignorer, ce qu’on ne peut pas éluder. L’exemple qu’il utilise est celui de Stephen Dedalus, dans l’*Ulysse* de Joyce. Lorsque Stephen Dedalus contemple la mer étale devant lui, la mer n’est pas seulement l’objet privilégié d’une plénitude visuelle isolée, parfaite et “détachée”; elle ne lui apparaît ni uniforme, ni abstraite, ni “pure” dans son opticalité. La mer pour Dedalus, devient un bol d’humeurs et de morts pressenties, un plan horizontal menaçant et surnois, une surface qui n’est plane que pour dissimuler et dans le même temps *indiquer* la profondeur qui l’habite, la meut (13). A travers cet exemple, Didi-Huberman souligne comment, derrière cette idée de perfection, de neutralité, et d’objectivité absolue de ce qui nous entoure, il y a une puissance, une “de plus,” qui transforme le côté familier de la vision de la mer en un, “pouvoir inquiétant du fond” (13).

⁹ L’œuvre de Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes* se conclut également sur cette notion d’inquiétante étrangeté. Afin de mettre à l’épreuve sa thèse de l’étrangeté en tant que dimension intérieure, Kristeva mentionne l’apport fondamental de l’analyse de Freud. Car, Freud, qui ne parle jamais d’étranger: “il nous apprend à détecter l’étrangeté en nous. Ce peut-être la seule manière de ne pas la traquer dehors. Au cosmopolitisme stoïcien, à l’intégration universaliste religieuse, succède chez Freud le courage de nous dire désintégrés pour ne pas intégrer les étrangers et encore moins les poursuivre, mais pour les accueillir dans cette inquiétante étrangeté qui est autant la leur que la nôtre” (283-84).

¹⁰ Maria Zambrano, *Les Clairières du bois* (Paris: De l’Eclat, 1977).

¹¹ L’image de la cathédrale revient à plusieurs reprises au cours du roman. Toutefois, Thelja en atteint le toit seulement à la fin, après avoir découvert son étrangeté par rapport à elle-même.

¹² Dans, “Afterword.” Assia Djébar *Women of Algiers in their Apartment*, 159-211.

¹³ Dans *Ombre Sultane*, l’auteur décrit les rencontres érotiques d’Isma, la femme émancipée, avec son mari.

¹⁴ Selon Lorde, le patriarcat abîme l’érotisme féminin en le confondant avec la pornographie. En effet, la pornographie est née du sexe masculin: “The erotic has often been misnamed by men and used against women. It has been made into the confused, the trivial, the psychotic, the plasticized sensation. For this reason, we have often turned away from the exploration and consideration of the erotic as a source of power and information, confusing it with its opposite, the pornographic. But pornography is a direct denial of the power of the erotic, for it represents the suppression of true feeling. Pornography emphasizes sensation without feeling” (54).

¹⁵ Dans le but de souligner la possibilité de la collaboration et de l’amour entre ces deux pays, on peut mentionner, outre le couple de Thelja et François, celui d’Irma, la juive algérienne, et Karl, le pied-noir alsacien; celui de Djamilia et Jacqueline, qui n’a pas le temps de naître; enfin le conte d’amour de Jacqueline, “à la fois de l’Alsace et de l’Algérie,” entre son amie française Anne et un jeune médecin de Constantine: “La conclusion de mon histoire, conclut Jacqueline doucement, est que Anne épousa le jeune médecin, trois mois après, qu’elle n’a pas quitté votre pays depuis... Comme on dit dans les belles histoires, ils furent heureux et eurent beaucoup d’enfants” (253-54).

¹⁶ Dans *Vaste est la prison*, la mère de la narratrice oublie son aphasie, tandis que la grand-mère

oublie la raison pour laquelle sa mère est morte.

¹⁷ Dans ce rôle, l'autre est l'auditeur par excellence, celui dont Luce Irigaray parle dans *J'aime à toi*: "Je t'écoute: je perçois ce que tu dis, j'y suis attentif(ve), je tente d'y entendre ton intention. Cela ne signifie pas: je te comprends, je te connais, donc je n'ai pas besoin de t'écouter et je peux même te prescrire un devenir. Non, je t'écoute comme qui et ce que je ne connais pas encore, à partir d'une liberté et d'une disponibilité que je réserve pour cet événement. Je t'écoute: je favorise l'émergence d'un inadvenu, d'un devenir, d'une croissance, d'une naissance parfois. Je t'écoute ménage du non-encore-codé, du silence, un lieu d'existence, d'initiative, d'intentionnalité libre, de soutien à ton devenir" (181).

¹⁸ Le livre de Steele montre comment la poésie de trois écrivains – Anne Sexton, Audre Lorde, et Gloria Anzaldúa – peut nous enseigner la manière de témoigner de nos propres mémoires traumatiques, et de celles des autres. Steele part de l'idée que la mémoire traumatique revient sous la forme d'images, et de sensation: "This is why poetry allows us to witness as survivors to having survived and to witness to others' survival: poetry, like trauma, takes images, feelings, rhythms, sounds, and the physical sensations of the body as evidence" (3).

¹⁹ Pendant la nuit de sa danse, la perception de l'espace change en elle et, même si Isma se trouve en Algérie, elle se sent ailleurs: "ni en France ni en mon pays" (*VEP* 59).

²⁰ A propos de l'étranger qui n'a pas de regard, voir *L'amour, la fantasia*, 143.

²¹ Qu'est-ce qu'il arrive quand la "perception rassemble à une sensation?" (75). Chez Irigaray, le sujet n'entre pas en relation avec les objets par l'intermédiaire de la perception. Il perçoit l'autre comme un sujet avec un "en-plus" qui lui reste étranger (75). À différence de la perception, la sensation réduit l'autre à un objet: "Quand le rapport avec l'autre se réduit à la sensation, [. . .], l'autre, même s'il est actif, devient un objet, perd ses qualités de sujet" (75). Dans la relation-miroir, la perception devient une sensation, car l'autre reste une image de notre être, c'est-à-dire un pur objet. Car, du moment que l'image n'est jamais la réalité, la relation avec l'autre ne se fonde pas sur la reconnaissance de deux sujets distincts.

Conclusion

A travers cette étude, nous avons analysé les difficultés, les interrogations et les stratégies de résistance élaborées par des femmes représentant différentes facettes de la femme algérienne dévoilée. Cette femme algérienne emblématique part en quête de son propre être et de ses propres désirs et avance dans l'espace public masculin. Dans les trois œuvres examinées, le processus muant l'invisibilité passive en invisibilité active permet à la narratrice de se voir en dehors du regard possessif de l'homme et de connaître son corps et ses désirs.

Dans *L'amour, la fantasia*, la narratrice, qui découvre qu'elle souffre d'aphasie amoureuse – elle est incapable d'éprouver et d'exprimer ses émotions –, prend conscience de l'oppression des lois patriarcales algériennes et françaises qui mortifient le corps féminin. D'une part, la société algérienne impose sur ce dernier une forme d'invisibilité qui le rend anonyme, impersonnel et, surtout, inexistant. D'autre part, l'homme français scrute et ausculte le corps de la narratrice comme s'il s'agissait d'un objet exposé en public. Dans les deux cas, la narratrice se rend compte que son corps ne lui appartient pas, puisqu'il est mortifié ou défini par l'autre.

L'aphasie amoureuse, qu'elle ressent dès son adolescence, dérive de l'intériorisation des interdits religieux de la société algérienne. Paradoxalement, une fois dans le milieu français, la narratrice utilise son aphasie comme une arme de défense pour se protéger du regard de possession du colonisateur. C'est pourquoi, dans ce roman, elle n'arrive pas à envisager un espace possible d'expression de ses désirs. Elle éprouve alors le besoin de se rendre invisible et intouchable à l'homme. L'invisibilité

constitue donc dans ce cas une forme de résistance vaine, une mise en suspens de sa recherche du désir. A la fin de *L'amour, la fantasia*, elle rassemble les histoires passées d'autres Algériennes et explore alors ce qu'elle appelle, "le désert de l'expression d'amour," qui la renvoie à sa propre aphasie (227).

Dans *Vaste est la prison*, Isma écoute sa tante lui raconter les histoires douloureuses des femmes de sa propre famille; des histoires qui lui ont, jusqu'alors, été cachées. La narratrice comprend ainsi les origines de sa propre aphasie amoureuse. Cette compréhension nouvelle lui permet de mettre en perspective les difficultés qu'elle-même, alors adulte, continue à ressentir dans ses rapports aux hommes. Le roman s'ouvre sur l'étonnement de la narratrice lorsqu'elle s'aperçoit de la haine que les Algériennes éprouvent pour leur mari du plus profond de leur cœur. Ensuite, dans la première partie de *Vaste est la prison*, la narratrice décrit la passion amoureuse qu'elle a ressentie, mais n'a jamais révélée à son bien-aimé. Elle met ainsi en évidence sa difficulté à exprimer le désir. Cette histoire souligne à quel point la visibilité de sa passion lui semble dangereuse. Elle montre la nécessité pour Isma de tout contrôler, c'est-à-dire d'atteindre à une sorte d'invisibilité émotionnelle.

Toutefois, si l'on compare cela de l'invisibilité vaine de la narratrice de *L'amour, la fantasia*, la narratrice développe ici des stratégies de résistance plus actives. D'ailleurs, l'aphasie amoureuse d'Isma ne correspond plus à une incapacité de ressentir des émotions. Elle relève de l'impossibilité d'exprimer ses désirs. En outre, la conscience des injustices subies par les femmes de sa famille donne à Isma les instruments nécessaires pour développer des stratégies alternatives de résistance. La

narratrice, en réaction contre les traditions qui emprisonnent les femmes de son clan et leur interdisent toute forme de manifestation de leur désir, cultive un espace intime et secret où elle peut laisser aller ses émotions: la danse. Dans l'espace public, elle recourt à un stratagème pour échapper au regard de possession de l'homme. Elle accentue le côté androgyne de son corps afin de s'immiscer dans l'espace masculin du dehors. Même si le monde masculin et le monde féminin restent en opposition, l'invisibilité de la narratrice devient peu à peu un instrument actif de résistance au pouvoir de l'homme.

Enfin, dans *Les nuits de Strasbourg*, l'oppression qui vient du voyeurisme de l'homme est exorcisée. En effet, Thelja maîtrise l'espace et le temps de ses désirs et de sa relation amoureuse avec François. C'est à elle de proposer les rendez-vous et de choisir: la ville, Strasbourg; le moment, le printemps; l'hôtel, pour chaque nuit un hôtel différent; et la durée de leurs rencontres, neuf nuits. Thelja peut alors partager un espace émotionnel avec François, d'après ses propres conditions. Dans "Fantasia en Alsace," Ernstpeter Ruhe décrit Thelja comme, "une chevalière qui déplace constamment le champ d'action – elle aime changer d'hôtel – ; c'est elle qui va et vient librement, qui fixe les rendez-vous, attaque, se retire et finalement disparaît" (106). L'image de la chevalière semble représenter pourtant un simple renversement de la figure de la dame. Au contraire, Thelja est une femme entière qui veut se réapproprier l'espace et le temps de ses désirs. En réponse au désert de l'expression amoureuse de la narratrice de *L'amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*, Thelja exprime, "le désir en moi," et, "le désir de toi" (NS 117). Parallèlement à cette histoire d'amour, d'autres relations amoureuses grandissent sur la base de règles nouvelles, dictées par la femme cette fois.

Cela permet d'esquisser un espace au féminin et d'estomper les barrières élevées par les différences entre les deux sexes.

Les réflexions des narratrices de ces trois œuvres ont mis en évidence l'importance du rapport entre l'espace et le désir, ainsi que la relation entre le nouvel espace et la mémoire. Le désir, c'est-à-dire le mouvement vers l'avenir et vers toute forme de connaissance, peut s'envisager seulement à partir d'un nouvel espace géographique. Autrement dit, seule la femme qui s'échappe de son pays peut échapper aussi à son destin de silence et de claustration (Winifred Woodhull, *Transfigurations* 84-5).¹ Le nouvel espace crée en fait la possibilité de commencer à se voir et il interrompt le cercle vicieux de passivité et de désespoir où sont enfermées les Algériennes. La "fugitive" est donc le modèle de femme qui s'oppose à la claustration imposée par les lois patriarcales. Elle sort de son pays sans avoir toutefois aucune garantie pour le futur.

Dans les œuvres autobiographiques, le dehors est représenté par la France, et les femmes se déplacent de la France à l'Algérie. Dans *Les nuits de Strasbourg*, l'espace quitte cette vision binaire. En tant que ville de frontière et de passage, Strasbourg permet à Thelja de rencontrer d'autres fugitifs. Comme Philippe Barbé l'a souligné dans son article, si, dans les œuvres de Djébar des années quatre-vingt, le mouvement d'émancipation des femmes peut être décrit comme: "an access to the *outside of the inside*, Djébar's work in the 1990s are going to operate a shift toward a more complex thematic of the *outside of the outside*" ("Transnational" 125).

Dans *Les nuits de Strasbourg*, Djébar substitue à la relation binaire entre

l'espace fermé, l'harem, et l'espace public, le dehors, ce que Barbé appelle: "the tragic exterritoriality of the *outside of the outside*" (125). Barbé poursuit:

More than a *monolanguage* expressing her lost Algerian roots, Djébar is trying to explore and map out, in the Alsatian context, a translinguistic territory that would allow her characters to recompose a new transnational identity supported by a linguistic interpenetration between French, German, Arabic, Alsatian, and English. [. . .] Far from systematically isolating or disconnecting these individuals, these passages from French to Arabic to German or even to English permit, in most cases, the different characters to reconnect their troubled and broken genealogies. (130-31)

Au lieu de créer un monde d'aliénées, l'effacement des barrières entre le dedans et le dehors ouvre les frontières aux fugueuses et laisse entrevoir de nouvelles possibilités dans la vie.

Cela nous conduit au deuxième point de cette conclusion: la relation entre le nouvel espace et la mémoire. Pour les personnages des *Nuits de Strasbourg*, l'idée d'échanger des mémoires douloureuses dans des langues différentes signifie: d'abord, qu'ils ne sont plus seuls dans leur souffrance; ensuite, qu'ils peuvent instaurer des relations de solidarité humaine; enfin, qu'ils ont la possibilité de reconstruire leur propre vie sur la base de nouvelles règles. Dans *L'amour, la fantasia*, la narratrice procède à la récupération de la mémoire historique de l'Algérie au cours d'une opération en solitaire. Dans *Vaste est la prison*, un premier dialogue s'instaure entre Isma et la tante, qui lui raconte les mémoires de sa famille. Enfin, dans *Les nuits de Strasbourg*, tous les personnages se rencontrent pour partager leurs souvenirs et les apaiser à travers la parole et l'érotisme. Cette correspondance du physique et du verbal, en atténuant la possibilité d'un refoulement de leur passé, donne lieu à la mise à

distance et à la reconstruction du présent – annoncée par le couple d'Eve et Hans.

Le nouvel espace créé dans *Les nuits de Strasbourg* nous rappelle les quinze toiles de Pablo Picasso, intitulées *Femmes d'Alger*, peintes pendant le séjour algérien de l'artiste en 1954. Dans la Postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djébar interprète ainsi cette œuvre d'art:

[. . .] il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante. [. . .] Enfin les héroïnes [. . .] y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les “dévoilées” comme des “dénudées”. Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leur corps. [. . .] Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes. (163-64)

L'auteur ne manque pas de dénoncer les conséquences de l'entrée des Algériennes dans l'espace public – les porteuses de bombes pendant la guerre de libération –. Malgré cela, elle, ainsi que l'auteur de la présente étude, continuent à espérer vivement une, “libération concrète et quotidienne des femmes.”

Notre analyse, qui a cherché jusqu'ici à définir les différences et les particularités des interrogations et des luttes des femmes algériennes, partage aussi de la notion de “*femihumanism*” d'Evelyn Accad, comme elle l'exprime dans *Sexuality and war* (25). Ce concept, qui se rapproche de l'idée d'Assia Djébar aussi sur l'amélioration de la société algérienne, exprime la possibilité d'une collaboration future entre hommes et femmes sur la base d'une nouvelle reformulation du concept de nation même: “a new movement, with a redefined *femihumanism* (I am using this expression rather than *feminism* because I believe that both women and men must work together to bring about the changes), working with a reformed nationalism stripped of its male chauvinism,

war, and violence” (25-26). Enfin, à cause de la rareté des études sur le corps, dans les textes des femmes arabes, nous nous souhaitons aussi que cette thèse ouvre des nouvelles perspectives sur la manière de l’approcher.

Notes

¹ Winifred Woodhull, dans *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literatures* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), à propos de *L’amour, la fantasia*, remarque, “Only the narrator and her analogues – women exiled from their mother tongue, from the women’s communities of their mothers’ generation, and often from their country as well – escape the fate of silence and confinement in Djébar, the fate of being buried alive” (84). En plus, Woodhull poursuit, *Ombre sultane*, “doubles the earlier novel in deploying female space as a tomb from which women must emerge” (85).

Ouvrages cités

Corpus

Djebar, Assia. *Les nuits de Strasbourg*. Paris: Actes Sud, 1997.

—. *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel, 1994.

—. *L'amour, la fantasia*. Paris: Lattès, 1985; Albin Michel, 1995.

Textes secondaires

Djebar, Assia. *Ces voix qui m'assiègent: en marge de ma francophonie*. Paris: Albin Michel, 1999. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

—. "Violence de l'autobiographie." *Postcolonialisme et Autobiographie*. Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998. 89-96.

—. *Ombre sultane*. Paris: Lattès, 1987.

—. "Du français comme butin." *Quinzaine littéraire* 436 (1985): 25.

—. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Des femmes, 1980.

Études critiques

Abdel-Jaouad, Hédi. "'Too much in the sun': Sons, Mothers, and Impossible Alliances in Francophone Maghrebian Writing." *Research in African Literatures* 27. 3 (1999): 37-51.

Accad, Evelyne. "Assia Djebar's Contribution to Arab Women's Literature: Rebellion, Maturity, Vision." *World Literature Today* 70. 4 (1996): 801-12.

—. *Sexuality and war: literary masks of the Middle East*. New York & London: New York University Press, 1990.

Alloula, Malek. *The Colonial Harem*. Trad. Myrna Godzich et Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Bachelard, Gaston. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

Badran, Margot, et Miriam Cooke, eds. *Opening the Gates: a Century of Arab Feminist Writing*. London: Virago Press, 1990.

Barbé, Philippe. "Transnational and Translinguistic Relocation of the Subject in *Les*

- Nuits de Strasbourg* by Assia Djébar." *L'Esprit Créateur* 41. 3 (fall 2002): 125-35.
- Bensmaïa, Réda. "La nouba des femmes du Mont Chenoua: Introduction to the Cinematic Fragment." *World Literature Today* 70. 4 (1996): 877-84.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Bouhdiba, Abdelwahab. *La sexualité en Islam*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.
- Budig-Markin, Valérie. "Writing and Filming the Cries of Silence." *World Literature Today* 70. 4 (1996): 893-04.
- Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djébar ou la Résistance de l'écriture: Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris: Maissonneuve et Larose, 2001.
- . "Résistances de l'écriture ou l'ombilic de l'oeuvre. A propos de *Vaste est la prison* d'Assia Djébar." *Postcolonialisme & Autobiographie*. Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998. 137-148.
- Calle-Gruber, Mireille, et Hélène Cixous. *Hélène Cixous, photos de racines*. Paris: Des femmes, 1994.
- Chalet-Achour, Christiane. "Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture." *Littératures Autobiographiques de la francophonie*. Paris: C.E.LF.A./L'Harmattan, 1994. 291-308.
- Chebel, Malek. *Le corps dans la tradition au Maghreb*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- Cooke, Miriam. *Women Claim Islam*. New York & London: Routledge, 2001.
- d'Almeida, Irène Assiba. *Francophone African Women Writers: Destroying the Emptiness of Silence*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- Déjeux, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala, 1994.
- . "Au Maghreb, la langue française 'langue natale du je.'" *Littératures Autobiographiques de la francophonie*. Paris: C.E.LF.A./L'Harmattan, 1994. 181-93.
- . *Littérature maghrébine de langue française*. Sherbrooke: Naaman, 1979.

- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.
- Donadey, Anne. *Recasting Postcolonialism: Women Writing between Worlds*. Portsmouth: Heinemann, 2001.
- Erickson, John. *Islam and Postcolonial Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Fanon, Frantz. *L'An cinq de la révolution algérienne*. Paris: Maspero, 1959.
- Freud, Sigmund. "*L'Inquiétante Étrangeté*" et autres essais. Paris: Gallimard, 1985.
- Gadant, Monique. "La permission de dire je: Réflexions sur les femmes et l'écriture à propos d'un roman de Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*." *Peuples Méditerranéens* 48-49 (juillet-décembre 1985): 93-105.
- Gafaïti, Hafid. "L'Autobiographie plurielle. Assia Djébar, les femmes et l'histoire." *Postcolonialisme & Autobiographie*. Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998. 149-59.
- . *Les femmes dans le roman algérien*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- . "The Blood of Writing: Assia Djébar's Unveiling of Women and History." *World Literature Today* 70. 4 (1996): 813-22.
- Gauvin, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala, 1997.
- Gallop, Jane. *Thinking Through the Body*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Geesey, Patricia. "Collective Autobiography: Algerian Women and History in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia*." *Dalhousie French Studies* 35 (1996): 153-67.
- Gontard, Marc. "L'érotique des langues dans *Les nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar." Colloque "*Littératures algériennes contemporaines*" Université de Toronto, 20-22 mai 1999.
- Gracki, Katherine. "Writing Violence and the Violence of Writing in Assia Djébar's Algerian Quartet." *World Literature Today* 70. 4 (1996): 835-43.
- Green, J. Mary et al, eds. *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996.
- Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography." Trad. James Olney. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton,

- N.J.: Princeton University Press, 1980.
- Hermann, Claudine. "Creations." *New French Feminisms: an Anthology*. Ed. Elaine Marks et Isabelle de Courtivron. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980. 68-73.
- Hoodfar, Homa. "Return to the Veil: Personal Strategy and Public Participation in Egypt." *Working Women: International Perspectives on Labour and Gender Ideology*. Ed. Nanneke Redclift et M. Thea Sinclair. London: Routledge, 1991.
- Huughe, Laurence. "'Ecrire comme un voile': The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar." *World Literature Today* 70. 4 (1996): 867-76.
- Irigaray, Luce. *Être deux*. Paris: Grasset, 1997.
 — . *J'aime à toi*. Paris: Grasset, 1992.
 — . *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
- Jabès, Edmond. *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. Paris: Gallimard, 1989.
- JanMohamed, Abdul, et David Lloyd. Introduction. *Cultural Critique* 6 (Spring 1987): 8-9.
- Jansen, Odile. "Women as Storekeepers of Memory: Christa Wolf's Cassandra Project." *Gendered Memories*. Ed. John Neubauer et Helga Geyer-Ryan. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi, 2000. 35-43.
- Jones, Ann R. "Writing the Body: Toward an Understanding of *L'Ecriture Féminine*." *Feminist Studies* 7. 2 (1981): 247-63.
- Khatibi, Abdelkebir. *Maghreb pluriel*. Paris: Denoël, 1983.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-même*. Paris: Gallimard, 1988.
- Lacoste-Dujardin, Camille. *Des mères contre les femmes: maternité et patriarcat au Maghreb*. Paris: La Découverte, 1985.
 — . *Le conte kabyle. Etude ethnologique*. Alger: Bouchene, 1991.
- Landri, Donna et Gerald MacLean, eds. *The Spivak Reader*. New York London: Routledge, 1995.
- Lazreg, Marnia. *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*. New York & London: Routledge, 1994.

- Le Clézio, Marguerite. "Assia Djébar: écrire dans la langue adverse." *Contemporary French Civilization* 9:2 (Spring-Summer 1985): 230-43.
- Leiris, Michel. *L'âge d'homme*. Paris: Gallimard, 1946.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.
- . *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
- Lorde, Audre. "Uses of the Erotic: The Erotic as a Power." *Sister Outsider*. Freedom, CA: The Crossing Press, 1984. 53-9.
- Malti-Douglas, Fedwa. *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York London: Routledge, 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Mernissi, Fatima. *Scheherazade Goes West. Different Cultures, Different Harems*. New York: Washington Square Press, 2001.
- . *Women's Rebellion & Islamic Memory*. London and New Jersey: Zed Books, 1996.
- . *Beyond The Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*. Cambridge, Massachusetts: Schenkman Publishing Company, 1975.
- Mohanram, Radhika. *Black Body. Women, Colonialism, and Space*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Mortimer, Mildred. "Reappropriating the Gaze in Assia Djébar's Fiction and Film." *World Literature Today* 70. 4 (1996): 859-66.
- . "Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien." *Research in African Literatures* 19.2 (Summer 1988): 197-205.
- Murdoch, Adlai H. "Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djébar's *L'amour, la fantasia*." *Yale French Studies* 83 (1993): 71-92.
- Naaman-Guessous, Soumaya. *Au-delà de tout pudeur*. Casablanca: Eddif, 1990.
- O'Riley, Michael. "Translation and Imperialism in Assia Djébar's *Les Nuits de Strasbourg*." *The French Review*. 75. 6 (May 2002): 1235-49.

- Orlando, Valerie. *Nomadic Voices of Exile*. Ohio: University Press, 1999.
- . “Who’s Covering Who in the Postmodern 90s? Subverting the Orientalist Image in the Contemporary North African Francophone Text.” *Romance Languages Annual VIII* (1997): 97-103.
- Price, Janet, et Margrit Shildrick, eds. *Feminist Theory and the Body: a Reader*. New York: Routledge, 1999.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W.W. Norton & Company, 1976.
- Ruhe, Ernstpeter. “Fantasia en Alsace: *Les Nuits de Strasbourg* d’Assia Djébar.” *Chroniques allemandes* 8 (2000): 105-121.
- . “Les mots, l’amour, la mort. Les mythomorphoses d’Assia Djébar.” *Postcolonialisme & Autobiographie*. Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998. 161-177.
- Segarra, Marta. *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*. Paris: L’Harmattan, 1997.
- Siebert, Renate. *Andare ancora al cuore delle ferite: Renate Siebert intervista Assia Djébar*. Milano: La Tartaruga, 1997.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women’s Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Smith, Sidonie, et Julia Watson, eds. *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women’s Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1999.
- . “Can the Subaltern Speak?” Réimprimé dans Williams, Patrick, et Laura Chrisman, eds. *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: a Reader*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Steele, Cassie Premo. *We Heal from Memory: Sexton, Lorde, Anzaldúa, and the Poetry of Witness*. New York: Palgrave, 2000.
- Suleiman, Susan, ed. *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Zimra, Clarisse. “Sounding Off the Absent Body: Intertextual Resonances in ‘La Femme qui pleure’ and ‘La Femme en morceaux’.” *Research in African Literatures*, 30-3

- (Fall 1999): 108-124.
- . “Autographie et Je/jeux d’espace: Architecture de l’imaginaire dans le Quatuor d’Assia Djébar.” *Postcolonialisme & Autobiographie*. Ed. Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998. 117-35.
 - . “Disorienting the Subject in Djébar’s *L’amour, la fantasia*.” *Yale French Studies* 87 (1995): 149-70.
 - . “Afterword.” In Assia Djébar *Women of Algiers in their Apartment*. Trad. Marjolijn de Jager. Charlottesville: University Press of Virginia (1992): 159-211.
 - . “Writing Woman: The Novels of Assia Djébar.” *Substance* 69 (1992): 68-84.
- Weil, Kari. *Androgeny and the Denial of Difference*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1992.
- Woodhull, Winifred. *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literatures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Études critiques consultées*

- Ahmed, Leila. "Arab Culture and Writing Women's Bodies," *Feminist Issues* 3 (Spring 1989): 41-54.
- Alison M. Jagger et Susan R. Bordo, eds. *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstruction of Being and Knowing*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.
- Borgomano, Madeleine. *Voix et visages de femmes. Dans les livres écrits par des femmes en Afrique francophone*. Paris: Corlet, 1989.
- Bouhdiba, Abdelwahab. *L'Imaginaire Maghrébin. Etude de dix contes pour enfants*. Tunis: MTE, 1977.
- Bouguarche, Ahmed. "Le hammam: sexualité, purification et régénérescence dans l'oeuvre d'Assia Djébar." *Francophone Cultures and Literatures*. New York: P. Lang 4 (1995): 209-26.
- Bouzar, Wadi. "Interview avec Assia Djébar." *Lectures Maghrébines*. Algiers: OPU/Publisud (1984): 155-61.
- Brahimi, Denise. *Appareillages*. Paris: Tierce, 1991.
- Brahimi, Denise, et Anne Trevarthen. *Les femmes dans la littérature africaine. Portraits*. Paris: Karthala, 1998.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- . *Patterns of Dissonance*. New York: Routledge, 1991.
- . "The Ethics of Sexual Difference: The Case of Foucault and Irigaray." *Australian Feminist Studies* 3 (Summer 1986): 1-14.
- Brodzki, Bella. "Mothers, Displacement, and Language," *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Ed. S. Smith, J. Watson. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998, 156-9.
- Brown, Anne E., et Marjanne E. Goozé eds. *International Women's Writing*. Westport, Connecticut: Greenwood, 1995.
- Burke, Carolyn, Naomi Schor, et Margaret Whitford, eds. *Engaging with Irigaray: Feminist Philosophy and Modern European Thought*. New York: Columbia University Press, 1994.

- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex.'* New York & London: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York & London: Routledge, 1990.
- Calle-Gruber, Mireille. *Mises en scenes d'écrivains: Assia Djébar, Nicole Brossard, etc.* Quebec et Grenoble: Le Griffon, 1993.
- Cazenave, Odile. *Rebellious Women. The New Generation of Female African Novelists.* Boulder, London: Lynne Rienner, 2000.
- Chikhi, Beïda. *Les romans d'Assia Djébar.* Algiers: SNED, 1990.
- . "Les espaces mnemoniques dans les romans d'Assia Djébar." *Itinéraires et contacts de cultures; Autobiographies et récits de vie en Afrique.* Paris: A.P.E.L.A./L'Harmattan 13.1 (1991): 103-8.
- Cixous, Hélène, et Clément, Catherine. *The Newly Born Woman.* Trad. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Cixous, Hélène. *Entre l'écriture.* Paris: Des femmes, 1986.
- . *Le Livre de Promethea.* Paris: Gallimard, 1983.
- . *La Venue à l'écriture.* Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- . "Le Rire de la Meduse." *L'Arc* 61 (1975): 39-54.
- . *Le Troisième Corps.* Paris: Grasset, 1970.
- Clerc, Jeanne-Marie. *Assia Djébar. Écrire, transgresser, résister.* Paris: l'Harmattan, 1997.
- Déjeux, Jean. *Assia Djébar: Romancière algérienne cinéaste arabe.* Sherbrooke, Québec: Naaman, 1984.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux.* Paris: Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *Khôra.* Paris: Galilée, 1993.
- Diprose, Rosalyn. *The Bodies of Women: Ethics, Embodiment and Sexual Difference.* London & New York: Routledge, 1994.
- . "The Use of Pleasure in the Constitution of the Body." *Australian Feminist Studies* 5 (1987): 95-103.
- Diprose, Rosalyn et Robin Ferrell, eds. *Cartographies: Poststructuralism and the Mapping of Bodies and Spaces.* Sidney: Allen & Unwin, 1991.

- Djebar, Assia. *Le Roman Maghrébin Francophone. Entre les langues, entre les cultures: Quarante ans d'un parcours: Assia Djebar 1956-1997*. Thèse de Doctorat en Littérature et Civilisation Françaises présentée par Fatma-Zohra Imalhayene. Université Paul-Valéry-Montpellier III, 1998.
- . *Le Blanc de l'Algérie*. Paris: Albin Michel, 1996.
- . *Chronique d'un été algérien*. Paris: Plume, 1993.
- . *Loin de Médine*. Paris: Albin Michel, 1991.
- . *Les Alouettes naïves*. Paris: Julliard, 1967.
- . *Les enfants du nouveau monde*. Paris: Julliard, 1962.
- . *Les Impatients*. Paris: Julliard, 1958.
- . *La Soif*. Paris: Julliard, 1957.
- Donadey, Anne. "Assia Djebar's Poetics of Subversion." *L'Esprit Createur* 33. 2 (Summer 1993): 107-17.
- Eisenstein, Hester et Alice Jardine, eds. *The Future of Difference*. Boston: G.K.Hall, 1980.
- Fuss, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. London & New York: Routledge, 1989.
- Gallop, Jane. *Thinking Through the Body*. New York: Columbia University Press, 1988.
- . "Quand nos lèvres s'écrivent: Irigaray's body politic." *Romantic Revue* 74.1 (1983): 77-83.
- Gardenal, Philippe. "Assia Djebar dévoilée." *Libération* 40 (May 1987).
- Gatens, Moira. *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. London & New York: Routledge, 1996.
- . "Toward a Feminist Philosophy of the Body." Barbara Caine, E.A. Grosz et Marie de Lepervanche eds. *Crossing Boundaries: Feminism and the Critique of Knowledges*. Sidney: Allen & Unwin, 1988.
- Gontard, Marc. *Violence du texte: littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1981.
- . *Le Moi étrange: littérature marocaine de langue française*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- Goodman, Joanna. "L'écrit et le cri: Giving Voice in Assia Djebar's *L'Amour, la fantasia*." *Edebiyat* 6.1 (1995): 1-19.
- Grosk, Elizabeth. "On Irigaray and Sexual Difference." *Australian Feminist Studies* 2 (Autumn 1986): 63-78.

- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Haraway, Donna, J. "A Manifesto for Ciborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s'." *Socialist Review* 80 (1985): 65-107.
- Harrow, Kenneth. *The Muse and the Marabout*. New York: Heineman, 1993.
- Henni-Chebra, Djamila, et Christian Poché. *Les danses dans le monde arabe où l'héritage des almées*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Irigaray, Luce. *Le souffle des femmes*. Paris: ACGF, 1996.
- . *La democrazia comincia a due*. Torino: Bollati-Boringhieri, 1994.
- . *J'aime à toi: Esquisse d'une félicité dans l'histoire*. Paris: Grasset, 1992.
- . *Je, tu, nous: pour une culture de la différence*. Paris: Grasset, 1990.
- . *Sexes et parentés*. Paris: Minuit, 1987.
- . *L'Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Minuit, 1984.
- . *Passions élémentaires*. Paris: Minuit, 1982.
- . *Le Corps-à-corps avec la mère*. Paris: G. Mouton, 1981.
- . *Amante marine. De Friedrich Nietzsche*. Paris: Minuit, 1980.
- . *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris: Minuit, 1979.
- . *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
- . *Speculum. De l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.
- Jansen, Willy. *Women Without Men. Gender and Marginality in an Algerian Town*. Leiden: E.J. Brill, 1987.
- Jeffner, Allen et Iris Young, eds. *The Thinking Muse: Feminism and the Modern French Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- . "The Subject in Signifying Practice." *Semiotexte* 1.3 (1975): 19-26.
- . *La Révolution du Langage Poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- Labidi, Lilia. *Çabra Hachma: sexualité et tradition*. Tunis: Dar Annawras, 1989.
- Lacoste-Dujardin, Camille. *Le conte kabyle. Etude ethnologique*. Alger: Bouchene, 1991.
- Le Clezio, Marguerite. "Mother and Motherland: the Daughter's Quest for Origins." *Stanford French Review* 5.3 (Winter 1981): 381-89.
- Maazaoui, Abbes. "L'érotisme et le sacré: Ben Jelloun, Djébar, Mellah." *Romance Notes*. North Carolina: Chapel Hill University of North Carolina 38 (1997/98): 149-56.

- Marks, Elaine et Isabelle de Courtivron, eds. *New French Feminisms: an Anthology*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.
- Marx-Scouras, Danielle. "Muffled Screams/Stifled Voices." *Yale French Studies* 82 (1993): 172-82.
- McClintock, Anne, et al. eds. *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997.
- Mc Pherson, Karen S. *Incriminations Guilty Women Telling Stories*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Mernissi, Fatima. *Women's Rebellion and Islamic Memory*. London & New Jersey: Zed, 1996.
- Milolo, Kembe. *L'Image de la femme chez les romancières de l'Afrique Noire francophone*. Suisse: Editions Universitaires Fribourg, 1986.
- Moghissi, Haideh. *Feminism and Islamic Fundamentalism. The Limits of Postmodern Analysis*. London & New York: Zed Books, 1999.
- Monego, Phyllis J. *Maghrebian Literature in French*. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- Mortimer, Mildred. "Language and Space in the Fiction of Assia Djébar and Leila Sebbar." *Research in African Literature* 19.3 (Fall 1988): 301-11.
- . "Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien." *Research in African Literatures* 19.2 (Summer 1988): 197-205.
- . *Assia Djébar*. Philadelphia: CELFAN, 1988.
- . "Parole et écriture dans *Ombre sultane*." *Francophone Plurielle, Actes du conseil International d'Etudes Francophone* III (1993): 18-25.
- . "The Evolution of Assia Djébar's Feminist Conscience." *Contemporary African Literature*. Hal Wylie et al, eds. Washington, D.C: Three Continents & African Literature Association, 1983, 7-14.
- Nancy, Jean-Luc. *Être Singulier Pluriel*. Paris: Galilée, 1996.
- Ngandu Nkashama, Pius. *Ruptures et Écritures de Violence: Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris et Montréal: L'Harmattan, 1997.
- . *Négritude et Poétique*. Paris: L'Harmattan, 1992.
- Niang, Sada. "Langage articulé et sexualité dans les romans d'Assia Djébar." *Critiques Littéraires*. Paris: l'Harmattan (1996): 251-59.

- Nisbet, Anne-Marie. *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française. Des indépendances à 1980: représentations et fonctions*. Sherbrooke, Québec: Naaman, 1982.
- Nnaemeka, Obioma, ed. *The Politics of (M)othering. Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. London & New York: Routledge, 1997.
- Roded, Ruth, ed. *Women in Islam and the Middle East. A Reader*. London, New York: I.B. Tauris, 1999.
- Shildrich, Margrit. *Leaky Bodies and Boundaries. Feminism, Postmodernism and (Bio)Ethics*. London and New York, 1997.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Smith, Sidonie. *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Smith, Sidonie and Julia Watson, ed. *Women, Autobiography, Theory*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York & London: Methuen, 1987.
- . "Love me, love my ombre, elle." *Diacritics* 14.4 (Winter 1984): 19-36.
- Vigier, Rachel. *Gestures of Genius: Women, Dance, and the Body*. Toronto: Mercury Press, 1994.
- Warnock Fernea E., et Basima Qattan Bezirgan ed. *Middle Eastern Muslim Women Speak*. Austin and London: University of Texas Press, 1977.
- Whitford, Margaret. "Essentially Speaking: Luce Irigaray's Critique of Rationality." Griffiths, Morwenna et Margaret Whitford, ed. *Feminist Perspectives in Philosophy*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Wittig, Monique. *The Lesbian Body*. Trad. David Le Vay. Boston: Beacon Press, 1986.
- . *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.
- . "Paradigm." *Homosexuality and French Literature: Cultural Contexts/Critics Texts*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1979, 114-21.
- Zambrano, Maria. *Les clairières du bois*. Paris: De L'Eclat, 1977.
- Zannd, Traki. *Symboliques corporelles et espaces musulmanes*. Tunis: Cèrès, 1984.

Young, Iris Marion. *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

* Pour la liste complète des études critiques faire aussi référence à la documentation à la fin de chaque chapitre de cette étude.

Vita

Anna Rocca was born in 1961 in Rome, Italy. In 1985 she received a bachelor of arts degree in political science at the University of “*La Sapienza*” of Rome; in 1986, a master of arts in international careers at the “*Società Italiana delle Organizzazioni Internazionali*” of Rome; in 1995, a bachelor of arts degree in theoretical philosophy at the University of “*La Sapienza*” of Rome; in 1999, a master of arts in French at the University of Oregon; in August 2003, she will receive the degree of Doctor of Philosophy in French at the Louisiana State University.