

INTER-TEXTES ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Édition annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée
du Département de Langue et de Littérature Françaises
de l'Université Aristote de Thessalonique

Numéro 19

Thessalonique, septembre 2019

DES ÉCRITS DE FEMMES ENTERRÉS

Actes du Colloque International à la mémoire d'Assia Djebar,
Thessalonique, 8 & 9 mars 2018

Mireille Calle-Gruber

Assia Belhabib

Naciera Belfar Boubaaya

Khedidja Benammar

Sébastien Douchet

Sanae El Ouadirhi

Jutta Fortin

Natacha Galvez

Katharina Gröber

Danielle Marx-Scouras

Christina Oikonomopoulou

Ioanna Papaspyridou

Valentina Rădulescu

Soraya Sbihi

Katerina Spiropoulou

Maria Triantafyllidou



ΔΙΑ – ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

INTER – TEXTES

Revue annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

ISSN: 2241 – 1186

Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Γραφείο 05 – Νέα Πτέρυγα Φιλοσοφικής Σχολής, Τ.Θ. 81 – 54124 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνα: +30-2310.997494 & 997507, Fax : +30-2310.997489

Ηλεκτρονική Διεύθυνση: egrammat@frl.auth.gr, Ιστοσελίδα: <http://esg.frl.auth.gr/>

Laboratoire de Littérature Comparée

Bureau 05 – Nouvelle aile de la Faculté des Lettres, Université Aristote de Thessalonique

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

Tél: +30-2310.997494 & 997507, Télécopieur: +30-2310.997489

Courriel: egrammat@frl.auth.gr, Site: <http://esg.frl.auth.gr/>

La publication du présent volume a été subventionnée par l'Agence Universitaire de la Francophonie – Europe de l'Ouest et le Comité de Recherche de l'Université Aristote de Thessalonique.



RESEARCH COMMITTEE
ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

Επιστημονική επιτροπή / Direction scientifique: Mireille Calle-Gruber, Assia Belhabib,

Hélène Barthelmebs-Raguin,

Eugenia Grammatikopoulou,

Polytimi Makropoulou,

Katerina Spiropoulou

Συντονισμός έκδοσης / Coordination éditoriale: Eugenia Grammatikopoulou

Διορθώσεις / Révisions: Andreas Papanikolaou

Σχεδιασμός έκδοσης / Conception graphique: Chryssa Moisidou

Υπεύθυνος έκδοσης σύμφωνα με το νόμο: Επίκουρη καθηγήτρια Ευγενία Γραμματικοπούλου, Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ., Γραφείο 03 Π.Κ. Φιλοσοφικής Σχολής – 54124 Θεσσαλονίκη

Responsable de l'édition devant la loi: Professeure assistante Eugenia Grammatikopoulou, Département de Langue et Littérature Françaises, Bureau 03 – Vieux Bâtiment de la Faculté des Lettres, Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

TABLE DES MATIÈRES

ÉCRITURE DJEBARIENNE : DE LA PAROLE CONFISQUÉE À LA PAROLE LIBÉRATRICE

CALLE-GRUBER MIREILLE (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) Conférencière d'honneur « Assia Djébar : L'échelle des pères »	13
BELHABIB ASSIA (Université Mohammed V – Rabat) « La liturgie des mots défendus »	29
RĂDULESCU VALENTINA (Université de Craiova) « Assia Djébar et le voile de la langue : se voiler pour (se) dévoiler »	43
BENAMMAR KHEDIDJA (Université Abdelhamid Ibn Badiss Mostaganem) « Les nouvelles armes de la fiction : construction du “nous” féminin »	53
OIKONOMOPOULOU CHRISTINA (Université du Péloponnèse) « <i>Rouge laube</i> ou la résistance théâtrale anticoloniale et féminine d'Assia Djébar »	63

DANS LE SILLAGE D'ASSIA DJEBAR : APPROCHES COMPARATISTES DU MUSELLEMENT DES VOIX FÉMININES EN OCCIDENT

MARX-SCOURAS DANIELLE (The Ohio State University) « Requiem pour un Devenir-Algérie : Camus, Djébar, Sénac »	75
EL OUARDIRHI SANAE ET SBIHI SORAYA (Université Ibn Tofaïl) « Fikria, une Emma Bovary maghrébine »	83

BELFAR BOUBAAYA NACIERA	
(Université Mohamed Lamine Dèbaghine, Sétif 2)	
« Silencing female voices, a comparative study of Assia Djebar and Charlotte Brontë »	93
SPIROPOULOU KATERINA	
(Institut Français de Thessalonique)	
« À mon âge je me cache encore pour fumer: du théâtre à l'écran »	103
GRÖBER KATHARINA	
(Université de Ratisbonne)	
« Les nouvelles d'Assia Djebar en cours de FLE au lycée allemand – fouilles et réanimation didactiques »	109
DU MUSELLEMENT DES VOIX FÉMININES EN OCCIDENT	
DOUCHET SÉBASTIEN	
(Aix-Marseille Université)	
« <i>La Faulceté d'Amours</i> : roman psychologique et féministe de la fin du Moyen Âge »	119
PAPASPYRIDOU IOANNA	
(Université d'Athènes)	
« De Colette l'opprimée à Colette l'affranchie »	133
FORTIN JUTTA	
(Université de Vienne & CIEREC-Université de Lyon)	
« Le désir d'être auteure, l'importance de la langue: "Louise Labbé" et "Monologue de sourds" de Camille Laurens »	143
TRIANAFYLLIDOU MARIA	
(Université Aristote de Thessalonique)	
« Il y a <i>du féminin</i> »	153
GALVEZ NATACHA	
(Université Paris 8)	
« Écrits de femmes en prison: entre désobéissance et reconstruction »	163

NOTE DE LA RÉDACTION

Le présent volume comprend les actes du colloque international « Des écrits de femmes enterrés » consacré à la mémoire d'Assia Djébar (1936-2015). Il s'est déroulé à Thessalonique les 8 et 9 mars 2018. L'idée de ce colloque a jailli spontanément lors d'une discussion enthousiaste entre les organisatrices grecques et Mireille Calle-Gruber, présente à Thessalonique en mai 2017, à l'occasion du colloque consacré à Michel Butor.

Loin d'être enterrés, les écrits d'Assia Djébar ont connu, bien avant sa disparition en 2015, un écho retentissant. Or, la ligne de force qui traverse ses textes est son souci de donner voix aux autres femmes, à celles qui furent privées de parole par toutes sortes de souveraineté masculine arbitrairement imposée. Le but de ce colloque était de rendre hommage à la contribution littéraire et critique de cette première écrivaine francophone du Maghreb à être reçue à l'Académie française (en 2005) sans pour autant se limiter à l'univers postcolonial franco-algérien, d'autant plus que ses thématiques s'ouvraient progressivement à un vaste éventail de sujets qui, sans jamais la renier, dépassent l'identité ethnique, linguistique et culturelle de ses origines. À plus forte raison quand la disposition à museler la parole féminine transcende largement l'espace oriental et demeure une constante des sociétés patriarcales depuis leur constitution, indépendamment des lieux et des milieux.

Ce colloque fut organisé par le Laboratoire de Littérature Comparée et la Section de Littérature du Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université Aristote de Thessalonique, en collaboration avec l'Institut Français de Thessalonique, et avec le soutien de l'Agence Universitaire de la Francophonie – Europe de l'Ouest et du Comité de Recherche de l'Université Aristote. Si son ouverture a coïncidé avec la Journée internationale des femmes, ce n'était guère pour la fêter. Rappelons, par ailleurs, la célèbre devise astu-

cieuse des féministes grecques des années 80: 8 mars «Aujourd'hui nous ne sommes pas à la fête / Nous ne faisons pas table ouverte» («Δεν γιορτάζουμε, δεν δεχόμεθα επισκέψεις»). Nous avons tout d'abord entamé ce long travail de préparation que représente l'organisation d'un colloque d'envergure internationale souhaitant rétablir (ou au moins rappeler) l'injustice faite à celles dont les circonstances de vie ont obstrué ou continuent à obstruer la voie vers la prise de parole libre et publique. À celles qui, moins fortunées que nous, d'une manière ou d'une autre, ont été bâillonnées, destituées, dénigrées, persécutées en raison de leur sexe. Mais qui, malgré tout obstacle ou obstruction, nous accompagnent à travers les écrits, fécondent nos questionnements, occupent nos heures de méditation intime, nourrissent notre imaginaire ainsi que des débats publics. Bref, nous avons organisé ce colloque en tant qu'un humble geste de reconnaissance.

Parlant de reconnaissance, je tiens à exprimer publiquement et sincèrement mon infinie gratitude envers celles et ceux qui ont chaleureusement embrassé cette idée et permis sa réalisation. Mais il va sans dire que ce projet ne serait pas réalisé sans la motivation et la mobilisation de nombre d'individus ainsi que d'institutions locales ou étrangères. Je remercie les membres du comité d'organisation, Katerina Spiropoulou et Andréas Papanikolaou qui ont inlassablement œuvré durant des mois et étaient disponibles et allègres jour et (souvent) nuit. Mes remerciements vont également à tous les membres du comité scientifique – Mireille Calle-Gruber, Assia Belhabib, Hélène Barthelmebs-Raguin, Polytimi Makropoulou et Katerina Spiropoulou – qui se sont investis dans la préparation du colloque pendant les mois qui l'ont précédé et se sont chargés de la lourde tâche de la relecture des textes ci-inclus. Je veux aussi exprimer ma profonde gratitude à l'Agence Universitaire de la Francophonie – Europe de l'Ouest ainsi qu'au Comité de Recherche de l'Université Aristote pour leurs subventions généreuses, voire même salutaires en cette période de crise, la Municipalité de la Ville de Thessalonique sous l'égide de laquelle s'est réalisé ce colloque, et bien évidemment l'Institut Français pour leur partenariat, et M. le Consul Général, Philippe Ray, pour son solide appui à cette manifestation scientifique.

Dernier apport mais non des moindres: je tiens à remercier vivement nos conférencières d'honneur, Mme Mireille Calle-Gruber, professeure émérite à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, et Assia Belhabib, professeure à l'université Mohamed V de Rabat, qui ont, sans hésiter, accepté notre invitation. Que soient aussi remercié(e)s toutes et tous les collègues et chercheurs/euses dont la présence et la plurivocité ont enrichi ce colloque, par leurs interventions originales, allocutions (Philémon Paionidis, Philippe Ray, Manolis

Pimplis, Catherine Kiyitsioglou-Vlachou, Titika Dimitroulia) ou présidences (Mairi Mike, Chryssi Karatsinidou, Claire Riffard). Je veux aussi exprimer ma sincère reconnaissance pour leur disponibilité et ma joie profonde pour leur enthousiasme à tous et toutes les étudiant(e)s bénévoles qui se sont prouvé(e)s les héros/héroïnes invisibles de cette manifestation. Grâce à eux, le site internet du colloque, toujours actif, sauvegarde la trace de cette manifestation scientifique : <http://assiadjebar2018.frl.auth.gr/>.

Pour clore, je me permets d'emprunter la dédicace avec laquelle Emma Donoghue ouvre son livre *Inseparable* (2010) afin d'évoquer ces figures souvent taciturnes mais qui incitent les jeunes filles de par leur nature loquace à devenir des femmes éloquentes : « To my remarkable mother, that never asked me to put down a book and do something useful » (« À ma mère remarquable, qui ne m'a jamais demandé de laisser de côté mon livre et faire quelque chose d'utile »).

EUGENIA GRAMMATIKOPOULOU

Professeure assistante (Section de Littérature)

Directrice du Laboratoire de Littérature Comparée

Département de Langue et de Littérature Françaises

LES OFFRANDES FUNÉRAIRES DE L'ÉCRITURE¹

Je remercie chaleureusement le comité organisateur et scientifique du colloque en la mémoire d'Assia Djebar et Eugenia Grammatikopoulou pour m'avoir offert la chance d'être ici, aujourd'hui, parmi vous, non seulement pour apprendre en écoutant, pour rencontrer de nouveaux textes mais aussi, comme d'ailleurs l'indique l'intitulé du colloque, pour participer à un rituel de sondage des offrandes de l'écriture.

J'entends évidemment le rituel et le fonctionnel de ce processus, en tout état de cause, dans un parcours main dans la main avec la dominante idéologique du colloque, non pas comme un sondage qui garde les distances, admire et, ensuite, veille à maintenir une (incertaine) autonomie et suffisance du sujet. Au contraire, en tant que processus qui permet et impose aussi bien des révisions de la règle littéraire (processus esthétiques) que des déplacements idéologiques afin de conquérir un regard méfiant et des gestes alertes. C'est-à-dire les conditions nécessaires pour dénaturer les mécanismes et les réseaux fermement établis, les stéréotypes résistants au temps qui passe et qui conduisent les femmes et leurs écritures au silence et aux sépultures.

Toutefois, autant se multiplient les événements tels que notre colloque de deux jours ou l'exposition qui sera inaugurée ce soir, en ville, sur le féminisme à l'ère de l'après-dictature des colonels, tant la poussière de l'oubli s'éloigne et les offrandes multipliées de l'écriture ne sont pas des objets décoratifs ou des statues destinées au musée mais des navigateurs. C'est-à-dire un chaleureux allié qui nous permet de considérer non pas seulement le 8 mars mais chaque jour comme étant un jour consacré aux femmes différentes, multicolores, créatives, opprimées et battues.

1. Texte traduit par Christine Cormann. Extrait de *Séfiris* traduit par Jacques Lacarrière et Égérie Mavraki, Paris, Mercure de France, 1963, p. 129.

D'ailleurs, comme écrit dans « La Grive » (1946) le poète prix Nobel Giorgos Séféris:

[...] *Sous la lune*
Les statues se penchent parfois comme un roseau
Parmi les fruits vivants, les statues.
Et la flamme devient frais laurier-rose,
La flamme qui brûle l'homme, veux-je dire...

MAIRI MIKE

Professeure de littérature néohellénique
Membre du Comité parité-égalité
de la Faculté des Lettres
Département de Grec
Université Aristote de Thessalonique

ΤΑ ΚΤΕΡΙΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΓΡΑΦΗΣ

Ευχαριστώ θερμά την οργανωτική & επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου στη μνήμη της Assia Djebbar και την Ευγενία Γραμματικοπούλου γιατί μου έδωσαν την ευκαιρία να βρίσκομαι σήμερα, απόψε, εδώ ανάμεσά σας όχι μόνο για να μάθω ακούγοντας, να συναναστραφώ με νέα κείμενα αλλά, όπως άλλωστε και ο τίτλος του συνεδρίου δηλώνει, και να συμμετάσχω σε μια τελετουργία ψηλάφησης κτερισμάτων της γραφής.

Αντιλαμβάνομαι βεβαίως το τελετουργικό και το λειτουργικό αυτής της διαδικασίας, σε συνοδοιπορία πάντως με την ιδεολογική δεσπόζουσα του Συνεδρίου, όχι ως μία ψηλάφηση που τηρεί αποστάσεις, θαυμάζει και στη συνέχεια φροντίζει να διατηρεί μια (επισημασμένη) αυτονομία και αυτάρκεια του υποκειμένου. Αντιθέτως, ως διαδικασία που επιτρέπει κι επιβάλλει τόσο αναθεωρήσεις του λογοτεχνικού κανόνα (αισθητικές διεργασίες) όσο και ιδεολογικές μετατοπίσεις για την κατάκτηση ενός καχύποπτου βλέμματος και εγγήγορων κινήσεων. Προϋποθέσεις δηλαδή απαραίτητες για να αποφυσικοποιηθούν μηχανισμοί και γερά εδραιωμένα δίκτυα, ανθεκτικά στην πορεία του χρόνου στερεότυπα που οδηγούν γυναίκες και τις γραφές τους σε σιωπές και ταφές.

Όσο όμως εκδηλώσεις όπως το διήμερο συνέδριό μας ή όπως η έκθεση που εγκαινιάζεται στην πόλη απόψε για τον Φεμινισμό στα χρόνια της Μεταπολίτευσης πολλαπλασιάζονται, τόσο η σκόνη της λήθης απομακρύνεται και τα πολλαπλασιασμένα κτερίσματα της γραφής αποτελούν όχι διακοσμητικά αντικείμενα ή αγάλματα για το Μουσείο αλλά πλοηγό. Ένα θερμό δηλαδή σύμμαχο που μας επιτρέπει να θεωρούμε όχι μόνο την 8^η Μαρτίου αλλά κάθε μέρα, μέρα για τις διαφορετικές, πολύχρωμες, δημιουργικές, καταπιεσμένες και κακοποιημένες γυναίκες.

Άλλωστε, όπως ο νομπελίστας ποιητής Γιώργος Σεφέρης γράφει στην «Κίχλη» (1946):

[...] Στο φεγγάρι
τ' αγάλματα λυγίζουν κάποτε σαν το καλάμι
ανάμεσα σε ζωντανούς καρπούς – τ' αγάλματα –
κι η φλόγα γίνεται δροσερή πικροδάφνη,
η φλόγα που καίει τον άνθρωπο, θέλω να πω.

ΜΑΙΡΗ ΜΙΚΕ

Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας
Τμήμα Φιλολογίας
Μέλος της επιτροπής Φύλου και Ισότητας
της Φιλοσοφικής Σχολής
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ASSIA DJEBAR : L'ÉCHELLE DES PÈRES

[...] il faut quand même
un espace nébuleux, aussi, dans l'analyse, une espèce d'imprécision
qui fait partie d'une bonne critique.
La bonne critique ne joue pas celle qui connaît tout.
Peter Handke¹

Tout aura commencé avec une photographie² : celle d'une petite fille dans une école du Sahel, Mouzaïaville en Algérie en 1940, où posent, avec leur maître d'école Tahar Imalhayène, quarante-cinq garçons pour l'annuelle photo de classe. Au milieu d'eux, assise devant, une minuscule fillette, si inattendue, si sérieuse.

C'est la fille aînée de l'instituteur arabe de « la France » comme on dit : Fatma Zohra Imalhayène – « Fillette arabe allant à l'école main dans la main du père » (*L'amour, la fantasia*)³. Scolarisée depuis peu, elle est venue, comme chaque soir, attendre son père à l'école de garçons pour rentrer à la maison avec lui. Scène insolite alors que l'école n'est pas mixte, que les filles ont rarement accès à l'enseignement, qu'elles sont voilées et vouées au gynécée dès la puberté.

1. Peter Handke, « Entretien avec Mireille Calle-Gruber, Antoine Jaccottet, Jonathan Landgrebe, Katharina Loix », in Mireille Calle-Gruber, Patricia Oster-Stierle, Ingrid Holtey (éds.), *Peter Handke. Analyse du temps*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 124.

2. La photo de classe est publiée dans Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, cahier iconographique, p. 1.

3. Assia Djebbar, *L'amour, la fantasia*, Paris, Julliard, 1985. Leitmotiv du 1^{er} chapitre.

ASSIA DJEBAR : Récit de vie



1939 – Classe de Tahar Imalhayene, instituteur à Monzaïaville (Mitidja)
 « Ce fut la première photographie que l'on a prise de moi. Un jour de classe au début de la guerre mondiale, dans un village du Sahel algérien » *Vaste est la prison*, p. 271.



1939: Classe de garçons de Tahar Imalhayene, instituteur dans les environs de Mouzaïaville (Mitidja). Fatma Zohra Imalhayene, sa fille, a quatre ans.

«Ce fut la première photographie que l'on a prise de moi. Un jour de classe au début de la première guerre mondiale, dans un village du Sahel algérien» (Assia Djebbar, *Vaste est la prison*, 1995).

Une photographie en vérité

Dans un village du Sahel, une photo a été prise. Comme chaque année. Comme si de rien n'était. À l'école de la République française. Le photographe est parti, il a fait le portrait de l'Algérie coloniale au début de la seconde Guerre mondiale. Quarante-cinq élèves indigènes, des *yaouleds*, « fils d'ouvriers, de dépossédés »⁴ des fermes les plus riches de la colonie; mais aussi des fils de commerçants, et les fils du caïd.

Et puis leur maître, indigène comme eux, qui enseigne dans la langue française obligatoire. Enseignement renforcé pour les petits Arabes ne parlant pas français dans leur famille.

4. Assia Djebbar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 270.

Le photographe est parti. Il ne sait pas à quel point il a dit la vérité.

Il ne sait pas qu'il a fait le portrait de ceux qui vingt ans plus tard vont mourir pour l'indépendance, et le portrait de ceux qui survivront au maquis des montagnes alentour :

Plus de la moitié d'entre eux y sont morts : dans les fossés, sous les rafales ou dans les corps à corps... Une minorité – trois ou quatre sans doute – sont revenus en survivants, en triomphateurs peut-être. L'un a dû être élu, plus tard, maire du village – celui-ci désormais gros bourg agricole. Un autre bénéficie sans doute d'une position régionale importante : député, ou allié, par mariage ou par des affaires, à des officiers importants de la ville proche...⁵

Mais il y a davantage. Quelque chose. Quelqu'un. Un événement qui a échappé à l'ordre du photographe, lequel montre à son insu l'image inimaginable.

Sur le cliché, au milieu des quarante-cinq garçons, plus exactement au centre du banc, une minuscule fillette est assise, grave, tendue, improbable ainsi entourée par les quarante-cinq petits écoliers mâles de la classe de Tahar Imalhayène, instituteur dans la langue du colonisateur. Personne ne sait, non plus le photographe qui fait pourtant toute la lumière, qu'elle prendra un nom d'écriture : quinze ans plus tard, Assia Djebbar. Un nom d'intransigeance et de consolation⁶ pour vingt-et-un livres⁷ écrits dans la langue française avec image-son arabe – « un arabe féminin ; autant dire un arabe souterrain »⁸ –, et pour deux films dans la langue arabe sous-titrés en anglais⁹.

5. *Ibid.*, p. 271.

6. *Djebbar* en arabe classique signifie « intransigeant » ; *assia*, mot dialectal, « celle qui console, qui accompagne de sa présence ; qui réconcilie ».

7. Assia Djebbar, *La Soif*, Julliard, 1957 ; *Les Impatients*, Julliard, 1958 ; *Les Enfants du nouveau monde*, Julliard, 1962 ; *Les Alouettes naïves*, Julliard, 1967 ; *Rouge l'aube*, Alger, ENAL, 1969 ; *Poèmes pour une Algérie heureuse*, Alger, ENAL, 1969 ; *Femmes d'Alger dans leur appartement*, des Femmes, 1980 ; *L'Amour, la fantasia*, Lattès, 1985 ; *Ombre sultane*, Lattès, 1987 ; *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991 ; *Chronique d'un été algérien*, Plume, 1993 ; *Vaste est la prison*, Albin Michel, 1995 ; *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 1996 ; *Oran, langue morte*, Actes Sud, 1997 ; *Les Nuits de Strasbourg*, Actes Sud, 1997 ; *La Beauté de Joseph*, Actes Sud, 1998 ; *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Albin Michel, 1999 ; *Filles d'Ismaël, dans le vent et la tempête*, inédit (partiellement publié dans *Assia Djebbar, Littérature et transmission* [(W. Asholt, M. Calle-Gruber, D. Combe éd.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2009], paru en traduction italienne *Figlie di Ismaele, nel vento e nella tempesta*, trad. Firenze, Giunti Editoriale, 2000 ; *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002 ; *La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003 ; *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007.

8. Assia Djebbar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op. cit.*, p. 7.

9. Assia Djebbar, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978, 1h57 min, en arabe, sous-titré anglais, distribué aux États-Unis par Women Make Movies ; *La Zerda ou Les Chants de l'oubli*, 1982, 57 min, en arabe, sous-titré anglais.

« Le photographe est parti, il a dit la vérité. C'est elle » : exposée à l'écriture de la lumière, laquelle ne vient pas sans ombre dans le corps captif de cette image, « portée comme un enfant »¹⁰. C'est le portrait exorbitant de la vérité en fillette – elle qui expose sa singularité féminine, autant dire sa nudité, à l'œil. À la mort peut-être.

Dans un village du Sahel au début de la Seconde Guerre mondiale, sans voir ni savoir, le photographe a fait la photo du silence et de la ségrégation imposés aux femmes indigènes dans le monde lui-même ségrégué et dichotomisé de la colonie française. Effet de viseur et de rétroviseur à la fois : ici, la lumière photographique fait le jour mais elle est aussi comme un retard sur la nuit à venir.

Sans savoir ni voir, la prise de vue de 1939-1940 a pré-dit le déclic des événements de la guerre de libération, et l'imminence d'une langue pour l'émancipation des femmes sans alphabet.

La photographie en vérité est muette. Elle défie la narration et elle l'appelle. Il faudra plus d'un demi-siècle de guerres et de travail des langues dans la langue de la littérature pour que la narration relève le défi, le désir de récit de la photographie. C'est dans le roman *Vaste est la prison* qu'Assia Djébar réinvente, en 1995, la scène de la prise de la photo de classe de 1939-1940. Plus précisément, c'est dans le « 4ème mouvement » intitulé « De la narratrice dans la nuit française ».

J'insiste sur l'architecture des harmoniques du texte, sur la facture concertée d'une œuvre-opéra de voix et de rythmes : nous nous trouvons dans un des moments de la *Partie III Un silencieux désir*, partie somptueusement ouvragée en 7 mouvements qui se déploient, en alternance, avec 7 reprises, telle une basse continue : Femme arable I, Femme arable II, Femme arable III... VII.

J'insiste sur cette forme artistique qui compose le récit romanesque, afin qu'on ne s'y trompe pas : Assia Djébar ne témoigne pas pour Fatma Zohra la fillette de la photographie.

Elle façonne. Elle fictionne. Elle parie sur la fiction, laquelle ouvre : les portes, les yeux, la bouche, les phrases.

Plus d'un demi-siècle après, la narration d'Assia Djébar quant à l'histoire de la photographie de classe, ne témoigne pas, ne remémore pas même. Elle invente un récit. Elle invente plus qu'un récit : un mythe fondateur. Non pas

10. Jacques Derrida, *Aletheia* dans *Nous avons voué notre vie à des signes*, collectif, Bordeaux, William Blake & Co. Editeurs, p. 75. Ce texte est d'abord paru en japonais dans *Light of the Dark* avec 50 photographies par Kishin Shinoyama, Asahi Press, février 1993, série *Accidents 3* (Puis le texte seul a été publié en japonais, dans la revue *Sincho* de mars 1993).

personnel, mais le mythe fondateur d'une culture, d'une langue et d'une civilisation naissantes des femmes s'émancipant. De cela dont elle n'aura cessé de se faire « diseuse », « scripteuse » (et surtout pas porte-parole), modelant son écriture en français, irriguant la grammaire française avec les voix des sœurs analphabètes, bâillonnées, pour qu'on les entende ensevelies. Ainsi, à partir d'un éclair de lumière photographique, le premier de sa jeune existence, qui sort un bref instant la fillette Fatma Zohra de la ténèbre des interdits où les femmes sont doublement reléguées – dans la colonie des Français et dans les harems des Algériens –, Assia Djébar élabore, supputations après supputations, le récit d'un mystère et d'un geste prophétique, transgression et promesse, du père. En voici le morceau principal, après que plusieurs amorces, pierres d'attente, ont jalonné la lecture : c'est le récit de la prise photographique telle une scène primitive.

L'étrange est que j'aie vraiment tout oublié de la séance de photo [...]

Reconstituer l'instant de la pose : mon père a fait asseoir, dehors, devant la porte, tous les élèves : les petits d'âge ou de taille moindres devant, assis sur deux rangs, les plus grands derrière debout. Il a même dû vérifier leur état vestimentaire : pour qu'ils ne paraissent pas trop hâves. Il s'est ensuite placé sur le côté : tous sont prêts avant le déclic.

Et moi ? Je devais attendre, docile et silencieuse, un peu plus loin, sur le côté. C'était la première fois : personne ne m'avait expliqué le protocole de la photo de classe. Soudain... Soudain, quelle impulsion a entraîné mon père ? Il m'a regardée, il m'a vue seule, dans l'attente, intimidée à mon habitude. Que lui a-t-il pris ? Une brusque tendresse ? Un sentiment d'injustice vague de me voir seule, écartée de ces enfants, comme exclue ? Il a oublié une seconde que j'étais une fille, donc pour ses élèves garçons quelqu'un à part... Il est venu me chercher, il m'a prise par la main ; il a fait reculer les garçons du premier rang et m'a fait asseoir au centre, face au photographe... Il a repris, sur le côté, sa place de maître vigilant. Et moi alors, comme trônant, reine inattendue parmi ces futurs guerriers ! Trônant et ne le sachant pas.

Tout va bien maintenant juste avant le déclic, pour le maître : il redresse sa haute taille, il attend près de ceux qu'il instruit. Il pose pour les autres – tout le village, y compris la petite société coloniale qu'il nargue par sa fierté et ses revendications égalitaires. Il 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 milieu¹¹.

Or, très vite, l'écriture opère tout autre chose qu'une *ekphrasis* : la description ouvre au questionnement. Plus exactement : à la capacité de questionner. De

11. Assia Djébar, *Vaste est la prison*, *op. cit.*, p. 270-271.

poser la question : comment savoir jamais si nous posons la question « juste », alors qu'à l'épreuve du non-savoir nous sommes démunis comme devant mort et naissance ? Les questions d'Assia Djébar bientôt creusent au vif, au plus vif de la douleur en vérité.

Repassant la photographie d'autrefois au regard révélateur de l'aujourd'hui, voilà que le récit fait paraître sous l'image scolaire une autre image, bouleversée bouleversante : la blessure d'être une fille – et ne le sachant pas... Pas encore.

« Toute femme s'appelle blessure », chante et lamente Assia Djébar dans son roman *Ombre sultane*¹².

Malédiction d'être née fille dans une société où l'on souhaite que l'aîné soit un garçon, et où, de par la loi coranique, ce sont les garçons qui héritent des biens. Où père, frères, époux, soustraient les femmes au monde, à tout regard et leur interdisent de regarder.

Et la fillette déjà le sachant, la photo le dit : « Elle se tient là [...], le torse légèrement penché en avant, le visage tendu, le regard d'une gravité sans doute au-dessus de son âge – quatre ans, autant dire bientôt quarante »¹³. Le raccourci violent du temps dit la violence faite aux femmes, toujours déjà femmes, appartenant et fécondables (« femme *arable* »), et jamais fille, jamais insouciant enfant. Des femmes sans enfance.

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 âgés¹⁴.

Il n'y a pas seulement incongruité, geste déplacé du père bousculant les codes, en faisant une place à sa fille, dans ce récit de la photographie : la scène aux « quarante garçons » prend un tour de conte fabuleux, celui des « quarante voleurs » d'Ali Baba – ici, voleurs de la liberté féminine bien que combattants pour la libération de l'Algérie. (On sait qu'après l'Indépendance, les femmes furent renvoyées au gynécée et les maquisardes mises au ban, considérées comme trop émancipées pour être mariables)¹⁵.

12. Assia Djébar, *Ombre sultane*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987. Les cent premières pages du roman sont organisées sous ce titre-phrase et se terminent par un bref texte en italique, point d'orgue lyrique sur la polysémie du mot « Derra » : « Derra *en langue arabe, la nouvelle épousée, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne de ce mot, qui signifie "blessure"* », p. 100.

13. Assia Djébar, *Vaste est la prison*, *op. cit.*, p. 249.

14. *Ibid.*

15. Voir l'intervention d'Assia Djébar au colloque de la Maison des Écrivains, les 27, 28, 29 novembre 2003 : « Le vrai problème, qu'on a toujours occulté, c'est que les maquisards ne savaient

En fait, pour la première fois, par le truchement de l'art (*tekhnè*) de la technique photographique, la narratrice fait face aux garçons qu'elle a toujours vus de dos, assise au dernier rang de la classe du père. Elle les regarde. Pour la première fois, elle regarde. Elle se retourne sur sa blessure – elle-« même ». Et c'est parce qu'il y a la photographie qu'il peut y avoir interrogation, ainsi que le note finement Philippe Lacoue-Labarthe :

[...] peut-être, s'il n'y avait pas l'art, ne pourrions-nous pas même questionner, incapables que nous serions, moins, en réalité, de « faire la différence », de distinguer dans ce qui est, que de subir jusqu'au vertige l'abîme du Même dans quoi, seul, peut commencer à trembler quelque chose comme la différence¹⁶.

Et Lacoue-Labarthe de poser la question qui résonne étrangement ici, entre la photo de classe, le récit de la narratrice et l'imaginaire du lecteur : « De qui, au juste, est un visage "photographié" ? » Car à l'endroit de l'image de la fillette du Sahel comme à l'endroit de toutes les femmes de la colonie et de toutes les ensevelies dans un langage souterrain, ce n'est pas seulement d'identification qu'il s'agit mais, plus profondément, d'identité – d'un vol d'identité. D'un assujettissement séculaire.

De ce fait, l'événement photographique est des plus extraordinaires : c'est la mise en lumière du visage voué à l'ombre, au voile. Plus qu'un événement, un *avènement*. Et le geste du père, un geste émancipateur qui restitue le droit de la personne (d'où la métaphore du « trône » : il l'élève au rang d'une personne à part entière, souveraine d'elle-même). Pour la première fois, l'instituteur Tahar Imalhayène fait un geste véritablement instituteur : il institue sa fille héritière à part entière, il instaure une loi nouvelle. La situation est, certes, autobiographique, mais surtout elle construit le mythe fondateur d'Assia Djebbar :

Main dans la main du père, je traverse le centre du village. Je rentre avec l'ins-

pas maîtriser leur sexualité, et n'avaient aucune expérience ni éducation pour vivre auprès de femmes, souvent de jeunes femmes, qu'elles soient vierges, mariées, pas mariées. Il y a eu des viols qui n'étaient pas des viols de soldats français. [...] Les maquisards eux-mêmes préféraient les femmes qui avaient été « préservées » ; ces « héros de la guerre », dès les premiers jours de l'Indépendance, demandaient en mariage les filles des bourgeois », Assia Djebbar, « La mémoire de la guerre », dans *Assia Djebbar. Nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Colloque de la Maison des Écrivains-Paris, Maisonneuve & Larose et Académie Royale de Belgique, 2005, p. 44.

16. Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgois, 1979, p. 14. Repris dans Philippe Lacoue-Labarthe, *Ecrits sur l'art*, Préface de Jean-Christophe Bailly, Genève, Les presses du réel, collection Mamco, 2009, p. 32.

tituteur arabe. Homme de haute taille, son beau visage aux yeux verts coiffé du fez turc, il m'accompagne à la maison. Fillette de quatre ans, puis de cinq¹⁷.

La photographie devient image, une belle image : des Lumières. Le geste d'un homme éclairé qui donne à une fille – sa fille et donc toutes les filles – le droit à l'étude. Il donne : la langue, l'alphabet, les livres¹⁸. *Le droit de regard*. Et la liberté de pensée. On mesure ainsi à quel point ce sont les processus mêmes de la technique photographique qui sont emblématiques de l'émancipation féminine qu'ils annoncent : être en pleine lumière, en face, regarder. Emblème d'autant plus fort que c'est celui qui a le *manceps* (la mainmise patriarcale) qui est l'émancipateur. Qui cède son droit de regard (à tous les sens).

La photo de classe constitue ainsi le point névralgique : s'ouvre un à venir de femme qui n'oublie pas le « passé au féminin ». Premier regard première écoute, un demi-siècle après : la photo est prémonitoire, elle préfigure la naissance d'une fécondité artistique. Fécondité libératrice.

La photo de classe et le texte qui la développe disent la lente obscure organique maturation qu'il faut pour qu'arrive « l'heure d'accoucher d'une *nouvelle clarté* » (Rilke)¹⁹. Pas d'émancipation sans que l'écriture (ou l'art) ne donne *une forme* d'émancipation.

Ce que dit la photographie de 1939-1940 dans un village du Sahel : la douloureuse mise au monde d'un monde. Féminin pluriel.

Toute femme est blessure

Assia Djebar, femme, algérienne, berbérophone et arabophone par sa parentèle, écrivain francophone instruite dans la langue française à l'époque de la colonisation puis de la guerre d'indépendance de l'Algérie, Assia Djebar écrit au cœur d'un nœud de contradictions qui travaillent son œuvre sans jamais

17. Assia Djebar, *Vaste est la prison*, *op. cit.*, p. 268-269.

18. Donner les livres est pour Assia Djebar le don par excellence. De liberté et souveraineté. Lorsqu'elle fait le récit de la chute de Carthage et de tous ses trésors incendiés, Assia Djebar rappelle que Scipion ordonne de sauver la bibliothèque punique et de la donner en héritage à ceux qui furent sous le joug de Carthage :

« – Sauvez les livres ! répète quelqu'un qui a entendu Scipion préciser :

– Pas pour nous, pas pour que nous les emportions à Rome ! Sauvez les livres et donnez-les à nos alliés !

– Nos alliés ?

– Les rois berbères ! », *Vaste est la prison*, *op. cit.*, p. 152.

19. Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète et Proses*, édition bilingue, trad. Claude Mouchard et Hans Hartje, Le livre de Poche, coll. « Littérature et documents », 1991, p. 52-53. Italiques dans le texte.

rien résoudre. Ce qui tremble, s'abîme et reprend chaque fois en une lancinante interrogation dans ses livres, est insoluble.

Il y a le rapport ambivalent à la « langue de l'autre », langue de l'occupant mais aussi langue de l'émancipation pour la fillette puis la jeune femme qui poursuit ses études. Il y a aussi le rapport de polygamie qui comporte chez les Musulmans une double tension : la relation de soumission de l'épouse à l'homme ; et la relation de l'épouse à la co-épouse.

« Derra » signifie en arabe « blessure » aussi bien que « co-épouse ». Assia Djébar ne prend conscience de cette polysémie qu'à la faveur d'une traduction pour des amis français. C'est dire qu'il faut le passage par la langue de l'autre, du dehors, pour que soit révélée la blessure la plus intime inscrite dans la propre langue. Et la propre chair.

La question des rapports sexuels et des différences sexuelles va avec leur inscription dans les genres littéraires. Le roman *Ombre sultane* (deuxième volume du Quatuor algérien) chante sur tous les tons la révélation de cette souffrance et que « toute femme est blessure » :

Derra : en langue arabe, la nouvelle épousée, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne de ce mot, qui signifie « blessure » : celle qui fait mal, qui ouvre les chairs, ou celle qui a mal, c'est pareil !²⁰

Ombre sultane (1987) est le roman des régions secrètes où se cherche la langue qui pourra non pas dire mais phraser, rythmer, chanter la blessure ; donner voix et formes littéraires à la révélation de la blessure sexuelle et affective. Assia Djébar multiplie les bifurcations du récit où fourmille le sens. Tout un mixage est à l'œuvre qui déconstruit le système de représentation narrative.

Évitant la dichotomie féminin/masculin ou femme/femme (rivales), le texte organise un partage des voix qui ne coïncident pas avec les rôles assignés aux personnages. L'écrivain refuse la narration linéaire d'une situation sociologique type et transporte le motif réaliste dans la peau textuelle du conte référant aux deux sœurs des *Mille et Une Nuits*, Schéhérazade et Dinarzade. Elle monte en alternance les histoires d'Isma et Hajila, les deux femmes du même « Homme », ce qui les altère l'une l'autre mais aussi les relie en tandem. Deux pièces textuelles solidaires.

L'espace littéraire fait ainsi jouer renversements et ambiguïtés : rivalité avec sororité ; duel avec duo ; contingence avec imaginaire. Et dans ce mobile textuel, il n'est pas jusqu'à la figure de l'« Homme » qui ne se complexifie : époux et violeur ; amant et bourreau ; relation érotique et rapport de maître à esclave.

20. Assia Djébar, *Ombre sultane*, op. cit., p. 100.

Le roman s'ouvre sur l'entrelacs de ces motifs, contradictoires et inséparables :

Ombre et sultane; ombre derrière la sultane.

Deux femmes: Hajila et Isma. Le récit que j'esquisse cerne un duo étrange: deux femmes qui ne sont point sœurs, et même pas rivales, bien que, l'une le sachant et l'autre l'ignorant, elles se soient retrouvées épouses du même homme – l'« Homme » pour reprendre en écho le dialecte arabe qui se murmure dans la chambre. Cet homme ne les sépare pas, ne les rend pas pour autant complices. [...]

Isma, Hajila: arabesque des noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre avant midi? L'intrigue à peine amorcée, un effacement lentement la corrode (Première page du roman)²¹.

Hajila, c'est le récit dramatique et chronologique d'une Algérienne soumise au mari, et qui peut-être apprendra à être libre, mais que le récit laisse dévoilée sur la béance d'une rue vide. Isma, c'est le récit lyrique et rétrospectif d'une Algérienne émancipée qui a aimé puis quitté son mari après lui avoir choisi une seconde épouse, Isma préférant sa liberté: « je l'ai quitté pour moi-même »²². Le texte forme ainsi un triptyque dans lequel les deux relations féminines donnent un éclairage contradictoire de la figure masculine – qui n'apparaît qu'en creux (en ombre portée).

Étrangeté accrue du récit: Isma est la seule voix narrative, elle dit Je lorsqu'elle raconte son histoire, elle dit Tu lorsqu'elle raconte celle, passée et à venir, d'Hajila. Est-ce la voix d'une initiatrice? Invente-t-elle Hajila? Est-ce la voix de la « sœur » compatissante et solidaire? Hajila étant son « autre », celle qu'elle aurait pu être, qu'elle est, aussi, en son for intérieur et au regard de sa culture et de sa généalogie?

Improbable est cette performativité totale: elle s'étend au prix du vraisemblable; elle module une infinité de voix et de rythmes, lie les contraires par l'arabesque; elle substitue ainsi aux personnages de la comédie humaine des figures hyperboliques: « Je mêle nos deux vies: le corps de l'homme devient un mur mitoyen de nos antres »²³. Et alors que le sujet féminin s'avance *nu* (dévoilé mais aussi fragilisé), dépouillé et à découvert, l'« Homme » est aliéné par les traditions: « tout vous est lien, bandelettes et carcan!... Montre-moi un homme vraiment nu sur cette terre... »²⁴.

21. *Ibid.*, p. 9.

22. *Ibid.*, p. 95.

23. *Ibid.*, p. 91.

24. *Ibid.*, p. 95.

Hyperbolique, le récit rejoint le mythe de Schéhérazade et de sa sœur l'éveilleuse cachée sous le lit, la souffleuse, qui chaque jour lui donne la vie sauve :

[Schéhérazade] lui dit :

« Ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante ; je vous prie de ne me la pas refuser. Mon père va me conduire chez le sultan, pour être son épouse. [...] »

Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de me permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour »²⁵.

Le conte porte la clef de la vie-sauve : c'est l'ombre salvatrice de la sororité. Les femmes ne s'émanciperont qu'ensemble : chacune est sultane, condamnée, mais toutes ensemble elles sont porteuses de « soumissions prêtes à la révolte »²⁶.

Tout est raconté de biais : par la diagonale plus que par le dialogue. Et l'arabesque narrative est la seule figure capable de tenir ensemble les opposés, d'aller et venir sans rien réduire au psychologisme des catégories convenues.

Assia Djébar enracine l'histoire moderne dans la tradition de la poésie arabe ; elle puise dans les puissances de la lettre des ressources pour l'humain. Les passages nouveaux frayés dans les langues annoncent l'à venir d'une humanité *à part entière*. Peu à peu s'affirme dans le roman-conte, par le motif de la « blessure » et de la sororité, *un droit à la séparation* : au sens à la fois personnel et juridique. (Alors qu'en Islam, seul l'homme a le droit de répudier).

Dans le chant de la blessée, déjà, se pressent le retrait d'un quant-à-soi : capacité de départ d'Hajila ; capacité de retour d'Isma, d'un point à l'autre de l'arabesque, une réserve se creuse, une distance dans l'écriture par quoi rien n'est joué.

Tout se joue à nouveau, se performe : événement de la parole dans la parole.

Les minuscules séparations performatives font de la narration un exercice de liberté : où interviennent intervalles et reprises. La voix fait sonner autrement les significations. Assia Djébar l'a souvent affirmé : ses livres sont « écriture avec ombre ». Tout peut à tout moment basculer, d'ombre à lumière, d'aube à crépuscule ; dans la subjugation et la soumission :

25. *Ibid.*, p. 101. Citation tirée des *Mille et Une Nuits*, en exergue à « Saccage de l'aube ».

26. *Ibid.*, p. 87.

« O ma sœur, j'ai peur, moi qui ai cru te réveiller. J'ai peur que toutes deux, que toutes trois, que toutes – excepté les accoucheuses, les mères gardiennes, les aïeules nécrophores –, nous nous retrouvions entravées là, dans "cet occident de l'Orient", ce lieu de la terre où si lentement l'aurore a brillé pour nous que déjà, de toutes parts, le crépuscule vient nous cerner »²⁷.

Telle est l'incantation qui termine *Ombre sultane*. Écrit en 1987, ce texte est prémonitoire des intégrismes et des massacres en Algérie, dont les femmes, considérées comme trop émancipées, furent victimes dans les années 90. Massacres qu'Assia Djébar a dénoncés et pleurés dans *Le Blanc de l'Algérie*.

Toute femme est blessure, et rien jamais n'est acquis. Bouche éveillée, bouche bâillonnée.

L'échelle des pères

J'en viens au dernier manuscrit d'Assia Djébar : le roman, inachevé, annoncé, commencé depuis longtemps et qui devait constituer le quatrième opus du Quatuor algérien dont j'ai déjà cité les trois premiers : *L'amour, la fantasia*; *Ombre sultane*; *Vaste est la prison*. Titre provisoire : Les larmes d'Augustin. Assia m'avait confié les premières 80 pages, m'avait longuement parlé de la suite, après le livre de la mère (*Vaste est la prison*), celui-ci serait le livre du père. Ou plutôt : des pères. Le père, Tahar, le père du père c'est-à-dire le grand-père « des monts berbères du Dahra (ms 7), et derrière eux la figure paradigmatique d'Augustin, surgi « des siècles auparavant [...], un matin de septembre », « l'ancêtre immense, le voyageur, le harangueur ! ». « Je le vois approcher [...], à cheval et venant d'Hippone » (ms 8).

Autant dire : un « mur » d'hommes.

L'Ouverture de ce qui ne sera jamais un livre est stupéfiante. Le titre : « L'échelle ». Est-ce un rêve ? un phantasme ? une métaphore ? une parabole ? Père et grand-père sont morts, couchés dans la même tombe à Césarée, la ville natale d'Assia Djébar. Et pourtant, dans cette scène ils sont deux silhouettes jumelles : « dressés : droits » (ms 1), « ombres hautes ». Le texte interroge : « Devrais-je affronter ces autorités ? » ; et s'alarme : « Soudain cette ombre double me paraît d'une proximité oppressante » (ms 1).

Le vocabulaire de la narratrice multiplie les notations de puissance, de pouvoir, de subjugation, et pour « elle » de minoration. Elle : de nouveau « fillette » à 3 ou 4 ans, « petite », « à leurs pieds », « tout en bas ». Les rapports de force, malgré, dit-elle, la tendresse paternelle, ne vont pas sans une angoisse

27. *Ibid.*, dernière page.

croissante, tel un schème du cauchemar. Père et grand-père forment « obstacle », « barrière humaine », « barre humaine », « mur », « mur à escalader », mur derrière lequel c'est-à-dire « derrière eux, c'est la vie, la vraie vie » (ms 5), ma « survie » (ms 6).

On le constate, l'escalade est aussi verbale et la description de la scène de plus en plus violente, même si d'une violence rentrée. Si bien que lorsqu'arrive l'expression « l'échelle des pères », le mot est tout chargé d'ambivalence. L'échelle, certes, est ce qui permet l'ascension, la montée vitale, l'issue; mais aussi c'est ce qui exige effort, avancée laborieuse et incertaine, oppose résistance, requiert persévérance: « la tête levée vers eux, je ne cède pas ! » (ms 6). Les pères ne lui font pas la courte échelle, mais au contraire la vouent à la longue-échelle, à « confrontation têtue »: la narratrice ajoute étrangement « contre le rempart des pères » – ce qui colore aussitôt la signification de duplicité (« rempart » désigne une protection mais aussi clôture et enfermement).

Plus le texte avance, plus l'Ouverture s'affiche emblématique de la question féminine: quelle situation est faite aux filles en régime patriarcal? Pas aux fils qui s'imposent sans pourquoi, mais aux filles, à cette fille qui remarque: « Je ne suis pas leur fils, l'unique, le survivant ! » (ms 5). Car dans la scène de la pyramide des âges, elle grandit, fillette, « fille nubile », « jeune femme », « femme faite » – et toujours l'échelle des pères est à grimper; toujours la « montée filiale » est devant elle (ms 5):

Mon corps de fillette, tout le long de cette étrange escalade, va peu à peu se muer en corps d'adolescente, puis de jeune femme; il me faudra des années encore à me confronter à ce mur; ni le pousser, ni l'abattre, simplement grimper dessus.

L'obscurité, l'obscénité de cette montée! Je ne suis pas leur fils, l'unique, le survivant!... ils ne diront rien, eux!

L'un, mon père (l'être que j'ai aimé le plus au monde, moi fillette) semble soudain préoccupé de faire tenir, de ses bras levés, son propre père.

Peut-être est-ce la chance ou de l'un, ou de l'autre? Pour l'instant, il a à le porter sous le ciel, à le dresser longtemps par-dessus sa propre vigueur. (ms 5)

Dans cette douloureuse et inconfortable et interminable situation, c'est l'image même de l'émancipation selon Assia Djébar qui se dessine. Elle est singulière.

À aucun moment l'émancipation est pour elle révolte, rupture, reniement des siens. Elle choisit la plus grande difficulté: ne pas rompre, s'émanciper à l'intérieur de sa généalogie, prendre place dans la continuité de la tribu, fille s'inscrire tel un fils dans l'héritage des pères (en dépit de la loi coranique de déshérence, elle sera « installée sur les épaules paternelles », ms 6).

«Ce mur, ni le pousser, ni l'abattre, simplement grimper dessus»: les revendications féministes d'Assia Djébar exigent leur reconnaissance dans l'Islam, dans la culture musulmane. S'émanciper sans renier les siens, c'est ne pas se renier soi-même ni sa culture de femme arabe ni ses langues d'Algérie «les barbares, les ensauvagées» (*Ces voix qui m'assiègent...*)²⁸. D'où le malaise et la culpabilité que l'écrivain ne cessera de creuser, d'où ses recherches et ses fictions. Notamment, dans *Loin de Médine*, où elle remonte aux sources de l'anté-Islam alors que les femmes n'étaient pas privées de leurs droits. Notamment dans son dernier roman publié, *Nulle part dans la maison de mon père*²⁹, où la figure du père émancipateur (instituteur) s'assombrit en gardien de la vertu féminine, en complice de la prépotence du fiancé et de la déshérence des filles.

Dans ces pages manuscrites, la position se confirme: la figure du père est comme déchirée entre la tradition paternelle et l'à venir de sa fille, tantôt pour elle poids mort, frein, obstacle, tantôt porteur d'horizon. À peine installée sur les épaules paternelles, à peine entrevus «la lumière déversée [...] infini ruisellement» et «l'éther» qui l'inonde, la narratrice est menacée de s'écrouler avec père et grand-père:

Soudain mon père faiblit de subite fatigue, peut-être, ou par suite de son âge – c'est pour moi l'épouvante, la détresse, une hâte maladroite et maladeive...

Hélas, risque suprême: tomber tous, dans la poussière! À trois la culbute, défaite doublée ou triplée, le gouffre! (ms 7)

Sauver les siens, prendre la relève, devenir secours et recours des ancêtres, se faire échelle à son tour pour les siens, faire une *écriture-échelle*:

[...] ainsi dressée contre la nuque du père, moi, ombre fragile, au besoin englutie dans le voile blanc ancestral, mais les mains sûres, les mains vives, tendues et nerveuses au soleil, je redessine avec scrupule et précision, les pieds et les contours du dos de l'aïeul – grand-père jamais connu, jamais enlacé, je le recrée sous le ciel!

Ainsi baignant dans ce midi de la mémoire, je réchauffe à la fois mon père et son père avec vénération: je ne crains nul éblouissement! (ms 7)

Il y a les mains d'écriture qui sont mains de liberté et de rédemption. Cette Ouverture est profession de foi: foi en la littérature qui redonne vie, récrit l'histoire (qui fut écrite par les vainqueurs), rédime les siens. Foi en une écriture qui sauve.

28. Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 2000, Assia Djébar revendique une langue des femmes qui dépasse la seule communauté arabe.

29. Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.

Cette déchirure, ce *double bind* d'une liberté à deux visages – l'envol vers les horizons, le poids des généalogies –, Pierre Michon l'a très bien saisi lors d'une rencontre avec Assia Djébar où il exposa « les deux moments de la liberté », affirmant : « Écrire, c'est plaider pour les siens » :

Celui qui écrit, au bout de la chaîne des siens, c'est le grand coupable, pour la seule raison qu'il est vivant [...], c'est le coupable, parce que c'est le dernier-né, celui qui parle librement au soleil, quand les autres sont sous la terre, enterrés dans le reproche. On écrit, tantôt pour les justifier, tantôt pour se justifier soi-même, et la plupart du temps on fait les deux à la fois. On sait que c'est impossible. Et c'est bien pour ça qu'on recommence sans cesse, qu'on écrit jusqu'à la mort. [...] peut-être pour consoler le père d'avoir choisi la langue des colons, pour l'épauler, pour plaider pour lui, la petite fille choisit de se limiter au français. D'augmenter la langue française en arrachant d'elle-même les autres langues toutes vives.

Ces arrachements et ce choix, c'est la liberté, qui est une chose raide.

Une fois libre, on profite de ses jambes, on s'enfuit. [...] On écrit dans la peau de cet être-là : une femme arabo-andalouse qui fait usage de sa liberté pour revenir parmi les siens, par le long détour d'une langue étrangère et de l'espace entier du monde. On caresse les siens dans cette langue, on les ressuscite [...].

Ce retour, c'est la liberté, qui est une chose douce³⁰.

L'écriture d'Assia Djébar, écriture qui fait échelle à l'échelle des pères, c'est sa blessure, son autre blessure, sa blessure de francophone, et c'est son honneur de francophone – qui est aussi l'honneur de son père, instituteur de francophonie.

Et c'est un retour à nouveau : retour, en novembre 1991, à la classe de la photo de 1939-1940, dans le Sahel algérien. Rien n'est plus impressionnant que ce constat : les dernières pages écrites par Assia sont consacrées au retour au commencement, à la photo prémonitoire où elle est prise, fillette parmi quarante garçonnetts aux côtés du père instituteur de francophonie.

50 ans après, la classe, les lieux sont vides mais identiques.

Dans le présent du passé identique, la narratrice pleure, troublée de ce que, dit-elle, « le temps l'a regardée sans crier gare » : « le Temps, son écoulement (50 ans ou 50 siècles) m'a heurtée » (ms 79). Davantage : elle a fait face aux « yeux, en un éclair, immobilisés du Temps ».

C'est le Temps – 50 ans ou 50 siècles – de la survivante. De la survie. Le

30. Pierre Michon, « Les deux moments de la liberté », dans Mireille Calle-Gruber (éd.), *Assia Djébar, Nomade entre les murs...*, op. cit., p. 215-216.

Temps de l'écriture. Les yeux du Temps qui surgissent en pleine face lorsqu'on arrive en haut de l'échelle des pères, qu'on a réussi à grimper dessus : « tant de lumière déversée », « l'éther » qui inonde « ma survie » (ms 79).

On comprend alors pourquoi, dans ce retour à la scène primitive, la narration insiste à répéter que ce trouble, cet éblouissement de la montée filiale lui advient alors que le père est « encore vivant » : « mon père encore vivant, grâce à Dieu ! Non, je ne suis pas triste ! » (ms 7). Car en 1991, son père est encore en vie lorsqu'elle-même re-vit et prend conscience de cette scène d'initiation et d'une (ré)conciliation : où elle a la révélation qu'il est possible pour une fille d'atteindre à la liberté sans tuer le père. Davantage : *en le sauvant* à son tour ; en faisant la preuve qu'il l'a véritablement émancipée. Qu'il avait raison.

Aujourd'hui, Assia morte, les dernières pages de ce dernier manuscrit qui ne fera jamais livre, prennent une mystérieuse résonance ; car outre qu'elles révèlent combien la question habita toute sa vie et toute son œuvre, elles montrent l'écriture qui trace les lettres de la survie au moment où survient la mort. Le heurt du Temps : vie-survie-mort. Comme si l'écriture soudain, enfin, faisait face à la mort en vérité (ou : la vérité la mort) – et n'est-ce pas le fait même de la photographie ?

Vérité du Temps de l'écriture : montée accomplie et chute, envol et chute dans une sorte d'apaisement. Les yeux de la langue, ouverts, « dans le bleu immergé » !³¹

CALLE-GRUBER MIREILLE

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
France

31. Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 1997. Ce sont les derniers mots du livre.

LA LITURGIE DES MOTS DÉFENDUS

*Il ne peut y avoir pour l'esprit humain que deux univers possibles :
celui du sacré et celui de la révolte*

ALBERT CAMUS¹

En cet effort de liturgie, le disparu, en une lueur, vous revient

ASSIA DJEBAR²

« Des écrits de femmes enterrés » est l'intitulé savamment ambigu du colloque international organisé en hommage à l'écrivaine Assia Djebbar ! De quels mots ou de quels maux s'agit-il ? Le chercheur, comme le sous-tend l'étymologie du terme, serait-il un archéologue, un déterreur ? L'ère du soupçon pèse sur l'orateur, la censure agite sa fébrilité, la bienséance élève le mur de l'interdit. L'écrivain, lui, se joue des mots, détourne le sens à entendre. Défendu ou défendre, tel est le point de rupture entre ce qui est interdit et ce que « l'auteur de narration »³, selon la façon de se présenter d'Assia Djebbar, se donne le droit d'exercer sur sa page d'écriture : pourfendre le miroir social comme fêlure qui ouvre la brèche de la rébellion. Cette aventure, l'écrivain la vit au plus profond de son être ; il revisite le sacré, lève le voile sur le tabou immuable.

Assia Djebbar est une figure pionnière et emblématique de la femme intellectuelle du continent africain, libérée du joug des pesanteurs sociales et idéologiques. C'est également une personnalité respectée dans l'espace francophone car Assia Djebbar est la première femme arabe et africaine d'origine algérienne à être entrée à l'Académie française le 22 juin 2006. C'était il y a à peine douze ans. Douze ans seulement qu'une femme, maghrébine de naissance, a accédé au panthéon de la reconnaissance de son œuvre gigantesque travaillée par le souci de dire dans une langue apprivoisée et rendue sienne.

1. Albert Camus, *L'Homme révolté*, 1951.

2. Discours prononcé par Assia Djebbar, élue par l'Académie française, dans la séance publique le jeudi 22 juin 2006, Paris, Palais de l'Institut. Le disparu dont elle parle est Georges Vedel, son prédécesseur au fauteuil n°5, qui a dédié sa vie au droit. Filiation programmée pour une intellectuelle qui a aussi consacré son œuvre à la défense des droits des femmes.

3. *Ibid.*

D'autres voix féminines moins audibles, continuent cependant de porter haut l'étendard de la liberté d'expression.

Femme ou homme, s'impose l'idée de la réflexion sur le sacré, non pas seulement la religion, mais cette expérience que les croyances rapportent et exploitent à la croisée du corps et du spirituel, que les femmes et les hommes réalisent intensément et différemment sans pour autant s'en préoccuper. Une hypothèse de lecture : existe-t-il un sacré proprement féminin, capable de mener sur le chemin de la rédemption ? L'engagement dans ce cas, se situe dans le rythme insufflé à l'écriture, inventant une rhapsodie du verbe.

Les biographies ne faisant jamais que taire l'essentiel, et ayant le texte pour nous guider sur les traces de la marche scripturale, nous nous contenterons de quelques repères, un terme à prendre dans les deux sens de ce qui cache et de ce qui montre. À travers quelques romans en français d'écrivaines marocaines et en lien avec le patrimoine international d'Assia Djebar, personnalité aux multiples expressions de la parole féminine dissidente, l'attention sera portée sur la spécificité de l'écriture qui accorde une place privilégiée à la spiritualité moins comme manœuvre théologique que comme mode de pensée et comme vecteur culturels dans lesquels hommes et femmes se reconnaissent et ne reculent pas devant le mélange des genres. D'un côté, le sacré, représenté par la religion nationale – l'islam ; de l'autre, le profane qui se confond avec les pratiques ancestrales de la superstition païenne.

S'inscrivant dans la filiation rhétorique et sémantique qui se rattache à l'aire culturelle de l'arabe et de la religion-culture qu'est l'Islam, l'aventure de l'écriture au Maroc puise son originalité et sa force dans l'humus et le génie de la langue maternelle. Enraciné dans le terroir, nourri également de langues et de valeurs culturelles autres, le texte fictionnel stimulé et régénéré par la langue et la culture originelles, ne peut se concevoir et se lire sans le retour incessant à ce qui en constitue le noyau natif et le foyer irradiant : les signes et les valeurs de la langue et de la culture maternelles, systèmes prégnants de références complexes auxquels l'écriture ne cesse de renvoyer. C'est inévitablement à partir et autour de la référence originelle et de son champ de rayonnement que les signes se déploient et prennent sens.

La conception musulmane est celle de l'être humain créé par Dieu. En simplifiant, il est possible de dire que trois éléments déterminent cette vision musulmane. Le premier est celui de l'innocence. Il n'existe pas de péché originel en Islam. À l'âge de raison, c'est-à-dire quand l'être humain prend conscience de son rapport au monde, il passe de l'état d'innocence à celui de responsabilité dans le rapport au Créateur et à la création ; responsabilité qui dicte, façonne et oriente les fondements des droits et ce jusque dans la relation de

l'individu avec lui-même. Le deuxième élément lié au premier se fonde sur l'individu, son cœur et sa conscience : responsabilité de soi à Dieu, de soi à soi, de soi à la communauté. Il n'y a pas de remise en question de l'autonomie de la personne mais seulement de l'excès dans l'autonomie ou de son exclusivité par rapport à la collectivité. Le troisième élément concerne les catégories du sacré et du profane. Contrairement à la tradition chrétienne dominante, toute action, quelle que soit sa nature, à partir du moment où elle s'exerce dans le souvenir de sa responsabilité devant Dieu accède, en Islam, à la dimension du sacré. Le sacré n'est lié ni à un sacrement, ni à une dimension qui séparerait le rapport au Créateur de celui qui s'établit avec les hommes. Née de la mémoire, la conscience du sacré donne sens à la responsabilité qui rythme la conscience humaine dans son rapport au groupe, aux traditions, à la culture à travers les âges de l'humanité. Voilà pourquoi, face à la mort, point de tragédie : mourir ce n'est que partir car vivre ce n'est que passer.

Tout contenu de conscience est temporel. Nous n'avons aucune possibilité de sortir de la temporalité ou de l'histoire. À l'épreuve d'un monde éphémère et sujet à de fulgurants changements, nous réalisons que le temps est l'auxiliaire du bien comme du mal. C'est peut-être ce qui fait que toute conscience humaine désire l'éternité. Cela se pourrait-il, si elle ne la concevait en rien, si l'éternité ne lui était de quelque façon présente ? Qu'est-ce donc l'éternité ? Notre désir d'éternité est-il le signe d'une présence ou le fruit de notre insatisfaction devant toute présence donnée comme temporelle ? Y a-t-il là l'expression d'une promesse divine ou celle d'un rêve désespéré ? Aspirer à l'arrêt du temps est-ce pour nous autre chose que vouloir à un moment précis, dans une situation précise, une immobilité totale et permanente ?

Un échantillon de textes d'écrivaines marocaines servira de corpus pour interroger le sacré au féminin suivant une nomenclature établie selon l'intuition de la lectrice, mais qui s'appuie sur une longue pratique de la littérature marocaine. Il ne saurait y avoir une représentativité exhaustive et commune, l'écrivain étant par essence singulier et unique. Ce corpus souligne cependant l'intérêt accordé à certaines formes esthétiques et une détermination de contestation de la vox populi en territoire surveillé. *Rêves de femmes* de Fa-téma Mernissi et *Ni fleurs ni couronnes* de Souad Bahéchar sont des romans d'inspiration populaire, qui dans leur structure imitent et revendiquent leur filiation à la tradition du conte oral. *Cérémonie* de Yasmine Chami et *Yasmina et le talisman* d'Anissa Bellefqih sont des récits de témoignages, proches de l'autofiction. Deux autres romans tiennent une place à part : *La Liaison* de Rita El Khayat et *Dans le jardin de l'ogre* de Leila Slimani qui déchirent le voile du tabou sexuel. Dans tous les cas, la spiritualité littéraire se confond avec l'inti-

mité scripturale et a partie liée avec l'histoire personnelle.

Rita El Khayat signe en 1985 son premier roman *La Liaison*⁴, dans une édition française mais sous le pseudonyme Tywa Lyne. Depuis, elle a publié sous son vrai nom plus de vingt ouvrages (romans, nouvelles, poésies, essais...). Curieusement, ce livre a trouvé grâce aux yeux de l'écrivaine qui l'a réédité dans sa propre maison d'édition, sous son propre nom, vingt ans après. Pourquoi avoir attendu si longtemps pour reconnaître publiquement en être l'auteure et l'offrir sur les présentoirs des librairies marocaines? Sans doute parce qu'il semblait trop précoce d'en assumer le sujet marginal – la mise en scène érotique d'un couple aux prises avec l'attirance charnelle et des pratiques sexuelles vénales. Sans doute aussi, parce que forte de son expérience d'écrivaine, elle a acquis la maturité de sa liberté d'expression au moment où la censure islamiste se faisait plus âpre. Une manière de la contrer? Pourquoi pas quand on sait la ténacité de cette femme courageuse. L'écriture téméraire jette le discrédit sur les croyances traditionnelles d'une société conservatrice qui s'obstine à ignorer la sexualité au nom de la bienséance religieuse alors même que certains versets du Coran sont explicites là-dessus. Ces coutumes schizophrènes contaminent la narratrice, surprise par sa propre hardiesse à s'engouffrer dans cette lente et jouissive exploration de son corps et de celui de son partenaire alors qu'elle avait été programmée dès sa plus tendre enfance à obéir aux lois rigides de la société.

Quand on n'est pas préparé à l'amour, on ne sait pas le recevoir et encore moins le donner. Au-delà des ébats érotiques, ce livre raconte la défaite du couple privé du sentiment amoureux partagé. Il se perd dans les dédales de la chair, entrevoit une lueur de salut dans la foi religieuse sans l'identifier complètement, la confond trop souvent avec sa propre rédemption dans l'acte charnel. L'amour, même pervers, fait traverser les strates de la jouissance, une sorte de seconde nature, instinctive, qui éloigne et du même coup, rapproche de l'attitude propitiatoire. Mais la jouissance est une forme de trahison puisque le désir amoureux s'assouvit dans la possession de « l'Unique », « celle que l'on peut meurtrir sans risques et sans recours »⁵. Vocabulaire emprunté à la liturgie monothéiste mais dévoyé pour révéler l'univers de l'amour comme un Eden où hommes et femmes sont profondément épris les uns des autres. On entre en amour érotique comme on entre en sacerdoce, falsifiant jusqu'à l'air que l'on respire en le prégnant des effluves des senteurs paradisiaques tels

4. Paris, L'Harmattan, 1985 et Casablanca, Editions Aïni Bennaï, 2002.

5. Rita El Khayat, *La Liaison*, *op.cit.*, p. 21.

l'encens et le santal⁶, reniant jusqu'à ses origines les plus sacrées : Père, Mère, Dieu, tout est sacrifié sur l'autel de la dépravation des corps en émoi⁷.

La conjuration de la mort passe par la sexualité de sorte que l'amalgame est total entre l'amour de Dieu et l'amour de l'être humain, comme si le souffle divin est insufflé dans l'humain. Corps et âmes sont en dualité et dans leur lutte, entraînent dans le gouffre de la souffrance. Dans une relation qui évolue dans « un cirque de mensonges et une arène de tromperies »⁸, qui pompe toute l'énergie vitale, la mort seule, peut séparer de façon ultime et radicale. Alors vient à l'esprit en quête d'apaisement, l'irrépressible désir de rencontrer « le seul amour crédible », « celui de Dieu dans le mysticisme de l'ascétisme et de l'érémisme, le plus loin possible des hommes ordinaires »⁹. La démesure de la dépendance destructrice, au-delà de l'entendement, fait dire à la narratrice dans une trêve de lucidité : « Si Dieu m'écoutait, je le prierais très ardemment, le jour et la nuit, pour qu'il m'accorde la mansuétude de son amour »¹⁰.

Lire Leila Slimani, c'est accueillir une force dans ses nerfs. C'est déborder les cadres. Son premier roman, *Dans le jardin de l'ogre*¹¹, est un pavé jeté dans la mare. Le sujet est sidérant pour le lecteur ordinaire, qu'il soit occidental et plus encore s'il est arabe, musulman, marocain comme l'est la jeune auteure à sa naissance. Ce qu'elle écrit froidement résiste au point de faille, arrachant chacune de ses phrases à ce qui la rend impossible. De là une narration qui avance perpétuellement vers la brisure et conquiert son expression à partir d'un séisme intégral.

À chaque instant c'est la guerre : contre le monde, contre la société, mais aussi contre son propre corps, pour autant qu'il reste soumis au carcan de la banalité. « La vie est de brûler des questions » note Artaud. De toute son énergie, Leila Slimani refuse ce qui limite la parole, et la raison discursive qui l'entoure. C'est pour cela qu'elle choisit le thème de l'addiction sexuelle au fé-

6. Cf. *La liaison*, *op.cit.*, pp. 83-84 : « Nous avons appris une partie de nos manies respectives et les miennes voulaient diviniser même l'air que nous respirions. Je me mis à brûler du santal, des bâtons d'encens, à transporter des accessoires pour transformer le slum ».

7. Cf. *La Liaison*, *op.cit.*, p. 56 : « L'amour me laissait souvent pantelante et j'étais un pantin disloqué entre ses mains. Mais je retombais plus bas dès qu'il entrouvrait ses bras. J'aurais tout abjuré s'il me l'avait demandé. Mon Père, ma Mère. Nous n'avion ni foi ni loi, peut-être plus de Père et Mère. Il était mon Père et j'étais sa Mère... Le corps était devenu une plaidoirie en ma faveur. »

8. Rita El Khayat, *La Liaison*, *op.cit.*, p. 38.

9. *Ibid.*, p. 33.

10. *Ibid.*, p. 110.

11. Leila Slimani, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2014.

minin comme sujet de son premier roman. Cette pensée incandescente tend vers une étrange alchimie. Elle recherche une langue crue qui mêle la vie et l'esprit sans trahir l'abîme. Il est intéressant de considérer ce premier roman comme le premier texte écrit par une femme sur la dépendance sexuelle féminine. Et le sujet est abordé par une jeune écrivaine, d'origine marocaine, qui a grandi dans la culture arabo-musulmane de son pays, qui s'installe en France pour étudier puis pour y travailler en tant que journaliste et qui commet un livre surprenant accueilli comme un acte de foi inattendu et libérateur pour le monde entier. Il n'en faut guère plus pour frapper l'imaginaire et supposer que la déviance sexuelle au féminin est un acte de révolte, un renversement des sens, un exutoire sacré. Car, comme le dit l'adage populaire, « qui trop embrasse mal étreint ».

À consentir à vivre dans la servilité de l'instant de la copulation comme acte suprême de renaissance, on fait affront au passage, qui est un thème majeur de la philosophie religieuse. L'orgasme fait perdre le contrôle des événements quotidiens et du temps mystique. L'éternité est cette fois du côté de l'instantané, dans l'accomplissement du corps-à-corps. L'embrasement plonge dans les abîmes de la souffrance et de la folie des sens. L'addiction sexuelle dessèche et rend stérile jusque dans la conscience aigüe de l'être. À cette douloureuse descente aux enfers répond en soubresauts la vaine chimère du politiquement correct. L'écrivaine assume le sujet dissident, la rugosité du ton mais à partir du territoire français. Aurait-elle osé le traiter dans un Maroc conservateur ? Même le personnage principal se nomme Adèle et l'intrigue se situe à Paris, ce qui établit la distance avec la réalité sociale marocaine. Autant de précautions encore prises en ces temps troubles de tous les ostracismes imposés et des censures qui agissent sur les écrivains. Beaucoup d'autres auteurs ont aussi appris à libérer leur parole, notamment les homosexuels qui mettent en scène des passages érotiques voire pornographiques dans leurs récits, mais toujours en publiant dans des éditions françaises. Le chemin vers la lumière est chargé d'ombres.

L'héroïne de *Ni fleurs ni couronnes*¹² de Souad Bahéchar suit un trajet inverse. Marquée à l'adolescence dans sa chair de façon indélébile, Chouhayra doit apprendre à vivre avec son sexe mutilé. Pour avoir trahi sans le savoir les coutumes sacrées de la tribu des Mramda, son sexe est brûlé au fer rouge et l'ingénue est condamnée à fuir pour toujours sa terre d'origine, alors qu'elle y avait vécu en sauvage, loin des hommes et presque à l'état animal. Ce n'est pas pour avoir commis une faute d'ordre religieux qu'elle est punie et chassée – la

12. Souad Bahéchar, *Ni fleurs ni couronnes*, Casablanca, Editions Le Fennec, 2000.

tribu ne revendique l'appartenance qu'à la terre, source de nourriture et de travail, mais pour avoir, dans un moment de tendresse partagée avec son compagnon d'infortune, le jeune et inexpérimenté berger, été surprise en plein acte prohibé. Chouhayra, à l'identité traquée, représente la lutte que chaque femme doit mener dans un apprentissage intime et douloureux pour acquérir savoir et liberté de mouvement. Car l'un ne va pas sans l'autre. En refusant l'éducation à leurs filles, les Mramda montrent leur ignorance et leur incapacité de participer au développement social.

Une rupture totale entre le mode de vie archaïque et la mouvance urbaine souligne comment l'identité féminine ne peut se fixer que loin des carcans liés à la superstition, à la magie noire, au traitement abusif des femmes par les femmes elles-mêmes, garantes de coutumes obsolètes et dangereuses. En portant le nom de l'étrangère Madame Chouhayri, Chouhayra semble avoir été condamnée à devenir l'exclue, le bouc émissaire que la tribu n'hésite pas à sacrifier pour exorciser la sécheresse qui sévit sur la région depuis la naissance de l'enfant à l'identité usurpée. Or cette identité usurpée libère des années plus tard la jeune femme des pratiques obscurantistes et rétrogrades de son milieu d'origine : symboles intrinsèquement contraignants, immédiatement convaincants, rayonnant d'autorité. C'est précisément de cette qualité que ces symboles paraissent se vider au fil des pages. La vérité à laquelle on adhère n'est plus d'ordre superstitieux mais profondément existentiel. Une telle réponse pourtant, n'est pas vraiment éclairante, non seulement en raison de sa généralité mais surtout parce qu'elle ne fait que glisser sur ce qu'il importe le plus de savoir : par quelles voies, selon quels processus sociaux et culturels, s'effectue ce mouvement vers la conversion, la rénovation, le scepticisme, le subjectivisme, la piété sécularisée ? Dans quelles architectures nouvelles ces multiples changements de sensibilité viennent-ils s'abriter ? Quand il tente d'y répondre, le roman ne peut que se tourner vers le particulier, le microscopique. Et c'est bien là sa qualité et sa faiblesse premières.

Conteuse infatigable du franchissement des frontières, Fatéma Mernissi publie *Rêves de femmes*¹³ en 1996. C'est le premier roman écrit par une Marocaine à avoir rencontré très tôt une notoriété mondiale. Découvrir ce récit, c'est entrer dans un monde pour en découvrir un autre, et encore un autre et à la fin ne plus savoir ce qu'est un monde. Cela tient probablement au sujet traité, l'histoire d'une grande famille de Fès, derrière les murs d'une maison traditionnelle, appelée harem parce qu'elle abrite plusieurs membres de la

13. Fatéma Mernissi, *Rêves de femmes*, Casablanca, Editions Le Fennec pour la version française commercialisée au Maghreb, 1996.

même famille. Dans ce microcosme, se nouent et se dénouent les espoirs et les drames de la gente féminine sous le regard amusée et médusée de la narratrice âgée de dix ans qui interroge l'histoire de ses proches et l'Histoire du Maroc colonisé sur l'indépendance du pays et de ses femmes. C'est une vision optimiste de la femme dotée d'une intelligence subversive, opposée au pouvoir patriarcal, au système des valeurs rétrogrades et oppressives du Maroc des années 40.

Dans ce contexte historique, la mère de la narratrice, analphabète comme toutes celles de sa génération, élevée dans la stricte tradition musulmane, fait figure de dissidente. Elle résiste aux discriminations, revendique l'égalité des sexes, déploie ruses et stratagèmes divers. Ce comportement est adopté par les femmes les plus hardies du roman, qu'elles soient citadines ou rurales. Des plus traditionnelles aux féministes avant l'heure, des conteuses puisant leur répertoire dans *Les Mille et Une Nuits* aux amoureuses des chanteurs égyptiens, elles rêvent sur les terrasses de Fès à un monde où il n'y aurait plus de « hudud »¹⁴, où l'espace serait définitivement ouvert. C'est à la naissance de la femme musulmane moderne, instruite et lucide que nous convie ce récit aux accents de conte, plein d'anecdotes inspirées du patrimoine socio-culturel marocain. Avec humour et légèreté, l'écrivaine fixe le réel et l'imaginaire, le merveilleux et le tragique et tisse un quotidien borné aux limites du harem. Y souffle, malgré tout, le vent étranger de la liberté et le vœu d'un avenir où les femmes auront leur place et un destin à la hauteur de leurs rêves.

On est loin du ton de *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar, publié en 2002. A travers l'histoire de Zoulikha, figure discrète mais emblématique dans la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, Assia Djébar rend hommage à toutes les femmes silencieuses qui agissent malgré la chape de plomb qui pèse sur leur destinée. Ces témoignages ne peuvent être mis sous scellé. Les Algériennes souffrent d'être dans l'engagement sans gratitude et sans trace que soit sous la colonisation, pendant la guerre de libération et après l'indépendance. Comme le dit Assia Djébar, ce roman est une sorte de « protestation à l'effet que tout un travail devrait être fait par des historiens – et non pas par les romanciers. Le romancier a le devoir simplement de remettre la vie dans les fantômes, de redonner la proximité dans les petits détails. Au fond, j'ai eu l'impression de m'être acquittée d'une dette affective », rappelle-t-elle.

Partant du constat que le passage¹⁵ est devenu notre mode d'être, que tout

14. En arabe dans le texte qui signifie selon le contexte, « limites » ou « frontières sacrées ».

15. Nous comprenons « passage » dans le sens que lui donne Sylviane Agacinski : « Mais que veut dire passer, pour nous, si ni l'éternité ni l'histoire ne donnent plus sens au passage ? »

semble désormais sans permanence ni stabilité, Assia Djebar illustre à travers le récit parabolique *La Femme sans sépulture* l'éthique de l'éphémère et la survivance du mythe, cet âge insaisissable et flottant dans l'histoire de l'humanité. Ce texte renferme une énigme. Il ne se livre pas facilement. Sous le couvert d'une fiction romanesque, *La Femme sans sépulture* explore un versant particulier de l'écriture au service de la mystique. C'est assurément un livre d'amour et de rupture : le drame de l'humain confronté au mal, déchirure intime que l'écriture tente de dénoncer. La caractéristique majeure de ce récit découle de sa structure métaphorique. Les symboles tels que le bien et le mal, la vie et la mort, l'identité et l'altérité se superposent en se reflétant les uns dans les autres et reflètent, en la transformant, l'anecdote référentielle.

Une opération de démythification alterne donc dans l'œuvre de Djebar avec la fondation d'un mythe nouveau de la femme arabe et musulmane qui participe à son destin et l'oblige à un dépassement de sa condition dans la dualité temporelle et intemporelle. Car le mythe djebarien n'a rien de commun avec la nostalgie d'un paradis perdu. Il renoue avec un sacré oublié et dépassant le temps de l'utopie ou mieux de l'achronie, il vit en dehors de la durée historique au seuil d'une mobilité qui réconcilie les oppositions et les contradictions. Ce livre procure une liberté à la fois totale et révélatrice. Totale dans la mesure où l'on est seul juge de l'authenticité rapportée par l'anecdote ; et révélatrice en cela qu'il permet de s'attarder sur des mots inconnus, oubliés, voire intimes. Si comme le définit Roger Caillois, « le monde du sacré, entre autres caractères, s'oppose au monde du profane comme un monde d'énergies à un monde de substances »¹⁶, le monde de *La Femme sans sépulture* est sacré. Comme Antigone qui brave l'autorité politique pour donner une sépulture décente au frère assassiné, Zoulikha « femme vibrante, amoureuse et battante » sacrifie sa vie pour draper sa patrie du pavillon de la liberté. Tant de forces retenues s'en échappent, tant de libérations explosent que s'annule l'opposition fondamentale du cosmos entre le sacré et le profane. Le récit est construit selon la volonté orphique de la correspondance entre un état d'écriture et une profondeur spirituelle au caractère surnaturel.

La grâce du secret c'est le secret de la tradition ; secret des rites soit religieux soit profanes c'est-à-dire superstitieux. Dans *Cérémonie*¹⁷ de Yasmina Chami,

in *Le Passeur de temps*, Paris, Seuil, 2000, p.16. « Le passager a été conçu comme la négation de l'éternel, donc de l'être », *ibid.*, p. 20.

16. *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970.

17. Yasmina Chami, *Cérémonie*, Casablanca, Éditions Le Fennec pour la version française commercialisée au Maroc, 2004.

on assiste à une procession de rituels : mariages, baptêmes, funérailles, autant de cérémonies qui observent scrupuleusement un rituel lourd de spiritualité dont les femmes se transmettent le savoir-faire de mères en filles : bois de santal, henné, prières incantatoires pour conjurer le mauvais œil. Mais lorsque le venin du divorce s'infiltré, la famille se sent atteinte dans ses convictions les plus sacrées et croit au pouvoir malfaiteur de forces obscures qui frappent indifféremment la victime du moment. Khadija, jeune architecte de trente-cinq ans, mère de trois filles, vient de divorcer. Elle retourne vivre chez ses parents à Rabat. L'action se situe au moment où se préparent les festivités du mariage du frère de Khadija. La maison patriarcale devient le lieu de toutes les conspirations, archétype de l'intimité fémininoïde.

Plusieurs femmes se succèdent ici et avec elles leurs lots de légendes : la bisaïeule de Khadija, Lalla Zohra qui aurait fait égorger la mule de son époux Hadj Mohammed G. pour avoir attiré « sur les siens l'œil maudit des envieux »¹⁸, Aïcha, la tante, fille trop aimée de son père gardée jalousement loin de la convoitise des prétendants mais que la mort emporte brutalement, réduisant le père au silence définitif. Patronyme lourd de sens dans la culture populaire marocaine, Aïcha est à la fois la belle et la rebelle, ogresse maudite parce que différente. Femme au sein solitaire, elle doit combattre seule la douleur causée par la maladie qui la ronge de l'intérieur et qui la prive de son pouvoir féminin et maternel ; les deux vertus essentielles de la croyante pour qui le Paradis se trouve sous les pas de la mère. Dans ce cas, la mort est moins une appréhension qu'une délivrance. Malika, la cousine, incarne le mode de vie moderne. En résidant à Paris, elle porte à chacune de ses visites, un regard neuf, sans concession sur les secrets d'une famille emmurée dans des mœurs et des croyances d'un autre temps, pour qui la jalousie des autres est responsable des maux des êtres les plus chers qu'il s'agit de conjurer à l'ombre des incantations. Il ne faut pas réveiller les morts, seulement prier pour leur paix éternelle. Amour, gloire et bonheur ne sont que chimères, tout justes capables d'exorciser le pouvoir morbide de la mort, la détournant par le mythe spectral.

*Loin de Médine*¹⁹ d'Assia Djebar traque la rhétorique conventionnelle, celle qui fragmente le temps et l'espace, sépare les choses et les êtres. L'écriture vise à traduire la complexité du lien d'abord par la disposition remarquable à « étoiler » le texte. La psalmodie mime le Coran avec un effet de reduplication interne qui constitue, en même temps qu'une habile mise en abyme du Texte sacré, un moyen d'en remémorer la Parole et de la répercuter ligne

18. Yasmine Chami, *Cérémonie*, *op.cit.*, p. 42.

19. Assia Djebar, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.

après ligne, dans la liturgie entretenue par la présence de la langue arabe qui contamine le texte et y injecte les nuances secrètes de ses significations. Ce livre polyphonique et dense par le sujet traité – la genèse de l’Islam à travers les voix féminines qui relaient la biographie romancée du Prophète Mohammed, se déroule comme une procession d’accès et d’approfondissement dont les articulations successives correspondent aux différentes phases d’un rituel d’initiation. Les femmes de Mohammed prennent la parole. Se succèdent Aïcha, Nawar, Fatima, Habiba, Kerama la chrétienne, Oum Hakim, etc.

Selon Jean Cazeneuve, le rite est « un acte qui peut être individuel ou collectif mais qui toujours même lorsqu’il est assez simple pour comporter une marge d’improvisation, reste fidèle à certaines règles qui contiennent en lui ce qu’il y a de rituel »²⁰. Cette définition montre que les rites sont des manières d’agir destinées à susciter, à entretenir ou à refaire certains états mentaux au sein des groupes dans lesquels ils prennent naissance. Les études de sociologie religieuse mettent en relation le rite et le mythe. À un rite régulièrement pratiqué correspond un mythe et le mythe donne la raison de l’accomplissement du rite en racontant le fait qu’il commémore ou imite²¹. Le mythe joint au rite serait la représentation de l’acte qui accompagne l’acte. Comment le mythe entre dans le mécanisme de formation du rite ? Est-il représentation préexistante qui accompagne l’acte rituel ? Ou alors image neuve née du renouveau de la forme rituelle ? L’analyse de la coexistence du rite et du mythe et leur interaction montre que la fonction du mythe est différente selon qu’il est un système de représentations auquel on attribue par erreur une représentation objective, c’est-à-dire une illusion, ou qu’il est une croyance qui obtient l’adhésion d’un groupe. Le mythe est alors le point autour duquel et à partir duquel le groupe s’organise, apprend son origine et l’origine du Tout. C’est ce que Goethe appelle « l’abîme du noyau » où l’on plonge le regard pour découvrir la motivation première. Dans *Loin de Médine*, le rôle de la narratrice, ne se limite pas à conduire son récit vers l’épopée ou la légende. En se plaçant en ce lieu où la source et la connaissance de l’origine s’identifient, il appelle la participation active des vivants pour leur communiquer la raison d’être et les motiver. Le livre d’Assia Djebar, de reconstitution mythique et de simulation mystique est attisé par le mystère de l’existence et le gouffre de la mort. Alors que la logique commande l’univers rationnel, l’analogie commande l’univers mythologique. Celui-ci n’est plus donné à la pensée comme une forme vide mais bien comme

20. *Les Rites de la Condition humaine*, Paris, P.U.F., 1957.

21. Une synthèse des théories sur le mythe est faite par Marcel Mauss dans *Œuvres*, t. II, pp. 269-272.

la loi de la génération qui fait se chevaucher histoire, légende et métaphysique.

Yasmina et le talisman d'Anissa Bellefqih²² est le témoignage à la première personne de Yasmina, narratrice et personnage principal de cette autobiographie romancée qui met en scène l'expérience d'une femme aux mœurs progressivement modernes alors qu'elle a grandi dans un milieu garant des traditions où la religion musulmane fait œuvre de loi. Berceau d'une éducation héritée de père en fils (de son grand-père paternel – *Alim*²³, à son père) et de père en fille (de son grand-père maternel – *Imam*²⁴, à sa mère), l'Islam est au cœur des liens familiaux, hiérarchisant les relations entre ses membres dans le respect, la tendresse et la complicité générale. Conception idyllique des préceptes religieux qui gèrent le quotidien de la famille de Si Hassan Benhamou dans une forme de lucidité douce, capable de contrecarrer l'obscurantisme des esprits hermétiques tels que la bigoterie du professeur d'arabe qui punit sévèrement la narratrice pour avoir avoué ne pas prier à la mosquée le vendredi ou les pratiques noires de la sorcellerie, qui font des émules dans toutes les couches sociales et auxquelles ont recours les personnes en difficulté quel que soit leur sexe. À ces agressions répétées, le texte sacré est l'unique rempart indestructible pour ceux qui gardent au fond d'eux la clairvoyance et le discernement nécessaires pour transcender le visible et appréhender avec une force égale le rationnel et l'irrationnel.

Le récit commence avec l'annonce du décès brutal de la mère de Yasmina. C'est par une lente introspection dans le souvenir familial, grâce aux photos qu'elle égrène comme un chapelet des heures joyeuses mais révolues, qu'elle explore sa propre trajectoire sur les sentiers de son autonomie personnelle, coupant ainsi définitivement le cordon ombilical, celui qui la rattachait à ses douces illusions. En racontant les événements qui ont marqué sa vie, elle prend conscience que son identité se construit au contact de sa famille, de son mari, de sa fille et de ses amis. C'est une identité plurielle, à la fois de fille, d'épouse et de mère qui entre en conflit avec son désir intime d'agir librement. L'effort constant pour concilier ses désirs intérieurs avec toutes les obligations que la société marocaine contemporaine impose au citoyen de façon générale et à la femme en particulier, est un processus nécessaire à la formation identitaire, qu'il se traduise par la volonté de rappeler ses racines, de se rattacher à la tradition ou de croire en la modernité comme moyen d'être maître de son destin, en

22. Paris, L'Harmattan, coll. « Ecritures arabes », 1999.

23. Mot en arabe dans le texte qui signifie savant en théologie.

24. Mot en arabe dans le texte qui désigne la personne qui conduit la prière collective et qui fait le prêche.

dehors du cadre social. L'indépendance de la femme s'exprime par le contrôle de son propre corps et par le libre-arbitre de ses choix professionnels et privés. Forte de ces convictions, Yasmina tente comme toutes les générations de femmes depuis l'indépendance de se composer une image à la fois moderne et fidèle aux traditions ; gageure qui laisse sur la paille les moins préparées à ce rôle de composition qui demande souplesse et adaptation de chaque instant. Il semblerait qu'il n'y ait pas de place possible pour les deux rôles en simultané et on ressort de ce témoignage à la fois rassuré sur le réveil de la féminité comme vecteur de l'émancipation spirituelle et frustré car cette féminité est menacée par le dogme des coutumes.

Chacun de ces récits raconte l'histoire d'un personnage qui doit quitter l'espace de confinement pour se réaliser. Comme Shéhérazade, l'injonction est vitale. Refusant le territoire de l'interdit, les héroïnes avancent fragiles et incertaines et c'est pour cela qu'elles sont en état de quête. Dans un monde où les identités s'échangent et se brouillent, elles marchent contre les règles imposées et les stéréotypes courus. Parce qu'elle est fluide, l'identité passe par les étapes des croyances multiples. On assume son identité quand on agit en accord avec ses convictions intimes, plutôt qu'en acceptant ce que les autres suggèrent ou dictent. La réflexion patiente du sacré traverse les livres parcourus qui recourent un kaléidoscope de l'identité féminine fondée sur un passé de privations et résolument tournée vers un avenir de pleins droits. Kamel Daoud dit « quand les femmes sont enfermées, les hommes sont prisonniers ».

Voilà donc ce qu'inaugure tout acte d'écriture rebelle : une double motivation travaillée par la rupture et en quête de renouveau. Lieu d'achoppement de l'oubli et de la mémoire, la littérature étrange et étrangère se destine à se fixer à la lisière de cette double loi. Car la gestion du passé ne se réduit pas à une opposition entre oubli et reconnaissance. Se taire n'est pas toujours refouler. Au chercheur, il revient de reconnaître qu'il est aussi des formes de silence vertueux, quand bien même celles-ci se situent aux limites du savoir. « J'écris pour me parcourir » disait le poète Henri Michaux. Il semblerait que cette déclaration soit la devise de celles et ceux qui font le choix des mots défendus.

BELHABIB ASSIA

Université Mohammed V, Rabat
Maroc

ASSIA DJEBAR ET LE VOILE DE LA LANGUE : SE VOILER POUR (SE) DÉVOILER

Le point de départ de notre réflexion est une affirmation d'Assia Djébar, datant de 1982 et évoquée dans *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie* pour synthétiser une partie de son parcours de femme-écrivain : « J'ai utilisé jusque-là la langue française comme voile. Voile sur ma personne individuelle, voile sur mon corps de femme ; je pourrais presque dire voile sur ma propre voix »¹.

Fondée sur l'œuvre fictionnelle, mais aussi sur divers textes non fictionnels d'Assia Djébar, notre démarche est structurée autour de deux axes : 1. analyser le « voile » du pseudonyme arabe, qui permet le dédoublement créateur, la projection d'une image autre dans l'espace social et dans celui de l'écriture ; 2. analyser le « voile » du français comme garant de la « libération corporelle » de la femme et de la liberté de l'écriture, envisagé, d'une part, comme espace de refuge dans les « plis » de l'écriture, et, d'autre part, comme espace d'interférences multiples, où vibrent et revivent des voix et des langues depuis longtemps interdites, effacées ou oubliées.

L'importance majeure de l'œuvre d'Assia Djébar, dans l'affirmation identitaire de la littérature algérienne et maghrébine en général, n'est plus à démontrer, surtout que l'écrivaine y produit une véritable révolution. Avec Assia Djébar, précise Hafid Gafaiti, « l'irruption dans le champ littéraire maghrébin de la femme-parole et de la femme-signe est capitale en ce qu'elle participe à la formulation de formes, de représentations et de mythes qui sont les fondements de l'identité »². La femme n'est plus désormais simple objet de l'écriture,

1. Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 43.

2. Hafid, Gafaiti, « Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle », in *Itinéraires et contacts de*

elle devient sujet qui se meut librement dans l'espace du dehors et dans l'espace de l'écriture.

Le voile du pseudonyme

En tant que « pratique signatoriale »³ largement répandue, le pseudonyme est, comme le souligne David Martens, un « point de rencontre privilégié de l'œuvre et de la figure auctoriale qui lui est associée »⁴, ou, selon le syntagme de Gérard Leclerc, un véritable « sceau de l'œuvre »⁵. Martens recense une série de raisons qui déterminent la propension des écrivains à la pseudonymie, parmi lesquelles :

préserver une ligne de partage entre la vie privée et les interventions au sein de l'espace public, remplacer un nom malséant ou peu approprié à telle activité, répondre à un impératif d'ordre social (par exemple pour les aristocrates, sur lesquels a longtemps pesé, jusqu'au dix-neuvième siècle au moins, l'interdit de l'usage du nom pour publier une œuvre littéraire) ou encore préserver un anonymat sans lequel il courrait un danger, de nature légale (condamnation pour des publications) ou, dans certains cas, vitales⁶.

Sylvie Ducas, dans « L'anonymat littéraire. Dans les coulisses de l'auteur », rappelle que le pseudonyme « peut cacher aussi l'identité de l'auteur d'un texte sulfureux ou érotique »⁷ ou qu'il peut s'avérer un véritable canular littéraire. Il est souvent « cette peau d'encre et de papier que l'écrivain s'invente pour combler ses frustrations d'auteur »⁸, pour piéger les professionnels de la littérature, « le faussaire prenant plaisir à (se) jouer de la "fonction-auteur" mais trouvant aussi dans ce jeu de dupes une liberté créatrice souvent jubilatoire »⁹.

culture, Paris, L'Harmattan et Université de Paris 13, n° 27, 1^{er} semestre 1999, publié sur le site : <http://www.sir.univ-lyon2.fr>.

3. David Martens, « Pseudonymie et littérature. Pour une cartographie d'un mode de signature », in *La Pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*, s. dir. David Martens, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016), URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Pseudonymie_Un_mode_de_signature (dernière consultation le 26 août 2018).

4. *Ibid.*

5. Gérard Leclerc, *Le sceau de l'œuvre*, Seuil, collection « Poétique » 1998, *apud* Martens, *op. cit.*

6. *Ibid.*

7. Sylvie Ducas, « L'anonymat littéraire. Dans les coulisses de l'auteur », URL : <http://the-conversation.com/lanonymat-litteraire-dans-les-coulisses-de-lauteur-66998> (mise en ligne le 16 octobre 2016, dernière consultation le 27 février 2018).

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

Il pourrait s'agir aussi, selon Ducas, « de se protéger du monde extérieur et des sunlights du succès, ou au contraire de créer du buzz médiatique en cachant son identité ? »¹⁰.

Évidemment, recourir au masque du synonyme, est aussi synonyme de tester la qualité de son écriture et de se protéger non seulement des sunlights du succès, mais aussi d'un possible échec.

En ce qui concerne Assia Djébar, il nous semble que l'essence de son pseudonyme pourrait être définie par une affirmation de Jean-Daniel Causse : « Le pseudonyme ne dévoile pas ce qui serait caché puisque c'est lui qui masque et qui fait du masque ce qui se montre. Le pseudonyme dévoile en réalité ce qui est le plus apparent, le plus visible, ce qui saute aux yeux. Il dévoile la visibilité la plus immédiate des êtres et des choses »¹¹.

Dans une interview avec Michael Heller¹² l'écrivaine raconte le choix de son pseudonyme : le jour de la signature du contrat pour son premier roman, *La Soif*, chez Julliard, elle demande à son fiancé de lui réciter les surnoms du prophète, parmi lesquels elle choisit Djébar « l'intransigeant ». Elle opte aussi pour un prénom qui ne soit pas déformé dans le passage de l'arabe au français – Assia. Le choix est hautement symbolique et, même si dans un premier temps il est dû à un impératif d'autoprotection, il annonce déjà les traits essentiels du comportement auctorial de la jeune écrivaine. En empruntant l'un des noms du prophète, elle se place d'emblée, avec humilité, sous une haute tutelle morale et spirituelle. C'est un choix qui relève en fait de la pseudépigraphie, comprise comme « procédé par lequel on signe un écrit avec un nom ayant autorité afin de donner une valeur, un statut ou une destination, ou du moins un contexte à ce dont on est soi-même l'auteur »¹³. L'intransigeance à laquelle Assia Djébar n'a jamais cédé dans son œuvre – on pourrait parler, en ce qui la concerne, d'une véritable *constance dans l'intransigeance* – s'accompagne de la compassion et de la douceur de la femme qui soigne, de la femme qui soulage, signification de son prénom. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de rap-
peler ici qu'en russe le même prénom est le diminutif du prénom Anastasia,

10. *Ibid.*

11. Jean-Daniel Causse, « Kierkegaard et le pseudonyme. Une figure de la vérité », in *Études théologiques et religieuses*, 2013/4, Tome 88, pp. 549-557, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2013-4-page-549.htm>, (mise en ligne le 8 avril 2014, dernière consultation le 26 février 2018), p. 555.

12. Michael Heller (propos recueillis par), « Assia Djébar. Une conversation avec Michael Heller », in *Cahiers d'Études Maghrébines*, n° 14, Spécial Assia Djébar, 22 octobre 2000, p. 56.

13. Jean-Daniel Causse, *op. cit.*, p. 555.

provenant du grec « anastasis » qui signifie « résurrection »¹⁴. Or, tellement de destins, de visages, de voix de femmes ont été tirés de l'oubli, ramenés à la vie, dans les écrits d'Assia Djébar. « Plus tard », affirme l'écrivaine dans la même interview avec M. Heller, « quelqu'un m'a dit : "Assia, c'est la fleur immortelle". Je crois que si on me l'avait dit au moment où je l'avais choisi, par modestie, je ne l'aurais pas pris »¹⁵. Le prénom était prédestiné : Assia Djébar qui pensait que l'écriture est éphémère et que seule la voix demeure, est devenue immortelle, sa voix est devenue immortelle et son pseudonyme est « une foi dans la puissance du langage »¹⁶.

Par l'intermédiaire des deux éléments qui composent son identité alternative, l'écrivaine projette une image multiple de soi, démontrant ainsi que « le pseudonyme est le contraire d'un ensemble fermé. Il est le multiple des figures possibles de soi »¹⁷. Il importe aussi de remarquer que, même si elle opte pour cette identité alternative, elle la veut inaltérable, elle ne désire occulter ni ses origines, ni son genre, ni son appartenance à la culture islamique, son pseudonyme devient ainsi un véritable *révélateur identitaire*.

Le choix du pseudonyme est, en fait, un processus « d'autogénération »¹⁸. Zohra Fatima Imalayène réalise, dans un premier temps, une sorte de dé-possession de soi, pour assister à sa nouvelle naissance en Assia Djébar, cette transmutation existentielle étant la preuve que l'écriture est une aventure solitaire qui entretient constamment chez l'écrivain le besoin de liberté et le désir d'affirmer son altérité, d'identifier au cœur de soi un autre moi, difficilement saisissable.

Cette dissociation du *moi biographique* et du *moi créateur* instaure une distance entre l'écrivain et son écriture, distance ressentie comme nécessaire pendant la première étape de son trajet d'écrivain : « l'écriture, je la voulais loin de moi, comme dans ses creux, ses pleins et ses déliés, je me cachais plutôt en elle, consciente de la curiosité extralittéraire que mes écrits pouvaient susciter au préalable [...] »¹⁹.

Nous nous sommes longtemps demandé si, dans le cas d'Assia Djébar, le pseudonyme relève de la légèreté ou de la pesanteur. Paradoxalement, il relève des deux à la fois : de la légèreté parce qu'il pulvérise toute forme de contrainte,

14. URL: <https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-ASSIA.html#pSLMO-Dx7b1WkhJTf.99>.

15. Michel Heller, *op. cit.*, p. 56.

16. Jean-Daniel Causse, *op. cit.*, p. 551.

17. *Ibid.*, p. 552.

18. Max Bilen, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 78.

19. Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 43.

de la pesanteur parce qu'il laisse deviner tout le poids des interdits que l'écrivaine essaye de contourner, parce qu'il porte tout le poids de la responsabilité et de la difficulté de son projet d'écriture :

[...] mon art poétique : écrire, et en français, ne peut être qu'en me situant « à côté, tout contre » les femmes et il ne peut s'exercer qu'entre le voir et la saisie des voix féminines risquant, à tout moment, d'être ensevelies. Interdit du corps visible, étouffement des voix : pour conjurer ce double risque, creuser mon chemin personnel le long de ces dangers et face à cet horizon multiple et mouvant à reconquérir²⁰ !

Le voile du français : liberté du corps, liberté de l'écriture

Pour Assia Djébar, la condition essentielle de l'acte d'écrire est la liberté du « corps au dehors » :

C'est pour moi la première des libertés, celle du mouvement, du déplacement, la surprenante possibilité de disposer de soi pour aller et venir, du dedans au dehors, du lieu privé aux lieux publics et vice versa... [...] Chez moi, le désir des mots, à écrire, à lancer aux autres ou simplement au ciel, naît de mes pieds, de mes jambes ainsi que de mon regard libre, posé sur les autres...²¹.

Par une subtile mise en abyme, elle se projettera dans des personnages comme Sarah, des *Femmes d'Alger dans leur appartement* ou Thelja des *Nuits de Strasbourg*, qui héritent de la même obsession bénéfique du mouvement au dehors, qui lui est assurée, dans un premier temps, par le voile du français. Mais ce voile porteur de liberté est en même temps porteur d'une blessure profonde : il la pousse, bien avant d'adopter un pseudonyme, à endosser une identité alternative, celle de l'étrangère. Le français est un écran, fragile, certes, entre elle et les siens, il la préserve de la stigmatisation, mais l'oblige aussi à rester en quelque sorte en marge des siens, tout en circulant parmi eux et en communiquant avec eux, à rester toujours sur ses gardes, à ne pas faire le faux pas qui la condamnerait si le voile tombait et si elle se trouvait dévoilée et, du coup, dévoyée devant eux.

Si l'accès à la liberté du corps et le rejet du voile – symboliquement compris comme ensemble de préjugés qui emprisonnent l'esprit et le corps de la

20. *Ibid.*, p. 40.

21. Assia Djébar, « *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité* », discours prononcé à l'occasion de la remise du prix des Éditeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix 2000, URL : https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2000_djebbar.pdf (dernière consultation le 20 août 2018).

femme – comme condition de l'écriture se font sans tensions essentielles, accepter de se dévoiler en écrivant s'avère plus difficile. L'écriture comme dévoilement comporterait des risques majeurs : « fragiliserait-elle celle qui écrit, la dénonce-t-elle aux yeux des autres ? »²². Le danger de trop s'exposer, surtout en ce qui concerne l'inévitable côté autobiographique de son œuvre, amène Assia Djebar à ne plus publier pendant environ dix ans, ce long silence pendant son trajet d'écrivain lui permettant de se « re-connaître », de se « re-trouver ». Ce danger qui guette la femme-écrivain, mais aussi le pouvoir de provocation de l'écriture, est également évoqué métaphoriquement dans *L'Amour, la fantasia* :

L'écriture est dévoilement 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 tout à coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendicante, accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets²³.

En contrepartie, l'écriture offre à l'écrivaine le « pouvoir étrange [...] d'être femme autrement que par l'enfantement maternel »²⁴, le pouvoir de la différence et de l'émancipation.

En somme, pour Assia Djebar, se voiler en adoptant un pseudonyme ou le français comme langue de communication ou d'écriture n'est pas synonyme de « se travestir, de se déguiser pour se cacher »²⁵, mais de « s'aventurer au-dehors et en même temps se préserver »²⁶.

L'acte d'écrire est un permanent « tangage » entre deux langues, deux cultures. L'écrivaine est prise dans un jeu problématique entre la volonté et la nécessité d'écrire, d'une part, et la difficulté de (se) dire à l'autre : « [...] écrire pour moi se joue dans un rapport obscur entre le “devoir dire” et le ne “jamais devoir dire”, ou, disons, entre garder la trace et affronter la loi de l’“impossibilité de dire”, le “devoir taire”, le “taire absolument” »²⁷.

Cette difficulté du choix, cette tension du va-et-vient entre le territoire du possible et de l'interdit dans le processus de dévoilement par l'écriture sont accentuées par les rapports complexes qu'Assia Djebar entretient avec le français – objet d'une réflexion constante, qui dynamise toute son œuvre fictionnelle et non fictionnelle. L'écrivaine a maintes fois souligné le clivage entre sa

22. Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit., p. 77.

23. Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995 [première édition Jean-Claude Latès, 1985], p. 256.

24. Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, op.cit., p. 76.

25. *Ibid.*, p. 98.

26. *Ibid.*, p. 100.

27. *Ibid.*, p. 65.

langue d'écriture et celle de sa sensibilité, clivage qu'elle a essayé d'estomper dans le temps : « J'écris donc, et en français, langue de l'ancien colonisateur, qui est devenue néanmoins et irréversiblement celle de ma pensée, tandis que je continue à aimer, à souffrir, également à prier (quand parfois je prie) en arabe, ma langue maternelle »²⁸.

La langue « ennemie », la langue « marâtre », la langue de « l'adversité », celle qui est sentie d'abord comme une coquille vide, devient – progressivement – pour l'écrivain sa « tunique de Nessus » (le syntagme appartient à la narratrice de *L'Amour, la fantasia*²⁹), et désigne l'irréversibilité de ses rapports avec la langue d'écriture, tout comme l'écriture devient son territoire d'intimité et de dévoilement : « Espace de femme qui inscrit à volonté à la fois son dedans et son dehors, son intimité et son dévoilement, autant son ancrage qu'à contrario sa navigation... Écriture qui aurait pu signifier historiquement mon exterritorialité, et qui devient pourtant, peu à peu, mon seul véritable territoire »³⁰.

Le français devient une « maison d'accueil », « un lieu de permanence »³¹ dont l'écrivaine choisit librement de franchir le seuil « et non plus en subissant une situation de colonisation »³². Assia Djébar, dont l'œuvre s'est « construite entre déchirement et hospitalité »³³, transformera la langue marâtre, « aliénée et aliénante » en « un lieu d'habitation poétique »³⁴. En ce sens, elle avoue avoir essayé de « retravailler le français comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir »³⁵, consciente qu'elle doit inscrire « dans la pâte même de ma langue française, ainsi que dans la structure romanesque, tous les tenants de mon identité personnelle »³⁶, une identité qui se dédouble, qui se dérobe sans cesse, tout en se dévoilant subtilement.

En somme, pour Assia Djébar, écrire en français ne signifie plus écrire dans le français de l'autre, mais dans son français à elle, dans une langue unique qu'elle s'efforce sans cesse de réinventer. Le rapport charnel, sensuel,

28. Assia Djébar, « *Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité* », discours prononcé à l'occasion de la remise du prix des Éditeurs et Libraires allemands, Prix de la Paix 2000, URL : https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2000_djebbar.pdf (dernière consultation le 20 août 2018).

29. Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op. cit., p. 302.

30. Assia Djébar, *Ces voix qui massègent*, op. cit., p. 44.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar*, Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF) - CulturesFrance, Paris, 2006, p. 19.

34. *Ibid.*, p. 20.

35. Assia Djébar, *Oran langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 30.

36. Assia Djébar, *Ces voix qui massègent*, op. cit., p. 36.

passionnel avec le français, évoqué par Thelja, personnage central des *Nuits de Strasbourg* suggère peut-être par la force de la métaphore de l'ingestion, comment la langue française possède et se laisse posséder. Il est évident qu'entre l'écrivain et sa langue d'écriture il n'y a pas de vainqueur ou de vaincu, juste un équilibre des forces et des volontés en contact :

Surtout, surtout [...], surtout comme j'aime le jus de la langue de cet homme – le français donc ? – et sa saveur, sa limpide fluidité, sa ruche secrète, son hydromel (mon hydromel arabe aussi que je ne peux encore lui livrer), 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...³⁷

Outre ses propres nourritures sonores, le français d'écriture d'Assia Djebar est travaillé de sorte à accueillir aussi, dans toute leur authenticité tonale, les nourritures sonores des autres langues qui habitent l'écrivaine. Assia Djebar redéfinit sa francophonie comme *franco-graphie*, qui correspond beaucoup mieux à sa pratique d'écriture et à sa vision auctoriale; sa langue d'écriture unique est rythmée par les « voix qui l'assiègent » et qu'elle entend « en arabe, un arabe dialectal, ou même un berbère que je comprends mal, mais la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale »³⁸.

Le français « arabisé » d'Assia Djebar porte une écriture maghrébine qui « renforce le lien ombilical avec la langue maternelle »³⁹, il devient le voile-peau dans lequel se tissent et bruissent des langues multiples, qu'il matérialise, s'enrichissant de leur dynamisme : « leur son, leur mouvement, le trop plein de leur vie masquée ressurgissent dans ce français-là, et produisent dans sa chair une effervescence »⁴⁰. Il devient le voile dans lequel se tissent et renaissent toutes les voix ensevelies, bâillonnées, oubliées des femmes maghrébines, sœurs invisibles, meurtries, qu'Assia Djebar inscrit dans la mémoire collective, participant par son écriture à un « mouvement dynamique, qui se conçoit dans l'émancipation des femmes [...], susceptible de briser les chaînes de leur enfermement et de leur réclusion, de déterrer leur passé, d'empêcher l'ensevelissement de leur passé et de donner à leurs voix force et existence »⁴¹.

37. Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 228.

38. Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, *op.cit.*, p. 29.

39. Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, « Parole plurielle d'Assia Djebar sur son œuvre », in Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (sous la direction de), *Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2008, p. 68.

40. Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, *op.cit.*, p. 149.

41. Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt, *op. cit.*, p. 69.

Conclusion

Toute l'œuvre fictionnelle et non fictionnelle d'Assia Djébar est traversée par un équilibre fragile entre la nécessité et la difficulté de se dire, par un jeu subtil entre se voiler et se dévoiler par l'intermédiaire du pseudonyme et de la langue d'écriture.

En fait, nous considérons que pseudonyme et langue d'écriture participent plutôt d'une stratégie de dévoilement de l'écrivaine. Le pseudonyme fonctionne comme un véritable *révélateur identitaire*. Le français lui permet de passer outre le dévoilement par la fiction – le seul acceptable jusqu'à un certain point de sa carrière. Il devient le territoire, mais également l'instrument, d'une *archéologie des langues*, d'une *archéologie des voix*, grâce auxquelles elle accomplit les impératifs de son art poétique : « Oui, ramener les voix non francophones – les gutturales, les ensauvagées, les insoumises – jusqu'à un texte français qui devient enfin le mien. [...] oui, faire réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées [...] »⁴².

L'œuvre d'Assia Djébar aura été traversée par un véritable « tangage des langages »⁴³, son français aura ressuscité, porté et fait vibrer de nombreuses voix de femmes arabes, françaises, berbères, dans « le mouvement d'une mémoire à creuser/ à ensoleiller »⁴⁴, avec la conscience « qu'écrire est une route à ouvrir... »⁴⁵.

RĂDULESCU VALENTINA

Université de Craiova
Roumanie

42. Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, *op.cit.*, p. 29.

43. Assia Djébar, « Entre corps et voix », in *Ces voix qui m'assiègent...*, p. 11.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

LES NOUVELLES ARMES DE LA FICTION : CONSTRUCTION DU « NOUS » FÉMININ

Le parcours intellectuel d'Assia Djebar, femme de lettres maghrébine, suscite l'admiration tant il est hors du commun, et surtout inespéré pour une femme de sa génération. Rien ne prédisposait cette Algérienne, de tradition musulmane, d'éducation bourgeoise, née dans un contexte colonial, à acquérir la renommée qui est la sienne aujourd'hui. Notre étude interroge la manière dont le texte djebarien réhabilite la parole féminine.

La question du « je/nous » dans l'écriture féminine a fait couler beaucoup. Nous commençons par Jean Déjeux qui intitule un des chapitres de son ouvrage *La littérature féminine au Maghreb*¹ de cet adage traditionnel : « Que Dieu nous protège du mot “je” ». Il insiste surtout sur les enseignements islamiques qui prônent la disparition de l'individu au profit de la collectivité pour mettre en avant la “*Umma*”². Dans *Diwan d'Inquiétude et d'Espoir*³ comme dans *Noûn*⁴, *Algériennes dans l'écriture*, Christiane Chaulet- Achour affirme que les voix des femmes algériennes sont audibles dans tout ce qui s'entend. Elles parlent à plusieurs voix et traduisent par la parole et geste leur monde. Christiane Achour insiste surtout sur le socle du bien-fondé de la parole féminine depuis les premiers écrits en passant par la décennie noire et jusqu'à nos

1. Jean Déjeux a intitulé le chapitre 4 de son ouvrage, *La littérature féminine de langue française au Maghreb* publié chez Karthala, 1994. Il affirme : « Dire “je” dans un contexte arabo-musulman n'allait pas de soi [], sauf dans quelques récits ou les mystiques parlent de leur expérience religieuse », p. 61.

2. Le terme *Umma* désigne la nation musulmane en dehors des frontières.

3. Christiane Chaulet-Achour (sous la direction de) *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG/Éditions, 1991.

4. Christiane Chaulet-Achour, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Ed. Atlantica, collection Les colonnes d'Hercule, 1998.

jours. Le mélange des genres, le jeu du “je” autobiographie interroge la question de l'écriture autobiographique. Anna Rocca dans son ouvrage *Le corps invisible*⁵ rejoint Jean Déjeux et indique que dans la culture musulmane écrire à la première personne « est considéré comme un outrage à la foi coranique »⁶.

Notre réflexion qui s'articule en deux points. Dans le premier point, il sera question des origines du « nous » sororal dans l'œuvre d'Assia Djébar et de son pouvoir à exhumer les vérités tues. Le deuxième point s'intéresse à la fiction en tant que filtre qui permet aux femmes de reprendre la parole confisquée. Cette reprise se fait à travers un sujet collectif émergent à la suite des interviews qui sont à la fois le fondement du film docu-fiction. *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*⁷ et d'une écriture romanesque dissidente post-cinéma.

Les origines du nous sororal

Les origines de ce « nous » voient le jour juste après la publication du roman *Les Alouettes naïves* en 1967. Assia Djébar accorde une attention particulière à ce roman. Dans un entretien avec Raymond François, elle explique : « [...] *Les Alouettes naïves* marque pour moi la fin d'une période et d'un style et le commencement d'une autre, un tournant donc [...]. En littérature, comme dans la vie, je crois qu'il faut assumer son âge⁸. Ses propos sur *Les Alouettes naïves*

5. Anna Rocca, *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vue*, Paris, L'Harmattan, 2004.

6. Anna Rocca, *Le corps invisible, op.cit.*, p. 54. Dans la partie de cet ouvrage intitulée « Les interdictions religieuses », Rocca rapporte que, en réponse à la question de Marguerite le Clézio « Qu'est-ce que c'est dans une culture arabe qu'une femme qui écrit ? », Assia Djébar répond : « C'est un scandale ». Et, interviewée par Zimra, toujours à propos de l'écriture à la première personne, elle déclare : « Contrairement à la tradition occidentale de l'écriture féminine qui est entièrement subjective, j'ai commencé à écrire comme un pari [] de me tenir le plus éloignée possible de moi-même. [] L'éducation que j'ai reçue de ma mère [] m'a enseigné deux règles absolues : premièrement de ne jamais parler de soi, deuxièmement, si l'on y était obligées, de toujours le faire “anonymement” [] Lorsqu'il s'agit de parler anonymement, on ne doit jamais utiliser le “je” ».

7. *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Docu-fiction (115 mn), 1978. Fiction greffée d'images documentaires, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* met en scène une jeune femme, Lila, architecte de formation, qui retourne dans sa région natale, les montagnes de Chenoua, en compagnie de sa fille et de son mari. Ce dernier, immobilisé suite à un accident, est impuissant physiquement : cloué sur une chaise, il est condamné au voyeurisme, longtemps réservé aux femmes dans une société patriarcale au nom d'un Islam déformé. Affectée par la mort de ses parents et la disparition de son frère pendant la guerre, Lila sort régulièrement de la maison, en quête d'informations. Au fil des mois, les témoignages recueillis racontent l'histoire des femmes entre présent et passé.

8. François Raymond, « Rencontre avec Assia Djébar », *Dialogues* n° 39, septembre-octobre 1967, p. 18-20.

témoignent cependant d'un certain paradoxe : elle perçoit ce roman comme l'œuvre inaugurale d'un nouveau cycle littéraire en même temps qu'elle confie, rapporte Jeanne-Marie Clerc, que dans cette fiction « elle s'était laissée aller à insérer une faible part autobiographique qui, "une fois écrite noir sur blanc [l'avait] complètement perturbée" et avait entraîné dix années de silence »⁹. En effet la publication de ce roman plonge son auteure dans un mutisme qui l'éloigne de la scène littéraire et pourtant la critique le salue et met en exergue son côté novateur. Les éléments autobiographiques contenus dans ces pages et les rapports tendus que la narratrice entretient avec sa langue d'écriture en sont en grande partie la cause. Cette transgression de la tradition, à laquelle s'ajoute le malaise éprouvé vis-à-vis d'une langue française qui ne répond plus à ses attentes, la musèle. À la solitude dans l'acte d'écrire et à la liberté qu'elle prend avec les mots sur lesquels elle règne, s'opposent les regards qui se focalisent sur le texte, donc sur elle. Lors de la publication de l'ouvrage, elle déclare :

Se termine enfin, un jour, le livre, le roman, l'autobiographie en fragments. Puis, avec la publication, les lampes se rallument, [] on se retrouve exposé en pleine lumière aveuglante, et c'est la catastrophe ! On se réveille sans recours et d'une manière irréversible de sa tombe-écriture, on se raidit au dehors. La mise à nu – cette durée infinie – commence. La violence intérieure se dresse, épine nue, de toute ombre protectrice¹⁰.

Ainsi dans *Les Alouettes naïves*, l'autobiographie crée une interruption non contrôlée. Elle dévoile l'intime qui doit être tu, et l'auteure est nue face à son lecteur. Quand on connaît la volonté de discrétion qui a présidé au choix du pseudonyme d'Assia Djebar par exemple, on comprend que cela lui ait semblé insupportable et l'ait empêchée de jouir du bonheur de la publication de l'œuvre. Elle décrit sa douleur en ces termes :

[] cet influx de tension, ou de passion secrète que l'auteur introduit au cours de la genèse de son texte [] juste après sa publication [] vous déchire, vous arrache un lambeau de vous-même, vous paralyse []. Vous voici statufiée, devenue sourde à vous-même et aux gens du dehors J'appellerai cette réaction « le retour de violence » de l'écrit autobiographique.¹¹

L'écriture romanesque ne répondant plus à ses aspirations, elle la met en ja-

9. Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djebar. Écrire, Transgresser, Résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 12.

10. Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 114.

11. *Ibid.*, p. 105-106.

chère, mais ne pas publier et ne pas être lu ne signifie pas ne plus écrire. Elle appelle d'abord ces années de silence « les années tunnels », avant de les rebaptiser en « années charnières ». Elle s'en explique : « Ce silence a été non vraiment d'écriture, mais fait de tentatives d'écritures diverses, de nature différente, de disciplines multiples – théâtre, enquêtes sociologiques en terrain rural algérien, tournage de cinéma »¹². Si sa relation à la langue française est compliquée, la langue arabe classique comme langue de communication particulièrement masculine ne l'inspire pas. Son besoin de langue maternelle devient de plus en plus pressant et l'amène à se tourner vers le cinéma, qui restitue l'image et le son. C'est un cinéma de femme, fait par une femme, pour les femmes, dans une langue femmes : « Je voulais d'abord saisir le son, la voix, enregistrer la parole et la langue du vécu, en particulier du vécu féminin »¹³.

Ainsi suis-je allée au travail d'images-sons, parce que je m'approchais d'une langue maternelle que je ne voulais plus percevoir qu'en espace, tenter de lui faire prendre l'air définitivement ! Une langue d'insolation qui rythmerait au dehors des corps de femmes circulant, dansant, toujours au dehors, défi essentiel¹⁴.

Ne pouvons-nous pas prétendre que les femmes du Mont Chenoua¹⁵ lui restituent une part d'elle-même que l'école coloniale lui a ravi ? Jeanne Marie Clerc répond à notre questionnement : « L'intérêt de la découverte cinématographique est que le "nous" dans lequel elle s'intègre désormais n'est plus celui de la résignation mais celui de l'émancipation. Il est proclamation de ce qui unit, par-delà les diversités, ces femmes soudées dans un même itinéraire vers la libération »¹⁶. Ainsi notre auteure se fonde dans la communauté des femmes formant un sujet collectif. De facto, les prémices de la maturité vont de pair avec l'acceptation de soi et de ses multiples facettes identitaires : Jeanne Marie Clerc parle de Djébar : « À travers l'écoute des voix féminines, c'est le passé, proche et lointain, qui fait retour et vient réconcilier en elle cette dichotomie culturelle qui l'écartelait : "le film, déclarait-elle, m'a fait accepter mon bilinguisme cultu-

12. *Ibid.*, p. 35.

13. Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*, *op.cit.*, p. 178.

14. Assia Djébar, « Discours de réception à l'Académie Française » (22 juin 2006). En ligne. URL : [http://www.lefigaro.fr/pdf/Assia Djébar.pdf](http://www.lefigaro.fr/pdf/Assia%20Djébar.pdf), p. 19.

15. Le film est structuré comme une nouba, qui est une forme musicale andalouse, instrumentale et vocale en cinq mouvements. L'artiste y attend son tour pour chanter devant le Calife : dans le film, ce sont les femmes qui prennent la parole à tour de rôle pour égrener leurs souvenirs de la résistance à l'occupant.

16. Jeanne-Marie Clerc, *op.cit.*, p. 17.

rel avec sérénité”¹⁷. Elle résout ainsi le problème du langage défaillant qui trahissait son intimité et celui de la langue de l'étranger. Elle se réconcilie avec elle-même grâce à la fréquentation des femmes de sa région. Ainsi le « nous » sororal l'emporte sur le « je » autobiographique « Jamais le “je” de la première personne ne sera utilisé. [] Chaque femme, écorchée au-dedans, s'est apaisée dans l'écoute collective »¹⁸. Grâce à l'expérience cinématographique, Djébar surmonte l'écueil du « je » en optant pour une autobiographie collective. Le film a donné naissance à un « nous » solidaire de ses sœurs : en parlant de toutes les femmes, Djébar parle d'elle, récupère sa place dans le gynécée et dilue sa voix dans la collectivité. *De facto* l'impudeur disparaît, les idées ancestrales sont vaincues et la loi patriarcale est transgressée. Dans une interview accordée à Wassyla Tamzali pendant le tournage du film, Assia Djébar explique ainsi le traitement qu'elle a voulu faire de l'espace :

J'ai pris une jeune femme que j'ai libérée dans l'espace, car c'est le vrai changement ; elle est libérée par mon imagination et par mon espoir. [] Et pendant que ma caméra circule dans l'espace avec mon héroïne, au fur et à mesure le documentaire est là pour montrer ce qui existe c'est à dire des femmes ¹⁹.

Avec le film, le personnage féminin s'empare de l'espace, de la parole et trouve écoute. La femme agentive émerge. Nous assistons à une inversion des rôles, à une prise de conscience de cet « être-femme » dans le nouvel espace fondé spécialement pour elles. Elles occupent physiquement et symboliquement les lieux où elles se réinventent et s'imposent par différents moyens. Et cette réinvention passe notamment par les figures privilégiées de la femme-parole, de la femme-regard et de la femme-mouvement. Ainsi la figure de la femme-parole se dresse dans la fiction djébarienne. Ainsi la prise de parole augmente l'autonomie de celui qui la prend. Le regard est significatif dans la venue à la subjectivité. Porter son propre regard sur le monde et sur soi-même valorise l'autonomie. Longtemps interdite de regard, la femme se met à regarder en toute liberté de « tous ses pores ». L'œil de la caméra, la suit et dévoile tout interdit : rien ne lui échappe, il prolonge le regard féminin. Toutefois, il ne s'agit pas d'un regard voyeur, comme peut l'être celui de « l'autre ». Djébar projette la femme hors des murs de son espace habituel – communément appelé espace féminin –, et la place en situation de regardante-regardée dans un

17. *Ibid.*, p.13.

18. Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 221.

19. Wassyla Tamzali, « Premier regard. *Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar » in Chaouti, Amel et al. *Lire Assia Djébar*, Paris, Éditions La Cheminante, 2012, p. 192.

dehors hostile qu'elle apprivoise et s'approprie peu à peu afin de s'émanciper. La femme-mouvement convoque la mobilité du corps, brise les chaînes qui maintiennent la femme prisonnière du patriarcat. Par le mouvement, on mesure parfaitement l'autonomie à laquelle elle accède. La transe, cette danse extatique à laquelle les femmes traditionnelles se livrent, est le premier langage du corps en mouvement : une stratégie pour parer aux vicissitudes de la vie en utilisant la langue du corps. Ainsi la nouvelle Eve voit le jour. Parler, regarder, bouger. Par l'émergence de la femme plurielle, Assia Djébar restitue à toutes les femmes leur part volée : leurs exploits, leurs sacrifices, autrefois niés. La scène restitue à la femme sa revanche et glorifie son rôle de gardienne de l'oralité et de conservatrice des témoignages. Elle devient incontournable dans la connaissance du passé de son peuple, sans lequel l'identité demeure bafouée à jamais. Assia Djébar devient ce démiurge qui crée la nouvelle « Eve/Haoua algérienne » : elle participe à sa mutation, la révèle à elle-même en la propulsant sur le devant de la scène.

Du chœur de voix à l'écriture dissidente

Le cinéma a joué un rôle fondateur dans l'écriture des récits du second cycle romanesque. Rappelons que ce dernier a vu le jour après la réalisation des deux films : *La Nouba et la Zerda*. Réalisé quatre ans plus tard, *La Zerda ou les chants de l'oubli*²⁰ est un film documentaire qui remémore les oubliés de la conquête française. Faisant appel à des photographies, images et archives s'étalant de 1905 à 1940, il repose sur l'écart entre la « *Zerda* », fête organisée par les forces coloniales, et la réalité amère vécue par les autochtones, évoquée dans la bande-son. « La cinéaste avec *La Zerda* s'en va sous la ténèbre du monde colonial pour en ramener la lumière des voix »²¹. Dans son essai *Assia Djébar. Écrire, Transgresser, Résister*, Jeanne-Marie Clerc rappelle à plusieurs reprises que c'est le cinéma qui a donné naissance à l'œuvre romanesque djébarienne, et non le contraire : « L'expérience cinématographique [...] contrairement au parcours habituel, a servi en quelque sorte de matrice à l'écriture romanesque. Du film au roman, on peut suivre l'émergence d'une structure à la fois thématique et formelle »²².

20. *La Zerda ou les chants de l'oubli*. Film documentaire (60 mn - Synopsis d'Assia Djébar et de Malek Alloula), 1982. Le film est présenté à Alger en juillet 1982, et au premier festival du cinéma arabe à Paris en 1983.

21. Mireille Calle-Gruber, *Assia ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 225.

22. Jeanne-Marie Clerc, *op.cit.*, p. 11-12.

Ces différents textes présentent des similitudes dans la thématique, tout en étant des ouvrages puissants et originaux. Rappelons qu'ils partagent un fond matriciel commun : ils viennent après les années cinéma et cumulent donc la double expérience de l'auteure en écriture et en image. La fiction djebarienne met en place tout un arsenal destiné à déconstruire les murs qui enferment les femmes dans des rôles stéréotypés : cela va de la mémoire au schéma mythique, en passant par des anecdotes, l'oralité et les arts.

Pour illustrer notre propos nous nous appuyons sur les deux vocables : *Derra* et *Édou*²³. *Derra* est un vocable clé d'*Ombre sultane*²⁴. Cette fiction donne à voir une société en mutation, nous parle des femmes qui se liguent contre l'époux despote, et pose, à titre de clés de lecture, les jalons d'une mémoire qui cherche dans *Les Mille et une Nuits*, la sororité de Shéhérazade et Dinarzade tout en déconstruisant la pensée mythique. C'est dans la seconde partie du roman, intitulée « Saccage de l'aube » qu'apparaît de façon évidente la référence au texte source.

(Schéhérazade) lui dit :

Ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante.
Je vous prie de ne m'le pas refuser. Mon père va me conduire chez le sultan

23. *Derra* et *Édou* : Arrêtons-nous quelques instants sur ces deux vocables qui suscitent la réflexion de la narratrice : « *derra* » et « *édou* ». Le premier est à l'origine de la fiction *Ombre Sultane*, comme le précise l'auteure : « On ne peut le faire fonctionner qu'en mettant en mouvement une fiction » in Assia Djebar, *Nomade entre les murs* p. 211. Le second la plonge dans un désarroi sans précédent puisqu'il l'exclut de la langue maternelle tant idéalisée : « l'écorchure dans l'oreille et le cœur, ce fut là le don de l'inconnue, dont la voix me taraude » in *Vaste est la prison*, p. 15. La traduction de ces deux vocables pose la problématique de la traductologie. En effet penser en arabe et écrire en français, ou tout simplement chercher un équivalent dans une autre langue suscite bien des interrogations. Souvent, le passage d'un mot d'une langue à une autre creuse des écarts de sens, et il arrive que le mot se vide de sa substance significative sans que nous y prenions garde. Si on se réfère à une traduction de l'arabe en français *derra* signifie co-épouse. Deux femmes se partagent le même mari mais l'étymologie de *Derra* donne une toute autre explication car *derra* signifie blessure. Co-épouse n'exprime pas fidèlement le sens de *Derra*. Co-épouse c'est être épouse en même temps, alors que *Derra* c'est celle qui me blesse et que je blesse. Le vocable *Derra* indique que le litige est entre les femmes deux ou plus et que l'homme, l'époux, "lui" est en dehors. *Derra* des femmes qui se font mal mutuellement car elles ont en partage le même époux. Quant à l'époux, il est spectateur de « guerre » et récolte son bénéfice. *Édou* signifie ennemi or dans *vaste est la prison* la femme en parlant de son mari le nomme de *Édou* et elle le dit sur un ton naturel. Le mari est *l'édou*, l'ennemi, le maître. Pour ces explications je me suis appuyée sur l'ouvrage Mireille Calle-Gruber, (Sous la direction de). *Assia Djebar, Nomade entre les murs Pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve & Larose-l'Académie Royale de Belgique, 2005, p. 211-212.

24. Assia Djebar, *Ombre Sultane*, (1987), Paris, Albin Michel, 2006

pour être son épouse. Que cette nouvelle ne vous épouvante pas ; écoutez-moi seulement avec patience. Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour²⁵.

Ombre sultane s'empare de la pensée mythique véhiculée par les deux figures ancestrales de Shéhérazade et Dinarzade, transforme le parcours historique de toute une société à travers le combat de deux femmes : Isma et son alter égo Hajila. En effet le duo moderne déconstruit le stéréotype et échappe à cette rivalité dévastatrice où tout s'embrase, les couteaux se tirent, la guerre se déclare ! Le mot même qui les désigne se charge de douleur et fait des co-épouses des furies qui s'entre-tuent. De par leur statut social, ces femmes sont rivales. Outre le même homme, elles partagent le même espace. Elles ont également la violence en partage. Elles se dressent l'une contre l'autre pendant que l'époux se tient loin de tout conflit. SMA et Hajila démasquent leur ennemi commun contre qui elles déchargent toute leur agressivité. Pour elles la bigamie ou la polygamie n'est pas une fatalité.

Quant au mot « *édou* », présent dès le premier chapitre de *Vaste est la prison*, relève lui d'une autre difficulté, car il est à l'origine de la rupture affective qu'entretient l'auteure avec sa langue, d'où la nécessité d'un retour vers les langues vernaculaires. Ce terme arabe signifie « ennemi », c'est-à-dire désigne une personne dangereuse qui veut du mal à quelqu'un, cherche à lui nuire. Ce vocable est connu de la narratrice mais, dans la langue des deux interlocutrices dont elle surprend la conversation, c'est l'époux qui devient l'ennemi. Elle demeure perplexe et cherche à identifier cet « *édou* ». En effet, la belle-mère – qui veut retenir son amie au hammam – s'entend dire : « Impossible de m'attarder, "l'Édou" est à la maison »²⁶. Manifestement, il s'agit là d'une transgression langagière. Ce mot de la langue ordinaire est employé ici dans un usage non ordinaire de la langue ; c'est pourquoi la narratrice ne comprend rien et sa belle-mère se charge de l'explication : « Oui, "l'ennemi". Ne sais-tu pas comment dans notre ville, les femmes parlent entre elles ?... L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas : elle a ainsi évoqué son mari ! »²⁷. Choquée, la narratrice analyse l'effet que produit sur elle une telle révélation : « En Français, ce serait aussitôt dramatique : ah, elle a dit "l'ennemi" avec amertume. Mais non, elle l'avait dit naturellement. Et parce qu'elle l'a dit sur un ton habituel, moi je n'ai

25. *Ibid.*, p.137

26. Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p.13.

27. *Ibid.*, p.14.

rien compris ! »²⁸. La narratrice renchérit : « Chez moi, à Cherchell, à 100 kilomètres de Blida, personne ne disait “l'Édou”, ni ma mère, ni les femmes autour de moi qui n'avaient pas toujours de bons maris »²⁹.

Les rapports que la narration romanesque entretient avec les arts et en particulier les codes cinématographiques et la façon dont le visuel et l'auditif s'imbriquent dans la narration romanesque et restituent des mouvements propres au cinéma est le point par lequel nous achevons notre étude.

Oralité et mémoire féminine

L'Amour, la fantasia croise l'écrit et l'oral, l'Histoire et la littérature pour dire les dessous d'une vaste fresque de l'Algérie sous le joug colonial. Les voix de l'image filmique y sont transcrites dans un « je » (autobiographique) collectif qui dialogue avec l'Histoire. La scansion de mini-chapitres aux titres évocateurs – *Clameurs, Murmures, Chuchotements, Conciliabules...* – restitue la prolifération narrative adoptée, inventée par la caméra, pour raconter les histoires dans l'Histoire. Ce je/nous féminin raconte les souffrances d'un peuple et l'engagement des femmes : « La France est venue et elle nous a brûlés. Nous sommes restés tels quels, parmi les pierres noircies »³⁰. Les voix saisissantes qui sortent des entrailles des femmes vont se loger, telles des flèches, dans d'autres profondeurs pour dénoncer l'injustice et l'oppression sous toutes ses formes : « Dans nos villes, la première réalité-femme est la voix, un dard s'envolant dans l'espace, une flèche qui s'alanguit avant la chute ; puis vient l'écriture »³¹.

Au fil du texte, l'auteur a parlé d'abord de clameur, ensuite de murmures, puis de chuchotements pour qualifier le conciliabule de ces voix de veuves que l'écriture de la troisième partie se charge d'exhumer. La femme qui inspire Djébar est semblable à celle que les écrits de Chédid convoquent : elles luttent l'une et l'autre contre le bâillonnement et le mutisme (la confiscation de la voix féminine est perçue par Chédid comme un dénigrement des « femmes sans frontières au présent dévasté »³²). Mais maintenant les soumises, les inclinées

28. Mireille Calle-Gruber, Assia Djébar (dir), *Assia Djébar Nomade entre les murs Pour une poésie transfrontalière*, op.cit., p. 212.

29. *Ibid.*

30. Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit., p. 167

31. Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op.cit., p. 255.

32. Cf. le poème « Sœurs ennemies », in Andrée Chédid, *Territoires du souffle*, Paris, Flammarion, 1999, p. 60, où l'on peut lire notamment : « La femme à la langue meurtrie / Lasse d'égrener l'exil / La femme à la langue scellée / Lasse de prévoir les ghettos / Surprennent dans l'œil de leurs fils / L'aiguillon de la haine / Les fièvres du talion ».

se rebellent : Chaque rassemblement, au cours des semaines et des mois, transporte son tissu d'impossible révolte ; chaque paroleuse – celle qui clame trop haut ou celle qui chuchote trop vite – s'est libérée³³. Les voix multiples du récit scriptural préservent notre auteure du danger de l'écriture autobiographique tout comme l'il magique de la caméra l'avait préservée du dévoilement : les unes comme l'autre redonnent à l'écrivaine sa place dans le « nous » féminin.

Conclusion

L'une des spécificités de l'écriture djebarienne, réside dans l'assemblage de l'écriture et de l'oralité. Le procédé est simple : la narratrice cède la parole à des voix féminines qui racontent les histoires qui font l'Histoire de leur point de vue, où le « je » s'efface au profit du « nous » sororal. Ainsi une nouvelle l'identité collective, qui se ressource au système culturel et au legs ancestral se met alors en place, résultat d'un long processus de prise de conscience. Le « nous » féminin représente une partie de l'Histoire des femmes algériennes et renoue avec les premières destinées individuelles et collectives de toutes ces femmes, retrouvées dans un passé réel. Le « nous » féminin du film *La Nouba* est un « nous » gardien de l'histoire : il est représenté par des locutrices qui racontent les histoires de l'Histoire.

La fiction devient le filtre qui aide les femmes à comprendre les mécanismes du patriarcat, à se soulever et à reprendre la parole confisquée. La mémoire, le schéma mythologique, les historiettes, les anecdotes forment le socle de connaissance et de compétence de la fiction. La scène comme le texte dévoile les arcanes de la société patriarcale, aide les femmes à comprendre ses mécanismes, à se soulever et à combattre les stéréotypes de sexe ancrés dans l'imaginaire collectif. La solidarité féminine et l'altérité sont les stratégies essentielles sur lesquelles les femmes ont bâti leur lutte pour leur survie. Les affres auxquelles est soumis le personnage féminin dans la fiction djebarienne sont des éléments de compréhension de la société arabe postcoloniale.

BENAMMAR KHEDIDJA

Université Abdelhamid Ibn Badiss Mostaganem
Algérie

33. Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit., p. 221.

ROUGE L'AUBE OU LA RÉSISTANCE THÉÂTRALE
ANTICOLONIALE ET FÉMININE D'ASSIA DJEBAR

L'implication d'Assia Djebbar dans l'univers du théâtre est marquée d'une antinomie: d'une part, nous constatons la rareté de sa production théâtrale textuelle, et d'autre part la variété de ses activités au niveau de la représentation scénique. À bien des égards, le théâtre marque trois étapes décisives de son parcours auctorial, qui alternent avec sa production romanesque. *Rouge l'aube*¹, écrite au début de sa carrière, est précédée et suivie de l'édition de deux romans². Suit une longue période de silence éditorial, passée en France³, où l'auteure sera presque exclusivement occupée sur le terrain de la mise en scène théâtrale. En 2000, Assia Djebbar donnera son chant de cygne avec son implication dans le spectacle vivant, avec *Les Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*⁴.

Rouge l'aube, écrite en français, avec la collaboration secondaire de Walid Garn, constitue la première et unique pièce théâtrale d'Assia Djebbar. Sa conception et sa création textuelle, situées entre 1958 et 1959, coïncident avec la guerre d'indépendance d'Algérie⁵. En 1958, Assia Djebbar épouse Wa-

1. Assia Djebbar et Walid Garn, « Rouge l'aube », in *Promesses*, n° 1 (1969), p. 69-134, et Assia Djebbar et Walid Garn, « Rouge l'aube », Alger, SNED, 1969. Pour la présente étude, nous avons adopté la première version du texte dramatique, incluse dans la revue *Promesses*.

2. Assia Djebbar, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957; *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958; *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard, 1961; *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967.

3. Christiane Ndiaye, (éd.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2004, p. 244.

4. Assia Djebbar, « Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête », in *La Pensée de midi*, n° 5-6, (2001/2), p. 46-53. Parmi ses dernières écritures, nous devons citer *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003 et *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007, qui constitue son dernier roman.

5. Voir sur la guerre d'Algérie (sélection), Benjamin Stora, *Histoire de la guerre*

lid Garn, pseudonyme de l'Algérien Ahmed Ould-Rouis⁶, homme de théâtre et combattant de l'indépendance nationale. La même année, Djebbar accompagne son mari à Tunis, où il rejoint les résistants réfugiés du FLN⁷. Elle y préparera un Diplôme d'Études supérieures d'Histoire⁸ et travaille comme journaliste pour *El Moudjahid*, porte-parole médiatique du FLN⁹. L'année suivante, le couple se rend au Maroc. Durant leur séjour de trois ans¹⁰, Djebbar enseignera l'histoire à l'université de Rabat¹¹, et fait la connaissance de Frantz Fanon et de Kateb Yacine¹².

L'écriture de *Rouge l'aube* suscite des questions sur la préférence générique d'Assia Djebbar pour la forme théâtrale à ce moment-là. Rappelons sa production romanesque entre 1957-1958 avec *La Soif* et *Les Impatients*¹³. Pendant la même période, l'auteure écrit des poèmes¹⁴ et s'expérimente au genre littéraire de l'essai, dont le résultat sera *Femmes en Islam*, publié en anglais en 1961¹⁵.

d'Algérie (1954-1962), Paris, Éd. de la Découverte, 2004, et Benjamin Stora, «La Guerre d'Algérie, de la mémoire à l'histoire», <https://benjaminstora.univ-paris13.fr/index.php/ouvrages/premi%C3%A8res-pages/179-la-guerre-dalgerie-de-la-memoire-a-lhistoire.html>, 18/06/2018.

6. Daniel Lançon, «L'invention de l'auteur : Assia Djebbar entre 1957 et 1969, ou l'Orient second en français», in Wolfgang Asholt, Mireille Calle-Gruber et Dominique Combe (éd.), *Assia Djebbar, littérature et transmission* (Colloque de Cerisy), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 119-139, ici p. 119, notice 3.

7. Laura Chakravarty-Box, «“I will not cry” – Women's theatre in the Algerian diaspora» in Martin Banha, James Gibbs, Femi Osofisan (éd.), *African Women*, Oxford, Bloomington, 2002, p. 3-14, ici p. 5.

8. Jean Déjeux, «Assia Djebbar», in *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Karthala, 1984, p. 99-101, ici p. 99.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.* et Brinda J. Mehta, *Dissident Writings of Arab Women – Voices against violence*, New York, Routledge, 2014, p. 49.

12. Kamal Salhi, *Francophone Voices* (éd.), Exeter, Elm Bank Publications, 1999, p. 81.

13. Assia Djebbar, *La Soif et Les Impatients*, *op. cit.*, et cf. Valérie Orlando, «La Soif d'Assia Djebbar : pour un nouveau roman maghrébin», in *El-Khitab*, n° 16 (2013), p. 137-146, ici p. 139.

14. Annie Gruber, «Assia Djebbar l'irréductible», in Carmen Boustani et Edmond Jouve (éd.), *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Paris, Karthala, 2006, p. 113-131, ici p. 118.

15. Traduit en anglais et accompagné d'une collection de soixante-dix photos, portraits des femmes maghrébines, cet essai fut édité comme suit : Assia Djebbar, *Women of Islam*, London, Deutsch, 1961. Voir sur ce sujet Mary B. Vogl, «Assia Djebbar», in Pushpa Naidu Parekh and Siga Fatima Jagne (éd.), *Postcolonial African Writers – A Bio-Biographical Critical Sourcebook*, London, New York, Routledge, 1998, p. 135-143, ici p. 140.

C'est ainsi qu'à cette étape de sa vie, Assia Djebbar progresse dans l'écriture par tâtonnements. Il semble alors que la création d'une pièce de théâtre, apte à lui offrir des défis liés à la singularité esthétique du texte dramatique, répond à ses expérimentations de l'époque. D'autre part, le thème de son œuvre traitant la lutte de libération nationale algérienne convient mieux au dynamisme d'un spectacle vivant, destiné à être joué devant ses compatriotes qui pourraient aisément s'identifier. Enfin, la rencontre d'Assia Djebbar avec Kateb Yacine, qui avait publié en 1956 sa pièce *Le Cadavre encerclé*¹⁶ entièrement inspirée de la résistance des Algériens contre l'occupation française, avait éventuellement contribué à son orientation vers l'écriture théâtrale.

La francophonie de *Rouge laube* est justifiée par la longue relation qu'Assia Djebbar maintient avec le français, puisque née, scolarisée et élevée dans un espace géoculturel entièrement colonisé et acculturé¹⁷. Devenue sa « langue marâtre »¹⁸, le français accompagnera, non sans traumatismes ni oscillations existentiels et linguistiques, toute sa carrière d'écrivaine. De l'autre côté, la francophonie acquiert chez Assia Djebbar la dimension d'une fenêtre d'expression et de déploiement de son imaginaire de façon libre, qui s'ouvre au-delà de la rigidité et de l'intransigeance des règles ancestrales de la société algérienne affectant surtout la liberté et l'auto-détermination féminines, celles-ci constituant une des thématiques par excellence de la production auctoriale djebbarienne, y compris *Rouge laube*. Par conséquent, le français katébien de « butin de guerre »¹⁹ qui imposait le « non-dit » finit par se métamorphoser chez Assia Djebbar à un acte politique du « tout-dit », relatif à la lutte contre l'occupation française ainsi qu'à la libération féminine, comme le signale d'ailleurs Brinda J. Mehta²⁰. Il faut aussi commenter que l'édition de la pièce dans la revue *Promesses* présente maintes fautes d'orthographe ainsi que des fautes de numérotation des actes et des tableaux, comme si l'éditeur ou l'imprimeur

16. Kateb Yacine, *Le Cadavre encerclé*, Paris, Seuil, 1956.

17. Voir sur la francophonie et la francophonie d'Assia Djebbar, Armelle Datin et Isabelle Collombat, « Assia Djebbar : la réfugiée linguistique », in *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 92 (2003), p. 20-22, Assia Djebbar *Ces Voix qui massègent . en marge de ma Francophonie*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, Hélène Barthelmebs-Raguin, « Ethos et Voix Narratives. Engagement et Histoire des femmes algériennes dans les écrits et les films d'Assia Djebbar », in *AGON*, n° 11, (octobre-décembre 2016), p. 340-371, et Anthère Nzabatsinda, « Le français langue marâtre d'Assia Djebbar : enjeux d'une écriture de belligérance », in *LittéRéalité*, vol. 14, n° 2, (2002), p. 51-60.

18. Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, éd. Jean-Claude Lattès, 1985, p. 240.

19. Kamal Salhi, « French Words Authentic Voices », in Kamal Salhi, *op. cit.*, p. 27-48, ici p. 41.

20. Brinda J. Mehta, *op. cit.*, 2014, p. 18.

voulait saboter ou bien faire un clin d'œil de résistance ou de dédain face à la francographie de l'œuvre²¹.

Rouge l'aube constitue un revirement dans l'évolution auctoriale d'Assia Djébar, dû à sa thématique puisée à la réalité historique, et expulsant toute peinture d'individualisme comportemental, traité déjà dans ses deux premiers romans. Ces œuvres furent vivement critiquées par des écrivains algériens²² qui accusaient l'auteure d'ignorer de façon provocante les mutations de la société algérienne en état de révolte anticoloniale. En effet, en 1955²³, Assia Djébar avait commencé à écrire un roman dont le sujet traitait de l'actualité politique brûlante de son pays. Or, présenté aux éditions du Seuil, le manuscrit fut négativement critiqué et refusé²⁴. Une fois déçue, l'auteure décida de changer de thématique et de se tourner vers des romans qui lui fournissaient du « plaisir de leur conception et [qui lui] chang[eaient] de [sa] gravité d'étudiante algérienne »²⁵.

Au niveau de la représentation et de l'édition, la pièce connaîtra un retard décennal, lequel coïncide avec le séjour parisien de l'écrivaine²⁶. L'œuvre fut finalement éditée en 1969, dans le premier numéro de la revue *Promesses*, contrôlée par le Ministère d'Information et de Culture d'Algérie²⁷. La même année, elle fut montée par la troupe du Théâtre National Algérien²⁸ à Alger, représentant le pays dans le cadre du premier Festival panafricain culturel²⁹. Cette grande fête avait rassemblé plusieurs artistes, intellectuels et activistes

21. Voir à titre d'exemple pour les fautes d'orthographe, Assia Djébar, *Rouge l'aube*, *op. cit.*, p. 76: « en les embarque » au lieu de « on les embarque », p. 77: « prénombr » au lieu de « prénombr », p. 102: « blesé » au lieu de « blessé ». Pour la numérotation erronée des actes et des tableaux, voir p. 89, « VII tableau » au lieu de « Ier tableau ».

22. Valérie Orlando, *op. cit.*, p. 140, et Giuliva Milò, *op. cit.*, p. 26.

23. À signaler qu'en 1954, Assia Djébar avait participé à la grève des étudiants Algériens à Paris. Voir sur ce sujet Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 99.

24. Renate Siebert, « *Andare ancora al cuore delle ferite*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1997, p. 42, cité dans Giuliva Milo, *op. cit.*, p. 26.

25. Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma Francophonie*, *op. cit.*, p. 18.

26. Assia Djébar, « Assia Djébar Speaking » – interview edited by Salma Kalhi, in Salma Kalhi, *op. cit.*, p. 69-80, ici p. 75. Voir aussi Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent...*, *op. cit.*, p. 102: l'écrivaine parle en détail de son expérience dans le théâtre comme assistante de son dans la mise en scène des pièces de Mrozek, Aristophane et Cortázar, et Jean Déjeux, *op. cit.*, p. 99.

27. Giuliva Milò, *op. cit.*, p. 39.

28. Ahmed Cheniki, « Théâtre algérien, Itinéraires et tendances », Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Robert Jouanny, Université Paris IV, 1993, <http://www.limagrefer.org/Theses/Cheniki.htm>, 21/05/2018.

29. Laura Chakravarty-Box, *op. cit.*, p. 6 et Giuliva Milo, *op. cit.*, p. 39. Voir aussi sur ce sujet Mériem Khellas, *Le premier Festival culturel panafricain – Alger 1969: une grande messe populaire*, Paris, L'Harmattan, 2014.

africains et afro-américains, comme Barry White, Nina Simone, Aminata Fall et André Salifou³⁰. Walid Garn était chargé de la traduction de la pièce en arabe et de son adaptation scénique³¹.

La mise en scène était assumée par Mustapha Kateb, cousin de Kateb Yacine³². Assia Djebar était en complet désaccord avec l'adaptation de sa pièce³³, et très déçue des ajustements arbitraires de son texte³⁴. L'auteure confesse : « Ce fut une mauvaise expérience mais qui m'a permis de réfléchir sur l'importance de la mise en scène au théâtre et au cinéma »³⁵. La pièce, plutôt mal accueillie par le public, a eu sept représentations et un nombre total de 1953 spectateurs³⁶. L'année suivante, elle a connu une seconde production, radio-phonique, où toutes les scènes avec les femmes combattantes étaient exclues³⁷. Mutilée, puisque censurée par les instances post-indépendantes qui traitaient avec méfiance les références valorisant le potentiel féminin³⁸, la pièce fut transformée en un produit artistique distordu et complètement éloigné des intentions primitives de l'écrivaine.

Rouge laube est structurée en quatre actes et dix tableaux. On apprend par les héros³⁹ que le titre symbolise le sang versé par les combattants Algériens et l'espoir de la libération nationale. L'œuvre, ayant recours à une langue simple et réaliste mais pleine de lyrisme, dévoile la ferveur patriotique du peuple algérien, ses sacrifices⁴⁰, sa fraternité et sa noble fierté, valeurs indispensables pour le triomphe de sa lutte. La contribution des femmes y est significative, d'où leur mise en valeur comme protagonistes indéniables. Le contrepoint de

30. Hervé Bourges et Laure Adler, *L'Afrique n'attend pas*, Paris, Actes Sud, 2010, p. 64.

31. Giuliva Milò, *op. cit.*, p. 39.

32. Laura Chakravarty-Box, *op. cit.*, p. 6. Voir aussi Jean Déjeux, *Assia Djebar : Romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrook, Québec, Éd. Naaman, 1984, p. 11.

33. Jean Déjeux, *Assia Djebar : Romancière algérienne, cinéaste arabe, op. cit.*, p. 11.

34. Giuliva Milò, *op. cit.*, p. 39.

35. Jean Déjeux, *Assia Djebar, romancière algérienne, op. cit.*, p. 11.

36. Ahmed Cheniki, *op. cit.*

37. Flora van Houwelingen, « Francophone Literature in North Africa », in M. Schipper (éd.), *Unheard words: Women and Literature in Africa, the Arab World, the Caribbean and Latin America*, London, Allison and Busby, 1985, p. 102-113, ici p. 109.

38. Brinda J. Mehta, *op. cit.*, p. 34.

39. Assia Djebar, *Rouge laube, op. cit.*, p. 92 : « La mort derrière nous ? Non, la vie [] l'aube ! Ici partout ! Une aube rouge !... des flaques de sang ! » Voir aussi la fin de la pièce, p. 135 : « Comme toi, je ne peux rien voir, ni le bourreau, ni le martyr. Seulement le ciel et la pourpre de laube Une aube rouge au-dessus du sang de mon frère ».

40. Assia Djebar, *op. cit.*, p. 93 : « des rafles, [] des injures, la misère, le sang [] et même le déshonneur », Voir aussi p. 108, le commandant qui commente : « j'ai fait ce que j'avais à faire. Je suis heureux d'avoir vécu notre combat ».

la grandeur des résistants algériens est le comportement hideux, la barbarie, et même l'imbécilité des soldats français⁴¹.

À la lumière des liens de l'action dramatique avec la réalité référentielle, précisons la particularité diasporique de l'espace géographique de son écriture. Séjournant à Tunis puis à Rabat, en dehors du référent qui constituera le cadre de sa pièce, Assia Djebar suit la réalité bouleversante de la guerre d'Algérie de loin⁴². Le fait de travailler pour le journal *El Moudjahid* durant son séjour à Tunis lui assurait sans doute un flux important d'informations sur le progrès des opérations militaires. À cela s'ajoutent ses rencontres aux frontières algérotunisiennes avec des femmes réfugiées venues d'Algérie⁴³. Il est évident que ces deux sources d'information ont largement contribué à la conception et l'écriture de *Rouge l'aube*⁴⁴. Bien que l'œuvre soit privée de toute référence événementielle précise, elle inclut une grande variété d'épisodes liés au combat des Algériens, avec une vision documentaire et très proche de l'Histoire de circonstance.

L'identité nationale de la pièce, dramatisée selon les codes et la charpente du théâtre européen, est encline à suivre l'héritage culturel algérien via le personnage du poète. Incarnation de la longue tradition du meddah, qui était un conteur populaire ambulant récitant sur les lieux publics des poèmes tirés de la réserve légendaire du pays⁴⁵, le vieux poète de la pièce, aveugle, véritable rhapsode homérique maghrébin qui unit sous ses vers de palimpseste l'épique et le lyrique, récite les bravoures et la noblesse sentimentale des temps précoloniaux⁴⁶. En plus, il fonctionne comme une voix ancestrale prudente qui s'oppose à la fougue quelquefois destructrice des jeunes combattants⁴⁷. Protecteur

41. Assia Djebar, *Rouge l'aube*, *op. cit.*, p. 97-101.

42. Au moment du déclenchement de la guerre, le 1^{er} novembre 1954, Assia Djebar se trouve à Paris en Khâgne au Lycée Fénelon à Paris; elle ne rentre en Algérie qu'en 1962, année de l'Indépendance d'Algérie. Voir sur ce sujet Jean Déjeux, « Assia Djebar », in *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, *op. cit.*, p. 99.

43. *Ibid.*

44. Voir sur ce sujet Giuliva Milò, *op. cit.*, p. 41, Jean Déjeux, « Assia Djebar », in *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, *op. cit.*, p. 18.

45. Voir sur ce sujet Zineb Ali-Benali, « L'histoire tue – Le roman algérien des années 60 », in Ahmed Mahiou et Jean-Robert Henry (éd.), *Où va l'Algérie*, Paris, Karthala, 2013, p. 319-346, ici p. 327-328, et Albelhafid Hamdi-Chérif, « Le "aiyai" : un chant de l'ouvert », in Med Habib Samrakandli (s.d.), *Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, CIAM, 2002, p. 81-87, ici p. 85.

46. Assia Djebar, *Rouge l'aube*, *op. cit.*, p. 72-74, 88, 90.

47. *Ibid.*, p. 77 et 92; et cf. Giuliva Milò, *op. cit.*, p. 39.

des résistants, le poète n'hésitera pas à se sacrifier pour la lutte nationale.⁴⁸ Il symbolise ainsi l'émergence de la tradition culturelle qui résiste à l'acculturation coloniale⁴⁹ et revendique sa remémoration⁵⁰ comme pilier de résurrection de l'identité ethnique.

L'aspect collectif de la guerre d'Algérie surgit de l'identité des personnages dramatiques. Assia Djebar refuse l'individualisation identitaire de ses héros. Elle préfère les indiquer par des nominations propres à leur positionnement dans le milieu familial et social, ou dans la condition guerrière : « poète », « guide », « jeune fille », « mère », « maquisards », « commandant », « soldats »⁵¹. Ce manque particulier de noms des personnages fonctionne comme un rappel à l'objectif suprême de la lutte nationale : l'individu s'efface devant la cause de la libération du pays et les individus n'existent que pour y contribuer.

Pourtant, dans cet amas de rôles, figure un seul personnage, féminin, désigné par son nom : « Fatima »⁵². Il s'agit d'une infirmière maquisarde qui se cache dans les montagnes. Elle fait partie des rôles secondaires et son fonctionnement dans la pièce est celui d'une observatrice et commentatrice des situations. Prenant en considération d'une part les entrevues d'Assia Djebar avec les Algériennes réfugiées en Tunisie et l'édition en juin 1959 dans *El Moudjahid* de son texte « Journal d'une maquisarde »⁵³ qui portait sur la véritable histoire d'une maquisarde Algérienne exilée qui était infirmière⁵⁴, et d'autre part le fait que le véritable nom de Djebar était Fatima, nous pourrions conclure que cette héroïne constitue le résultat d'une jonction entre la conscience réflexive de l'auteure, l'apport autobiographique, et sa volonté de s'identifier, via l'acte théâtral, à une femme impavide qui a pu prouver sa valeur dans de véritables conditions de guerre.

Dans *Rouge l'aube*, les femmes acquièrent un rôle aussi significatif pour l'aboutissement victorieux du combat que celui des hommes. L'écrivaine y a opté pour une variété représentative de femmes. Cependant, les figures fémi-

48. Le poète est arrêté et assassiné par les soldats français, voir Assia Djebar, *Rouge l'aube*, *op. cit.*, p. 122.

49. *Ibid.*, p. 116, le poète qui parle : « Le jour où l'on vous a appris le mot français "bonsoir" ».

50. Cf. Ahmed Cheniki, *op. cit.*

51. Assia Djebar, *Rouge l'aube*, *op. cit.*, p. 69.

52. *Ibid.*

53. Voir sur ce sujet Christiane Chaulet-Achour, « Assia Djebar, quelques questions au parcours de l'écrivaine », in *CELANA*, numéro spécial consacré à Assia Djebar, titré « Hommage à Assia Djebar (1936-2015) », Vol. XII, n° 3, (Fall 2015), p. 45-63, et Jean Déjeux, *Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala, 1994, p. 160.

54. Christiane Chaulet-Achour, *op. cit.*

nines se distinguent non pas par leur personnalité mais par leur fonctionnalité dans le foyer familial. C'est ainsi que nous suivons le trajet de la jeune fille, de la mère, de la femme âgée et de l'épouse. Or, tout au long de la pièce, Assia Djébar saisit l'occasion pour mettre en évidence la transformation de ses protagonistes. Conscientes de leur situation fondée sur le stéréotype opprimant de leurs rôles, elles décideront de s'en débarrasser, et de contribuer à la guerre d'indépendance. Pourtant, l'écrivaine y laisse très vague la réponse à la question de savoir si la guerre fut l'occasion pour ces femmes de rompre avec l'enfermement du foyer et de prouver leur valeur ontologique puis patriotique, ou bien si la révolution fut un appel adressé à tout le peuple et qu'elles n'y eurent qu'à répondre à tout prix, posant comme priorité la libération du pays⁵⁵. D'une façon ou d'une autre, il s'agit d'une optique singulière d'émancipation et de liberté féminine qui se dégage dans un cadre circonstanciel tourmenté.

L'abandon par les Algériennes de la claustration familiale, leur transgression des règles rigides de la société patriarcale, et leur adhésion à la lutte collective se décrivent comme un processus construit par étapes. Le personnage de la jeune fille apparaît comme la représentante par excellence de ce ferment d'évolution du sort féminin. On pourrait même dire qu'il s'agit d'une entreprise similaire à une opération militaire, durant laquelle la femme doit lutter pour conquérir sa propre liberté. De l'étape initiale de l'éveil de sa conscience féminine qui la conduira à constater avec lucidité la tristesse de son enfermement domestique, la jeune fille passera à l'exigence audacieuse de goûter pleinement la vie et de se dresser contre le pouvoir fraternel. Sa phrase « Je suis décidée : je veux partir. Partir moi aussi... comme toi ! »⁵⁶ constitue le premier pas vers sa liberté et sa contribution à la guerre. Et comme nous l'apprenons par le poète, l'entreprise de la jeune fille sera couronnée de succès. Goûtant en liberté sa vie de maquisarde, elle aura aussi l'occasion d'affirmer son identité sentimentale, puisqu'elle connaîtra l'amour, pourtant tragique, en la personne du commandant, avec qui elle sera fiancée⁵⁷, quelque temps avant sa blessure mortelle⁵⁸.

Ayant conquis sa liberté et sa participation au combat à égalité avec les hommes, l'Algérienne de *Rouge l'aube* contemple avec assurance optimiste l'aboutissement victorieux de la guerre, mais avec scepticisme sa condition à l'époque future postcoloniale. Assia Djébar insiste précisément sur cette ques-

55. Assia Djébar, *Rouge l'aube*, *op. cit.*, p. 84-87.

56. *Ibid.*, p. 83.

57. *Ibid.*, p. 103.

58. *Ibid.*, p. 106.

tion posée par les combattantes, ce qui témoigne de sa préoccupation plutôt pour la position des femmes et moins pour le résultat de la guerre, considérée comme déjà gagnée. Au IV^e acte de la pièce⁵⁹, la prison devient un véritable gynécée, où les combattantes se montrent inquiètes pour leur situation après la fin de la guerre. Elles expriment de même le paradoxe suivant : cette période de trouble fut en réalité un intervalle heureux pour elles, puisqu'elles ont pu goûter la liberté et prouver leur valeur en tant que femmes et patriotes. Fatima se demande avec tristesse : « Après la prison... le combat terminé, même la victoire obtenue, alors ? ... Comment penser à l'avenir ? La vie finira pour moi aussi vite qu'elle a jailli : la maison, le ménage, les enfants qui crient... »⁶⁰.

Au niveau de la réception littéraire et théâtrale, *Rouge laube* fut souvent critiquée comme une pièce émotive, aveuglement engagée suivant les objectifs du FLN⁶¹, « manichéenne » selon les propos d'Ahmed Cheniki⁶², ainsi que lacunaire par rapport à la peinture perspicace⁶³ des personnages qui semblent dépourvus des caractéristiques qui les rendraient des héros dignes d'une tragédie épique. Pourtant, il faut admettre que la pièce constitue avant tout un témoignage précieux, dramatisant, la plupart du temps avec fidélité, des instantanés d'une époque significative pour l'histoire de l'Algérie.

Première œuvre théâtrale produite par une Maghrébine, voire francophone⁶⁴, *Rouge laube* sera la pierre angulaire d'une tradition considérable d'écriture dramatique algérienne, féminine et francophone, comme celle de Myriam Ben, Fatima Gallaire, Hawa Djabali et Leïla Sebbar⁶⁵, dont la production théâtrale sera aussi focalisée sur la question de l'identité de la femme maghrébine.

D'autre part, dramatisant de manière minutieuse le trajet individuel des

59. *Ibid.*, p. 123.

60. *Ibid.*, p. 126.

61. Giuliva Milò, *op. cit.*, p. 43.

62. Ahmed Cheniki, « Le thème de la guerre dans le théâtre algérien », in *Cultures-Algérie*, s.d., <http://cultures-algerie.wifeo.com/theatre-guerre.php>, 06/07/2018.

63. Cf. Milò, *op. cit.*, p. 43 et Laura Box, « Women Playwrights and Performers respond to the project of development », in Kamal Salhi (éd.), *African Theatre for Development – Art for self-determination*, Bristol, Intellect Books, 1998, p. 175-190, ici p. 186.

64. Laura Chakravarty-Box, « "I will not cry" – Women's theatre in the Algerian diaspora », *op. cit.*, p. 4.

65. Voir sur ce sujet Christina Oikonomopoulou, « Dramaturges algériennes francophones de l'époque coloniale tardive et post-indépendante : des femmes qui parlent des femmes », in *Θεάτρον Πόλις*, revue scientifique du Département d'Études théâtrales de l'Université du Péloponnèse, n° 2 (2016), p. 99-118, http://ts.uop.gr/images/files/Theatre_Polis_Issue_2_FINAL_2016.pdf, 30/06/2018.

femmes vers leur adhésion au combat national comme une lutte pour leur liberté et leur émancipation, l'œuvre contient en germe plusieurs éléments de la thématique majeure qui traversera la plupart des romans djebariens, à savoir la condition féminine sous ses divers aspects⁶⁶ parmi lesquels la guerre d'Indépendance⁶⁷. *Les Enfants du nouveau monde*⁶⁸, *Les Alouettes naïves*⁶⁹ et *La Femme sans sépulture*⁷⁰ en constituent quelques exemples.

Rouge l'aube pourrait aussi se vanter d'être la première vision pluridisciplinaire et interdiscursive qui accompagnera la future écriture d'Assia Djebar⁷¹. Ainsi, la pièce contient des signes sur la future activité cinématographique de l'écrivaine⁷². Sa vision panoramique de lieux et de personnages de toute l'Algérie et sa structuration en instantanés pourraient être comparées à la caméra d'un opérateur et au travail d'un monteur qui choisit les séquences des images enregistrées. D'autre part, l'abondance des didascalies insistant sur les jeux entre la lumière et l'ombre et sur l'ensemble des sensations qui surgissent de la terre d'Algérie⁷³, annonce son intérêt pour l'écriture intertextuelle liée à l'art pictural, et dont la meilleure incarnation sera son recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*⁷⁴. Finalement, la présence du meddah dont les vers chantés à l'aide d'une mandoline⁷⁵ commentent les actes des combattants, témoigne l'inclination de l'auteure pour la musique et le chant, des arts qu'elle intègre

66. Mentionnons à titre d'exemple la claustration de la femme au foyer, ses missions stéréotypées liées à son genre sexué, la hiérarchie familiale qui impose la soumission de la femme aux hommes de la maison, et la volonté de la femme de prouver sa valeur ontologique en changeant sa situation actuelle.

67. Cf. Giuliva Milò, *op. cit.*, p. 44.

68. Assia Djebar, *Les Enfants du nouveau monde*, *op. cit.* Voir aussi Giuliva Milò, *op. cit.*, p. 53.

69. Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, *op. cit.*

70. Djebar, Assia, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

71. Voir sur ce sujet Mohamed Boudjadja, « Enquête identitaire et représentations artistiques: l'exemple d'Assia Djebar », in *Diacronia*, (2015), <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A24560/pdf>, 19/05/2018.

72. Assia Djebar a eu deux expériences cinématographiques: en 1977, elle a réalisé son premier long métrage *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, et en 1983, un second, titré *Zerda et les chants de l'oubli*. Voir sur l'expérience cinématographique d'Assia Djebar Annie Gruber, « Assia Djebar l'irréductible », *op. cit.*, p. 120-121.

73. Assia Djebar, *Rouge l'aube*, *op. cit.*, p. 89: « L'air du matin est plus qu'une caresse léger odorant ».

74. Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Édition des Femmes, 1980. Voir aussi Farah Aïcha Gharbi, « Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar: une rencontre entre la peinture et l'écriture », in *Études françaises*, (40-1), 2004, p. 63-80.

75. Assia Djebar, *Rouge l'aube*, *op. cit.*, p. 75 et p. 90.

dans quelques-unes de ses œuvres romanesques, comme *L'Amour, la fantasia* et *Loin de Médine*⁷⁶. D'ailleurs, son goût pour la musique et sa prise en compte comme un élément particulièrement significatif de l'écriture, atteindra son point culminant avec *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*⁷⁷, drame musical dont elle avait écrit le livret et qu'elle avait mis en scène à Rome en 2000⁷⁸.

Rouge l'aube inaugure aussi l'implication d'Assia Djebar très active dans l'univers du spectacle vivant. Durant son séjour en France⁷⁹, elle fut responsable des mises en scène, des traductions et des adaptations des pièces d'autres écrivains⁸⁰, comme de l'argentin Julio Cortázar, de l'américain Tommy Eyen et d'Aristophane.

Récapitulant notre étude sur *Rouge l'aube*, nous devons insister sur deux points : d'abord, sur la primauté originale de la pièce, due au caractère féminin de son écriture et de sa thématique. Première écriture dramatique maghrébine francographe produite par une femme, la pièce lie avec habileté la quête individuelle féminine à la lutte collective anticoloniale dans un cadre marqué par l'historicité nationale. En second lieu, sur l'importance de l'œuvre pour la carrière future d'Assia Djebar, étant donné qu'elle contient une grande variété d'axes thématiques et esthétiques qui seront déployés dans ses futurs romans. Les propos de la jeune fille qui réclame sa liberté semblent résumer la substance de la pièce et prélude aux expérimentations d'Assia Djebar : « Je ne sais pas ce que je suis, mais je sais que je marche ! »⁸¹.

OIKONOMOPOULOU CHRISTINA

Université du Péloponnèse
Grèce

76. Mohamed Boudjadja, *op. cit.*, p. 168.

77. Conférer avec son roman *Loin de Médine. Filles d'Ismaël*, Paris, Albin Michel, 1991.

78. Voir Assia Djebar, *Filles d'Ismaël, dans le vent et la tempête*, *op. cit.*

79. Assia Djebar, « Assia Djebar Speaking – interview edited by Salma Kalhi », in Salma Kalhi, *op. cit.*, p. 75.

80. *Ibid.*, p. 74, et Florence Martin, *Screens and Veils: Maghrebi Women's Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2011, p. 46.

81. Assia Djebar, *Rouge l'aube*, *op. cit.*, p. 85.

REQUIEM POUR UN DEVENIR-ALGÉRIE :
CAMUS, DJEBAR, SÉNAC

Le blanc de l'Algérie d'Assia Djébar (1995) paraît un an après le roman posthume d'Albert Camus, *Le Premier homme* (1994), et six ans après celui de Jean Sénac, *Ébauche du père* (1989). Ces trois œuvres littéraires envisagent une Algérie à venir et dissidente à partir d'un oxymoron, un requiem en opposition à un devenir. Comme Mozart, qui est mort avant d'achever le plus célèbre des *Requiem*, Camus et Sénac n'ont pas pu terminer leurs romans autobiographiques, composés à la fin de la première guerre d'Algérie. Camus sera tué dans un accident de voiture le 4 janvier 1960 ; Sénac assassiné à l'arme blanche le 30 août 1973. Ils avaient tous les deux 46 ans.

Il faudra attendre la deuxième guerre d'Algérie, celle de la décennie noire, pour que ces textes ne restent plus enfouis. À cette même époque, Djébar déterre aussi les squelettes de la première guerre dans *Le blanc de l'Algérie*, ouvrage qui s'ouvre avec un requiem pour ses trois proches (Mahfoud Boucebcî, M'Hamed Boukhobza, Abdelkader Alloula) assassinés en 1993, et termine par un mémorial au nom d'une « algérianité » qui inclut Augustin, Kateb, Fanon, Camus, Mammeri, Sénac, Djaout, Gréki, Feraoun et tant d'autres, dont nombreux sont ceux qui ont payé de leur propre vie pour cette dénomination.

À travers un « dedans de la parole » qui, seul, demeure notre patrie féconde », Djébar cherche « à comprendre le pourquoi des funérailles d'hier, celles de l'utopie algérienne »¹, afin de se joindre à Camus et Sénac dans leur quête pour une Algérie en devenir. Il s'agit d'une quête qui tourne toujours autour de cet oxymoron de requiem et devenir, dans le but de – comme nous dit *Le Petit Robert* – « allier deux mots de sens contradictoire pour leur donner plus

1. Assia Djébar, *Le blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 276, 275.

de force expressive »². C'est ainsi que Djébar termine son récit élogique nous rappelant que l'utopie algérienne conçue à partir de la révolution de 1954-62 est surtout une question de deuils. Si ce passé mortel s'oppose à un futur supposé par la notion d'utopie, il est aussi vrai que ce dernier mot exprime l'idée d'un « pays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux »³. Et aussi, plus couramment, il est question d'un « projet qui paraît irréalisable »⁴. La « patrie féconde » dont parlent Djébar, Camus, et Sénac émerge de cette écriture dissidente qui se réfère non pas à une vision nostalgique de ce qui a été, mais plutôt, comme l'exprime si bien un autre pied-noir, Jacques Ferrandez, « de ce qui n'a pas été »⁵ ou de ce qui aurait pu être. C'est ce devenir que l'on retrouve dans *Le Blanc de l'Algérie* et les écrits de Camus et Sénac, qui constituent un requiem pour une Algérie inachevée.

Non seulement *Le Blanc de l'Algérie débute de manière emblématique avec deux citations placées en exergue, dont une de Kateb Yacine et l'autre de Camus, mais en plein milieu du texte, il y a – en italiques – une digression temporelle, fondamentale*. Nous savons que les historiens de l'antiquité, comme Hérodote et Polybe, exploitaient la digression narrative pour raconter une autre histoire, alternative, dissidente, par rapport à celle dite officielle. C'est ce que Djébar, elle-même historienne et attentive au passé antique de l'Algérie, fait ici en mettant en valeur non seulement un autre contexte temporel et historique, mais à travers lui, une voix dissidente. Comme dans l'épigraphe qui ouvre *Le Blanc*, elle met l'accent de nouveau sur cette voix censée capter la solitude et l'angoisse de chaque individu en Algérie, c'est-à-dire la voix de Camus prononçant son « Appel pour une Trêve Civile », à Alger le 22 janvier 1956. « *Pourquoi cette embarquée dans le champ meurtrier des années 56 et 57? Pourquoi, pour fuir les années 93 et 94 d'une Algérie qui sourdement se fracture?* »⁶. En posant cette question, Djébar envisage ensuite une solution possible à cette « *mort qui fauche* », nous étonnant cependant par sa réponse :

Parce que personne ne se présente, à l'instar de l'émouvant Camus de janvier 56, il ne se trouve personne, aujourd'hui, pour, au centre même de l'arène, prononcer à nouveau ces mots de l'impuissance, pas tout à fait impotente... ces mots de la souffrance qui, une dernière fois espère... Espère avant l'irréversible poursuite de la Gorgone hideuse, de la guerre fratricide (peut-être que, de cette procession

2. « Oxymoron », *Le Petit Robert*, 2011, p. 1778.

3. « Utopie », *op.cit.*, p. 2666.

4. *Ibid.*

5. Jacques Ferrandez, *Entre mes deux rives*, Paris, Mercure de France, 2017, p. 211.

6. Assia Djébar, *op.cit.*, p. 133.

d'écrivains, c'est justement Camus le premier qui a senti la fissure étrange, au cœur même d'une guerre pourtant coloniale, de vivre celle-ci comme une guerre civile, comme un déchirement dans la poitrine!). Oui, qui redira, au terme de ces années déjà trop lourdes de cadavres, en ces années 93 et 94, qui fera écho à Camus : « Si j'avais le pouvoir de donner une voix à la solitude et à l'angoisse de chacun d'entre nous, c'est avec cette voix que me m'adresserais à vous » ?⁷

En reprenant le vous de Camus, Djebbar s'adresse uniquement aux morts – et non plus aux vivants que Camus espérait épargner du sort funeste qui allait leur advenir. Djebbar

[...] se voit plongée, enfoncée dans un passé de presque 40 ans, parce que, dans la ville d'Alger qui va aborder l'année 57, la mécanique de la violence et du carnage s'exerce sensiblement selon le même schéma qu'aujourd'hui : d'un côté comme de l'autre, des déclencheurs de la mort – les uns au nom de la légalité, mais avec mercenaires et stipendiaires, les autres, au nom de la justice historique – ou ahistorique, transcendante et donc avec à la fois, des illuminés et des « démons ». Entre ces deux bords, d'où claquent les armes, d'où sortent les poignards, un champ est ouvert à l'infini ou tombent des innocents, beaucoup trop d'humbles gens et un certain nombre d'intellectuels⁸.

En faisant cette digression, Djebbar, en tant que narratrice, se situe paradoxalement dans un futur du passé car elle évoque Alger qui va aborder l'année 1957. Mais à partir de ce moment dans le passé et de ce futur à venir, elle constate que la mécanique de la violence et du carnage suit le même schéma qu'aujourd'hui, c'est-à-dire les années 1993-94.

Quarante ans plus tard, c'est-à-dire en mars 1994, apparaîtra le roman autobiographique inachevé de Camus, dont le manuscrit fut trouvé près de sa dépouille mortelle le 4 janvier 1960. Si ce roman est surtout rédigé à partir de l'exil à Lourmarin et à une époque où les pieds-noirs commencent leur exode d'Algérie, quel cruel caprice du sort que cette publication posthume apparaîtra en 1994, au moment où, comme nous rappelle Jean Daniel, les derniers Français – ceux qui étaient restés en Algérie après 1962 – sont obligés de partir, craignant de nouveau pour leurs vies⁹. Mais il y a un autre caprice du sort, car ils ne sont pas les seuls à partir. Mustapha Chelfi constate qu'à la même époque « [...] les Algériens qui quittent par milliers leurs pays pour un exil douloureux sont les nouveaux pieds-noirs. Ce n'est pas seulement par commodité de

7. *Ibid.*, p. 133-134.

8. *Ibid.*, p. 134.

9. Jean Daniel, « Le Suicide d'une nation », in *Le Nouvel Observateur* (14-20 avril 1994), p.

langage qu'on les désigne ainsi, mais bien parce que, à trente ans de distance, l'histoire bégaie à nouveau dans le sang»¹⁰. Et Jean Daniel ajoutera, ailleurs

Mais c'est un fait que l'Histoire a ménagé aux Français et aux Algériens l'une de ses surprises et de ses ruses qui échappent aux rationalistes de la prévision. Comment pouvait-on prévoir, après les 7 années de l'atroce guerre d'Algérie, qu'un si grand nombre d'Algériens finiraient par avoir honte de leur indépendance et à n'éprouver aucun complexe à rechercher refuge en France ?¹¹

Par rapport à ce nouveau contexte historique, *Le premier homme* ne peut guère être réduit à une simple Nostalgie. En 1988, Michael Walzer (l'ancien directeur de la revue étatsunienne de gauche, *Dissent*) écrira, dans *The Company of Critics*,

Pendant on pourrait bien se demander si une solution aux problèmes de l'Algérie qui ignorait la mère de Camus ou les intérêts de la communauté pied-noir pourrait vraiment être juste. Les hommes et les femmes ne perdent pas leurs droits parce qu'ils sont « du mauvais côté de l'histoire »¹².

Pour Camus, conclut Walzer, « l'honneur commence avec la loyauté personnelle, et non pas avec un engagement idéologique »¹³. Grâce aux réflexions subtiles de Walzer, on peut mieux apprécier la fameuse réponse de Camus à l'étudiant algérien à Stockholm où il choisissait sa mère plutôt qu'une justice abstraite. Et on comprend mieux pourquoi Rachid Mimouni et Djébar ont par la suite reconnu toute l'importance de son « Appel pour une trêve civile ».

Raillé pour cet appel en 1956, surtout parce qu'il ne s'adressait pas à des questions purement politiques et parce qu'il était du mauvais côté de l'histoire en route, voilà que Camus retrouve sa place légitime dans un devenir-Algérie (où sa place lui est accordée par une Algérienne), lui qu'on avait réduit au silence à la suite de cet Appel et avec la publication en 1958 *d'Actuelles III: Chroniques Algériennes*, qui fut accueilli, selon Michel Gallimard, par « un silence glacial ». Au moment de la publication de *Chroniques algériennes* dans la collection Folio en 2002, Daniel écrit : « À vrai dire, il faut le rappeler et le répéter, Camus a été l'un des premiers et peut-être le seul, avec l'historien

10. Mustapha Chelfi, « Les beignets de la rue Bab-Azoun », in *Le Nouvel Observateur*, n° 1544 (9-15 juin 1994), p. 12.

11. Jean Daniel, « Dissident Algeria », *Research in African Literatures*, n° 3 (1999), p. 15. La version originale était en français.

12. Michael Walzer, *The Company of Critics*, New York, Basic Books, 1988, p. 145. Ma traduction.

13. *Ibid.*, p. 150.

Charles-André Julien, à tout dire sur l'Algérie depuis 1935 »¹⁴. C'est bien cela que les critiques reprochaient en fait à Camus à partir de 1956 en se servant du fait qu'il n'avait pas soutenu par la suite l'indépendance de l'Algérie. Comme si Jean-Paul Sartre et d'autres tiers-mondistes se souciaient de l'Algérie avant que cela soit opportun pour eux. Dans *Albert Camus, Littérature et politique*, Jean Yves Guérin constate :

Il y a un quart de siècle un grand colloque pouvait avoir pour thème « les intellectuels et la guerre d'Algérie » sans que soit même cité *Chroniques algériennes*. Les communistes, les chrétiens, les personnalités, les étudiants de l'UNEF, et, pour les individus, Sartre et Aron, François Maspero et Jérôme Linon, se voyaient reconnaître un statut d'acteurs intellectuels privilégiés qui était refusé à Camus, Emmanuel Roblès, et Jean Amrouche, lesquels avaient pourtant, eux, une expérience incomparable des réalités algériennes. Le fait est significatif d'une idée reçue : le plus grand des écrivains algériens n'a rien dit d'essentiel dans le débat sur la guerre d'Algérie¹⁵.

Mais quel bruit fait ce silence depuis les années 50 et 60 ! Voilà que la décennie noire en Algérie redonne à Camus son algérianité, et non pas seulement à Camus, le « Pieds-Noirs fondamental » selon Lucienne Martini¹⁶. Mais aussi à Jean Sénac, l'autre nom pied-noir associé aux deux guerres d'Algérie. Comment expliquer ce retour à Sénac ? Y aurait-il un rapport symbiotique entre ce pays déchiré et ce paria de la littérature algérienne d'expression française qui aspirait à s'intégrer à un peuple et une patrie où l'on le considérait un gaouri (étranger) ? Ce poète pied-noir et homosexuel, assassiné à Alger en août 1973, serait-il comme prétendent Rachid Boudjedra, Djebbar et d'autres, la première victime de l'intégrisme algérien et des événements qui suivraient 1988 et aboutiraient à la décennie noire ? D'après Djebbar, « Jean Sénac sera ainsi en tête, hélas, d'une chaîne de poètes au chant étranglé »¹⁷.

Comme Camus, Sénac a vécu la première guerre – guerre coloniale et/ou révolution – comme une guerre civile. Sénac, comme Camus, prétendait que l'Algérie devait prendre en compte ses différentes composantes ethniques et culturelles ; reconnaître son identité à la fois amazighe, arabe et européenne. Évidemment, pour Camus, une telle vision n'impliquait pas l'indépendance de

14. Jean Daniel, « Camus et le terrorisme », in *Le Nouvel Observateur* (14-20 novembre 2002), p. 25.

15. Jean-Yves Guérin, *Albert Camus, Littérature et politique*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 227.

16. Lucienne Martini, *Racines de papier*, Paris, Publisud, 1997, p. 268.

17. Assia Djebbar, *op. cit.*, p. 153.

l'Algérie. Pour Sénac, au contraire, l'Algérie serait indépendante, un modèle de coexistence confessionnelle et raciale. Cependant, Jean Daniel prévoyait peut-être beaucoup mieux et plus tôt que Sénac la dimension unilatérale de la future nation algérienne. Camus ne croyait pas à la réalité algérienne avec sa dimension nationaliste FLN. Daniel, au contraire, croyait foncièrement à l'intensité du nationalisme algérien, même si cette intensité lui paraissait provenir davantage de ses projets que de ses racines. Cependant, contre Sénac, il prétendait que la dimension arabo-musulmane de la révolution algérienne était fondamentale, déterminante, et qu'elle s'opposait à un universalisme qui pût inclure d'autres que des arabo-musulmans. Prévoyait-il mieux, en tant que journaliste et homme politique, ce que Sénac en tant qu'écrivain n'allait jamais admettre ? C'est-à-dire que « la ligne qui divise le progrès de la réaction, dans la sphère culturelle, ne coïncide pas exactement avec la ligne qui les divise dans le domaine politique »¹⁸. En voulant être le chantre pied-noir de la révolution algérienne, c'est comme si Sénac ne voulait pas reconnaître le gouffre qui existait entre le sujet de l'écriture et le sujet politique, entre un projet hétérogène, multiculturel, et une politique nationaliste qui n'allait jamais admettre « l'étranger – l'autre identité nationale, ou bien (et surtout) celui qui dans la même, ne parle pas la même langue, l'écrivain analysant »¹⁹.

L'appel de Camus en janvier 1956 se situe, comme il l'avoue lui-même, en dehors de toute politique. Cette voix de « la solitude et [...] de l'angoisse »²⁰ est en effet une voix dissidente. La notion de dissidence (liée au russe *inakomyслиatchi*, c'est à dire, « ceux qui pensent autrement ») signale un rapport individuel à l'existence : d'après Tatiana Khodorovitch, « la résistance morale à la violence et l'injustice n'a aucun rapport à la politique. C'est la plus simple manifestation de l'individualisme »²¹.

Le premier homme devait faire partie du troisième cycle d'écriture de Camus, après ceux de l'absurde et de la révolte ; c'est-à-dire celui de la mesure, des limites, déjà élaboré dans la « pensée de midi ». C'était aussi le cycle de l'amour. L'amour, en tant qu'injustice, est si bien problématisé par Dora, protagoniste beaucoup plus nuancée que Kaliayev dans *Les Justes*, une pièce qui précède de peu la révolution algérienne. En effet, les questions posées par Dora concernant l'assassinat des civils ne sont pas très différentes de celles

18. Elio Vittorini, « Politica e cultura: lettera a Togliatti », in *Il Politecnico*, n° 35 (janvier-mars 1947), p. 105.

19. Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.

20. Albert Camus, *Actuelles III*, Paris, Gallimard, 1958. p. 181.

21. Tatiana Khodorovitch, « Dissident ? », *Le Monde* (17 novembre 1977), p. 21.

posées par les poseuses de bombes à Alger en 1956. On comprend déjà à partir de cette pièce comment Camus arrive à préférer sa mère à la justice (phrase tronquée d'ailleurs par les critiques de Camus). Cependant au moment de la décennie noire, où l'on violait les sœurs et on égorgeait les mères au nom d'une certaine justice, qui n'aurait pas fait écho à Camus ? Il est plutôt ironique que Camus ait si souvent été condamné pour moralisme sentimental, quand la seule question, pour lui, était le meurtre lui-même.

Dans le poème « Citoyens de beauté » écrit en 1963, Sénac constate qu'« il n'y a pas de Révolution sans Amour »²². Djebbar avait déjà très bien compris cela en 1957 au moment de la publication de son premier roman, *La Soif*. Les révolutionnaires algériens avaient trouvé indécente sa préoccupation avec le désir féminin à un moment où l'Algérie était en guerre. Mais, en fait, Djebbar dérangeait parce qu'elle écrivait en tant que femme et exprimait sa différence sexuelle. La libération nationale impliquait le sacrifice de l'individu au nom du bien commun : le sacrifice de toutes ces singularités ethniques, linguistiques, confessionnelles, et sexuelles dont elle prétendait chercher le soutien au départ. Cependant, *La Soif* fournira une autre lecture après l'indépendance. La soi-disant absence de la révolution dans ce roman réfute implicitement les revendications des militants algériens insistant sur le fait que l'indépendance nationale allait aussi aboutir à la libération des femmes algériennes (notons, en passant, l'absence des militants hommes en tant qu'interlocuteurs dans *L'Amour, la fantasia*).

Si Sénac pouvait écrire dans *Ébauche du père*, rédigé entre février 1959 et octobre 1962 – date de son retour en Algérie,

Je suis de ce pays. Je suis né arabe, espagnol, berbère, juif français [...] Je suis né algérien, comme Jugurtha dans son délit, comme Damya la Juive – La Kahena – comme Abd-el-Kader ou Ben-M'hidi, algérien comme Ben-Badis, comme Mokrani ou Yveton, comme Bouhired ou Maillot. Voilà. Il faut lâcher des mots comme s'ils pouvaient faire balle. Je gueulerai pour mon pouvoir²³.

cela ne sera plus le cas avec le code de la nationalité de 1963 contesté par lui, Anna Gréki, Jacqueline Guerroudj, et tant d'autres « gaouris » qui ont combattu pour la révolution. Dans « Le chant funèbre pour un gaouri », rédigé en janvier 1964, à peine un an après « Citoyens de beauté », Sénac écrit : « J'ai tout donné – Révolution – pour quoi ? »²⁴. Et presque un an exactement avant son assassinat en août 1973, il écrira, dans « Citoyens de laideur »,

22. Jean Sénac, *Œuvres Poétiques*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 399.

23. Jean Sénac, *Ébauche du père*, Paris, Gallimard, 1989, p. 20.

24. Jean Sénac, *Œuvres Poétiques*, p. 419.

Maudit trahi traqué / Je suis l'ordure de ce peuple / Le pédé l'étranger le pauvre
 le / Fermant de discorde et de subversion / chassé de tout lieu toute page / Où
 se trouve votre belle nation / Je suis sur vos langues l'écharde / Et la tumeur à
 vos talons²⁵.

La nation ne peut pas ignorer le poète qui en tant que corps étranger démasque ses fausses certitudes, l'attaquant de l'extérieur (comme une écharde), ou de l'intérieur (tumeur) – indice d'un corps déjà malsain. Cette protubérance à l'extrémité de l'être (les talons) est constituée d'un tissu de formation nouvelle qui met en danger l'ancien organisme. Il s'agit bien d'une nation qui refuse de reconnaître ses différences, ses singularités.

Dans sa préface au *Blanc de l'Algérie*, Djébar constate que « l'écrivain une fois mort, et ses textes pas encore rouverts, c'est autour de son corps enterré que s'entrecroisent et s'esquissent plusieurs Algéries »²⁶. On retrouve cette Algérie plurielle dans les ouvrages inachevés de Camus et Sénac rédigés tous deux – symptomatiquement – pendant la première guerre d'Algérie. Ce ne sont que deux des écrivains formant la longue procession de « mort inachevée » dans un récit où Djébar « découvre une nation cherchant son cérémonial, sous diverses formes, mais de cimetière en cimetière, parce que en premier, l'écrivain a été obscurément offert en victime propitiatoire »²⁷.

« Ce qu'ils n'aimaient pas en lui, c'était l'Algérien »²⁸, annonce Camus dans *Le premier homme*. Cependant, Daniel demande « où se trouve l'algérianité de cet Algérien? »²⁹. J'aimerais soutenir qu'elle se trouve à la fois pour Camus, Djébar et Sénac dans leurs paroles singulières, dans une écriture où le corps reste primordial. Ce corps poétique constitue une forme de résistance aux diverses manifestations de nationalisme, intégrisme et terrorisme qui refusent à tout être son langage, sa culture, son identité – et sa vie.

MARX-SCOURAS DANIELLE

The Ohio State University
 USA

25. Jean Sénac, *Pour une terre possible...*, Paris, Marsa, 1999, p. 204.

26. Assia Djébar, *op. cit.*, p. 12.

27. *Ibid.*

28. Albert Camus, *Le premier homme*, Paris, Gallimard, 1994, p. 318.

29. Jean Daniel, « Français d'Algérie » in *Le magazine littéraire*, n° 453 (mai 2006), p. 39.

FIKRIA, UNE EMMA BOVARY MAGHRÉBINE

Qu'y a-t-il de commun entre Emma Bovary¹, l'héroïne de Gustave Flaubert, et Fikria, le personnage de Nina Bouraoui²? Les deux figures romanesques sont au cœur d'œuvres qui mettent à jour la condition féminine à des époques et dans des sociétés différentes.

Le destin d'Emma Bovary, décidé par son père et donc, par la société, est de se marier. Lorsqu'il réalise le penchant de Charles Bovary pour sa fille, le père Rouault se dit : « S'il me la demande, [] je la lui donne »³, même s'il concède qu'« il faut pourtant lui demander son avis »⁴. Celui de Fikria est pareil ; sur décision de son père qui ne lui adresse plus la parole depuis qu'elle est devenue « impure » à la puberté, elle est enfermée dans la maison paternelle, en attendant de trouver « preneur » : « [S]on avenir est inscrit sur les yeux sans couleur de sa mère et les corps aux formes monstrueuses de ses s'urs : parfaites incarnations du devenir de toutes les femmes cloîtrées »⁵.

Fikria est décrite par l'auteure, Nina Bouraoui, comme une héroïne qui incarne la jeunesse des filles algériennes des années soixante-dix, une jeunesse qui ressemble à « un long procès qui s'achèvera dans le sang »⁶. Par l'entremise de la plume de Flaubert, Emma est, entre autres caractéristiques, un reflet de la condition féminine du XIX^e siècle, en particulier celle de la bourgeoisie moyenne de l'époque. Les deux sont des victimes de leurs pères : Emma est

1. Gustave Flaubert, *Emma Bovary* (1857). Nous utilisons l'édition suivante : Gustave Flaubert, *Emma Bovary*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.

2. Il s'agit de l'héroïne de Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

3. Gustave Flaubert, *op.cit.*, p. 50.

4. *Ibid.*

5. Nina Bouraoui, *op.cit.*, p.9.

6. *Ibid.*, p.13.

victime de sa soumission à un père dont elle espère pouvoir se libérer en se mariant et de l'impératif de vivre tel que doit le faire une femme de médecin de village. Semblablement à Emma, Fikria qui se marie à la fin du récit, sort d'une claustration pour se diriger vers une autre. Une précision toutefois concernant les deux héroïnes : Fikria est consciente que nulle échappatoire n'est possible, contrairement à Emma. De même, le récit de Flaubert s'achève avec la mort d'Emma, alors que Nina Bouraoui ne dira rien du mariage de Fikria. Des années-lumière séparent les deux héroïnes, Emma et Fikria, cependant, il n'en est rien. Si Emma Bovary symbolise les prémisses de l'émancipation des femmes françaises, Fikria est quant à elle le symbole des rêves avortés des femmes maghrébines.

Dans notre analyse, nous nous intéresserons à la condition féminine, telle qu'elle transparaît dans les deux romans, en partant de la symbolique de la fenêtre. En effet, la fenêtre est très présente dans les deux œuvres, à tel point qu'elle constitue un leitmotiv, elle fait partie de ces « technèmes » définis par Philippe Hamon comme étant « ces objets architecturaux [] qui sollicitent la pensée structurale et constituent comme la concrétisation de ses interrogations »⁷. Selon cette définition, la fenêtre représente un objet ambigu qui est certes tangible, mais qui renvoie également à la pensée et à l'imaginaire. Gilbert Durand qui parle de « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social »⁸ explique que l'imaginaire est issu d'une forme de synthèse entre le monde personnel et le contexte objectif dans lequel se trouve impliqué l'individu. La fenêtre offre, par conséquent, un angle singulier pour analyser les deux textes. Considérée par Andrea Del Lungo comme un « *hypersigne* »⁹ littéraire, un signe central qui ordonne le sens des autres signes¹⁰, la fenêtre en tant que lieu-seuil nous propose une dialectique du dehors et du dedans, de l'espace intime et de l'espace social, de la communication et de la réclusion, qui se prête à une interprétation critique éclairante de la situation des femmes dans deux contextes divergents.

Pourquoi rapprocher des romans de siècles différents ? Parce que ce sont

7. Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1989, p.186.

8. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.38.

9. Andrea Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, p.18.

10. Selon Del Lungo, l'hypersigne « donne sens à d'autres signes et permet de fonder des paradigmes de connaissance, ainsi que les modèles herméneutiques de son déchiffrement » in *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire, op.cit.*, p.20.

des œuvres littéraires qui parlent de femmes et qui véhiculent des velléités de transgression communes. Par ailleurs, les processus de libération des femmes étant, bien évidemment, toujours semblables et différents, il y a par conséquent des différences et des ressemblances intéressantes à décrypter entre ces deux œuvres autour de ce qui est compris comme « libération ».

Nous avons choisi d'effectuer notre analyse à travers deux prismes, tout d'abord celui de l'ennui qui résulte d'une vie sans espoir, ensuite via celui de la résistance, comme réaction à cet ennui.

La fenêtre: technème de l'ennui

Dans les deux romans, le motif de la fenêtre permet aux auteurs de faire l'exposition des lieux et des milieux de la trame romanesque, d'installer le cadre dans lequel va se dérouler l'action. Il s'agit à travers moult « détails superflus »¹¹, selon l'expression de Barthes, de donner cet « effet de réel » qui, selon Gaston Bachelard « est une référence à une intimité »¹². La fenêtre comme objet descriptif d'un lieu donne une certaine véracité au récit, mais sert également de révélateur de l'intériorité des âmes. Dans la représentation des espaces, un lien se noue entre le dedans et le dehors, l'homme et le monde, l'affectif et l'objectif.

Chez Nina Bouraoui, il s'agit d'une rue d'Alger, « une rue sale animée par des garnements pas assez vêtus et des fillettes dés'ouvrées »¹³, une « rue sans femme »¹⁴, celle que, depuis sa chambre, Fikria, l'héroïne du roman, « cachée derrière sa fenêtre »¹⁵, « s'amuse[e] à épier sans être vue »¹⁶, en tentant d'oublier le temps qui ne passe pas, « en espérant que demain sera vraiment demain »¹⁷. Et, c'est contre l'ennui qu'elle lutte, contre le temps statique où « demain devient hier et aujourd'hui n'est qu'un intermédiaire entre le semblable et le semblable »¹⁸. Or, la narratrice se demande « comment ne pas s'ennuyer dans

11. Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communications*, n° 11, mars 1968, p. 84.

12. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Librairie philosophique J. VRIN, 5^e édition, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 1967, p.114.

13. Nina Bouraoui, *op.cit.*, p.68.

14. *Ibid.*, p. 14.

15. *Ibid.*, p. 9.

16. *Ibid.*, p. 104.

17. *Ibid.*, p. 64.

18. *Ibid.*, p. 17.

un pays musulman quand on est une fille musulmane »¹⁹, « cerclé[e] d'interdits et protégé[e] par une loi qu'on ne peut transgresser »²⁰.

Pour Emma Bovary, que ce soit tout d'abord à Tostes ou à Yonville, la fenêtre va constituer une issue de secours, un passage qui offre la possibilité de sortir d'un espace clos, suffocant, celui de son quotidien médiocre, de sa vie étriquée auprès d'un mari qu'elle trouve « ordinaire »²¹, celui où l'ennui tel une « araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre, à tous les coins de son c'ur »²².

Toutefois il y a une différence entre les deux romans. Certes, les deux protagonistes s'ennuient, mais dans le cas de Fikria, la claustration est complète : la fenêtre reste infranchissable, contrairement à Emma qui a accès tout de même au « dehors ».

En conséquence, le point commun entre les deux personnages féminins à la fenêtre est qu'elles s'ennuient. Leur ennui est attaché à des lieux : pour Emma Bovary qui se languit dans la campagne rouennaise où elle mène une vie morne et vulgaire, entourée de paysans et de villageois ; c'est un ennui provincial, d'où, elle s'échappe via la fenêtre, laquelle « en province, remplace les théâtres et la promenade »²³. La comparaison entre la monotonie de la vie en province tranche avec la vie « spectaculaire » de Paris à tel point qu'« Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris »²⁴. Pareillement, Fikria s'étirole dans un cadre mi-rural, mi-citadin, à la périphérie de la ville d'Alger, gagnée par l'exode rural, à la lisière des bidonvilles nouvellement implantés au début des années soixante-dix. Le cadre rural serait-il propice à l'enfermement ou bien les héroïnes sont-elles par nature enclines au sentiment d'ennui ? Difficile de trancher sur cette question.

L'ennui entre dans le tracé des volontés des deux auteurs afin de dire le réel, de s'en saisir et, par le récit lui-même, d'en dévoiler la teneur. Cependant, dans les deux romans, ce n'est pas le spleen baudelairien, le *taedium vitae* au masculin, ce sont plutôt des rêveries féminines, des visions contemplatives allant de l'intérieur vers l'extérieur, commandées par l'ennui et qui constituent un témoignage significatif de la condition des femmes, prisonnières derrière cet obstacle entre l'intérieur et l'extérieur.

Élevée dans une institution religieuse, Emma reçoit un enseignement li-

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 11-12.

21. Gustave Flaubert, *op.cit.*, p. 76.

22. *Ibid.*, p. 72.

23. *Ibid.*, p. 177.

24. *Ibid.*, p. 95.

mité qui la prépare à son unique vocation dans la société, celle d'épouse et de mère. Elle est « mal préparée à la vie, impuissante à se réaliser et à infléchir sa destinée [] »²⁵, selon Catherine Lieber. Elle sait pertinemment que « Le but de la vie d'une fille, c'est l'amour et le mariage »²⁶. Or, elle déchanté bien vite, car le bonheur qu'elle escomptait dans ses rêveries ne s'accomplira guère. Dans sa vraie vie, elle ne trouvera que déception et souffrance: « elle n'était pas heureuse [...] D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? »²⁷.

Séquestrée par un père tyrannique, en proie à un ennui mortel au sens premier du terme, Fikria nous décrit sa vie de prisonnière et ses moments d'évasion, « son voyage sans valise »²⁸ vers la rue par l'imaginaire²⁹ depuis son poste d'observation, la fenêtre de sa chambre, créant ainsi une dialectique entre l'espace domestique « féminin » et l'espace social « masculin » que la narratrice qualifie ainsi: « Nous étions parmi des hommes fous séparés à jamais des femmes par la religion musulmane »³⁰. L'opposition entre l'espace masculin et l'espace féminin n'est pas sans rappeler le schéma synoptique des oppositions pertinentes entre les hommes et les femmes mis à jour par Bourdieu. Son schéma prouve combien, et c'est le cas dans notre roman, la domination masculine s'ancre dans les structures symboliques et dans les institutions de la société³¹.

Mais l'ennui des deux héroïnes est différent. Chez Emma, ce sont ses lectures, qui lui fournissent des modèles romantiques, qui la fascinent et dont elle imite les désirs, dans ce que René Girard appelle le « désir mimétique »³² et qui vont exacerber son sentiment d'ennui. L'ennui d'Emma réside dans ce hiatus entre le présent vécu et celui escompté.

Fikria, quant à elle, s'ennuie de la stérilité de son existence, de la monotonie de sa vie tracée d'avance, du « temps statique comme un bloc de plomb »³³, comme elle le qualifie.

25. Catherine Lieber, « La condition de la femme dans *Une Vie* » in *Analyses et réflexions sur Guy de Maupassant Une Vie*. Ouvrage collectif, Paris, Ellipses, 1999, p. 278.

26. *Ibid.*, p. 286.

27. Gustave Flaubert, *op.cit.*, p. 293.

28. Nina Bouraoui, *op.cit.*, p. 10.

29. « Ma rue est le support de l'aventure, la trame, l'obscur tableau où s'inscrit une prose indéchiffrable pour le badaud », in Nina Bouraoui, *op.cit.*, p. 10.

30. *Ibid.*, p. 21.

31. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p.16.

32. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 14: « Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie ».

33. Nina Bouraoui, *op.cit.*, p. 17.

La posture des deux protagonistes face à la fenêtre correspond à leur tentative d'effectuer un passage du dedans vers le dehors. Et, c'est ainsi qu'on trouve dans les deux récits une dichotomie intérieur/extérieur sur le plan spatial qui indique l'ambivalence de leur vie. La fenêtre est extrêmement signifiante : en tant que ligne de partage entre deux espaces contigus, elle figure à la fois une séparation réelle d'avec les autres et une différenciation intrinsèque des protagonistes.

En effet, ce qui caractérise les deux héroïnes, c'est qu'elles se distinguent, se différencient des autres.

La fenêtre: technème de la rébellion

C'est une lucidité excessive de la petitesse des autres qui distingue Emma et Fikria des autres.

Toutes deux : Emma, après le mariage et la désillusion qui s'ensuit, Fikria avant un mariage qui sera, elle le sait, « un autre ennui dans une autre maison avec d'autres fenêtres pour regarder les arbres, la rue, les hommes, le monde »³⁴, éprouvent la même émotion, celle de la tristesse, mais aussi de l'incompréhension et de l'envie, qui mène à une rébellion intérieure.

La fenêtre est non seulement un poste « d'entrave et d'envol »³⁵, un site idéal pour la rêverie, elle est aussi un dispositif témoin de cette colère renfermée.

Fikria, la spectatrice clandestine, semble autrement plus consciente de sa différence. Contrairement à Mme Bovary, elle n'a aucune illusion sur ce qui l'attend, ses rêves, elle le sait, n'aboutiront jamais. La tristesse, elle la porte en elle, c'est, confesse-t-elle « [] une substance vivante qui s'est fondue aux traits de mon visage [] Le désarroi a contaminé les formes faciales et je nomme mes disgrâces : maux de la Beauté »³⁶.

Avec beaucoup de pessimisme et une lucidité aveuglante, elle affirme : « La stérilité de mon existence a germé dans le ventre de ma mère, celle de mes petites germes dans le mien. Mes pauvres filles, comme je vous plains, moi, la fautive qui vous enfanterai ! »³⁷. L'on constate que dans son esprit, cet état est fait pour durer, se transmettre de mère en fille comme un héritage infâme.

La tristesse de Mme Bovary est beaucoup plus éthérée, plus romantique.

34. *Ibid.*, p. 49

35. Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, p. 160.

36. Nina Bouraoui, *op.cit.*, p. 16.

37. *Ibid.*

Qu'elle soit chez son père ou chez son mari, « Emma se sent prisonnière de la vie de tous les jours; et la fenêtre est le symbole de cette prison »³⁸, comme nous dit Holly Heller. Jeune fille, chez son père, Emma se morfond « Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait »³⁹; mariée, sa vie domestique lui pèse, mais, cette fois-ci « entre la fenêtre et la table à ouvrage, la petite Berthe était là »⁴⁰. Étant insatisfaite de sa vie, elle voit son espoir lui venir du dehors, car c'est à travers la fenêtre qu'elle aperçoit ses amants Rodolphe et Léon.

Le bonheur idéal se trouve donc au-delà du cadre de la fenêtre; tous les moments de ravissement qui lui tiennent lieu de revanche, de rébellion secrète, aussi furtifs soient-ils, ont lieu soit à l'intérieur de fenêtres fermées et correspondent à ce qu'elle croit être son bonheur, soit en pleine nature, donc en dehors de toute fenêtre, de tout obstacle.

C'est ainsi que lorsqu'Emma entre le matin dans la chambre de Rodolphe, l'atmosphère close et chaude, amplifiée par les rideaux fermés et la couleur de lumière diffuse, renforce son état de félicité. Par ailleurs, la voiture à stores fermés qui abrite les ébats d'Emma et de Rodolphe ainsi que la chambre d'hôtel à Boulogne où ils vivaient « volets fermés, portes closes »⁴¹, illustrent le fait que le motif de la fenêtre intervient de façon variable selon les dispositions d'esprit d'Emma. D'après Holly Heller, « Ces moments-là, symbolisés par la fenêtre fermée, sont les seuls où Emma vit son rêve, où le monde réel et le monde qu'elle a imaginé s'accordent: elle n'a plus besoin de chercher du secours à l'extérieur »⁴².

Si dans *Madame Bovary*, nous retrouvons plusieurs fenêtres considérées comme autant d'obstacles que d'issues, dans *La voyageuse interdite*, il n'y a qu'une seule fenêtre, le père ayant condamné toutes les autres, renforçant ainsi l'enfermement de Fikria. Cette fenêtre représente dès lors la seule passerelle à la fois physique et fantasmatique qui unit la narratrice au dehors. Devant ce simulacre de vie, face à cette lucidité qui la brûle de l'intérieur et lorsqu'elle sent le complot (celui de son futur mariage) qui se trame autour d'un thé à la menthe fumant, Fikria monte dans sa chambre, les objets la narguent et « La fenêtre plus grande que d'habitude affiche fièrement une clarté impénétrable. Derrière le verre: la vie. Loin. Elle se moque »⁴³.

38. Holly Heller, « Emma et les fenêtres dans *Madame Bovary* » in *Chimères*, 1986-journal. ku.edu., p. 38.

39. Gustave Flaubert, *op.cit.*, p. 47.

40. *Ibid.*, p. 162.

41. *Ibid.*, p. 385.

42. Holly Heller, *op.cit.*, p. 44.

43. Nina Bouraoui, *op.cit.*, p. 87.

Plus tard, lorsque Fikria, impuissante, assiste, par la fenêtre à un accident où un véhicule fou fauche, pour la énième fois, une petite fille, un sentiment de révolte la saisit. La scène vécue à travers la fenêtre de la chambre de la narratrice du corps broyé de cette enfant lui rappelle sa propre enfance mutilée, pas seulement la sienne mais aussi celle des filles de son âge dont elle se veut être le chantre. La fenêtre ouvre la vue sur des événements particulièrement violents ; la violence de l'intérieur se retrouve en fin de compte à l'extérieur.

En effet, Fikria, dans une sorte d'hallucination s'assimile à plusieurs personnages. Tout d'abord à celui d'une Sainte auréolée de lumière, puis à une Cassandre moderne. Comme le personnage de la mythologie grecque, elle se considère être le symbole de la lucidité qui se heurte à la non croyance. Elle a le don de prédire son avenir et celui de toutes les femmes mais elle se tait car elle sait que personne ne va la croire. De nouveau, c'est la fenêtre qui est témoin du lyrisme de cette vision préfigurant une rébellion symbolique :

Je me risque, dit-elle, à ouvrir ma fenêtre, la réverbération est de mon côté, personne n'osera brûler ses yeux pour un dérisoire contre-jour ! Ivre d'air, étourdie de soleil, je m'accroche à la rambarde de l'avancée de pierre pour ne pas vaciller sur le carrelage, écartelée par les faisceaux lumineux, je ressemble à une sainte étrangère s'appêtant à énoncer le dernier commandement⁴⁴.

Cette image mentale la transforme en Sainte prête à recevoir dans une théophanie, des ordres divins à transmettre au monde. S'assimiler ensuite à la déesse grecque lui donne une force de domination et le pouvoir de se rebeller contre la condition des femmes de son pays. Faire des prophéties dramatiques en silence, même si elle est la seule à y croire lui procure un réel sentiment de domination qu'elle partage avec le lecteur :

Porte-parole du silence, maîtresse des hommes et des choses, la rue, la ville, le monde m'appartient ! Je suis la veine centrale de l'événement, le premier moteur des êtres, la libératrice des citadelles d'antan, la Cassandre du nouveau siècle ! Je détiens la perspective, maintient l'horizon et rien n'échappe à mes pinceaux marrons, supports sensibles de l'émotion⁴⁵.

Ce désir d'emprunt chez Fikria, celui d'une imitation d'un personnage illustre, dont la médiatrice est Cassandre, on le retrouve, à un niveau différent, chez Emma. À partir de sa loge à l'opéra de Rouen, Emma jubile. À ses yeux, Lucie, la chanteuse qui se produit dans un décor qui lui rappelle ses lectures de jeunesse, existe bel et bien et elle ne peut manquer de s'identifier à elle : « elle

44. *Ibid.*, p. 99.

45. *Ibid.*

se plaignait d'amour, elle demandait des ailes. Emma, de même, aurait voulu, fuyant la vie, s'envoler dans une étreinte »⁴⁶.

Tandis que Charles l'agace par ses platitudes, elle continue d'assimiler sa vie à celle de Lucie. La voir en robe de satin blanc, une couronne d'oranger ornant ses cheveux, ravive des images de son propre mariage de même que cela fait naître des regrets : « Pourquoi donc n'avait-elle pas, comme celle-là résisté, supplié ? »⁴⁷. On peut présumer dès lors que la pièce agit à la manière d'une fenêtre et ouvre le regard vers une vie fantasmée, au contraire de Fikria qui, elle, ne voit que violences.

Elle semble reconnaître en Lucie tous ses enivrements et ses angoisses de même qu'elle revoit son propre malheur et ses propres désillusions : « elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait »⁴⁸. On peut penser que cette prise de conscience lui ouvrirait les yeux sur ses égarements, mais il n'en est rien. Au contraire, elle change son médiateur du désir qui devient le sextuor Edgard : « Toutes ses vellétés de dénigrement s'évanouissaient, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage... »⁴⁹, elle se met à imaginer ce qu'aurait été sa vie en tant que compagne du chanteur. Elle l'aurait accompagné dans les capitales européennes et sur scène, il n'aurait chanté que pour elle. Elle s'y croyait et prisonnière de son délire, elle était sûre qu'il la regardait : « Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier dans sa force »⁵⁰. Edgard dans le triangle girardien est le médiateur de l'Amour, son incarnation et il représente sa rébellion intérieure, sa revanche sur l'étroitesse de sa vie.

Toutes ces visions, toutes ces pensées sont encadrées par le lever et le baisser du rideau qui préfigure un avatar de la fenêtre, une autre alliance du dedans et du dehors. Le spectacle, délimité par le cadre de la scène, offre à Emma, des éléments visuels sur lesquels elle projette son état d'âme. Un état d'âme imprégné de romantisme et bien différent de celui de Fikria dont les visions sont plus agressives, plus contestataires, à l'exemple de l'image de la société que Nina Bouraoui veut décrire à travers une prose véhémence.

Les deux héroïnes vivent dans des espaces culturels où elles se sentent prisonnières, leur désir de l'impossible se heurte au poids des traditions. Certes, il y a dans le roman de Nina Bouraoui des désirs de subversion, des envies de renversement des valeurs et des conventions sociales, alors que dans l'œuvre

46. Gustave Flaubert, *op.cit.*, p.342.

47. *Ibid.*, p. 344.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*, p. 345.

50. *Ibid.*, p. 346.

de Flaubert, il y a des attaques non dissimulées envers les supposés dangers du Romantisme. De même, l'un des deux romans est écrit par une femme, Nina Bouraoui, durant la première période de son œuvre qui est de loin la plus virulente, alors qu'*Emma Bovary* est l'œuvre d'un homme qui connaît dans ce roman sa consécration, ce qui différencie les conditions d'écriture des deux œuvres. Les sensibilités des deux écrivains, leur lecture du réel, ainsi que leur art scripturaire diffèrent.

Mais, on pourrait considérer que les deux textes finissent de la même façon : Emma et Fikria vont dissoudre leur ennui dans la mort : une mort physique pour Emma et une mort psychique, une soumission à l'ordre du père, qui se cristallise dans le mariage pour Fikria. D'un bout à l'autre des deux romans, la fenêtre est présente : Emma à l'approche de sa fin, prise de nausées et d'étouffements demande à ce qu'on ouvre la fenêtre. Le jour de ses noces, se dirigeant vers la camionnette qui la mène chez son époux, Fikria aperçoit « au premier étage, derrière une fenêtre close, une petite main [qui] agitait un drapeau blanc »⁵¹. Drapeau qui illustre, sans aucun doute, sa résignation, sa capitulation.

EL OUARDIRHI SANAE
SBIHI SORAYA
Université Ibn Tofaïl
Maroc

51. Nina Bouraoui, *op.cit.*, p. 143.

SILENCING FEMALE VOICES, A COMPARATIVE STUDY OF ASSIA DJEBAR AND CHARLOTTE BRONTË

For years, feminist theorists, thinkers and writers have sought to bring the situations of women to the awareness of the public. They have tackled the issue of female identity and have studied how women's voices have been controlled over time. Numerous observations of women's restrained voices can be witnessed in the works of Virginia Woolf¹, Hélène Cixous², and Julia Kristeva³. These scholars refer to how women's silence has been requested and their voice has been muted, a fact that is closely related to the domination of male definitions of who women should be like and which has been enforced through time.

Female novelists have also written about women's silence at different epochs and in different countries. Charlotte Brontë, a Victorian novelist, and Assia Djébar, an Algerian novelist who has lived in the twentieth and twenty-first century, deal with women's voices in their novels. Charlotte Brontë's eponymous novel *Jane Eyre* (1847)⁴ and Assia Djébar's novel *Nulle Part Dans la Maison de Mon Père* (2007)⁶ indirectly expose the problematic questions connected to suffering caused by silencing women. How could these two novelists write about such a challenging issue at their time? As an illustration of the difficult matter of what women say and what they cannot and should not

-
1. Virginia Woolf, *A Room of One's Own, Extended Essay*, London, Hogarth Press, 1929.
 2. Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*, in *Signs* 1, 1976, p. 875-93.
 3. Stephen Bonnycastle, *In Search of Authority, An Introductory Guide to Literary Theory*, Broadview Press, Canada, 2007, p. 209.
 4. Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, 1847, Dover Thrift Editions, New York, 2002.
 5. The novel *Jane Eyre* will be referred to with the initials JE and *Nulle Part dans la Maison de Mon Père* with NPDLMDMP throughout the article.
 6. Assia Djébar, *Nulle Part dans la Maison de Mon Père*, Ed. Sedia, Alger, 2007.

say, this article explores some of the writing strategies of Charlotte Brontë and Assia Djebar.

These two novelists appear separately in studies that consider women's voices. Charlotte Brontë's stand is analyzed in an article entitled «Speech and Silence in Jane Eyre» by Janet Freeman (1984)⁷. As for Assia Djebar, her feminist position is considered by Lisa Van Erp in *Subverting Silence, Defining Feminine Spaces in the Works of Toni Morrison, Assia Djebar and Zoë Wicomb* (2012)⁸. Regarding studies that bring the two novelists together, two works by the same author as this article are *Patriarchy and the Novel: A Comparative Study of Charlotte Brontë and Assia Djebar* (1986)⁹ and *Fictional escape Versus Tradition, A Comparative Study of Assia Djebar and Charlotte Brontë* (2017)¹⁰. In terms of dealing with «silencing female voices» in the works of these two novelists, no work has been achieved so far. Thus, this article focuses on the analogies in the experience of two writers who share more than what their different countries and epochs could keep apart.

Despite major differences in the languages in which they wrote in terms of English and French, in the cultures of their countries, and in the practice of different religions, it appears that the analogy of patriarchal societies confronts all the differences that separate these writers. Living under the patriarchal order connects Charlotte Brontë and Assia Djebar in the expression of their feminist stands against silencing female voices. What has motivated their daring approach of the difficult issue of silencing women in their novels? In order to analyze such problematic, three sections are devoted to this article.

The first section, entitled becoming novelists, deals with the elements that have enabled Charlotte Brontë and Assia Djebar to become novelists. It reflects on Virginia Wolf's claim that women with equal opportunities with men can write equally powerfully. Biographical elements illustrate how these novelists have not been silenced about women's conditions. The second section, entitled use of female narrators, explores the writers' strategy of using a female narrator. It bases its arguments on Hélène Cixous' mentioning of wrecking

7. Janet H. Freeman, «Speech and Silence in Jane Eyre», in *Studies in English Literature, 1500-1900, Nineteenth Century* (Autumn, 1984), Vol. XXIV, No. 4, Rice University, p. 683-700.

8. Lisa Van Erp, *Subverting Silence, Defining Feminine Spaces in the Works of Toni Morrison, Assia Djebar and Zoë Wicomb*, Utrecht University, MA., June 2012.

9. Naciera Boubaya, *Patriarchy and the Novel: A Comparative Study of Charlotte Brontë and Assia Djebar*, Magister, Glasgow University, department of English Literature, Great Britain, 1986.

10. Naciera Belfar Boubaya, *Fictional Escape versus Tradition: A Comparative Study of Assia Djebar and Charlotte Brontë*, PhD. thesis, Badji Mokhtar University, Annaba, Algeria, 2017.

partitions. The third section, entitled speech through body language, explores what Julia Kristeva suggests in terms of innovation of a language in writing.

Section one: becoming novelists

To consider who Charlotte Brontë and Assia Djébar are and the socio-cultural background in which they developed can enlighten their motivation to write about women's position. It also allows for some possible clarification as to the analogies that can be noted in the parallel theme of silencing women in patriarchal societies.

Both writers have benefitted from a good education. They first had access to schools in their countries and then abroad. At the time when they grew up in their respective countries, education for women was not a necessity. Women were considered to be useful for family formation more than social interaction and they were brought up to cope with family duties. At the time when the writers grew up, women had to be obedient to their father and brothers before marriage and then to their husbands. Going to school was not the primary necessity and reading was an activity to keep them occupied more than to make them highly instructed women. The number of schools for girls in Victorian England was rather small. In Algeria, at the time when Assia Djébar grew up, public schools for girls were inexistent. Girls went to the mosque in the morning and then, would stay home, keeping busy with domestic duties. Thus, by attending schools, both Charlotte Brontë and Assia Djébar did not face the constraints that many of their contemporaries faced.

Acknowledging that education provides tools for displaying the situation of women, the cases of Charlotte Brontë and Assia Djébar illustrate that learned women can write about women's plight. Additionally, Virginia Woolf states that «a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction»¹¹; providing women with a literal and figurative space in order to write and covering their financial needs supplies women with the possibility to write the way men did. Charlotte Brontë and Assia Djébar are women writers who appear in a world dominated by men writers. Where did they get financial support and a space of their own in order to become writers?

In the case of Charlotte Brontë, the fact that her father was a pastor supplied the Brontë children with a lot of materials to read. The father would give his children all he could put a hand on. In addition, the children of pastors could attend school. Many schools were not healthy and Charlotte Brontë's

11. Virginia Woolf, *op. cit.*

sisters died due to damaging boarding conditions. But Charlotte Brontë did not get discouraged and she pursued knowledge, seeking to master French by going to Belgium where she spent two years. Her father was open to education for girls and did not discourage her. Charlotte Brontë realized that writing, which she had already started to do earlier in her life, would enable her to voice her feelings, her observations of Victorian life and her hopes for women to be considered differently with equal desires and ambitions as men. She also sought to make money for a more comfortable life. Her novels draw heavily on the status of women. What Virginia Woolf means in terms of space and money for a woman to write fiction is confirmed in the case of this successful novelist.

As for Assia Djebar, the opportunity to attend public school was provided by her father. Tahar Imalahyén was a school teacher of French. He realized early that education was a necessary instrument to acquire importance and recognition in colonized Algeria. Despite the patriarchal system that favored boys to go to school, he made his daughter join his class and Assia Djebar remembers being the only girl to attend public school among forty boys. Intelligent and a fast learner, she excelled and quickly moved to bigger schools far from Cherchell, her native town. In Blida, she mixed with educated girls. Later, she studied in Algiers, the capital city that was more open to education for girls as compared with smaller cities. Then, she was offered a scholarship to study in France. She became the first Algerian student to access the renowned *École Normale Supérieure de Sèvres*. Excellence made her carry on with seeking knowledge and she also started to write. Though she was first criticized for imitating Françoise Sagan's *Bonjour Tristesse* (1954) in her first novel entitled *La Soif* (1957)¹², she carried on writing. She focused on subjects pertaining to Algeria, the revolutionary war and independence as well as the status of women in a country heavily loaded with patriarchal 'prohibitions' for women. Comparably to the conditions of Charlotte Brontë, Assia Djebar has benefitted from a space of her own and financial support to become a renowned writer.

The parallels that can be observed in the case of Charlotte Brontë and Assia Djebar abound. Both novelists grew up in patriarchal societies. Both accessed school whereas the majority of girls at their time did not. Both had a supportive father who did not hinder access to more education than what local schools could provide. To become writers, both women used a pseudonym to hide their real identity. Charlotte Brontë first pretended to be Currer Bell. As for Assia Djebar, her real name is Fatima Zohra Imalahyén. Both writers had

12. Assia Djebar, *La Soif*, ed. Jacques Julliard, France, 1957.

fathers who provided them with encouraging attitudes in their first attempt at writing novels. Obviously, despite the different epochs in terms of nineteenth century for Charlotte Brontë and twentieth, twenty-first centuries for Assia Djébar, the interests of the novelists converge in depicting women and their ability to voice their opinions.

Charlotte Brontë and Assia Djébar are examples of writers aware of patriarchy that coerced women into remaining silent. In their fiction, they create educated women who refuse inferior positions and reject receiving orders that they must silently obey. Writing about remaining silent and voicing their minds are two instances that Charlotte Brontë and Assia Djébar explore. Both writers' display of inherited female identities goes side by side with the need to recognize another type of women who do not fit in secular stereotypes. The state of women, their silence and how they can voice their opinion is a central issue in Charlotte Brontë's *JE* and Assia Djébar's *NPDLMDMP*. In the narratives of these two writers and among the strategies that they use, the female narrator is dominant in displaying women's voices.

Section two: use of female narrators

In her essay *The laugh of the Medusa* Hélène Cixous declares that women writers « must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes [] and codes they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse »¹³. This section deals with what women reveal. Through female narrators, Charlotte Brontë and Assia Djébar state what they feel rather than have a male narrator speak for them. Female narrators provide the reader with images of atypical women who oppose the demands that men have put on them and the identity that they have fixed for them. A new type of women is presented to the reader.

In a parallel use, Charlotte Brontë and Assia Djébar have not improved the physical appearance of their storytellers. *Jane Eyre* is a plain woman and *Fatima* is not depicted physically. Beauty is not an asset and the writers have focused on the mental qualities of the narrators. This matter differs from what male writers use in reinforcing expected attractive physical benefits for female characters to fit in what the norm calls for. What Cixous alludes to in terms of cutting through « codes » is achieved by these two novelists who create new characters who shine through intellectual capacities rather than attractive physical splendor.

13. Hélène Cixous, *op. cit.*

The narrators are adults who recall the events of their life from childhood to maturity. In a reflection of their authors, they have accessed education unlike other female characters. They have also read a wide range of books including novels. They are embedded in a struggle to voice what women feel, who they are and what they reject in being categorized within a specific identity created by male conceptions. Charlotte Brontë and Assia Djébar voice new experiences.

The authors denounce the plight of women who have been kept in a hampered position. Their narrators unveil women who have been deprived of openly speaking their voice in their patriarchal societies for fear of being considered as abnormal compared with the model of silent and subjugated women. Charlotte Brontë and Assia Djébar create female protagonists who reflect the difficulty that they face because they reject their society's expectations in observing and coping with silence. New types of women are described as they oppose silence by voicing their minds. In Hélène Cixous' words, the authors «invent the impregnable language» that readers are not used to in female characters.

In *JE*, the reader encounters a woman who is depicted as being too passionate, a feature that is always reproached to her. She understands that her society does not favor women who openly express their views. For instance, as a child, rather than obeying her young cousin John Reed, Jane Eyre confronts him and tells him: «Wicked and cruel boy! you are like a murder ' you are like a slave driver »¹⁴. Aware of his dominating position as a male, the little boy complains that Jane Eyre is disrespectful. The narrator records all the instances in which her behavior does not fit. Mrs. Reed, John's mother, embodies the anticipations of submissive women and tells Jane Eyre: «I don't like cavillers or questioners [...] until you can speak pleasantly, remain silent»¹⁵. Speaking pleasantly connotes to submissiveness and Jane Eyre voices in her disagreement. She reflects that: «I had drawn parallels in silence, which I never thought thus to have declared aloud»¹⁶. Jane Eyre is aware of being «such a picture of passion»¹⁷. She remembers that her aunt's request is: «Silence!»¹⁸, but she also reflects that: «Speak I must»¹⁹. Silencing women is clearly referred to. The narrator contrasts women's wishes with expected

14. Charlotte Brontë, *op.cit.*, p. 11.

15. *Ibid.*, p. 7.

16. *Ibid.*, p. 11.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 17.

19. *Ibid.*, p. 34.

quietness. Jane Eyre is a narrator that reflects what Cixous means for writers who need to «get beyond the ultimate reserve-discourse»²⁰. Brontë projects her character's determination to voice her feelings rather than to bury them; Assia Djébar deals with a parallel situation.

Fatima, the narrator of *NPDLMDMP* resembles Jane Eyre in being an intelligent and educated woman. She observes that other girls of her age cannot experience what she feels. To go to school makes Fatima ponder on the position of girls who are trained to remain silent with the prospect to become wives. In the opinion of the narrator, they are submissive. Fatima comments on a gradual desire to declare the difference that grows in her. What Cixous alludes to for writers who «wreck partitions»²¹ is obvious in Djébar's disruption of the order that men have ascribed to women's behavior.

In Algiers, far from her relatives, Fatima dates Tarik, a young student. She entertains a relationship that she knows to be forbidden. She is aware that it is thanks to her father who differs from other patriarchs that she is a student; she knows he would disapprove of her behavior that transgresses the norm. Fatima is depicted with the burden of aspiration to be free in dating her boyfriend and accepting to be a submissive daughter at the same time. She keeps repeating in interior monologues that in case her father finds out about her unconventional behaviour, she will kill herself²². Committing suicide rather than facing the authoritative father would be a solution to her unacceptable conduct. Assia Djébar evokes the difficulty that women face when they want to speak their mind.

The author uses two generations of men in Fatima's authoritative father and Tarik to display what patriarchal expectations are. Fatima first believes that Tarik differs from imposing patriarchs. She soon discovers how wrong she is. When Tarik proves to expect submissiveness, Fatima rejects his authority; she feels disappointed and destroyed. Tarik expects her to recognize men's long held controlling power while she thought she had achieved the recognition of being different from silenced women. Tarik's perception of Fatima is the result of a male behavior he has inherited. His belief is that he should be obeyed.

Inherited identity is questioned by Assia Djébar who introduces the problematic through Sham's Tabriz' poetry from the twelfth century in the opening of chapter one in the second part of her novel. Poetical lines articulate and question the long held practice of silencing women. A voice inquires: «Quel

20. Cixous, *op.cit.*

21. *Ibid.*

22. «Si mon père le sait, je me tue!... je me tue!... me tue!... Mon père... me tue!» Assia Djébar, *op.cit.*, p. 410-411.

est celui, dans mon oreille, qui écoute ma voix? Quel est celui qui prononce des paroles par ma bouche? »²³.

The denial of full control of hearing and speaking, reflective of silencing women in patriarchal societies, is clearly expressed. The focus is the speaker's ear and voice, two essential elements for speech and communication. The speaker does not say what «she» wants to, but pronounces what is expected. Because the narrator is a woman, the speaker connotes to women who cannot say what they want to. They say what men want to hear. Silencing women is clearly reflected.

Through the use of female narrators, both novelists expose conventions quite hard to be broken. Jane Eyre and Fatima behave in ways that men do not recognize. In Victorian England and Algeria, some conventions needed to be observed but the narrators, and on a larger scale the authors, crossed limits they were aware of. Both Jane Eyre and Fatima embody a wide range of new ideas and values that contrast with what is expected from women of their times. They end up not being quite sure about what to do with all those contradicting views which are in fact 'avant-garde' behaviors and which are swarming inside of them. How do the writers present these new attitudes?

The recognition that silence is destroying appears for both narrators. As a child, Jane Eyre is requested to be silent; as an adult, she voices her love for her employer. It is unconventional for a governess to marry her master to whom she declares: «I am not talking to you now through the medium of custom, conventionalities, nor even of mortal flesh; it is my spirit that addresses your spirit I am a free human being with an independent will»²⁴. She does not accept to be silenced about her emotions. Charlotte Brontë makes her protagonist narrator cross codes of behavior. As for Assia Djebar's narrator, she ponders on her silence and states: «L'impardonnable, pour moi, oui la faute fut d'avoir entretenu mon propre silence Je me suis engloutie à force de m'être tue»²⁵. Silencing women is enforced through respect of conventional behavior.

Yet, in their patriarchal milieu, both Jane Eyre and Fatima reject subjugation. Toril Moi states that «While it is true that many women have been victimized intellectually, emotionally and physically by men, it is also true that some have managed efficiently to counter male power»²⁶. There is a desire

23. *Ibid.*, p. 115.

24. Charlotte Brontë, *op.cit.*, p. 238.

25. Assia Djebar, *op.cit.*, p. 448.

26. Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, ed. Batsford Ltd London, 1st pub. 1982, 2nd ed. 1986, p. 206.

not to give in to men's control in Jane Eyre's confrontation of John Reed and Mr. Rochester and in Fatima's negative response to abide by her father's life code and her boyfriend's orders. The novelists depict women who aspire to evade the «dictum» that is imposed coercively on them. Such an evasion is additionally expressed in a different kind of language that body movements transmit as we will explain in the third section of this article.

Section three: speech through body language

Women can use their body to express what they feel when they know they cannot be listened to and have to remain silent. Such a way of communicating is illustrative of Julia Kristeva's opinions as the feminist scholar has «focused attention on unusual ways of using language [...] a contrast between a closed, orderly, rational use of language (which involves a good deal of repression) and a more open, playful, innovatory kind of language»²⁷. Body language expresses what words cannot translate for both Jane Eyre and Fatima.

Two examples of strong body signs in JE and NPDLMMDMP show how women from different historical eras and different countries translate the ill-being of women's resistance to silencing in a parallel pattern. Jane Eyre and Fatima represent many women of their times. They refuse to remain silent women and to consciously subject themselves to a man's desires. They act in unexpected ways to express what they feel even if it is at the risk of their life.

When Jane Eyre realizes that Mr. Rochester is a married man who wants to keep a relationship with her, she silently decides to run away. The strong master wouldn't listen to her reasoning. His suggestion for the couple to go and live in France where no one would know their past story becomes a strong desire that he wants to enforce on Jane Eyre. The young woman devises to flee and to dispose of her person the way she wants rather than the way Mr. Rochester desires. She expresses her feelings through powerful body language and confides to the reader: «My flight [...] was undiscovered [...] I was weeping wildly as I walked along my solitary way: fast, fast»²⁸. The pain is strong as the narrator expresses that she «agonised»²⁹. She deliberately acts as she wishes to and becomes stronger than her master. Her body movement in abandoning all she knows is presented as a brave move. Aware of patriarchy, its enforcement and powerlessness for women of her status, Jane Eyre takes the courage and

27. Stephen Bonnycastle, *op. cit.*, p. 209.

28. Charlotte Brontë, *op. cit.*, p. 300.

29. *Ibid.*, p. 301.

the strength to flee and proves to be a being of her own. She controls her soul and her body not to give in to a man's wishes and desire.

Likewise and in a different context, Fatima in *NPDLMDMP* proves to be in full command of her body by running to the sea. She refuses to obey Tarik when he asks her to call back Muneera, a girl curious to see Fatima's boyfriend, and whom she has dismissed in order for the couple to enjoy being alone. Disappointed, Fatima realizes that Tarik anticipates to be obeyed. She reacts silently by taking full possession of her body and attempting suicide in a flight to the sea rather than to submit to Tarik's demand. She prefers death to subjugation that she cannot accept. Her body movement at the cost of her life becomes more powerful than words. Her body expresses her refusal of the situation and Tarik cannot stop her.

Both writers depict their protagonists in a traumatic clash between the existence expected by authoritative men and the disruptive chaos created by women's will to assert their mind. Charlotte Brontë and Assia Djebar deal with «the kind of patriarchal stereotyping feminists want to combat»³⁰ and they create atypical women who resist imposed silence. The writers offer feminist viewpoints and depict a desire to escape from what constrains women. The result confirms that «since patriarchy has always tried to silence and repress women and women's experience, rendering them visible is clearly an important anti-patriarchal strategy»³¹. Novels contribute to voicing what women feel.

By writing about women's expected subjugation, Charlotte Brontë and Assia Djebar bring a change to the cultural and social discourse that men have dominated. As women writers, they disclose the experience of the first girls who went to school and got a space of their own. Through the use of female narrators, these two novelists share new perspectives with the reader. Charlotte Brontë and Assia Djebar additionally use body language that is used when speech is denied thus allowing women to express their feelings one way or the other. In the end, fictional writing enables escape from the constrictive conventions established by men. Novels from different countries and different epochs reveal that silencing women is a constraint that exists in many communities. For writers to deal with that topic, it is already breaking the silence of silencing women.

BELFAR BOUBAAYA NACIERA

Mohamed Lamine Debaghine University, Setif 2
Algeria

30. Ann Jefferson and David Robey, *op. cit.*, p. 207.

31. *Ibid.*

À MON ÂGE JE ME CACHE ENCORE POUR FUMER¹ :
DU THÉÂTRE À L'ÉCRAN

« *À mon âge, je me cache encore pour fumer* : du théâtre à l'écran », tel est le sujet de la présente communication. Au sein de cette problématique du rapport entre image et texte, l'écrivaine de premier plan qui s'impose est Rayhana Obermeyer, comédienne, auteure, dramaturge et metteuse en scène franco-algérienne, résidant en France depuis l'an 2000. Après avoir présenté ce long-métrage, étroitement lié au thème du colloque « Des écrits de femmes enterrés », qui est à lui seul un hymne à la femme à la parole de la femme au pluriel, nous étudierons la représentation du hammam, une symbolique très forte dans le roman maghrébin comme dans le film « *À mon âge, je me cache encore pour fumer* » pour conclure sur les adaptations théâtrales et cinématographiques de cet écrit algéro-français.

« N'oubliez jamais qu'il suffira d'une crise politique, économique ou religieuse pour que les droits des femmes soient remis en question. Ces droits ne sont jamais acquis. Vous devrez rester vigilantes votre vie durant », écrit Simone de Beauvoir en 1949, dans *Le Deuxième Sexe*. Soixante ans plus tard, en 2009, Rayhana Obermeyer nous livre sa première pièce de théâtre en français. Rayhana Obermeyer a elle-même fait la mise en scène de la pièce en 2014 (pièce qui a fait beaucoup de bruit lors de sa sortie et a valu à son auteure une agression un soir, suite à sa présentation à Paris). En 2016 elle a adapté son œuvre à l'écran, à Thessalonique, avec à la réalisation Michèle Ray-Gavras². Elle signe ici son premier film.

Ce n'est pas par hasard si Rayhana situe sa pièce de théâtre dans les années 90. C'est l'époque de la guerre civile algérienne, « ces années de plomb »

1. Rayhana, *À mon âge, je me cache encore pour fumer*, Paris, Les cygnes, 2009.

2. *À mon âge, je me cache encore pour fumer*, Paris, KG Productions, Réalisation et scénario Rayhana Obermeyer, production Michèle-Ray Gavras, 2017.

entre le gouvernement algérien, disposant de l'Armée nationale populaire, et divers groupes islamistes. Depuis 1990, le F.I.S. (Front Islamique du Salut) et le G.I.A. (Groupes Islamistes Armés) commettent les pires atrocités envers ceux et celles qui ne se conforment pas à leur idéologie ; les femmes, et surtout les intellectuelles, en sont les premières victimes. C'est la période où les droits de femmes se sont remises en question et leur avenir devenait passé obscur. On peut ainsi mieux comprendre comment l'écriture féminine algérienne est ancrée dans l'histoire du pays.

Pour emprunter les paroles de Rayhana, je cite :

L'idée de ce texte germe déjà dans ma tête en Algérie dès le début des années 90. Le 21 juin, le FIS (Front islamique du salut) remporte massivement des voix lors des élections communales, premières élections « libres et démocratiques » dans l'Histoire algérienne, après que le pouvoir en place ait instauré le multipartisme pour calmer la révolte du printemps algérien. Octobre 88, premier printemps arabe... Les premières règles islamistes que le FIS instaure dans les villes sous son contrôle ont été celles contre les femmes, devenues ennemies numéro 1 : « les femmes sont la racine du mal, cause de la décadence dans le monde, un fléau à mater. Elles sont la cause du chômage, il faut les voiler et les renvoyer chez elles... ». Fin de la mixité dans les écoles, dans les hôpitaux, dans les boulangeries comme aux arrêts de bus... J'ai alors pris conscience que nous, femmes, avons plus encore à perdre que les hommes³.

Rayhana, exilée en France, appartient à la nouvelle génération des femmes algériennes qui écrivent et sont publiées en France. Le thème de prédilection des écrivaines de cette génération est la condition des femmes. Mais elles veulent surtout se dire dans des autofictions qui se distinguent de leurs aînées par un discours plus direct et universel. Introspection qui répond à une quête de soi, en dehors de l'histoire événementielle. Introspection qui s'accompagne d'une remise en cause de l'écriture elle-même en tant que processus de catharsis, de libération, de dénudement. La quête de soi est ici, plus existentielle qu'historique ou sociale.

Revenons au film. Difficile de résumer l'histoire du film en quelques minutes. Il ne faut pas non plus se laisser aller à trop en dévoiler. *À mon âge, je me cache encore pour fumer* est un plaidoyer, un « huis-clos » entre femmes, un hommage à ces battantes algériennes.

Situé dans les années 90, pendant le terrorisme en Algérie – mais qu'on reçoit d'écho –, le film s'ouvre sur les terrasses de la Casbah suspendues au-dessus la mer. Fatima, issue d'une classe très populaire, souffre d'une relation

3. URL: <http://www.haoui.com/newsletter/2017/mai02/cinema/index.htm>, 30.10.2018.

difficile avec son homme et passe toute la journée au hammam où elle est responsable et masseuse en chef. Du matin au soir, on découvre ses frustrations personnelles, sa générosité envers une jeune fille enceinte qui a trouvé refuge chez elle, son amitié ou son indifférence envers d'autres femmes de génération et d'âge différents arrivant chacune avec leurs problèmes, leur homme, leurs histoires qui se croisent, leurs rêves, leurs cris, leurs désirs, leurs larmes... Mais le véritable danger vient de l'extérieur : un homme vient chercher la jeune fille enceinte pour la tuer. L'illustration de la montée de l'islamisme en Algérie à cette époque et du machisme est omniprésente.

Au cœur du hammam, loin du regard accusateur des hommes, mères, amantes, vierges ou exaltées islamistes se confrontent, s'interpellent entre fous-rires, danses, plaisanteries, pleurs et colères, Bible et Coran...

Pièce de théâtre et film se déroulent en une seule journée dans ce lieu emblématique de l'Algérie, où neuf femmes de milieux très divers s'expriment librement sur la condition de la femme en Algérie, en France et partout dans le monde.

De Fatima à Samia, une rêveuse de 29 ans, en passant par Keltouma, instructrice, femme moderne et courageuse et Louisa femme au foyer, analphabète, mariée à dix ans, nous faisons la connaissance de Zahia, veuve d'un autoproclamé « émir », égorgueur et chef d'un groupe terroriste, dont l'ennemie jurée est Nadia, étudiante révoltée et intégriste. À celles-ci s'ajoutent Meriem, jeune fille enceinte, Biyouna et Mohamed.

La symbolique du hammam⁴

Comme souvent au cinéma – et au théâtre – arabe, on tombe dans l'allégorie et le symbolisme. Quel est le symbole du hammam qui tient une place particulière dans le quotidien oriental et qui est, par ailleurs, évoqué dans de nombreux textes d'auteurs maghrébins de langue française ?

Je ne vais pas entrer dans les détails sur les origines du hammam qui remontent à très loin, mais je vais tenter de démontrer qu'ici, à la violence des expériences s'oppose la douceur réparatrice de ce lieu.

Au fond, les femmes se lavent du monde qui les entoure, de la fatigue de la vie ; une forme de résistance, d'insoumission, d'acte, dans un endroit protégé, de liberté et d'intimité féminines. Le hammam se présente dans le film comme un lieu de retrouvailles, où on se voit, on discute et on raconte les événements heureux ou malheureux de notre vie.

4. URL: <http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/8329/30962407.pdf?sequence=1&isAllowed=y>”isAllowed=y;pdf, 30.10.2018.

Ceci est assez paradoxal : le hammam est un endroit clos et, pourtant, il symbolise un sentiment fort de liberté, d'indépendance, de détente, de bien-être. Pourquoi ? C'est pratiquement un des seuls lieux publics auxquels la femme peut réellement avoir accès.

Toutefois, cet univers si féminin est aussi empreint d'une certaine âpreté. Elle se lit sur les visages de Hiam Abbass, Biyouna ou Nadia Kaci, comédiennes dont le tempérament fait merveille pour illustrer, sans aucune sensiblerie, le courage des femmes.

Dans l'œuvre écrite et filmée de Rayhana, la chaleur bienfaisante, purifiante et protectrice du bain protège les femmes du regard masculin et devient cathartique. Elle permet à l'âme d'évacuer les maux qui la rongent. Les femmes en sortent presque purifiées, se débarrassant du poids de leurs pensées, le corps détendu.

Dans cet esprit, le hammam ne se cantonne pas à un usage d'hygiène corporelle, mais également à une purification spirituelle, mentale, qui permet le temps d'une heure, voire plus, d'oublier les affres d'une vie ni voulue ni même choisie.

Le corps féminin n'est point tabou chez Rayhana car, au hammam, les femmes se libèrent de cet interdit qu'elles doivent supporter à l'extérieur et ce, à cause du regard que porte l'homme sur elles. Pour elles, aller au hammam est un rituel qui leur permet d'aborder plusieurs sujets. C'est le cas de toutes les femmes chez Rayhana : elles s'exposent, elles s'écoutent et s'expriment ouvertement.

Chaque femme qui se trouve au hammam se dévoile, plus que physiquement, oralement et expose du même coup son corps mais aussi sa vie, ses expériences, ses échecs ou encore ses désirs et s'abreuve parallèlement des récits et paroles des baigneuses qui l'entourent⁵.

De la même façon, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*⁶, d'Assia Djébar, tout un passage est consacré à l'expérience du hammam et aux multiples discussions abordées. Le hammam apparaît comme un lieu où la polyphonie des corps et des voix féminines provenant de différentes couches sociales et d'appartenances religieuses diverses se rejoignent.

La libération de parole féminine passe par la discussion, mais également par le chant par lequel les baigneuses font exploser leur joie, les unissant d'une seule et même voix. On sent chez Rayhana le sens de la communauté à travers

5. Nina Bauwens, « Le rôle du hammam féminin dans la construction et la consolidation des identités sexuées en Algérie et au Maroc » (2012), URL : http://digitalrepository.unm.edu/fll_etds/4.

6. Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Poche, 2004, p. 44.

la chanson : ce n'est pas une femme, ni un groupe spécifique de femmes, mais les femmes. Le hammam a donc plus qu'un simple rôle religieux et sanitaire ; c'est un lieu de socialisation dans lequel une communauté de femmes se rassemble et se renforce.

Au sens propre comme au sens figuré, les femmes sont toutes dans le même bain. Et même si certaines ne parlent pas, elles font tout de même partie de cette communauté. Elles peuvent écouter et sont ainsi membres du groupe. C'est le cas des autres femmes muettes qui se dévisagent à travers les vapeurs.

À propos de l'adaptation

Le passage de l'écrit à l'écran est une des pratiques singulières dans le champ des littératures, en l'occurrence des littératures francophones. Les aspects qui vont de l'adaptation proprement dite aux diverses manières d'interroger la littérature ou de « relittéreriser » l'image sont nombreuses. Je ne suis, en aucun cas, une spécialiste du cinéma et du processus de l'adaptation, c'est pourquoi, je tenterai de vous faire part de mes réflexions sur l'ouvrage et le film. L'une des grandes forces de ce texte, et qui en fait également son originalité, est que Rayhana réussit à traiter un sujet grave sans misérabilisme, sans complaisance, avec une écriture vivante, directe, très rythmée et souvent très drôle. L'émotion et le rire cohabitent en permanence dans un portrait bouleversant de la femme. De la mise en scène au théâtre et la production de Michèle Ray-Gavras – contemporaines, sobres et épurées permettant de ne pas tomber dans le folklore – attribuent une universalité aux paroles des comédiennes.

Ce qui est touchant, c'est la façon dont Michèle Ray-Gavras recrée les sensations auditives : susurrements, murmures, brouhaha, cris, confidences, toute une gamme de sonorités qui rend compte d'un langage proche de l'oralité et de la liberté. Elle relie les chansons, les regards de femmes, les soupirs, les sanglots, les plaintes, les rumeurs de voix, qui se propagent et se mêlent à une ambiance vaporeuse et lipide.

Le film – une production franco-gréco-algérienne – est assez proche du livre, excepté la langue : le film est en arabe et le livre a été initialement écrit en français. La pièce – en français – était, semble-t-il, une nécessité pour qu'elle existe. Le film – en arabe – un choix évidemment artistique et éthique pour la véracité et l'authenticité du propos.

On a le sentiment que l'essentiel du livre a été conservé même si Michèle Ray-Gavras l'a adapté de manière très audacieuse, sans compromis. On y retrouve beaucoup la langue de l'ouvrage, grâce à la structure des dialogues de Rayhana, uniques et au rythme spécifique tout en étant totalement réalistes et vivants. Même si le côté théâtral (tragédie) domine dans certaines séquences,

il reste que le film assène des vérités, par son langage vrai et ses quelques plans poétiques et ose lever le voile sur des choses cachées au sens propre et figuré de l'univers féminin.

Pour conclure, l'adaptation au cinéma a su garder la sensualité féminine. La beauté des femmes exhale un parfum délicieux de liberté, un chant vibrant et intelligent à entendre absolument. Par les couleurs et le décor, l'interprétation des actrices talentueuses, la musique du film, les deux femmes ont réussi à réaliser un beau film, émouvant et poétique, tout en démontrant la langue chantante, celle de la réalité, du désir, de l'amour.

Un film sur les femmes, fait aussi bien pour les femmes que les hommes, qui finit, par le biais du portrait féminin, de faire deux déclarations d'amour : une déclaration d'amour à l'Algérie, à la patrie, celle qui a été source de souffrances, mais que l'on ne peut s'empêcher d'aimer profondément et une autre déclaration d'amour à la Femme, le film et la pièce de théâtre traitant surtout de la vie, de la solidarité, de la force et de la beauté des femmes. En témoigne la dernière scène :

VOIX OFF DE SAMIA – Moi, je ne fais pas comme ma mère, je ne me frappe jamais la tête quand je suis triste. Moi, je vais en haut, sur la terrasse de notre immeuble blanchi à la chaux, à l'occasion du grand nettoyage pour accueillir le printemps. Chez nous, tout est blanc ; Alger la blanche, c'est comme ça que l'appellent les amoureux. Depuis ma terrasse, je regarde la mer, là-bas, au loin, coïncée entre deux immeubles blancs eux aussi. Parfois il y a des bateaux, [...]

De ma terrasse, je regarde les autres terrasses, où d'autres femmes suspendent le linge de toutes les couleurs, délavé par la force des mains ! ça ressort mieux, qu'elles disent : dix pantalons, douze chemises, vingt culottes... et des foulards surtout des foulards qui souvent se détachent et s'envolent, emportés par le vent, attirés vers la mer eux aussi.

Il y a aussi d'autres filles suspendues à leurs terrasses. On regarde, on se regarde, on s'épie, on rêve [...]

Et puis d'un seul coup, des cris, des rires, des sourires et des youyous, des milliers de youyous à vous percer les tympanes, des youyous de joie qui s'échappent de chaque immeuble, de chaque fissure, de chaque femme, de chaque gorge : l'eau est revenue !

À la fin de chaque pénurie on est tellement heureux ; et on en a des pénuries ! Il n'y a pas que de l'eau qui nous manque, l'électricité, la semoule, la patate et l'amour, surtout.

Moi je crois en l'amour.

C'est pour ça que je ne veux pas partir...⁷.

SPIROPOULOU KATERINA
Institut Français de Thessalonique
Grèce

7. Rayhana, *op.cit.*, p. 104-105.

LES NOUVELLES D'ASSIA DJEBAR EN COURS DE FLE
AU LYCÉE ALLEMAND
– FOUILLES ET RÉANIMATION DIDACTIQUES

« Des écrits de femmes enterrés » : Le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* et son auteur Assia Djébar¹ sont vraiment « enterrés » en ce qui concerne le milieu scolaire allemand. Afin de montrer comment on peut les « déterrer » dans un but didactique et de réanimation littéraire, il s'agit ici de présenter l'approche interculturelle, qui en pose les bases, la représentation de la position de la femme algérienne, de l'idée de la famille et de la solidarité féminine dans les nouvelles avant d'en tirer des conclusions.

L'approche interculturelle

La thèse des recherches et du développement des outils didactiques concernant le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* repose sur les nouvelles théories de l'interculturalité. Inutile de croire que par exemple une Allemande pourra lire les textes avec le même point de vue qu'une Algérienne du même âge. L'analyse et l'interprétation des nouvelles intégreront donc le point de départ allemand, la perspective allemande, le fait que les lecteurs et lectrices dont il est question ont été socialisés en Allemagne depuis la fin du XX^e siècle. L'analyse tient compte, en plus, de l'âge des lectrices et des lecteurs ainsi que de l'image et du rapport femme-homme et de celui de la famille idéale, tout en connaissant le décalage entre l'idéalisation générale et la réalité.

La perspective interculturelle assimile l'esthétique des nouvelles, le contenu et le contexte de l'instance réceptive. Elle n'essaie pas de séparer le produit,

1. Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement. Nouvelles*, Paris, Albin Michel, 2002 [1980].

le texte littéraire, du moment de la perception d'un tiers qui est le lectorat allemand. La création d'un lien entre la propre sphère culturelle et celle qui est présentée dans le texte est un élément central de la compétence interculturelle² qui est censée être développée en cours de français. Pour cela, la littérature maghrébine convient très bien puisqu'elle « met[tant] en scène elle[s]-même[s] la problématique de l'interculturel »³, par exemple au niveau linguistique, quand un auteur publie en français, la langue de l'ancien colonisateur.

Ce qui est clair c'est que l'interprétation d'un texte littéraire dépend du récepteur, de son fond culturel et linguistique, bien que l'intention de l'auteur reste toujours la même⁴. Un lecteur occidental essaie alors d'analyser les textes d'Assia Djébar à partir d'une perspective extérieure et n'a pas libre accès à la perspective intérieure et au savoir d'une personne algérienne. Quand même, il tente de comprendre le texte avec toutes ses spécificités aussi bien que possible.

Pour rendre encore plus claire l'approche choisie, force est de donner à l'avance quelques notions générales de l'enseignement du français en Allemagne. La plupart des élèves apprennent le français comme deuxième ou troisième langue étrangère. Afin de leur faire mieux connaître la culture française, les professeurs intègrent dès le début des textes originaux au cours de français. Quelques-uns de ces textes font partie des manuels scolaires, mais on est censé en ajouter d'autres pour mener un travail littéraire approfondi qui exige l'étude de différents textes authentiques et des compétences en analyse littéraire.

Mais quels textes choisit-on ? En gros, les professeurs sont libres de choisir les textes et les auteurs. Bien sûr, souvent, on présente les écrivains proposés dans le programme scolaire⁵ – comme Molière, Paul Verlaine ou Eric-Emmanuel Schmitt – puisque ce sont des grands noms de la littérature que tout le monde connaît, mais aussi puisqu'un grand nombre de dossiers pédagogiques existe pour ces textes ce qui facilite le travail des professeurs.

Ce qui nous intéresse ici, c'est l'analyse des nouvelles d'Assia Djébar d'une

2. Cf. Yousefi, Hamid Reza, « Phänomenologie des Eigenen und des Fremden. Eine interkulturelle Perspektive », in Yousefi, Hamid Reza/Fischer, Klaus/Braun, Ina/Gerdsen, Peter (éd.), *Wege zur Kultur. Gemeinsamkeiten – Differenzen – Interdisziplinäre Dimensionen*, Nordhausen, Traugott Bautz, 2008, p. 25-52, p. 32.

3. Isabelle Mordellet-Roggenbuck, « Littérature et enseignement du Français langue étrangère : quels textes pour quels objectifs ? », in *Französisch heute* 37, 1 (2006), p. 6-16, p. 13.

4. Cf. Yousefi, « Phänomenologie des Eigenen und des Fremden », p. 33 ; Figal, Günter (éd.), *Hans-Georg Gadamer. Wahrheit und Methode*, Berlin, Akademie Verlag, « Klassiker Auslegen ; 30 », 2007, p. 127-149, p. 140.

5. Cf. <http://www.isb-gym8-lehrplan.de/contentserv/3.1.neu/g8.de/index.php?StoryID=26499> (27 juillet 2018).

perspective littéraire et interculturelle. Cette analyse va de pair avec un regard didactique et ce travail se comprend comme préalable à un développement du matériel pédagogique que l'on peut utiliser en cours de français. Jusqu'ici, on ne trouve presque pas de matériel concernant le sujet. Les quelques exemples existants ne traitent que des extraits très courts des nouvelles ou de la post-face intitulée « Regard interdit, son coupé »⁶. C'est probablement une des raisons pour lesquelles les textes d'Assia Djébar ne sont que très rarement traités actuellement. Mais au programme pour la première et la terminale⁷ figurent les sujets à traiter tels que la « représentation des deux sexes », « valeurs et normes », « intégration, identité, racisme et religions » ou « aspects de la Francophonie ». Tous ces sujets – et encore d'autres – sont des sujets que l'on peut trouver et traiter pendant la lecture des nouvelles d'Assia Djébar.

La position de la femme et l'idée de la famille

Des exemples concrets montreront que l'écriture d'Assia Djébar s'impose afin de discuter avec des élèves la position des femmes dans la société algérienne d'autrefois et d'aujourd'hui, en mettant l'accent sur une comparaison avec la société allemande et l'histoire d'émancipation au fil du temps dans le but d'éviter des généralisations et des pensées influencées par l'orientalisme⁸. Il va de soi que le travail ne se basera pas sur l'idée d'une civilisation supérieure, européenne, allemande ou française puisque l'interculturel « permet ou vise le respect des différences [qui] ne sont pas pensées en termes d'inégalités et de hiérarchies des cultures »⁹. Les exemples et résultats mentionnés proviennent de mon cours de français où j'ai travaillé avec une classe de terminale sur les nouvelles.

Dans la nouvelle « Nostalgie de la horde »¹⁰, écrite en 1965, une aïeule, Fatima, raconte sa vie à ses petits-enfants. Elle parle de son mariage arrangé, voire forcé à l'âge de douze ans ainsi que des problèmes et des coutumes de sa vie de

6. Cf. Assia Djébar, *op.cit.*, p. 237-263; Boivin, Laure/Overmann, Manfred, *Le Maghreb*, Stuttgart, Klett, 2014.

7. Cf. <http://www.isb-gym8-lehrplan.de/contentsserv/3.1.neu/g8.de/index.php?StoryID=26499> (27 juillet 2018).

8. Cf. Edward W. Said, *Orientalismus*, Frankfurt a. M., Fischer, 2010 [2009].

9. Jaouad Serghini, « Pour une approche interculturelle du texte littéraire à travers les textes des écrivains maghrébins et subsahariens de la nouvelle génération », in *Cultures et littératures aux Suds, productions littéraires et artistiques et didactique du français*, Colloque, 31 octobre – 1 novembre 2011, Rabat-Kénitra, in http://eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/691/1/Communications_doc_final_2013.pdf (5 août 2018), p. 73-85, p. 74.

10. Assia Djébar, *op.cit.*, p. 224-234.

femme mariée. Au cours de la lecture on apprend que la grand-mère de son mari, Mma Rkia, avait également raconté sa vie à Fatima. L'action se déroule pendant l'époque coloniale, probablement vers 1940. Tout à la fin de la nouvelle Mma Rkia révèle que ce qu'elle racontait s'était passé « [...] l'année où les Français entrèrent en [notre] ville »¹¹, c'est-à-dire en 1830.

Le contenu de cette nouvelle permet non seulement une comparaison entre les conditions de vie de trois générations de femmes algériennes – Mma Rkia, l'aïeule et ses petits-enfants – mais aussi la prise de conscience auprès des élèves que la situation des femmes européennes et allemandes n'était pas et n'est pas toujours complètement et en tout point différente l'une de l'autre. Un sujet qui se prête à une comparaison pareille est le mariage et ses circonstances.

Quand l'aïeule parle de son mari, elle raconte : « Je l'ai épousé à douze ans, il en avait vingt-huit... – elle s'arrêta »¹². Et le texte continue de la manière suivante : « [...] de voir ces frimousses autour d'elle lui rappela probablement une scène pareille, elle, à douze ou treize ans, jeune épousée et trouvant dans la nouvelle demeure celle qu'on appelait alors « la vieille » [...] »¹³. Cet extrait démontre le développement de la condition des Algériennes entre 1830 et 1940 à peu près : Quand Fatima avait douze ans, son père a arrangé son mariage avec le fils de son meilleur ami¹⁴ et cela bien qu'on sache qu'elle était encore trop jeune. « C'est encore une enfant [...] »¹⁵ a dit le père de Fatima au beau-père.

À l'époque, c'était un procédé très répandu. Les parents mariaient les enfants par exemple à cause de la reconnaissance sociale ou des raisons socio-économiques¹⁶. Quand Fatima raconte cette histoire à ses petits-enfants, le mariage à douze ans n'est plus courant puisque les petits-enfants sont décrits comme des « fillettes »¹⁷ qui aiment « trottin[er] dans les ruelles »¹⁸ et qui réagissent avec étonnement au fait que la grand-mère s'est mariée et a dû travailler et s'occuper du ménage à l'âge de douze ans seulement. Mma Rkia de son côté semble aussi s'être mariée très jeune en 1830¹⁹.

11. *Ibid.*, p. 234.

12. *Ibid.*, p. 232.

13. *Ibid.*

14. Cf. Assia Djébar, *op.cit.*, p. 224, 226.

15. *Ibid.*, p. 226.

16. Cf. Nouredine Saadi, *La femme et la loi en Algérie*, Alger, Bouchène, 1991, p. 51-52; Lahouari Addi, « Femme, famille et lien social en Algérie », in <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00398641/document> (7 août 2018).

17. Assia Djébar, *op.cit.*, p. 227.

18. *Ibid.*, p. 224.

19. *Ibid.*, p. 233.

En lisant la nouvelle, mes élèves ont remarqué la critique du mariage d'enfants ou forcé. Mais afin d'éviter tout de suite des généralisations, nous avons lu après un extrait de la nouvelle « Les morts parlent »²⁰. Dans le passage choisi, Aïcha parle de son mariage avec un prétendant qu'elle n'aimait pas, mais qu'elle avait choisi elle-même et cela à l'âge de 28 ans. Les élèves ont alors pris de plus en plus conscience des différentes circonstances des mariages, aussi au fil du temps.

Mais quelle est et était la situation dans d'autres pays, avant tout en Europe ? Cette perspective interculturelle a été intégrée dans le cours afin d'éviter le manichéisme. Dans une discussion, il s'est avéré qu'on pense souvent que de telles choses ne font pas partie de notre société. Mais il faut savoir que le mariage qu'on contracte pour des raisons sentimentales et de sa propre initiative est un développement assez récent qui s'est imposé – aussi dans les pays occidentaux – seulement à la fin du XIX^e siècle, ce que nous avons lu ensemble dans un article du journal *La Croix*²¹.

Cet article de 2016 convenait très bien pour la lecture en classe puisque Mma Rkia s'est mariée au XIX^e siècle et puisqu'il parle du développement actuel très positif en Afrique du Nord en ce qui concerne le mariage d'enfants : « Dans les pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, le risque de se marier avant l'âge de 18 ans a été divisé par deux au cours des trois dernières décennies »²². Depuis l'écriture des *Femmes d'Alger* la société a donc changé – au moins à cet égard. Néanmoins, le bien-être de la famille reste souvent plus important que la volonté individuelle et il découle du système de mariage algérien d'autrefois une solidarité entre femmes, inconnue en Allemagne aujourd'hui.

La solidarité féminine

Cette solidarité ou bien sororité est alors l'autre sujet qui se prête à une analyse de la nouvelle « Nostalgie de la horde » en cours de français. Le terme « solidarité » décrit un rapport existant entre des personnes liées à cause d'une communauté d'intérêts ou le sentiment d'un devoir moral envers les autres

20. *Ibid.*, p. 161-217.

21. Cf. Alfred Schlicht, *Gehört der Islam zu Deutschland?: Anmerkungen zu einem schwierigen Verhältnis*, Zürich, Orell Füssli Verlag, 2017, p. 97; Pierre Cochez / Olivier Tallès, « Mariages forcés, une réalité mondiale », in <https://www.la-croix.com/Monde/Mariages-forces-realite-mondiale-2016-10-10-1200795218> (27 juillet 2018).

22. Cochez/Tallès, *op.cit.*

membres d'un groupe²³. Dans «Nostalgie de la horde», les deux femmes racontent, l'une comme l'autre, leurs vies à des personnes parentes beaucoup plus jeunes. Bien sûr, Mma Rkia et Fatima ainsi que Fatima et ses petits-enfants sont liées à cause d'une communauté d'intérêt: la famille. Dans les familles présentées par Assia Djébar, ce sentiment de solidarité est beaucoup plus prononcé par rapport à ce que connaissent nos élèves de leur vie. Selon Jürgen Hartmann les familles orientales se caractérisent, aussi à cause du nomadisme d'autrefois, par une solidarité orientée vers l'intérieur et un repli sur soi-même²⁴. C'est une des raisons pour lesquelles la solidarité «est une des bases sociales les plus importantes dans l'œuvre de Djébar»²⁵. Dans la nouvelle «Les morts parlent», le personnage principal Aïcha – qui a été répudiée par son mari – et son petit fils sont accueillis par Yemma Hadda, qui est «une tante éloignée», «[la] seule [qui] demeure[s] du visage et du sang de [l]a mère!»²⁶. L'exemple montre bien que cette femme a cherché de l'aide du côté de la famille, bien qu'elle n'ait qu'une seule parente à peine connue.

Dans notre société occidentale, on imaginerait la solution pour Aïcha plutôt de la façon suivante: soit qu'elle s'occupe toute seule de son enfant, soit qu'elle cherche de l'aide du côté de bons amis. Mais penser à l'aide d'une parente presque inconnue? Non, c'est plus ou moins impensable, cela ne se fait pas dans notre société qui est largement influencée par l'individualisme.

Mais Assia Djébar tient à montrer une société dans laquelle selon Alison Rice «[t]he groupe is more powerful than the individual»²⁷. Le groupe permet aux femmes de parler et d'écouter, de surmonter ainsi l'interdiction du regard et de la parole, leur invisibilité imposée par des contraintes sociales et la tradition, de se dévoiler, ce qui mène finalement à une augmentation de leur autonomie en tant que sujet individuel.

Assia Djébar elle-même se prononce comme suit dans une interview du journal *Le Monde* en 1987 à propos de la solidarité: «Mon sens de solidarité

23. Cf. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/solidarit%C3%A9/73312> (27 juillet 2018).

24. Cf. Jürgen Hartmann, *Staat und Regime im Orient und in Afrika: Regionenporträts und Länderstudien*, Wiesbaden, VS Verlag, 2011, p. 82.

25. Frederick Ivor Case, «Sémiotique de l'espace: les dimensions d'un appartement», in Najib Redouane / Yvette Bénayoun-Szmidt (éd.), *Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 165-172, p. 171.

26. Assia Djébar, *op.cit.*, p. 169.

27. Alison Rice, «The improper name», in Ruhe, Ernstpeter (éd.), *Assia Djébar. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb. Band 5*, Würzburg, Königshausen & Neumann, «Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb», 2001, p. 68.

féminine s'exprime ainsi : montrer celles qui franchissent le seuil, montrer les ruptures et les évolutions qui se font sans accentuer l'expulsion »²⁸. J'ai donné cette citation et la tâche suivante aux élèves : *Expliquez cette citation en justifiant vos idées par le comportement de Fatima et de Mma Rkia*. À ce point du travail, j'ai été absolument confirmée dans mon opinion que les textes et les idées d'Assia Djébar ne sont pas trop compliqués pour une classe de terminale, car les élèves ont trouvé les réponses suivantes. Mma Rkia franchit un seuil en parlant en 1830 de l'égalité femme-homme dans le contexte de la naissance et la mort survenue tout de suite après celle de sa fille : « Fille ou garçon, n'êtions-nous pas tous là, serrés comme dans une basse-cour, à l'approche du chacal ? »²⁹. En plus, elle exprime ouvertement le souhait d'avoir une autre fille ce qui surprend si on pense aux propos de sa belle-sœur qui parle en quelque sorte à la place de la société de l'époque en disant : « [T]u nous donnes une fille !... tout juste bonne pour une race d'esclaves ! »³⁰. Fatima de son côté franchit un seuil en écoutant toute seule Mma Rkia, puisque « [p]endant huit ans, elle ne sortit pas de son coin [et] [s]es belles-filles [...] ne l'aimaient pas »³¹. Une conclusion remarquable d'un de mes élèves en était presque mot pour mot la suivante : « On pense souvent que le féminisme est un mouvement assez récent et avant tout occidental. Mais ces femmes-là montrent que la lutte pour la liberté de la femme existe déjà depuis longtemps et aussi dans les pays de l'Orient ».

En racontant ses vies aux plus jeunes, les deux femmes font remarquer les évolutions, elles en sont le moteur et soulignent l'importance de la solidarité entre femmes, aussi appelée sororité dans le contexte djébarien. Mireille Calle-Gruber l'explique de la façon suivante dans son livre *Assia Djébar* : « *Sororité* est le mot de l'idiome Djébar qui le premier interpelle. Il n'est qu'à elle. Il désigne une façon d'être entre femmes, un entre-elles qui n'a pas attendu des théorisations des féminismes occidentaux pour affirmer son énergie »³². Par le partage de leur vie quotidienne, de leurs histoires et leurs soucis, par raconter et écouter, les femmes s'entraident à surmonter les contraintes de la société patriarcale et les contraintes imposées par d'autres femmes également. Mais cette solidarité ou sororité ne se trouve pas seulement dans les récits : L'écrivaine

28. Tahar Ben Jelloun, « Entretien avec Assia Djébar : « Nos mères n'avaient pas conscience du dehors », in *Le Monde* (20 mai 1987).

29. Assia Djébar, *op.cit.*, p. 234.

30. *Ibid.*, p. 233.

31. *Ibid.*

32. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar*, Paris, adfp, 2006, p. 20. Les italiques sont dans le texte.

elle-même se montre solidaire en défendant dans les textes les intérêts de toute autre femme enfermée ou bien enterrée. Elle leur donne une voix et l'espoir d'être libérées et déterrées, ce qui indique « que la solidarité djebarienne ne peut commencer que par une prise de conscience de la différence qui sépare l'auteur des autres femmes algériennes »³³ qu'elle présente dans ses textes.

Conclusion

Ces exemples ne proposent que quelques pistes qui s'ouvrent en lisant le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* en tant que récepteur non-algérien au XXI^e siècle. Il faut toujours se remettre en mémoire que « [l]a lecture du texte littéraire peut aider à comprendre une autre culture et à développer une compétence interculturelle »³⁴, mais qu'on n'occupera jamais la perspective intérieure, et cela non seulement en ce qui concerne la culture, mais aussi en ce qui concerne la langue et ses spécificités.

Cependant, l'étude des nouvelles d'Assia Djébar en cours de français à partir d'une perspective littéraire et interculturelle s'est avérée très fructueuse. En prenant la sphère culturelle elle-même comme référence, quelques aspects dans les nouvelles, par exemple un métier à tisser³⁵ ou le mariage à douze ans³⁶, semblent d'abord étranges. Mais dans un second temps, on réfléchit sur des points communs et différents des deux cultures – algérienne et allemande en l'occurrence – ce qui développe la compétence interculturelle. A part la conscience qu'il ne faut jamais généraliser le destin des personnages dans les nouvelles, l'observation d'un rapport entre la formation et la position de la femme, ainsi que d'autres conclusions générales, mes élèves ont même pensé aux exemples concrets de leur vie quotidienne en lisant Assia Djébar. Des organisations qui s'occupent actuellement à Munich des victimes du mariage forcé³⁷ ou le sujet du mariage arrangé traité dans l'œuvre littéraire « Effi Briest » de Theodor Fontane ne sont que quelques idées auxquelles la lecture les a menés.

Tout compte fait, il est vrai que le lecteur non-algérien ne peut pas voir tout

33. Kiyoko Ishikawa, « Traduction en japonais de « L'Amour, la fantasia » : son importance et son retentissement », in *Le cercle des Amis d'Assia Djébar* (éd.), *Lire Assia Djébar!*, à l'initiative de Amel Chaouti (et autres), Ciboure, Cheminante, 2012, p. 91-106, p. 102.

34. Mordellet-Roggenbuck, « Littérature et enseignement du français langue étrangère », p. 10.

35. Assia Djébar, *op.cit.*, p. 226.

36. *Ibid.*, p. 224.

37. Par exemple l'organisation « Wüstenrose »: <https://www.imma.de/einrichtungen/wuestenrose.html> (25 juillet 2018).

ce que l'écrivaine Assia Djebbar voulait transmettre par ses textes. Mais c'est peut-être exactement cette position qui nous laisse déterrer d'autres pistes qui valent d'être poursuivies.

GRÖBER KATHARINA

Université de Ratisbonne
Allemagne

LA FAULCETÉ D'AMOURS :
ROMAN PSYCHOLOGIQUE ET FÉMINISTE
DE LA FIN DU MOYEN ÂGE

La Bibliothèque-Musée Inguimbertaine de Carpentras recèle de nombreux trésors textuels et codicologiques encore guère frayés des chercheurs. Parmi eux, un incunable sur vélin, décoré de peintures d'une belle facture, coté Rés. B 663. Il s'agit d'un roman allégorique : *La Faulceté, trayson et les tours de ceux qui suivent le train d'Amours*, d'un auteur anonyme de la fin du xv^e siècle. Ses sept mille vers racontent une histoire simple : comment une femme, nommée Bellissant, a été séduite par les belles promesses du dieu Amours, et comment ce dernier l'a abandonnée une fois qu'elle s'est livrée à lui. L'intrigue et ses développements n'ont que peu d'intérêt. La sensibilité, la parole et la pensée de la femme amoureuse et abandonnée constituent le cœur du récit qui est intégralement consacré à une peinture de la psyché féminine, et plus précisément à la description des ravages causés par la trahison masculine. Ce tableau psychologique d'une femme abusée par le désir masculin atteint une ampleur inédite pour le Moyen Âge¹.

1. Certes, de très nombreux textes médiévaux racontent les péripéties traversées par des femmes victimes de la concupiscence masculine (par. ex. la *Manekine* de Philippe de Rémi, vers 1240 ou *Le Roman du comte d'Anjou* de Jean Maillart, en 1316). Mais le récit est toujours fondamentalement celui d'une *aventure*, la conscience malheureuse de la femme trouvant principalement sa forme et sa signification dans les événements tragiques qui en fournissent l'image (fuite, enlèvement, mauvais traitements, viol, mutilation, esclavage, etc.). La dimension intérieure de cette conscience féminine n'est ni pleinement abordée ni très approfondie sur le plan psychologique, comme si l'être intérieur de la femme demeurait peu ou mal accessible, ce qu'au contraire le récit allégorique autorise, étant, dans le cas de la *Faulceté*, moins aventure ou tribulation ayant pour fonction d'imager la psyché féminine que narrativisation des forces psychiques et des valeurs morales féminines. Cf. Yasmina Foehr-Jansens, *La Veuve en majesté. Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2000 et *La jeune fille et l'amour. Pour une poésie courtoise de l'évasion*, Genève, Droz, 2010.

La *Faulceté* a connu un clair succès avec six éditions entre 1495 et 1540. Pourtant, elle n'a attiré l'attention que de très rares lecteurs depuis le xvi^e siècle². Pourquoi cette disparition de l'horizon éditorial et cet « enterrement » critique ? Il n'est pas aisé de répondre à cette question. Assurément, les sept mille vers d'analyse psychologique, narrativisés dans une trame lâche et façonnée par l'esthétique aride et intellectualisée de l'allégorie morale, semblent avoir tempéré l'enthousiasme des lecteurs pour qui le genre a passé de mode dès le xvi^e siècle, et l'évolution du goût du public peut expliquer la désaffection et la disparition de la *Faulceté* de la scène éditoriale et de l'horizon littéraire modernes. Mais il faut aussi envisager plus fondamentalement que, plutôt que d'une « disparition », nous ne soyons en présence d'une éviction, voire d'une censure en forme d'invisibilisation en réponse à la grande violence avec laquelle les rapports des sexes sont dépeints dans ce texte d'une rare misandrie³.

Ouvertement féministe et d'une radicalité extrême à l'égard des hommes⁴, la *Faulceté* interroge avec acuité l'impasse socio-politique et philosophique que représente la violence des discours masculins et des comportements misogynes. Si son ambition était de contrer cette violence, le moyen qu'elle s'est choisi pour cela a été d'instituer la conscience féminine en tant que sujet littéraire autonome, et de représenter avec complexité, profondeur et finesse un personnage de femme. Ainsi inscrit dans le champ d'un discours fictionnel à vocation militante, le personnage de Bellissant a sans doute aussi pour rôle d'inscrire dans la mémoire collective la possibilité d'un *elle* qui soit un *je* qui s'énonce en lieu et place de toutes les voix masculines ayant, auctorialement ou fictionnellement, préempté le territoire du discours féminin dans les lettres françaises, oblitérant ainsi toute possibilité d'émergence d'une parole qui soit authentiquement *de* femme⁵.

2. Cf. notre étude « Introduction à un roman allégorique et misandre de la fin du xv^e siècle. *La Faulceté, trayson et les tours de ceux qui suivent le train d'Amours* ». *La Question du sens au Moyen Âge. Hommage au professeur Armand Strubel*, dir. D. Boutet et C. Nicolas, Paris, Champion, 2017, p. 117-136.

3. Ce point sera abordé dans notre édition à paraître de la *Faulceté* chez Champion. Sur les autrices invisibilisées par l'histoire littéraire, cf. Eric Dussert, *Cachées par la forêt. 138 femmes de lettres oubliées*, Paris, La Table Ronde, 2018.

4. Un exemple parmi d'autres : « C'est mal encounter de se fier en homme, / Car en ma vie n'y congneuz chose bonne. / A les congnoistre, ilz ne valent tous rien. / Il fait péché qui jamais en dit bien / Tant sont pervers et de mauvaise affaire », *Faulceté...*, f. 2v^o a.

5. Le *narrateur* de ce roman se présente, à son grand dam, comme masculin, ce qui renforce l'impact et la légitimité du point de vue misandre énoncé. Pour autant, rien n'interdit de penser que l'auteur anonyme du roman ait été une femme ayant mis en place cette fiction narrative : « Mais bien vous dy que tres fort suis honteux / Du fait des hommes, qui tant est despiteux / Que

La *Faulceté* représente la solitude existentielle et sociale de la femme trompée par les fausses promesses masculines, moyennant un choix d'écriture singulier. La fiction narrative y est essentiellement la scène mentale d'un débat intérieur dont les termes moraux et psychologiques sont figurés par divers personnages allégoriques. Témoignage de première main d'une littérature féministe médiévale, ce roman fait pénétrer le lecteur dans l'espace de relégation que bâtissent à la femme les discours misogynes. Il contre ainsi l'invibilisation culturelle, sociale et littéraire de la conscience féminine malheureuse et met en place la possibilité d'une plainte légitime contre l'inconstance du désir masculin et son système de domination. Car c'est bien là le nœud du conflit : à quelles conditions le désir féminin ' sous l'espèce de son expression amoureuse ' peut-il être figuré et représenté en tant qu'objet littéraire principal d'une œuvre de fiction, et être considéré comme suffisamment digne de l'intérêt d'un certain public pour justifier son édition ?

La femme face à la violence masculine Isolement de la femme sur la scène romanesque

Dans la *Faulceté*, Bellissant, personnage principal et féminin, est d'emblée inscrite dans un univers confiné qui est appelé et élaboré par le système allégorique. Son unique objet narratif est la relation amoureuse entre les sexes et la façon dont celle-ci est façonnée par « le train d'amours » et ses « tours », c'est-à-dire ses ruses, ses pièges et ses manœuvres trompeuses. Pour saisir la nature de ce *train d'amour*, le roman fait abstraction de tout contexte socio-historique, donnant ainsi à son propos une portée sinon universelle, du moins générale et exemplaire⁶. La femme représentée *hors la société humaine* a pour seuls interlocuteurs des personnages allégoriques incarnant vertus, vices et toutes sortes de concepts moraux ou de facultés intervenant dans l'élaboration de sa pensée et de son discours⁷. Si certains personnages peuvent être qualifiés

jamais ame ne le sauroit penser. / Ce m'est grant peine et douleur d'en parler / Pour la nature que Dieu en moy a faite, / Semblant a homme a ymage pourtraicte. / Pour ce, tous hommes, veuillez moy pardonner, / Car contre vous m'est force de parler / A la requeste de Rayson bienueuree », *Ibid.* f. 2v° b.

6. Le prologue s'adresse en effet aux lecteurs et annonce que grâce à ce « traictié » qui « doit estre exemplaire », « vous congnoistrés ses tours / Par la dame qui fut deceue d'amours, / Comme saurez, quant l'aurez recouru, / Maintes en a tant a Paris qu'a Tours / Qui de son dart ont eu le cueur feru ». *Ibid.*

7. Bellissant est introduite dans le récit selon le topos narratif du « il était une fois » qui l'assigne à un ailleurs et à un autrefois imprécis. La mise à distance géographique et temporelle

de « mignons »⁸ (des « proches » de Bellissant) ' le narrateur inscrivant ainsi dans le roman des liens affectifs ' la proximité dont il est question construit moins un réseau externe de sociabilité qu'elle ne dessine les pôles internes de la psyché féminine. C'est là un premier bénéfice retiré de cette décontextualisation : la mise en avant de la valeur d'abstraction du système allégorique dont le discours gagne ainsi en efficacité conceptuelle.

Par ailleurs, le récit ne mentionne jamais, à propos de Bellissant, de famille, de milieu social ou d'inscription de type politique (i.e. dans la vie de la cité)⁹, pas plus qu'il n'est jamais question du mariage, de l'Église ou d'institution d'aucune sorte. Cette mise à l'isolement de la femme, campée dans un univers de pure solitude¹⁰ qui sert de miroir à son expérience existentielle d'abandon social, souligne son extrême fragilité. Bellissant, trahie par l'homme qu'elle aime, s'exclame ainsi : « Vray, Dieu ! Et qui pourroit plus vivre / En tel peine comme je suis ? / Car je n'ay parens ne amys / A qui mon dueil je osasse plaindre »¹¹. La plainte souligne avec force la condition faite aux femmes en cette fin du Moyen Âge, et le roman travaille en creux la question de la stigmatisation et de la marginalisation de celles qui ont eu des relations sexuelles hors mariage. Perdre son honneur, c'est être soumise à une honte sociale qui force au silence et contraint à la solitude. La scène romanesque allégorique est de ce point de vue ambivalente : le dialogue qu'elle instaure entre Bellissant, Raison, Honneur et Desconfort (i.e. « Malheur ») est certes un monologue de la femme avec elle-même qui témoigne de sa mise au ban de la société. Mais ce monologue est aussi une fenêtre exceptionnelle sur la psyché féminine qui vient contrer les effets délétères de la marginalisation en offrant à la plainte et au malheur un espace littéraire de représentation publique que ne vient res-

produit un effet d'abstraction contextuelle qui autorise et permet la mise en place d'un univers sans référent socio-culturel à vocation paradigmatique.

8. *Ibid.*, f. 4v° b.

9. Des références de nature socio-politique sont présentes dans le récit, mais demeurent très rares. Elles apparaissent comme des marqueurs littéraires servant notamment à la construction du mensonge du dieu Amours qui se présente fallacieusement comme le vassal errant d'un roi tué au combat par les Sarrasins (*Ibid.* f. 7v° b à 8r° b). La construction allégorique d'un discours moral est le principal objectif visé par la référence politique à la vassalité et à l'inféodation : l'épisode où Amours prête allégeance à Honneur souligne essentiellement l'incompatibilité axiologique de l'amour et de l'honneur.

10. Au mieux peut-on considérer Raison et Honneur comme les *gouvernants* de la dame, mais dans un sens fonctionnel et non social, comme le souligne le texte en faisant de ces personnages allégoriques des principes abstraits *gouvernant* actions et paroles de la dame (« Raison et Honneur gouvernoient / La gente dame », *Ibid.* f. 5r° a et 8r° b).

11. *Ibid.*, f. 28r° a.

treindre aucun contre-discours. Une lecture superficielle de la *Faulceté* pourrait donner l'impression erronée d'une œuvre complaisamment doloriste où l'être féminin ne serait caractérisé que par un *pathos* inextinguible. Mais l'omniprésence de la parole féminine, sous la forme monologique du *planctus* ou sous la forme de dialogues avec le personnel allégorique, écarte le risque de l'anéantissement du personnage féminin, s'affirme comme une force de résistance face à la mort sociale, et plus radicalement encore comme un moyen de lutte contre la tentation du suicide¹².

Car à la solitude à laquelle est réduite la femme déshonorée s'ajoute la détresse provoquée par la violence du désir masculin et la perfidie de ses discours. Insidieusement, à force de promesses enjôleuses, de protestations d'amour insincères et de fausses marques de respect, Amours persuade Bellissant de devenir son amie, et cela malgré l'interdiction de Raison. Honneur, seul confident de la dame, désapprouve cette liaison et se résigne à abandonner la dame, suggérant ainsi que Bellissant a couché avec Amours et a perdu avec sa virginité sa valeur sociale et matrimoniale. Mais le monde asociétal de l'allégorie souligne également que ce qui est en jeu pour l'individu féminin n'est peut-être pas tant son devenir matrimonial de femme abusée que son devenir moral et existentiel. Le personnage de Bellissant souligne à quel point s'abandonner à l'amour c'est s'exposer à une forme de précarité, se placer dans la dépendance exclusive de la volonté et du désir masculins qui, s'ils viennent à s'évanouir, condamnent la femme à ne plus avoir de raison d'exister : « Aussi seroit ma mort / Se me failliez. Jamais n'auroie confort, / Car j'ay perdu ce que ne puis ravoir. / Beau sire Amours, ce fut pour vous avoir / Si fort aymé et tins en ma maison / Qu'abandonnay et Honneur et Rayson »¹³. S'abandonner à l'amour, c'est quitter le monde et prendre le risque de se condamner à la plus haute des solitudes si l'amant vient à se détourner de la dame. De fait, Amours, mal conseillé par un personnage de rien, « ung dangereux garçon »¹⁴, Vacabond le bien nommé, s'enfuit sans prévenir et entame un périple donjuanesque au cours duquel il espère bien faire la conquête des beautés de toute l'Europe. Faisant l'éloge du libertinage sentimental et sexuel, et sous couvert

12. Le suicide de la femme, auquel peut conduire le désespoir de la marginalisation sociale et de la néantisation de la personne, est présenté comme un risque réel. On peut se demander dans quelle mesure le récit ne reflète pas une tragique réalité sociale pour le public contemporain, et si la *Faulceté* n'en est pas non plus une critique ayant une valeur d'actualité très spécifique (« Elle fut en diverse pensee / En desirant estre en la mer noyee / Du deshonneur qu'il lui faut avoir », *Ibid.*, f. 57r° a.).

13. *Ibid.*, f. 14v° b.

14. *Ibid.*, f. 18v° b.

de revendiquer son « liberal arbitre », Vacabond flatte chez Amours l'attrait de la nouveauté et de l'inconstance comme autant de moyens d'échapper à la « droite prison » que représenterait la fidélité à la dame¹⁵.

Bellissant, sidérée par cette brutale trahison, demeure incrédule : les amants se sont échangés maints serments, Amours ne peut l'oublier, il reviendra, croit-elle. Son aveuglement perdure malgré les témoignages accablants qui se multiplient. Pourtant rien n'y fait, et Bellissant s'enferme dans un déni de réalité. Elle répète de façon obsessionnelle, tout au long du roman, qu'Amours lui avait pourtant donné sa parole. Rejouant imaginativement et à l'envi la scène des serments, elle ressasse un passé qui occulte un présent désiré mais non advenu, et oblitère toute possibilité d'avenir¹⁶. C'était bien là l'objectif et le piège des fausses promesses masculines : enfermer la femme dans une prison mentale dont la sincérité féminine et sa loyauté candide sont le fondement, et dont les murs et les barreaux sont les serments mensongers et les promesses éhontées de l'homme. La *Faulceté* dénonce la relégation des femmes abusées, ainsi que l'impossible révolte contre la violence qui leur est faite.

Faire mourir la femme au monde

L'enjeu que l'on voit s'esquisser dans le roman n'est pas donc pas simplement de donner à voir la relation asymétrique entre les sexes et d'exposer un aspect particulièrement saillant de la domination masculine à travers l'inconstance, la lâcheté et l'infidélité des hommes. La *Faulceté* propose une réflexion plus profonde, moins sur le statut social de la femme que sur sa nature du point de vue du genre. Le déshonneur éprouvé par la femme n'est pas que la face subjective d'un déshonneur réprouvé par la société, un sentiment social et une honte qui relèveraient uniquement de la sphère sociale : il est aussi un sentiment existentiel qui mortifie la femme en la dévalorisant et en dégradant sa parole donnée¹⁷. La parole féminine est ainsi rendue inessentielle par la

15. *Ibid.*, f. 20v^o a.

16. Sur ce ressassement obsessionnel, voir notre article « Introduction », art. cit., p. 124-125.

17. Ce processus nous semble le même que celui produit par ce que les Anglo-saxons nomment *slut-shaming* (« faire honte aux salopes »). On voit que dans la *Faulceté*, le mensonge masculin, qui débouche sur le don sexuel de la femme, expose ensuite celle-ci à la « moquerie » et à la « dérision » une fois qu'elle a été abandonnée par son séducteur (*Faulceté...*, f. 3r^o a). L'intériorisation de la faute produit alors les mêmes effets violents d'humiliation et de dévalorisation de soi que dans le processus de *slut-shaming* qui fonctionne comme une forme de contrôle social qui garantit l'impunité aux hommes. Cf. Brian N. Sweeney, « Slut Shaming », *The SAGE Ency-*

fausse parole masculine, et l'être féminin est dégradé et ravalé dans les marges d'une infra-humanité par un processus de *hontification*¹⁸. En d'autres termes, la *Faulceté* expose le processus par lequel la honte sociale vise à une humiliation existentielle destinée à réduire à néant ce que le Moyen Âge appelait la *vergogne*, à savoir ce sentiment individuel de pudeur antérieur à la honte qui protège de la honte¹⁹. La préservation de la vertu féminine est donc l'enjeu principal du rapport de force entre les sexes, rapport de force dépeint avec une violence rare.

Très vite se déclare au sein du roman une guerre des sexes qui oppose allégories masculines et allégories féminines, genre grammatical et genre sexué se superposant. Fortune veut ainsi mettre à mort Desconfort pour avoir tourmenté Bellissant. Desconfort lance en retour cette invective à Fortune : « Alez, Fortune, chier et puis vous pendre ! / Car vous estes dangereuse femelle [...] / D'estrons de chien soyez vous estrenee »²⁰. La charge ne relève en rien du comique scatologique des fabliaux, et la dégradation infâme d'une figure féminine par l'animalisation et sa souillure symbolique par les excréments est tout sauf risible. La violence masculine s'exprime ici comme le désir mortifère d'ensevelir la femme sous une matière abjecte, et non dans la terre, avec toutes les connotations positives que l'image pourrait comporter et qui pourraient s'attacher à une certaine image valorisée de la femme fertile et nourricière. Lorsque Vacabond persuade Amours de quitter Bellissant, il le convainc également de se débarrasser du portrait que celle-ci lui avait offert comme gage de souvenir : « De quoy, beau sire, vous serviroit l'ymage / Qui bien ne sçait en fait ne en langage ? / Nul desennuy ne vous feroit en sorte, / Car pres ressemble a une chose morte »²¹. Vagabond jette l'*ymage* « dessus ung vieil fumier, / La ou

lopedia of Psychology and Gender, ed. K.L. Nadal, SAGE Publications, Thousand Oaks, 2017, p. 1579-1580; Lewis Webb, « Shame transfigured: Slut-shaming from Rome to cyberspace », *First Monday* 20-4, 2015.

18. Le terme de *shaming* n'a pas d'équivalent français. Toutefois un équivalent a été proposé dès 1845 par Jean-Baptiste Richard de Radonvilliers dans son très intéressant ouvrage *Enrichissement de la langue française: dictionnaire de mots nouveaux. Système d'éducation, Pensées politiques, philosophiques, morales et sociales*, 2nde édition, Paris, Léautey, 1845. On lit à l'article « hontifier » la définition suivante : « rendre, devenir honteux ; entrer, faire entrer dans un inosement stupide. Couvrir de honte, se couvrir de honte, d'opprobre, de déshonneur ». La *Faulceté* décrit justement la prise de conscience qui fait passer Bellissant de l'« inosement » à l'« osement ». Sur la base de ces néologismes, *hontification* paraît pouvoir traduire *shaming*.

19. Lorsque Bellissant entend les reproches de Raison, « elle eut vergogone et grant confusion » (*Faulceté...*, f. 45v° b).

20. *Ibid.*, f. 51r° a.

21. *Ibid.*, f. 24v° b.

avoit mainte boe et ordure»²². Ainsi ce portrait, image du lien amoureux idéal en ce qu'il figure aussi bien l'être aimé que le souvenir de l'être aimant, est-il voué, dans un geste abject, à l'abjection. Le désir masculin destine, avec une violence inouïe, le désir féminin à l'oubli et au pourrissement dans les excréments. En d'autres termes, il faut que la femme soit une femme sans sépulture, que son amour soit un amour sans épitaphe, sans trace, sans mémoire. Un anéantissement par l'avilissement.

Discours féministe et discours misandre

Un accès exceptionnel à la psyché et à la sensibilité de la femme

Pour autant la *Faulceté* fait pièce à la logique prédatrice, destructrice et « amnésiante » d'un désir masculin pervers. La fiction romanesque joue clairement le rôle de contrepoison au « venin » de ces « serpenteaux trop remplis de malice » que sont les hommes²³ et possède un enjeu mémoriel en ce qu'il fait en sorte que la femme et sa parole ne tombent pas dans l'oubli, ne demeurent pas lettre morte, ou « chose morte ». Qu'il s'agisse des paroles de la pleureuse, du deuil, des maux endurés ou des paroles de révolte et de conquête d'une liberté payée au prix fort, l'attention portée à la sensibilité, aux sentiments, aux pensées de la femme ' bref: à son intériorité ' est d'une prodigieuse richesse et affirme sur la scène romanesque l'existence d'une humanité féminine complexe et nuancée. Le cheminement qui mène Bellissant du malheur de l'abandon à la reconquête de soi est marqué par des étapes psychologiques qui s'enchevêtrent : le souci, la tristesse et la mélancolie, les regrets et la culpabilité, des sentiments contradictoires, le désespoir et l'abattement, la stupéfaction²⁴. Cette vaste gamme psychologique de la souffrance et du deuil est modulée et travaillée tout au long du roman. Toutefois, si elle contribue à approfondir la psyché féminine, elle n'en livre pas l'essentiel. Au contraire, cette introspection par le malheur déforme l'image de la femme, la défigure au risque de la rendre méconnaissable. Fortune a confié Bellissant à Desconfort. Lorsque la malheureuse voit pour la première fois cet impitoyable chaperon qui désormais doit l'escorter en tous lieux ' « ung homme horrible au blasonner »²⁵ ', Bellissant est saisie d'épouvante et hurle si fort que son visage est « desfiguré » et son corps

22. *Ibid.*, f. 25r° a.

23. *Ibid.*, f. 3r° a.

24. Voir *Introduction...*, art.cit.

25. *Ibid.*, v. 31v° a.

« rompu »²⁶. La correspondance saisissante entre l'apparence monstrueuse de Desconfort et la défiguration de Bellissant donne à voir, au miroir et en écho, l'effet sur la femme du malheur infligé par l'inconstance masculine : sa dénaturation, son altération et son aliénation (cf. ill. 1²⁷).



Ill. 1 : *La Faulceté d'Amours*, Carpentras, Bibliothèque-Musée Inguimbertaine, Res. B 663, f. 45v°.

Inverser les clichés et construire une image moderne de la femme

Mais la femme n'a pas le malheur pour vocation, et elle ne saurait rester cantonnée au rôle de pleureuse à laquelle la domination masculine la voue afin de lui soustraire sa part proprement féminine. Pour s'approprier pleinement son identité de genre, être une femme forte, Bellissant inverse le rapport de force entre homme et femme tandis que le roman, par la voix du narrateur, subvertit le discours misogyne.

Amours a abandonné Bellissant au pire des moments, alors que celle-ci est assiégée par un prétendant nommé l'Aventureux. L'adversité devient alors force d'opposition active de transformation du personnage : Bellissant n'a

26. *Ibid.*, v. 32v° a.

27. Nous remercions Jean-François Delmas, conservateur de la Bibliothèque-Musée Inguimbertaine, pour son aimable autorisation à reproduire ces clichés.

d'autre choix que d'endosser le rôle masculin et viril du chef de guerre. Elle revêt une armure et part au combat. *Bellissant* la *belle* devient alors *Bellissant* la *belliqueuse*, femme pourvue d'une identité double qui cumule beauté et puissance. Le texte y insiste : il ne s'agit pas d'un travestissement mais bien de l'assomption d'un rôle jusque-là soustrait à la femme et réservé aux hommes. *Bellissant* revêt, par-dessus son armure, « un gent surcot / D'orfaverie qui fort estoit mignot »²⁸ : femme-amazone, elle laisse paraître son être féminin avec ce vêtement brodé d'or qui signe symboliquement la réappropriation d'une féminité souveraine et d'une force de combat dont elle a été dépossédée²⁹. Cette puissance féminine s'empare des armes traditionnelles d'Amours, arc et flèches : « Lors *Bellissant* aussitost va venir / D'un arc subtil qu'el trouva en sa voye / Et si en fist une moult grande plaie / Dedens la gorge du povre Aventureux »³⁰. Il s'agit bien de faire taire le désir masculin, en retournant ses armes contre lui, et le discours misogynne est l'une de ces armes (cf. ill. 2).



Ill. 2 : *La Faulceté d'Amours*, Carpentras, Bibliothèque-Musée Inguimbertaine, Res. B 663, f. 24r°.

28. *Ibid.*, v. 21v° b.

29. Cette reconquête d'une souveraineté militaire sur les hommes est patente dans la suite de la description : « Dessus la teste portoit une couronne / Monstrant qu'estoit plus vaillante que ung homme / Voire que mille en valleur et en sens » (*Ibid.*). Ailleurs, le narrateur fait l'éloge des Amazones du pays de Femenie : « Je loe les fais et noble compaignie / Des belles dames qui sont en Femenye / Qui n'ont cure que nul home y demeure » (*Ibid.* f. 178v° b).

30. *Ibid.*, f. 24r° a.

La *Faulceté* retourne ainsi les stéréotypes féminins pour disqualifier Amours et Vacabond. La parole de Vacabond est qualifiée de «quaquet», pourtant apanage traditionnel des femmes, de leur vanité bavarde et indiscrete dans la tradition misogyne³¹. Amours est quant à lui peint comme une créature «tres volage» et «variant»³², et narrateur lance un avertissement aux dames: «est fole la dame qui se y fie»³³, retournant contre les hommes le proverbial «souvent femme varie, bien fol est qui s'y fie», conformément aux mises en garde contre l'inconstance masculine, topiques dès le xii^e siècle³⁴. La misogynie littéraire trouve dans la *Faulceté* une contrepartie misandre avec les multiples invectives du narrateur. Les arguments misogynes sont retournés contre les hommes qui sont par exemples réduits à l'état de bêtes, de la même façon que Bellissant était reléguée à l'état de «femelle»: «je congnois plus d'Amour en ung chien / Qu'en ung homme qui face l'amoureux»³⁵. L'affirmation et la reconquête d'un pouvoir féminin se fait aux donc dépens du sentiment amoureux qui est clairement banni de l'horizon affectif de la femme. Cette revendication féministe semble assez proche de ce que seront les conceptions de l'évangélisme humaniste, notamment chez Marguerite de Navarre dans les années 1520-1530³⁶: la défiance à l'égard du sexe fort et de l'amour profane ' *amour vénérien*, pour reprendre l'expression employée un peu plus tard par Clément Marot ' est *in fine* réorienté vers le seul amour

31. Vacabond «bien savoit du quaquet la manière. / Aussi avoit la langue assez legiere / Pour raconter ce que bon lui sembloit : / A tous endroitz tousjours il quaquetoit. / Et s'il savoit quelque chose nouvelle, / Il en faisoit une grant kyrielle» (*Ibid.* f. 19^v° a). Le caquet est devenu un genre littéraire au xvi^e siècle (cf. Pierre M. Gérin, «Un genre littéraire bourgeois, le caquet», *Dalhousie French Studies* 14, 1988, p. 3-14).

32. *Ibid.* f. 25^v° et 26^v° a.

33. *Ibid.* f. 57^r° b.

34. Cf. par exemple, chez Marie de France, la mise en garde formulée dans *Eliduc*: «Mut est fole qui humme creit», dans *Lais bretons (xii^e-xiii^e siècles)*. Marie de France et ses contemporains, éd. N. Koble et M. Séguy, Paris, Champion, 2011, v. 1084, p. 626). L'image de l'inconstance féminine est quant à elle stabilisée dès l'*Énéide* de Virgile, dans un énoncé formulaire à dimension parémiologique placé dans la bouche du dieu Mercure à propos de la reine Didon: «*Varium et mutabile semper femina*» (*Énéide*, 4, 569-570). La sentence attribuée à François I^{er} en constitue une reformulation quasi *ne varietur*. Néanmoins, l'exemple de notre roman prouve que la locution n'est pas de l'invention du roi de France comme on le dit couramment.

35. *Faulceté...*, f. 3^r° a. On trouvera des exemples de ces invectives misandres dans «Introduction», art. cit. p. 127-128.

36. On pourra par exemple comparer avec la *Difinition de vraye amour par dixains* de Marguerite de Navarre (*Œuvres complètes VIII*, éd. R. Cooper, Paris, Champion, 2007). Voir Jan Miernowski, «La contradiction amoureuse de Marguerite de Navarre. La poétique de la mé-sentente», *Réforme, Humanisme, Renaissance* 72, 2011, p. 43-51.

possible, l'amour divin ou *ferme amour*³⁷ : « Dont je prie Dieu que reconfort m'envoie, / Ressuscitant ma joye qui est morte / Et que mon ame de ce monde il emporte. / Ma vie ne me fera plus qu'ennuy. / Aux joies du monde force est qu'adieu je dy »³⁸.

Traité de morale pratique, pourfendeur du sentiment amoureux, la *Faulceté* propose de réinstaurer la dignité féminine dans une optique éthique et religieuse adressée aux familles bourgeoises³⁹. S'y dessine une conception anti-courtoise et anti-aristocratique de l'amour (le modèle inspiré par Lancelot sert de triste référence à Vacabond pour convaincre Amours de quitter Bellissant⁴⁰) et une vision strictement individuelle, non-sociétale et teintée de stoïcisme de la relation au sentiment amoureux⁴¹. Si cette austérité morale peut sembler contrevenir à nos représentations modernes et donner le sentiment d'une amputation ou d'une diminution de l'être féminin, elle affirme au contraire, dans le contexte culturel nouveau qui ouvre à ce que l'on nomme la Renaissance, la pleine humanité et la supériorité morale de la femme sur l'homme. Dans la *Faulceté*, la femme est le fer de lance d'une morale moderne et bourgeoise qui fait pièce à l'éthique courtoise et moribonde de l'aristocratie des siècles passés.

Conclusion : la littérature et le livre comme témoignage et mémoire

Disqualifier la parole masculine ' sur les femmes et adressée aux femmes ', faire barrage à la néantisation de la femme pour la réinscrire dans la littérature et la mémoire collective, voilà ce qui est au c'ur du roman et ce qui en constitue l'un des objectifs. Or Bellissant est elle-même une lectrice : elle réinterprète les grands mythes féminins la lumière d'une parole féminine. Elle retrace

37. Cf. Gérard Defaux, « Les deux amours de Clément Marot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1993, p. 3-29.

38. *Faulceté...*, f. 58r° a.

39. Les premiers vers indiquent clairement le type sociologique du public auquel est adressé le roman : « Nobles seigneurs, bourgeois, gentilz marchans / Qui desirez savoir le train d'amours / Lisez ce livre », *Ibid.*, f. 2r°.

40. Vacabond rappelle que Morgane, amoureuse de Lancelot, avait fait édifier une prison aux murs d'air : « Sa belle dame si le print par la main / Pour cel ouvrage luy promptement montrer. / Dont el le fist en celle tour entrer, / Et aussi tost leans il fut enclos, / Et oncques puis il n'en sortit dehors. / Donc vous voyez comment est a blasmer / Pour sa dame trop loyaument aymer : / Myeux lui vaulsist estre comme Jason » (*Ibid.*, f. 21r°a et b).

41. Bellissant, se rendant à Raison (et à la raison), déclare ainsi : « Je ne seray en ma vie amoureuse / Pour avantaige qu'on me pourroit donner. / Pres de raison je vueil mon temps passer, / Laissant Amours aller ou il voudra : / Jamais de lui en riens ne me chaudra / Fors seulement de l'injure qu'a faicte », *Ibid.*, f. 53v° b.

l'infortune de Médée : bien que celle-ci incarne durant tout le Moyen Âge la figure monstrueuse et insensée de l'infanticide, elle devient dans la *Faulceté* une femme forte qui se ose se venger du déloyal Jason : « sur Jason elle gagna victoire / [...] elle lui vout bien monstrier sa puissance / Et le gagner par force de savance »⁴². Bellissant évoque également les malheurs de Mélusine, et la trahison de la fée par son mari Raymondin⁴³. Sans jamais faire allusion à la nature monstrueuse de la femme-serpent, Bellissant met en valeur la grandeur d'âme avec laquelle elle a pardonné son mari. La littérature et les livres sont les lieux où la mémoire des femmes et de leur vertu est conservée, pour peu que leur image ne soit pas dégradée par les hommes, ne soit pas jetée sur un tas de fumier. D'ailleurs, c'est une autre femme, Raison, qui a demandé au narrateur d'écrire ce roman, la *Faulceté*, qui donne accès à l'intériorité de Bellissant dont le c'ur fonctionne comme un livre imprimé où se lit l'histoire de ses malheurs écrits par Desconfort (cf. ill. 3) : « ung cueur est par impression / Noircy de deul, remply d'affection »⁴⁴.



Ill. 3 : *La Faulceté d'Amours*, Carpentras, Bibliothèque-Musée Inguimbertaine, Res. B 663, f. 50r°.

42. *Ibid.*, f. 42r° a.

43. *Ibid.*, f. 39r° a à 40r° a.

44. *Ibid.*, f. 51v° a.

Le mot *impression* réfère autant à la sensibilité qu'à l'impression du livre, et le noir est autant celui du deuil que celui de l'encre qui s'imprime sur la page. Bellissant elle-même invite le lecteur à «lire la douleur / Laquelle est imprimée en [s]on cueur / Et d'autres choses que [elle a] en [s]a pensee»⁴⁵. Par un saisissant hasard matériel, l'une des peintures qui ornent l'exemplaire de la Bibliothèque de Carpentras laisse voir distinctement l'encre du texte imprimé en regard qui s'est déposée sur la robe de Bellissant (cf. ill. 4).



Ill. 4: *La Faulceté d'Amours*, Carpentras, Bibliothèque-Musée Inguimbertaine, Res. B 663, f. 50v°.

Pendant les longs siècles où cet écrit de femme est resté enterré et fermé dans une bibliothèque, son encre s'est amoureusement emparée du corps de la femme: le seul amour profane autorisé serait celui de la littérature. La bibliothèque d'où nous avons exhumé ce roman pratiquement inconnu a donc été une sépulture dans laquelle le livre a fructifié, livrant l'image à la beauté saisissante d'une femme-texte, qu'un colloque dédié à Assia Djébar a permis de relire un peu.

DOUCHET SÉBASTIEN

Aix-Marseille Université

France

45. *Ibid.*, f. 48r° a.

DE COLETTE L'OPPRIMÉE À COLETTE L'AFFRANCHIE

Statufiée en vieille dame à cheveux touffus écrivant parmi les châles et les chats, Colette a marqué la littérature de la première moitié du XXe siècle. Romancière, critique, journaliste, présidente pendant un temps de l'Académie Goncourt, mais aussi mime et acrobate, elle nous a légué une soixantaine de volumes et plus de 2.000 articles. Elle est aussi connue pour sa vie scandaleuse, sa liberté d'expression, même ses conceptions « féministes ».

Se remettre à ce portrait-charge émanant de clichés serait pourtant ignorer la trajectoire de cette femme exceptionnelle dont « l'histoire de la vie... est l'histoire d'une lutte pour la liberté, non pas une liberté politique, économique ou sociale, mais une liberté personnelle »¹. L'objectif de notre intervention est, donc, de mettre en lumière à travers l'œuvre de Colette l'itinéraire de l'écrivain qui est celui de toute une vie allant de l'oppression et de l'obscurité à l'affranchissement et à la conquête de la gloire et de la liberté.

Née le 28 janvier 1873 à Saint-Sauveur-en-Puisaye en Basse-Bourgogne, Colette est issue d'une famille de la moyenne bourgeoisie. Son père est percepteur de la région et sa mère, celle que Colette immortalisera plus tard sous les traits de Sido, est assez libérale dans ses idées, athée même. La ruine de la famille obligera les parents à choisir pour leur fille l'école communale de Saint-Sauveur, école laïque fréquentée surtout par des paysannes; la petite Gabrielle y déploiera, pourtant, ses talents pour le français et la musique; elle doit, beaucoup, en effet à ses lectures, inhabituelles pour une fille de son âge et de son origine et parmi lesquelles on compte Musset, Voltaire, Balzac, Shakespeare mais aussi Labiche, Daudet, Mérimée, Hugo et Dumas.

1. Elaine Marks, citée par Michèle Sarde, *Colette libre et entravée*, Paris, Ed. Stock, 1978, p. 203.

Le brevet en poche, quelles sont les perspectives en vue pour Gabrielle? Fréquenter l'École normale et devenir institutrice ce qu'elle ne souhaite point « parce qu'on y est enfermé », « parce qu'elle n'a pas la vocation de l'enseignement » comme, d'ailleurs, son héroïne (son alter ego) Claudine l'exprime dans *Claudine à l'école*, surtout « parce qu'une fille de bourgeois même ruinés ne se soucie guère de travailler durement pour soixante-quinze francs par mois »². En dehors du travail aux champs, d'autres possibilités sont quelques fonctions publiques ainsi que le métier de la vendeuse. On n'écarte pas, bien entendu, la solution du sacro-saint mariage, difficile pourtant pour une fille sans dot.

Au moment de la rencontre avec celui qui sera son premier mari et qui jouera, malgré les avis opposés, un rôle capital dans son destin, Gabrielle vit en province et en état d'attente où entrent des composantes sociologiques: inactivité, absence de débouchés réels, absence de perspectives affectives et sociales nouvelles, virginité « considérée comme un état naturel et souhaitable »³. Consommatrice de poésie et de romans, la jeune fille rêve du prince charmant ou d'un papa-mari qui fera son apparition sous les traits d'Henry Gauthier-Villars (le surnommé Willy). Tout oppose ce dernier aux Colette: il représente une caste, son père étant Polytechnicien: « L'École Polytechnique et l'Eglise, c'était la croix et la bannière » remarque Sylvain Bonmariage⁴. De même, sa famille est très attachée à ses origines terriennes (ils possèdent un fief en Franche-Comté) ainsi qu'à sa situation d'imprimeurs – éditeurs quai des Grands-Augustins qui est le lieu des rendez-vous des célébrités fin de siècle.

Malgré les réticences de la belle-famille, les fiançailles ont lieu, puis le mariage d'un couple considéré comme mal assorti: le gendre est, en effet, outre son origine sociale et sa formation (licencié de droit), un membre éminent de l'intelligentsia parisienne, écrivain d'articles de critique littéraire et musicale, mais aussi de romans légers à succès. Gabrielle n'est, pour sa part, qu'une jeune fille sans dot, sans aucune aspiration artistique ou intellectuelle particulière. Par ce mariage, il paraît, donc, qu'elle échappe à cette bourgade où elle étouffait; d'autre part, comme maint biographe le souligne, elle rejoint son destin, c'est-à-dire les mots. Selon Michel del Castillo, ce premier mari que Colette décrira plus tard sous les couleurs les plus sombres, deviendra « son Pygmalion, celui qui la révélerait à elle-même »⁵.

2. Michèle Sarde, *op.cit.*, p. 97.

3. *Ibid.*, p. 103.

4. Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi*, Paris, éd. Frémanger, 1954, cité par Sarde, *op.cit.*, p. 105.

5. Michel del Castillo, *Colette, une certaine France*, Paris, éd. Stock, 1999, p. 149.

Il faudrait rappeler à ce point un élément important concernant Willy : pour se faire « aider » dans ses chroniques musicales, il réunit autour de lui les meilleurs musicographes de l'époque. Cette pratique de « négrier » n'était pas exceptionnelle mais dans les mœurs courantes de la fabrication littéraire. On raconte, en effet, que Willy lui-même avait servi de nègre à Anatole France.

Colette deviendra une jeune mariée en détresse habitant la garçonnière de son mari, rue Jacob : « Vert bouteille et chocolat, meublée de cartons déshonorants, imprégnée d'une sorte d'horreur bureaucratique, le logis semblait abandonné »⁶. Y aurait-il un décalage entre la béatitude promise et la réalité vécue ? Si l'on en croit Colette elle-même, il paraît que oui. Les souvenirs de certains contemporains nous offrent une réalité tout à fait différente⁷. Non seulement le couple sortait chaque soir, non seulement on les voyait partout, jamais l'un sans l'autre, au point qu'on les surnommait Colettevilli en un seul mot, mais la jeune épouse, pas du tout renfermée, caustique, raconte des histoires piquantes sur l'école laïque. Il paraît que ce sont ces récits parfois scandaleux qui ont donné l'idée à Willy de profiter du talent de narratrice de Colette.

Après avoir altéré l'identité de sa jeune épouse (en lui faisant changer de prénom et en lui faisant adopter son nom de famille, Colette, à la place de Gabrielle), Willy franchit le pas suivant dans son exploitation. Il lui dit, en effet : « Vous devriez jeter sur le papier des souvenirs d'école primaire. N'ayez pas peur des détails piquants, je pourrai peut-être en tirer quelque chose... »⁸. Colette trouva, en effet, des cahiers d'écolier chez un papetier. La rédaction serait entamée entre octobre 1895 et janvier 1896.

Elle remettra au bout d'un certain temps à son mari un manuscrit comprenant 650 pages ; ce travail n'enflamme point l'imagination de Willy qui le jette au débet dans un tiroir ; quand il retrouvera le manuscrit deux ans plus tard, il admet, au contraire, qu'il est intéressant, mais pas assez alléchant, pas assez commercial. D'après ce que racontera bien plus tard Colette dans *Mes apprentissages*, il fallait, selon lui, y introduire une amitié tendre entre Claudine, le personnage principal, et une de ses camarades ; il fallait aussi réduire le patois. Willy se comporte, en effet, vis-à-vis de Colette comme un pédagogue, soigne son style et remplit de critiques ses manuscrits qui seront abrégés et arrangés. Si Colette prétend avoir corrigé le texte de sa propre main, nous sommes bien obligés de nous rendre à l'avis des spécialistes, celui de Paul d'Hollander, par exemple, qui a étudié les manuscrits de Colette. Selon ce spécialiste, donc,

6. Colette, *Mes apprentissages*, cité par Sarde, *op.cit.*, p. 117.

7. Voir témoignages recueillis par Del Castillo, *op.cit.*, p. 157.

8. Colette, *Mes apprentissages*, cité par Sarde, *op.cit.*, p. 117.

c'est Willy qui corrigea et abondamment le manuscrit. Il a suggéré les amours unisexuelles des institutrices et des élèves entre elles; enfin, il aurait inventé le personnage de la jeune institutrice Aimée. Il a même fait plus que corriger et pimenter le texte d'allusions grivoises: « Willy améliore la précision, développe les indications de mise en scène, veille à la brièveté incisive des dialogues, soigne les liaisons et les transitions, contrairement à la tendance, spontanée chez Colette de composer par juxtaposition de séquences peu étendues »⁹. En deux mots, il lui administre une leçon de style. Pourtant, malgré ces interventions, malgré l'idée de départ, qui lui revient sans aucun doute, tout ce qui est relatif au village de Saint- Sauveur, rebaptisé Montigny, et à la vie scolaire vient de Colette.

Quels sont les souvenirs de cette période d'écrivain novice? Selon Colette, c'était une véritable « geôle » (c'est le terme qu'elle utilise dans *Mes apprentissages*) en ajoutant « ... et ce bruit de la liberté rendue quatre heures après "montrez-moi patte blanche..." »¹⁰. Colette nous parle, en effet, d'un sentiment de captivité quotidienne ce qui devait durer environ dix ans. Il serait, pourtant, un peu difficile de la croire sur parole en lisant le produit de cet emprisonnement: un récit au rythme endiablé, sans chapitres ni parties, mais écrit d'un seul trait emportant le lecteur dans l'univers d'une gamine espiègle et intelligente, caustique et virulente envers ses institutrices. Comme le remarque Michel del Castillo dans sa biographie sur Colette:

[...] ce livre n'a pas été rédigé comme un devoir d'école: il dégage une allégresse tonique, une causticité ravigotante. Il montre le bonheur d'écrire, d'égratigner, de railler (...) Par sa bonne santé, il ridiculise les alanguissements et les entortillements de la littérature 1900¹¹.

Il n'empêche, quelle qu'en soit la vérité concernant les sentiments de l'artiste, que le livre que nous avons sous les yeux n'est que la version finale et qu'il serait très difficile de juger de l'état d'âme de Colette en s'y fondant.

Colette serait-elle consciente du fait que c'était son premier roman? Nous pouvons croire qu'en remettant ses épreuves à son mari, elle espérait qu'il en sortirait quelque chose. Il paraît qu'en se confiant à Rachilde, femme de lettres française très liée au couple Willy, elle lui aurait dit:

Vous savez il y a des années que j'avais un gros tas de notes en journal, et je

9. Jacques Dupont, *Colette*, Hachette, 1978, cité par Del Castillo, *op.cit.*, p. 178.

10. Cité par Sarde, *op.cit.*, p. 148.

11. Michel del Castillo, *op.cit.*, p. 176.

n'aurais jamais osé croire que ce fût lisible. Mais grâce à Belle Doucette¹² qui a élagué et atténué des crudités par trop claudinières, Claudine est devenue acceptable!¹³

Il est aussi presque sûr que ni Colette ni Willy, au début en tout cas, ne pensaient que le livre puisse paraître sous un autre nom que celui de l'époux. Tout d'abord, parce qu'il y avait le code qui interdisait qu'une femme signe de son nom sans l'accord de son mari. Il paraît aussi qu'elle avait peur des réactions des habitants de Saint-Sauveur ou alors de celles de sa mère, Sidonie.

Willy, alors, s'attribuera la paternité du roman tout en avouant dans une préface, selon la convention littéraire du temps, qu'il avait reçu ce manuscrit d'une inconnue : « La pudeur de mon sexe m'a seulement contraint d'opérer quelques coupures et d'atténuer certains passages d'une franchise campagnarde un peu brutale », écrit-il¹⁴.

La suite des événements nous dirige, pourtant, vers l'hypothèse de l'exploitation et de l'aliénation de la jeune écrivaine. Car le succès retentissant de *Claudine à l'école*, qui équivaut à un triomphe (40.000 exemplaires vendus en deux mois) changera de fond en comble la vie des Willy : déménagement dans les quartiers neufs de la plaine Monceau, rue de Courcelles, embauche de quatre domestiques, déplacements en calèche, voyages, courses dans les meilleures boutiques de Paris, vie luxueuse en deux mots. Willy entend profiter jusqu'au bout du pactole qui lui est offert : il exploitera la vogue du personnage de Claudine en se lançant dans la promotion d'articles créés sous son nom : « Lotion de Claudine, Glace Claudine, Parfum de Claudine. Le Claudinet, col rabattu et cravates ornées biais pour dames et enfants... Le chapeau Claudine ... cigarettes Claudine... »¹⁵. Les produits parus sont tellement abondants qu'un critique du temps remarque : « Willy consacre plus de temps à lancer un livre qu'à l'écrire (!) »¹⁶.

L'adaptation du roman pour le théâtre portera le triomphe à son apogée et multipliera les rentrées pour les Willy. L'interprète du rôle, Polaire, crée un véritable type décolière. Se rendant compte du succès fou de l'entreprise, Willy lance les « Twins » (les jumelles). Colette et Polaire se font couper les

12. Surnom de Willy.

13. Lettre inédite de Colette citée dans le Catalogue de l'exposition « Colette », voir Sarde, *op.cit.*, p. 149.

14. Voir Sarde, *op.cit.*, p. 148.

15. Sarde, *op.cit.*, p. 179.

16. J. Ernest - Charles, « La vie littéraire : le cas Willy », *Revue bleue (la revue politique et littéraire)*, juillet 1905, p. 476.

cheveux (coiffure qui fait scandale à l'époque), s'habillent de la même façon, accompagnent leur « Pygmalion » au restaurant, au théâtre, à tous les endroits à la mode où le monde pouvait se retourner portant la popularité de Willy au comble. Il n'entend pas, pourtant, se suffire au triomphe d'un seul roman. Comme le souligne Michèle Sarde dans sa biographie de Colette :

Après la traite des nègres, la traite des blanches. Willy touchait au pactole et il mit sa femme au travail dans des conditions infiniment plus dures que celles de ses autres employés. Le rendement est excellent¹⁷.

En effet, après *Claudine à l'école*, il y aura *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage*, *Claudine s'en va*, *Minne* et *Les Egarements de Minne*, enfin *La Retraite sentimentale* en 1907 qui constitue la suite et la fin des « Claudine », donc presque un titre par an, signés toujours sous le nom seul de Willy, production qui annonce superbement l'écrivain prolifique que sera tout au long de sa vie Colette.

Était-il question, pendant toutes ces années, de travail rémunéré ? Les gains d'une femme à l'époque allaient droit à son mari et on ne lui accordera la libre disposition qu'en 1907¹⁸. Il n'était évidemment pas question qu'une femme puisse disposer d'un compte en banque. Donc, c'est Willy qui empocha tous les gains des « Claudine ».

Il n'y avait, donc, en aucun cas, de rémunération à proprement parler ni, bien évidemment, de droits d'auteur les romans paraissant sous le nom de l'époux. Le témoignage d'Alfred Diard, secrétaire de Willy, est significatif de la mentalité du moment : « ... chaque *Claudine*, chaque *Minne* fut payée de quelques perles qui venaient allonger son collier (de Colette) de jeune mariée »¹⁹. C'est, par conséquent, une preuve de générosité de Willy que sa décision d'accorder à Colette une forme de salaire à partir de *Claudine en ménage* : 300 francs par mois, sauf les mois d'été défalqués (réduits).

Quelle est la nature des relations entre les deux époux pendant toute cette période de production intense de la part de Colette, mais aussi d'exploitation ? Elles ne font que se détériorer. Selon les biographes, pendant que l'« ouvrière » travaille à la campagne (à la demeure des Monts-Boucons que Willy achète pour lui permettre d'écrire calmement dans la nature) sur le prochain roman qui sera publié par son mari, ce dernier se console entre les bras de ses « pas-

17. Sarde, *op.cit.*, p. 149.

18. Éléments empruntés chez Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

19. Selon Paul d'Hollander, cité par Sarde, *op.cit.*, p. 150.

sades » comme il les appelait. Si c'est encore le temps du compromis pour Colette, celle-ci étouffe dans ce climat d'insatisfaction. Elle laisse apparaître sa révolte tout d'abord à travers ses personnages.

Songons à la première Claudine, celle de *Claudine à l'école*. Ce n'est qu'une gentille écolière, nostalgique de son village, mais soumise et romanesque, prête à tomber dans les bras du premier Willy-Renaud (c'est le prénom du personnage principal) dans *Claudine à Paris*. On y trouve un climat étonnamment aéré et odorant, la fraîcheur de l'adolescence racontée à travers une suite d'anecdotes relatant la vie quotidienne à l'école.

Dans le roman suivant, *Claudine à Paris*, Colette fait évoluer son personnage : toute une part autobiographique d'elle-même est livrée à travers les pages du livre (n'oublions pas que Serge Doubrovsky utilise le terme d'auto-fiction pour qualifier ces romans). Notre nouvelle Claudine perd progressivement son innocence d'adolescente et se mue en jeune femme grave et craintive prête à éprouver le grand amour, sujet qui formera la trame de la plupart de ses romans.

Claudine évolue davantage dans le troisième roman en série *Claudine en ménage*. Si Colette consacre une grande partie de son ouvrage à la jolie histoire d'amour entre Claudine, désormais mariée, et Renaud, elle nous révèle aussi l'immoralisme de la vie parisienne, y évoque la « bizarre comédie » que fut leur mariage, peint ouvertement l'aventure de l'héroïne avec une femme et clôt son récit avec la révélation de l'infidélité et de l'époux et de l'amante lorsqu'elle surprend « en flagrant délit l'élue dans les bras de l'élue ! »²⁰. La jeune mariée déçue ne ferme pas les yeux devant la double infidélité, rompt le triangle et retourne chez elle, à la campagne. La fin du livre met fin à l'équivoque : Claudine écrit son amour et son pardon à son mari.

Dans *Claudine s'en va*, le ménage réconcilié se promène à travers l'Europe. Mais le récit à la première personne n'est plus accordé à Claudine ; Colette de plus en plus malheureuse ne peut pas peindre le bonheur retrouvé du couple sur le ton subjectif. Elle introduit, donc, une nouvelle venue, Annie, bourgeoise soumise à un époux tyrannique, qui raconte dans son Journal sa libération progressive et, « à travers elle, celle de l'épouse traditionnelle selon les usages de l'époque, condition que Colette même a assumée »²¹. À la fin du roman, l'héroïne opte, en effet, pour le départ en déclarant :

Je me résigne à tout ce qui viendra (...) Non, ... je ne frémis pas. Tout cela c'est

20. Selon Ketchum, *op.cit.*, p. 120.

21. Ketchum, *op.cit.*, p. 124.

la vie, le temps qui coule, c'est le miracle espéré à chaque tournant du chemin, et sur la foi duquel je m'évade²².

Enfin, dans *La Retraite sentimentale*, roman terminé avant le divorce et donc écrit aussi sur ordre mais paru après, Colette met en scène pour la dernière fois Claudine dans un ouvrage. Suite à la maladie de son mari, Renaud, qui part se soigner dans un sanatorium suisse, Claudine se retire dans la propriété de campagne d'Annie. Cette dernière incarne ici la tentation et se laisse abandonner à des aventures banales. Alter ego de Colette, elle affirme que la vie « est un jardin où l'on peut tout cueillir, tout manger, tout quitter et tout reprendre... »²³. Claudine, pour sa part, ne succombe pas aux tentations et attend vainement le retour de Renaud qui, malheureusement, est emporté par la mort. Conscient du désir que charriait la fin de l'époux, Willy ne nomme plus son ex (entre temps) épouse que « ma veuve ». Nous devons mentionner ici que comme le livre paraît juste après le divorce, il est signé « Colette Willy », signature que l'écrivain maintient pendant de très nombreuses années.

L'affranchissement de Colette sera, en effet, long et difficile. Au moment de la rédaction de ce roman, elle commence déjà à renâcler et songe à un avenir différent. Elle éprouve en effet le besoin de s'éloigner de son héroïne, de se délivrer d'elle, d'écrire un roman qui n'intéresse pas Willy. « Je m'éveillais vaguement à un devoir envers moi-même, celui d'écrire autre chose que les *Claudine* », écrit-elle dans *Mes apprentissages*²⁴. Le succès de ses livres lui a révélé ses capacités d'écrivain. Elle ne veut plus s'enliser dans cette sorte de littérature. Elle désire mettre en scène autre chose, elle cherche son style, sa manière originale. Elle fera ainsi parler des bêtes entre elles dans ses *Dialogues de bêtes*, livre paru en 1905 et préfacé par Francis Jammes.

Un an plus tard, alors que son mari affronte des difficultés financières, il lui propose gentiment de quitter le domicile conjugal, qu'il veut vendre, pour qu'elle participe à des représentations ambulantes ; Colette a 33 ans et, comme elle le déclare dans *Mes apprentissages*, elle est mise à la porte, à sa porte. Sa situation est très précaire : elle n'a aucune fortune, aucune formation professionnelle. Son mari s'était déjà approprié ses droits d'auteur. Colette, femme obstinée, se tourne vers une nouvelle carrière de mime et d'actrice. Ce sera une autre forme de vie avec des tournées en province, l'expérience des journées exténuantes et des hôtels modestes.

Cette carrière, qui durera pendant six ans, renouvellera les sujets d'inspi-

22. Colette, *Claudine s'en va*, Paris, Albin Michel (Le Livre de Poche), 1966, p. 191.

23. Colette, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1966, p. 352.

24. Cité par del Castillo, *op.cit.*, p. 185.

ration de ses romans. Elle évoquera cette vie de voyage dans les *Vrilles de la vigne* où elle développe des thèmes comme celui de la solitude et du temps inexorable. Ce livre constitue

[...] le témoignage amer mais attachant d'une femme hésitante, encore peu sûre d'elle, et qui met son âme en ordre : appréhension d'une existence solitaire, sans raison de vivre, perplexité devant l'amour qu'on redoute en même temps qu'on l'appelle... et surtout besoin d'écrire, amer et doux, né dans l'esclavage pour devenir instrument de libération²⁵.

Les thèmes de ce dernier roman se déploient au souffle de liberté qui anime *La Vagabonde* (1911). Mieux composé et plus finement articulé que les précédents, cet ouvrage remportera même des voix au prix Goncourt, preuve de la qualité de sa composition et signe de consécration de l'écrivain. L'héroïne décide de ne plus dépendre de personne. Son divorce est le premier pas dans cette voie. Ancienne femme de lettres, elle décide de faire du music-hall. Double de Colette, qui fait l'expérience de la séparation pendant la même période, elle est aussi la femme qui travaille, qui devient progressivement indépendante :

La solitude... la liberté... mon travail... le souci nouveau de gagner moi-même mon repas, ma robe, mon loyer... Voilà quel fut tout de suite mon lot, mais aussi la défiance sauvage, le dégoût du milieu où j'avais vécu et souffert, une stupide peur de l'homme, des hommes et des femmes aussi²⁶.

Après la consommation définitive de son premier divorce en 1910, Colette gagnera, donc, lentement mais sûrement, l'indépendance, la liberté tant désirée. Elle se battra aussi pour ses droits ; en effet, lorsque Willy, à court d'argent, vend tous les droits des « Claudine » aux éditeurs, elle ne reste pas passive. Blessée, elle déclare : il voulait s'assurer « que jamais, même après sa mort, je ne rentrerai en possession de ces livres qui sont miens »²⁷. Elle obtient que les nouvelles éditions des *Claudine* portent la double signature Willy et Colette Willy avec cette note préliminaire signée de Willy :

La collaboration Willy-Colette ayant pris fin, il devenait indispensable de rendre à chacun la part qui lui est due et de remplacer la signature unique de ce livre par celle de Willy et Colette. Des raisons typographiques ont voulu que ce nom fût placé avant celui de Colette Willy alors que toutes les raisons littéraires et autres auraient exigé que son nom fût à la première place²⁸.

25. Ketchum, *op.cit.*, p. 148-149.

26. Colette, *La Vagabonde*, cité par Sarde, *op.cit.*, p. 203.

27. Colette, *Lettres de la vagabonde*, cité par Sarde, *op.cit.*, p. 216.

28. Le brouillon de cet avertissement, de la main de Colette, est conservé à la Bibliothèque

La lutte de Colette portera ses fruits. Les prochains livres qui paraîtront seront signés Colette Willy. Colette ira jusqu'à vouloir l'anéantissement, la disparition entière de Willy des *Claudine*. Elle se battra pour « ses enfants », pour en retrouver la propriété. Ayant récupéré grâce à Paul Barlet, l'ancien secrétaire de son ex-époux, les manuscrits, elle les montre, organise une campagne adroite, inspire des articles, veut effacer cette période de sa vie. Ainsi, elle obtiendra au prix de nombreux efforts, que le nom de Willy soit supprimé en 1949 des « Claudine » dans l'édition des œuvres complètes (il ne sera rétabli qu'à la demande du fils de Willy en 1955).

Le nom de Willy pèsera pourtant lourdement sur celle qui a été sa meilleure découverte, son ouvrière la plus dévouée. Vingt-trois ans après la publication de *Claudine à l'école*, Colette publie pour la première fois, en 1923, son roman *Le Blé en herbe* sous son nom. Elle a juste cinquante ans et a sûrement mis du temps pour oser proclamer tout haut qu'elle est écrivain : « Voilà que légalement, littérairement et familièrement, je n'ai plus qu'un nom qui est le mien. Ne fallait-il pour en arriver là, pour en revenir là, que trente ans de ma vie ? Je finirai par croire que ce n'est pas payer trop cher », avoue-t-elle dans la *Naissance du jour*²⁹.

Car, sa vraie liberté, Colette la trouve dans l'écriture. Ses œuvres proposent à la femme des ruptures avec tous les conformismes. Et comme le souligne un de ses biographes, écrivain lui-même, Michel del Castillo,

[...] cet apprentissage de la féminité, cette lutte pour l'autonomie, deviendront la chair même de ses livres, chacun marquant une étape dans une émancipation qui ne s'achèvera qu'avec sa mort. Éternelle apprentie, la nomme Jean Chalon. Lente conquête de soi qui, non seulement se dit, mais se fait dans l'écriture...³⁰

PAPASPYRIDOU IOANNA

Université d'Athènes
Grèce

_____ nationale (n° 18708, f. 222). Voir ce que disent à ce propos Claude Pichois et Alain Brunet dans *Colette*, Paris, Editions de Fallois, 1999, p. 523 (note 60).

29. Cité par Sarde, *op.cit.*, p. 401.

30. *Ibid.*, p. 103.

LE DÉSIR DE L'ÊTRE AUTEURE, L'IMPORTANCE DE LA LANGUE :
« LOUISE LABÉ » ET « MONOLOGUES DE SOURDS »
DE CAMILLE LAURENS

Dans le cadre de ces réflexions consacrées aux « écrits de femmes enterrés », je me propose d'examiner l'œuvre de Camille Laurens. J'étudierai notamment deux textes qu'on pourrait qualifier d'« enterrés », s'agissant de deux fictions apparemment mineures, brèves et relativement peu connues : « Louise Labé » (2015) et « Monologues de sourds » (2014).

Le récit intitulé « Louise Labé » évoque, en référence à la femme de lettres du seizième siècle, la « Sappho lyonnaise », mais aussi en référence à l'œuvre de Marguerite Duras, la difficulté de la femme écrivain qui consiste à publier son œuvre littéraire et à être reconnue comme auteure. Le texte « Monologues de sourds », écrit pour le programme de l'Opéra-Bastille en 2014-2015 autour de l'opéra d'Antonin Dvorak, *Rusalka*, est centré sur l'importance de la voix de la sirène, et donc symboliquement sur l'importance de parler, de communiquer, de se dire, ce qui est une préoccupation primordiale de l'œuvre entière de la romancière. Il s'agira d'étudier le thème du désir d'être auteure dans ces deux textes, où exhale l'admiration pour Marguerite Duras.

« FAUT Y ALLER » : LOUISE LABÉ ET MARGUERITE DURAS

« Louise Labé » relate les rencontres fictives entre la narratrice nommée Laurence et une femme qui se présente à elle comme Louise Labé à la bibliothèque de Beaubourg. Professeure, Laurence prépare un cours consacré à l'œuvre de Louise Labé, cette poétesse du seizième siècle qui est restée si mystérieuse que le doute quant à son activité littéraire et la publication de ses ouvrages persiste. Le texte de Camille Laurens est paru en 2015 dans l'ouvrage collectif *L'Une et l'autre*. L'exercice auquel se sont soumises les six auteures qui y ont contribué consistait à : « se glisser dans la peau et sous la plume [...] d'autres femmes

écrivaines des siècles passés qui ont été sources influentes dans leur propre désir d'écrire»¹. Dans « Louise Labé », Laurence se dit portée par les deux seules auteures dont elle lit l'œuvre parallèlement à l'écriture de son propre roman : Louise Labé et Marguerite Duras². Ces deux écrivaines l'accompagnent au sens figuré, comme Louise Labé se faisait jadis accompagner à son éditeur par une amie, au sens strict du terme. Leur modèle inspire et encourage Laurence à se raconter à son tour.

Laurence finit par voir en Louise une amie, peu importe si c'est Louise Labé, qui fait irruption dans le Paris du XXI^e siècle par un moyen surnaturel, ou non. Suivant son exemple, Laurence lui demande de l'accompagner chez l'éditeur où elle veut déposer le manuscrit de son roman³. Cette dernière scène du récit est empruntée à Marguerite Duras, qui, comme le précise Camille Laurens, mentionne ce rituel de Louise Labé dans *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) : la poétesse « demandait toujours à une femme amie » de l'accompagner « chez son libraire-imprimeur pour lui remettre le manuscrit de son dernier recueil »⁴.

Dans le récit qui nous préoccupe, la narratrice est lyonnaise, comme Louise Labé, ce qui renforce l'identification des deux femmes. Louise est morte à quarante-deux ans ; Laurence en a trente, ce qui fait d'elle la cadette de la poétesse admirée, si l'on imagine que cette dernière a quarante-deux ans au moment d'accoster Laurence à Beaubourg. À lire et à relire l'œuvre poétique de Louise Labé, Laurence puise à la fois l'envie et la force d'écrire elle-même. On se souviendra que Camille Laurens avait trente-trois ans lorsque son premier roman, *Index*, est paru. Elle avait écrit *Romance* avant *Index*. À trente ans, elle était donc occupée par la rédaction d'un roman destiné à la publication. Sans doute la romancière réinterroge-t-elle sa propre « renaissance » comme auteure à travers le récit centré sur le personnage de Louise Labé.

Quand Louise adresse la parole à Laurence, à Beaubourg, cette dernière est en train de lire un article de journal, intitulé « Louise Labé, une créature de papier ». Ce titre fait allusion à l'étude *Louise Labé. Une créature de papier* (2006) de Mireille Huchon. La seiziémiste conclut que Louise Labé s'inscrit dans la lignée des « autrices supposées, objet de prédilection des écrivains mâles qui

1. Isabelle Lortholary, « Préface », dans Isabelle Lortholary (dir.), *L'Une et l'autre*, Paris, Ico-noclaste, 2015, p. 7-13, p. 7.

2. Cf. Camille Laurens, « Louise Labé », dans Isabelle Lortholary (dir.), *L'Une et l'autre*, Paris, Iconoclaste, 2015, p. 113-137, p. 135-136.

3. Camille Laurens, « Louise Labé », *op. cit.*, p. 136.

4. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 62.

ont donné plumes aux Bilitis, Clotilde de Surville, Clémence Isaure, Clara Gazul, Louise Lalanne»⁵. L'existence de Louise Labé n'est pas mise en cause, mais elle ne serait qu'« une créature de papier ». Les ouvrages qui lui sont attribués auraient été composés par un groupe de poètes autour de Maurice Scève qui fréquentaient l'atelier de Jean de Tournes à Lyon. Le titre de l'article de journal, lu par Laurence, provoque une tirade de Louise, qui porte non seulement sur son statut contesté d'écrivain, mais surtout sur les raisons qui peuvent amener certains à présumer qu'un homme est plus destiné à créer une œuvre d'art qu'une femme, voire que les femmes sont incapables de créer.

Lors de son discours passionné, Louise rapporte un dialogue qu'elle aurait entendu à l'occasion d'un dîner. Comme plusieurs invités auraient constaté qu'il y avait très peu de femmes compositeurs et de femmes poètes, l'un des hommes présents se serait exclamé, avant de baiser galamment la main de sa voisine : « Mais les femmes n'ont pas besoin d'écrire des poèmes. Les femmes *sont* des poèmes »⁶. Toutes les femmes se seraient alors pâmées d'aise. Cette scène, Camille Laurens l'utilise également dans son texte théâtral « Eurydice ou l'homme de dos » (2012), où Eurydice s'entretient avec la ménade Solana aux Enfers. Solana rappelle à Eurydice comment, lors du dîner des fiançailles entre Eurydice et Orphée, elle faisait remarquer que seuls les hommes écrivaient de la musique. Orphée l'aurait alors coupée net pour dire, avant de baiser la main d'Eurydice : « Mais les femmes n'ont pas besoin de faire de la musique. Les femmes *sont* la musique »⁷. Toutes les femmes présentes, loin de se sentir offensées par l'énonciation d'Orphée, l'auraient prise au contraire comme un hommage.

Cette scène importante, qui fait retour dans l'œuvre de Camille Laurens, est inspirée par Marguerite Duras, qui la relate à Xavière Gauthier dans *Les Parleuses* (1974). Le dispositif théâtral d'« Eurydice ou l'homme de dos », à savoir l'entretien qui prend la forme d'une conversation, renvoie d'ailleurs à la forme de ce livre rassemblant cinq entretiens entre Duras et Gauthier, conduits en 1973 autour du thème de « l'écriture des femmes »⁸. C'est la question du couple qui amène Duras à pointer l'inégalité entre la femme et l'homme :

La chose la pire dans cet ordre d'idées, je l'ai entendu dire récemment à pro-

5. Mireille Huchon, *Louise Labé. Une créature de papier*, Genève, Droz, 2006, p. 275.

6. Camille Laurens, « Louise Labé », *op.cit.*, p. 126.

7. Camille Laurens, « Eurydice ou l'homme de dos », dans *Guerres et paix. Huit pièces courtes*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2012, p. 111-126, p. 115.

8. Xavière Gauthier, « Avant-propos », dans Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 7-10, p. 9.

pos de la musique, des femmes et de la musique. Je disais que de même que le prolétariat n'est pas passé à la pratique compositionnelle, comme on dit, les femmes ne sont pas passées à la pratique compositionnelle. Il n'y a pas de femme compositeur, parce que, pour composer de la musique, il faut que l'individu soit dans une totale liberté. C'est une activité..., comment dirais-je?..., l'homme qui se prend pour Dieu, c'est pas... celui de la légende, c'est vraiment le musicien. Faut qu'un homme soit en possession totale de sa liberté pour passer à la musique. C'est ce que je disais et on m'a rétorqué: « La femme n'a pas besoin de créer de la musique, parce qu'elle est la musique⁹! »

Duras aurait alors hurlé, tandis que les autres femmes présentes auraient eu l'air ravies de ce qui était un compliment dans la bouche de l'homme. Dans le récit de Camille Laurens, Louise s'énerve comme Duras: « Toutes ces femmes brillantes qui éprouvent le besoin de s'excuser d'exister, de se mettre dans l'ombre des hommes. Elles intériorisent tellement le point de vue masculin qu'elles s'interdisent d'affirmer leur valeur, leur regard, leur vision. C'est insupportable, à la fin »¹⁰!

Camille Laurens omet de citer le nom de Marguerite Duras dans « Eurydice et l'homme de dos » et dans « Louise Labé ». En revanche, elle se réfère explicitement aux *Parleuses* dans une lettre fictive à Duras, signée par « Camille », qui commence ainsi: « Chère Marguerite, très souvent je pense à vous, je vous sens présente dans la vie, extrêmement vivante [...] Je tente de ne jamais oublier votre mot d'ordre: "C'est pas la peine de savoir où l'on va, faut y aller" »¹¹. Elle relate ensuite comment, lors d'un dîner, le discours des hommes sur le rôle des femmes pour l'inspiration des hommes artistes, lui a rappelé le passage en question des *Parleuses*:

L'autre soir dans un dîner, des hommes – vous savez, de ces hommes qui disent d'eux-mêmes qu'ils adorent les femmes – des hommes célébraient le rôle des muses et des égéries, si essentielles, disaient-ils, à l'inspiration artistique. J'ai pensé à ce passage des *Parleuses*, où vous rapportez à Xavière Gauthier une conversation assez semblable: quelqu'un faisait observer qu'il n'y avait pratiquement aucune femme compositeur, et un ami s'écriait: 'Mais la femme n'a pas besoin de créer de la musique, parce qu'elle est la musique.' J'aime votre ironie, votre acuité à débusquer, sous l'éloge apparent, la misogynie et la volonté de domination qui sont encore tellement au travail dans le quotidien du monde¹².

9. Marguerite Duras, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 115.

10. Camille Laurens, « Louise Labé », *op.cit.*, p. 126.

11. Camille Laurens, « Lettre à Marguerite Duras », dans Danielle Laurin (dir.), *Lettres à Marguerite Duras*, Montréal, Varia, 2006, p. 61-62, p. 61.

12. Camille Laurens, « Lettre à Marguerite Duras », *op.cit.*, p. 61.

L'un des traits caractéristiques de l'écriture de Camille Laurens est d'intérioriser, malgré tout le tragique qu'elle fabrique, le « mot d'ordre » de Duras, qui s'adresse d'abord aux femmes auteurs : « Faut y aller ».

L'importance de la langue

« Louise Labé » se réfère également à un autre texte de Duras, à savoir *Écrire*, puisque Louise dit à Laurence : « Souviens-toi de ce que dit Marguerite Duras dans *Écrire* : “Les hommes ne le supportent pas : une femme qui écrit. C'est cruel pour l'homme. C'est difficile pour tous” »¹³. C'est parce que les femmes sont conscientes de cette peur masculine, selon Duras dans *Les Parleuses*, que leur accès à la littérature commence toujours par une singerie : « La bonne à tout faire qui va danser se déguise en bourgeoise. La femme qui écrit se déguise en..., en homme »¹⁴. Se déguiser en homme, c'est ce que fait Camille Laurens en choisissant comme pseudonyme le prénom de Camille et le patronyme de Laurens, une forme graphiquement masculinisée du vrai prénom de la romancière, Laurence. Son nom de plume n'est ni le nom du père ni celui du mari, il n'est ni masculin ni féminin. Au lieu de décrire l'identité de l'auteure naissante, le pseudonyme de Camille Laurens nous renseigne d'abord sur ce qu'elle n'est pas. Ainsi, il renvoie à la façon dont se présente le personnage de la sirène dans « Monologues de sourds », écrit autour de l'opéra *Rusalka*, qu'Antonin Dvorak créait en 1901 pour l'Opéra de Prague. Dans le texte de Camille Laurens, qui comprend quatre parties (« La sirène », « Le Prince », « La sorcière », « Le père »), la sirène prend la parole pour souligner d'emblée son incapacité de définir son identité : « Je ne sais pas comment me présenter. Je suis 'celle qui n'a ni parole ni nom'. Je ne suis ni humaine ni animale. Je ne suis ni vivante ni morte. Que pourrais-je dire de moi qui ne soit négatif, qui ne soit en creux, qui ne soit comme un trou dans le tissu du monde? »¹⁵

Rusalka se rattache au mythe de la créature aquatique, déchirée par l'amour impossible pour un être humain. La nymphe Rusalka veut rejoindre le monde des hommes et devenir l'épouse d'un prince, qu'elle a aperçu lorsqu'il se baignait dans les eaux d'un lac. À la demande de la nymphe, une sorcière la transforme en femme, mais le prix à payer est lourd : Rusalka sera muette et, si son amour n'est pas partagé, elle sera éternellement damnée. Le prince est d'abord

13. Camille Laurens, « Louise Labé », *op. cit.*, p. 125.

14. Marguerite Duras, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 38.

15. Camille Laurens, « Monologues de sourds », dans le *Programme de l'Opéra-Bastille (saison 2014-2015)*, p. 1-7, p. 1.

séduit par la beauté de la nymphe devenue femme, puis se lasse de son silence et se laisse séduire par une princesse étrangère. Rusalka rejoint alors son père, l'Ondin, et lui confie l'échec de son amour. Maudite, elle implore la sorcière, qui lui demande de tuer son amant infidèle pour la sauver de la malédiction. Rusalka refuse de s'exécuter. Lorsque le prince, pris de remords, revient lui demander un baiser, Rusalka, qui a retrouvé l'usage de la parole, lui explique que son baiser le conduirait à la mort. Le prince souhaite mourir dans les bras de Rusalka, qui, rejetée à la fois par les hommes et par le monde des eaux, est condamnée à l'éternité.

Nous sommes dans l'univers du conte d'Andersen, « La petite sirène » (1837), dont *Rusalka* reprend le sujet. Camille Laurens, dans son texte d'accompagnement de l'opéra de Dvorak, se réfère pêle-mêle au livret de l'opéra et au conte d'Andersen. Le fait de jouer avec ce qu'on pourrait considérer comme deux hypertextes de son propre récit revient à brouiller l'origine de ce dernier. L'impossibilité de préciser le titre d'un seul hypertexte renvoie à l'impossibilité de définir la nature de la sirène, qui n'est ni animale ni humaine. La « singerie » de la sirène, qui a demandé à être changée en femme afin de tromper le prince humain, se redouble ainsi de la ruse narrative de la romancière, tout en renvoyant à cette autre singerie qu'est sa pseudonymie.

Selon le conte d'Andersen, la petite sirène aimait depuis toujours entendre parler du monde des humains, et elle attendait avec impatience le moment où on lui donnerait la permission de monter à la surface de la mer. Elle s'éprend d'un jeune prince et lui sauve la vie lors d'une tempête, puis retourne le regarder tous les soirs, désirant de plus en plus monter parmi les hommes afin de le séduire. Elle finit par demander de l'aide auprès de la sorcière marine, qui prépare un breuvage avec du sang noir, coulé de son sein, qui changera en jambes d'homme la queue de poisson de la petite sirène. Transformée en femme, la sirène gardera sa démarche ailée, mais chaque pas lui fera mal. Elle ne pourra plus jamais revenir au palais de son père, le roi de la mer, auprès de ses sœurs. Si le prince épouse une autre femme, le cœur de la petite sirène se brisera et elle ne sera plus que de l'écume sur la mer. En outre, elle doit donner sa voix en guise de paiement à la sorcière. Après avoir bu le breuvage de la sorcière, la petite sirène s'évanouit de douleur. Quand elle se réveille, le jeune prince l'emmène dans son château. Il s'attache de plus en plus à elle, mais le prince ne pense même pas à faire d'elle son épouse, d'autant plus que la femme inconnue, qui lui a sauvé la vie, occupe ses pensées (muette, la petite sirène ne peut pas lui dire que c'est elle).

Dans le récit de Camille Laurens, le père de la sirène observe en référence au conte d'Andersen : « Il [le prince] la faisait dormir devant sa porte, dit-on, sur

un coussin de velours – comme un chien ou un chat. Il lui a même fait faire un habit d'homme afin qu'elle le suive dans ses promenades à cheval. Pas de quoi illustrer la passion ! »¹⁶. Dans le conte d'Andersen, le prince ne tombe certes pas amoureux de la petite sirène, et il ne lui promet jamais de l'épouser ; mais le fait qu'il veut l'avoir toujours près de lui est le signe de sa tendresse pour elle. Dans l'opéra de Dvorak, en revanche, le prince emmène Rusalka pour se marier avec elle, puis s'éprend d'une autre femme. C'est à ce personnage d'amant infidèle que renvoie le prince créé par Camille Laurens, puisqu'on lit dans sa bouche : « On m'accuse, moi le Prince, moi l'homme. Je serais lâche, égoïste, inconstant, brutal, violent même. [...] Quel homme en effet ne fuirait pas devant une telle demande d'amour, une attente aussi exorbitante? »¹⁷

La sirène, en récapitulant son histoire d'amour échoué avec le prince, se demande : « Qu'ai-je appris dans l'aventure, dont ma mère morte n'a pu me garder ? ». Et elle fournit la réponse suivante :

[J'ai appris que] l'homme n'a de prince que le nom, et de charmant que l'air. Qu'il est comme tous les hommes : il veut être obéi, servi, charmé, et jamais égalé, et jamais surpassé. Peu importe que l'on soit muette, au contraire, pourvu qu'on ne soit pas sourde ! Qu'on puisse écouter ses désirs et ses ordres. Peu importe qu'on ne puisse chanter, pourvu qu'on sache danser ! Qu'on excite ses sens, qu'on fasse monter la fièvre, avec ou sans les sept voiles¹⁸ !

L'abandon de la sirène par le prince est profondément lié à l'impossibilité de s'exprimer, puisque la sirène renonce à sa voix en échange à des jambes humaines. Il est parlant que le conte mette en avant l'importance vitale de la voix, et ainsi, symboliquement, de la langue. La sorcière, en réclamant la voix à la petite sirène, lui dit : « Le meilleur de ce que tu possèdes, il me le faut pour mon précieux breuvage. » La réponse de la petite sirène résume l'enjeu de toute l'œuvre de Camille Laurens : « Mais si tu prends ma voix, dit la petite sirène, que me restera-t-il? »¹⁹

Le récit à la première personne de Camille Laurens, « Louise Labé », permet à la romancière de revenir sur l'importance que revêtent pour elle l'écriture littéraire, notamment l'écriture de soi, et la reconnaissance comme écrivaine. Comme l'indique le titre du récit « Louise Labé », il porte sur les rencontres fictives de la narratrice avec la poétesse du seizième siècle, dans la bibliothèque de Beaubourg. Mais le texte est hanté par l'œuvre de Marguerite Duras, l'autre

16. Camille Laurens, « Monologues de sourds », *op. cit.*, p. 6.

17. *Ibid.*, p.3.

18. *Ibid.*, p. 1-2.

19. Hans Christian Andersen, « La petite sirène », *op. cit.*, p. 49.

écrivaine que la narratrice Laurence dit admirer. L'admiration pour Louise Labé, Camille Laurens la partage avec Marguerite Duras, dont le modèle l'encourageait à prendre la plume au départ, et à publier sa propre œuvre littéraire. Suivant l'exemple de la femme de lettres du seizième siècle, à la fin de « Louise Labé », Laurence demande à Louise de l'accompagner chez l'éditeur, où elle veut déposer le manuscrit de son roman terminé²⁰. Il est significatif que cette dernière scène du récit soit empruntée à Marguerite Duras, qui, comme le précise la narratrice Laurence, mentionne ce rituel de Louise Labé dans *L'Amant de la Chine du Nord* (1991)²¹. Ainsi, le mot d'ordre de Duras, « Faut y aller. » est pris au pied de la lettre : il faut aller littéralement chez l'éditeur.

Le texte « Monologues de sourds », publié quasi simultanément avec « Louise Labé », porte sur l'importance vitale de la langue et de la voix humaines. Pour Camille Laurens, cette amante de la littérature et de la langue française, les thèmes du rapport à la langue et de l'avènement de l'écriture, liés profondément à la question de l'identité (individuelle et familiale), sont primordiaux. Dans « Monologues de sourds », après les lamentations de la sirène et la justification du prince, la sorcière prend la parole pour se justifier d'avoir coupé la langue à la sirène, et d'avoir changé la sirène en femme. Selon elle, la sirène aura au moins compris que son silence signifie priver l'autre de son amour, puisque « l'amour est parole, il est fait de mots, l'amour, ça se parle ». La sirène, elle, serait restée « fascinée, sidérée de désir, muette », comme « une autre dans ce genre-là, une petite Lol V. Stein »²². On constatera que la sorcière fait de la sidération une condition féminine, mentionnant l'exemple de Lol V. Stein, le personnage principal du roman de Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, qui cesse de parler après que son fiancé s'est épris d'une autre femme lors d'un bal²³.

Si les deux textes relativement brefs et tardifs de Camille Laurens que je viens d'étudier, pointent la misogynie et la volonté de domination de la part des hommes à l'égard des femmes, que débusquait Marguerite Duras, le thème de l'impossibilité de l'amour, qui occupe profondément toute l'œuvre de la romancière, les investit également. En référence intertextuelle au conte « La petite sirène » d'Andersen, l'échec douloureux de l'amour entre la petite sirène et le prince humain est au premier plan dans « Monologues de sourds ». Mais

20. Camille Laurens, « Louise Labé », *op. cit.*, p. 136.

21. Cf. Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 62.

22. Camille Laurens, « Monologues de sourds », *op. cit.*, p. 5.

23. Cf. Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964.

ce thème apparaît également dans « Louise Labé », sur le mode de la hantise²⁴. En effet, c'est au détour d'une seule phrase qu'on y apprend que la narratrice Laurence vient de se séparer d'Arnaud quelques mois seulement après leur première rencontre, dans un musée de Lyon. Le prénom « Arnaud » fonctionne comme un signal (un personnage prénommé Arnaud, qui se déprend du personnage principal féminin dès qu'il l'a séduit, fait retour dans plusieurs romans de Camille Laurens): on n'est pas étonné de lire dans la bouche de Laurence que le plus touchant pour elle, dans l'œuvre de Louise Labé, est le fait que cette dernière construisait nombre de ses poèmes sur le « déchirement intérieur », sans jamais éluder « le paradoxe de la passion, qui est de chérir sa douleur »²⁵.

Contrairement à ce que suggère le titre de journal « Louise Labé, une créature de papier », Marguerite Duras aura démontré que les femmes ne sont pas la musique, mais qu'elles peuvent la créer elles-mêmes. S'il n'y a pas de doute que la romancière Camille Laurens en fait de même, les questions de l'identité féminine, des rapports entre hommes et femmes, de l'expression artistique, notamment littéraire, l'intéressent profondément²⁶.

FORTIN JUTTA

Université de Vienne

Autriche

CIEREC-Université de Lyon

France

24. Le fantomatique (par opposition au thématique et à l'allégorique), c'est ce qui m'a intéressé dans mon essai *Camille Laurens, le kaléidoscope d'une écriture hantée*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.

25. Camille Laurens, « Louise Labé », *op.cit.*, p. 116.

26. Ce travail de recherche a été financé par le Fonds autrichien pour la science (FWF) dans le cadre du projet V159-G20, intitulé « Disparition, photographie et fantomatique dans les littératures française et italienne du présent ».

IL Y A DU FÉMININ

*Rature d'aucune trace qui soit d'avant,
c'est ce qui fait terre du littoral.
Litura pure, c'est le littéral.
La produire, c'est reproduire cette moitié
sans paire dont le sujet subsiste¹.*

Paradoxalement, en réfléchissant sur le titre du colloque « Des écrits de femmes enterrés », ce sont des auteures dont les écrits n'ont aucunement été enterrés qui me sont venus à l'esprit : Ingeborg Bachman, Elfride Jelinek, Simone Weil, Clarice Lispector et même Marguerite Duras. Ce sont des écrivaines connues, dont les écrits ont été étudiés, sélectionnés, traduits, diffusés, érigeant leurs auteures au rang de figures de proue littéraires.

Alors pourquoi elles ? Parce que ce sont des sujets qui proposent dans leurs écrits des aperçus d'expériences d'« enterrement », sous diverses formes telles que le dénuement, l'anéantissement et le ravissement et qui sont la propriété d'un Autre bienveillant (Dieu) ou maléfique (l'amant-violeur). Ces écrivaines ont inventé des personnages de femmes dont la trajectoire mène au-delà du principe du plaisir en essayant, comme le signale la psychanalyste Isabelle Morin, de s'expliquer sur la jouissance qui les habite par-delà le Un phallique. Or, le fait qu'elles en ont fait des écrits témoigne précisément d'un savoir-faire tout particulier, intime à chacune d'elles.

Le terme de savoir-faire renvoie à la lecture de James Joyce par Jacques Lacan et à la tension entre le sens et l'existence de l'œuvre littéraire. Ce n'est donc pas le sens de ces œuvres écrites par des femmes qui nous intéresse ici, mais l'écrit en tant que solution singulière pour confiner la jouissance qui excède le principe de plaisir afin d'en faire un artifice. « Le contraire d'un type, donc »². Les procédés littéraires des auteures mentionnées n'ont pas poussé le langage jusqu'à la « performance d'un passage vers le réel de la lettre »³, au point de mettre fin au

1. Jacques Lacan, « Lituraterre » in *Autres Ecrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 16.

2. Colette Soler, *Lacan lecteur de Joyce*, Paris, PUF, 2015, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 10.

rêve de la littérature, comme c'est le cas de Joyce, mais ce sont également des œuvres de jouissance qui nous invitent à une lecture qui excède le sens, nous obligeant désormais à réarticuler l'enjeu de l'écriture littéraire pour un sujet.

Mon argument est le suivant : une différente perspective s'ouvre si nous consentons à un double mouvement celui de questionner l'écrit en tant que *bien* et rester critique face à l'injonction libératrice qui dicte que les femmes doivent revendiquer une égalité dans la civilisation et, par conséquent, à l'écriture comme produit culturel. Or, il y a des écrits dont l'apport à la civilisation est *autre*, dissymétrique à celui d'une « position mâle ».

Pour reprendre les mots du titre du colloque « *femmes* » et « *enterré(e)s* », certaines femmes et certains hommes, Antonin Artaud serait le paradigme par excellence, – mettent en scène des expériences d'« enterrement », proposant des figures incompatibles avec l'image narcissique (de *la* femme, de l'amour sexué, de l'écriture) – *écrits* – en récupérant par leurs écrits, un savoir qui les – et nous – devance. Or, il ne s'agit pas d'un savoir-message à interpréter, mais de la mise en acte d'un savoir-faire et de ses effets⁴. Et même – en paraphrasant Jacques Lacan dans son « Hommage fait à Marguerite Duras »⁵ – il n'est pas question d'un savoir du sujet-narrateur et derrière lui du sujet-écrivain qui a pour objet x (la femme, le sexuel) mais du savoir *de* l'inconscient que l'écrivain récupère par son art⁶.

Comme le note Colette Soler, la positivité de la féminité est très problématique, de même que l'hypothèse qu'il y ait une éthique proprement féminine⁷. Nous habitons, femmes et hommes, le langage et même l'échec du langage à dire ce qu'il en est du sexe. En réponse à la fameuse sentence « l'anatomie, c'est le destin », il vaudrait mieux dire, « l'échec du langage, c'est le destin »⁸. C'est

4. *Ibid.*, p. 17.

5. Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras » in *Autres Écrits*, *op. cit.*, p. 191-197.

6. Comme le note la psychanalyste Isabelle Morin : « Il n'y a qu'à lire Emily L. celle qui traîne son existence de port en port avec des souliers troués pour saisir à quoi peut conduire à la fois une expérience de perte réelle (perte d'un enfant) que redouble un savoir sur cette faille dans la structure. Ce sont des personnages décrits comme psychotiques. Mais ce qui nous intéresse c'est d'avantage le savoir de M. Duras pour inventer de telles femmes. Lacan lui, en s'appuyant sur les mystiques, envisage les effets de jouissance de cette confrontation à ce trou dans le tissage symbolique », Isabelle Morin et Marie-Jean Sauret, « Une société du non rapport », Intervention à la Journée de Psychanalyse « L'homme est-il encore l'avenir de la femme? », organisée par l'Association Lacanienne Internationale Languedoc-Rousillon, Montpellier 6/10/2018.

7. Cf. Colette Soler, *Η κατάρα του φύλου* [La malédiction sur le sexe. Cours 1996-7], μτφ. Καλλιόπη Κουκουλάκη, Αθήνα, Πλέθρον, 2015.

8. Pierre Bruno, Fabienne Guillen, *Phallus et Fonction phallique*, Toulouse, Éditions érès, 2012, p. 21.

de ce destin que des écrits des « femmes » témoignent, en racontant la rature, le rebut, la cataplexie et en inventant, chacun et chacune, son propre langage pour en parler, en écrire.

C'est dans ce renversement de perspective que nous posons la question suivante : le fait que les écrits de Simone Weil, d'Elfriede Jelinek, de Marguerite Duras, de Clarice Lispector, d'Ingeborg Bachman métabolisent la « malédiction » qu'est le langage pour le vivant et la jouissance qui en découle et en font un écrit, nous permet-il d'y repérer quelque chose qui relève *du* féminin qui n'a pas été enterré ?

Malaise dans la sexualité

A l'occasion du mi-centenaire de la révolte de mai 68, l'Institut Français d'Athènes a récemment organisé une exposition photographique de Philippe Gras : des instantanés de la révolte, des manifestations, des barricades, le théâtre de l'Odéon occupé par des étudiants, des travailleurs, des artistes. J'en retiens deux images : sur la première, une femme tient le journal de la fédération des étudiants révolutionnaires dans la main sur lequel, en gros titres, on lit « tout est possible » ; sur la deuxième, aucune présence humaine, rien qu'une injonction révolutionnaire : « libérez l'expression », message écrit sur le piédestal de la statue de Louis Pasteur dans la cour de la Sorbonne.

On pourrait faire à partir de ces deux énoncés une seule phrase : « tout est possible, à condition que vous libériez l'expression ». Or, justement, à qui s'adresse-t-elle cette injonction de libérer l'expression ? Et encore quelle est la visée de la libération (de l'expression) ? Nous sommes en plein cœur de la question de l'Autre et de la contrainte du langage.

Jacques Lacan qui, tout au long de son enseignement, a élaboré le concept de l'Autre et du sujet comme effet du langage, fut très critique face à « l'idéologie spontanée du mouvement étudiant »⁹ qui dénonçait toute forme d'autorité et de répression des corps et des désirs aspirant à l'émancipation libidinale. Or, il n'y a aucune chance de « libérer la libido de ses contraintes langagières et discursives »¹⁰, aucune chance de la rencontrer « en personne », « intègre et intégrale »¹¹. « Les revendications des révoltés (critique de l'autorité, révolte génée-

9. Livio Boni, « La conjuration. Lacan autour de 68 », Cahiers du Groupe de Recherches Matérialistes, 3, 2012 : Des luttes étudiantes dans les années soixante en Europe Occidentale (Allemagne, France, Italie) ; URL : <https://journals.openedition.org/grm/264?lang=en> (dernier accès le 21/11/2018).

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

rationnelle, libération des femmes, etc.) qui à première vue semblent se faire sous des drapeaux freudiens, ou freudo-marxiens [...] risque[nt] de coïncider avec les funérailles festives et éclatantes, autant de Marx que de Freud»¹². En quoi l'aspiration à la libération de la libido trahit l'enseignement freudien ? En ce qu'elle exclut son versant négatif et destructeur, à savoir la pulsion de mort, en ce qu'elle représente la libido comme naturelle, prête à servir pour orienter les corps l'un vers l'autre, sans faille, soit, en termes lacaniens, en ce qu'elle escamote la dimension constituante du langage pour le sujet ainsi que le rôle de la jouissance.

Or, « ce qui fait le fond de la vie en effet, c'est que pour tout ce qu'il en est des rapports des hommes et des femmes, ce qu'on appelle collectivité, ça ne va pas. Ça ne va pas, et tout le monde en parle, et une grande partie de notre activité se passe à le dire »¹³. Ainsi parlait Lacan lors de son Séminaire portant le titre *Encore* – résonnant avec *en corps* – qui traite de la question du féminin. Soulignant l'inadéquation entre les sexes, Lacan rappelle qu'une bonne partie de l'activité psychanalytique consiste à traiter, à parler de ce malaise dans le sexe, malaise dans les rapports entre les hommes et les femmes, à savoir la collectivité, renvoyant au malaise freudien dans la civilisation et mettant en valeur la connexion structurale entre ce malaise et la question de la sexualité. Nous voilà complètement déplacés par rapport à l'aspiration à la libération libidinale.

De la sexualité naturaliste à la jouissance

La psychanalyse depuis Freud a fait du malaise dans la civilisation et son rapport à la sexualité son fondement théorique, à partir du constat qu'il n'y a pas d'instinct sexuel, pas de pulsion génitale qui orienterait l'homme vers l'autre sexe. Pour s'orienter dans la sexualité, il faudra passer par l'Œdipe et « encore ce passage est toujours en souffrance de succès »¹⁴. En d'autres termes, il n'y a pas de sexualité « réussie ».

Jacques Lacan poussera cette thèse plus loin en postulant que le sujet est une entité dénaturalisée, voire radicalement aliéné dans l'Autre¹⁵, pris dans un

12. *Ibid.*

13. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX Encore*, Paris, Seuil, 1995, p.34.

14. Christophe Charles, « La mâle-diction phallique du parlêtre : quels choix ? », Intervention prononcée à la rencontre Inter-pôles du Sud-Est, préparatoires aux journées internationales sur « le choix du sexe », 8-11-2014 à Aix-en-Provence, Mensuel de L'EPFCL, n° 95, mars 2015.

15. Sur le concept d'aliénation, voir l'article de Maria Christina Poli, « Le concept d'aliénation en psychanalyse » in *Figures de la psychanalyse*, 2005/2, n° 12, p. 45-68.

assujettissement structurel infranchissable. Celui qui entre dans l'humanisation du langage, celui qui y consent est maudit à ne pas pouvoir tout dire. Or, l'Autre, le langage, ne peut répondre au questionnement du sujet à propos de son être ni en ce qui concerne « la véritable nature de son être sexué ». Le sujet ne sait pas ce qu'il est pour l'Autre ; il se demande, « qu'est-ce que l'Autre veut de moi ? », « Quel objet suis-je pour l'Autre ? ».

Le retour lacanien à Freud consiste en une relecture des concepts freudiens qui seront « détachés » de leur fond phénoménologique pour être resitués dans un contexte où la question de la sexualité s'élabore dans le langage de manière radicale, autour des concepts pivots du phallus et de la jouissance. Nous avons affaire à la sexualité du parlêtre, à la sexualité dénaturalisée et non pas à une personne physique. Loin de tout *a priori* naturaliste et imaginaire qui mettrait d'un côté la sexualité masculine (de celui qui est soumis au phallus) et de l'autre, la sexualité féminine (la jouissance supplémentaire), nous sommes tous irrémédiablement assujettis à l'ordre symbolique. L'injonction de libérer la libido et de libérer l'expression est vouée à rencontrer une limite structurelle. Il y a un impossible de tout dire, de bien dire sur le sexe, précisément parce que l'inconscient oriente le sujet du côté du même à travers la dialectique du phallus : l'inconscient est homo, il exclut l'hétéros¹⁶.

La jouissance au-delà du phallus s'écrit-elle ?

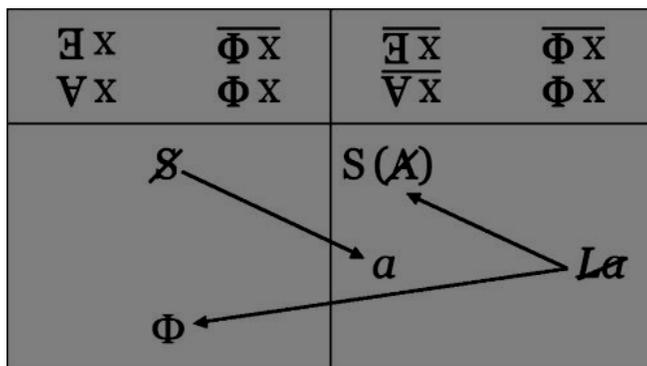
Une question s'impose désormais : si en tant que parlêtres nous sommes exilés de la sexualité « naturelle », jetés dans le quiproquo de la jouissance phallique où le partenaire du sujet est sa propre jouissance et non pas l'autre aimé, désiré – ce qui fera dire à Lacan qu'il n'y a pas de rapport sexuel – ceci implique que toute l'étendue de notre expérience, de notre réflexion, de notre invention se couvre complètement par ce qui relève du phallique, c'est-à-dire qu'il n'existe pas d'autre jouissance que celle arrangée par le phallus qui permettrait de penser le féminin, non pas comme déficitaire – le « continent noir » et le fameux « roc de la castration » freudiens –, mais plutôt comme supplément, un « pas-tout phallique qui excède au phallus »¹⁷? Et si oui, quelles sont les perspectives pour la mise en lumière de ce qui relève de cette Autre jouissance ?

Les formules de la sexuation que propose Jacques Lacan dans le XX^e Séminaire opèrent un dépassement du départage masculin/féminin vers la question du positionnement du sujet par rapport à la jouissance. Désormais, il

16. Cf. *Phallus et Fonction Phallique*, *op. cit.*

17. « La mâle-diction phallique du parlêtre : quels choix ? », *op.cit.* p. 32.

n'est pas question d'une jouissance propre aux hommes et d'une autre propre aux femmes, mais de sujets en position masculine/féminine, sauf que le sujet ne peut jamais s'inscrire pleinement en position féminine, l'inscription côté gauche, côté phallus, étant l'espace où le sujet s'inscrit *a priori*, voire, l'espace de la réalisation du sujet dans et par le langage.



Côté gauche, c'est la jouissance phallique qui est « l'obstacle par quoi l'homme n'arrive pas à jouir du corps de la femme, précisément parce que ce dont il jouit, c'est la jouissance de l'organe »¹⁸ dans le sens où, du corps de la femme, il ne jouit que de ce reste, à savoir l'objet petit a ¹⁹. Côté droit, c'est l'espace de la réalisation du sujet en position féminine qui s'adresse vers le tout phallique Φ , situé côté gauche, mais dont une partie de la jouissance reste sur le côté droit et s'adresse à l'Autre barré $S(\mathcal{A})$:

La femme a rapport au signifiant de cet Autre, en tant qu'Autre, il ne peut rester que toujours Autre. [...] C'est pour cela que ce signifiant, avec cette parenthèse ouverte, marque l'Autre comme barré $S(\mathcal{A})$. La femme a rapport à ce $S(\mathcal{A})$ et c'est en cela déjà qu'elle se dédouble, qu'elle n'est pas toute, puisque, d'autre part, elle peut avoir rapport avec Φ ²⁰.

Or, le sujet en position féminine est « divisé entre son inscription dans la fonction phallique et le manque de signifiant pour dire son être, qui le confronte à une solitude, une vacuité déterminant une jouissance supplémentaire, au-delà du phallus. Ses solutions pour jouir du manque dans l'Autre seront toujours

18. *Encore, op.cit.*, p. 13.

19. *Ibid.* p.12.

20. *Ibid.* p. 75.

singulières et ne pourront se regrouper dans un ensemble homogène»²¹. La femme n'existe pas, il n'y a que des femmes, qu'il faut prendre une par une, des femmes pas toutes ayant chacune son rapport de jouissance singulier avec le manque dans l'Autre $S(A)$.

Peut-être peut-on considérer que ce qui est enthousiasmant, dans le fait de savoir être un rebu, c'est qu'il est possible de participer de ce moment de liberté et de responsabilité où le sujet éprouve son être comme objection à l'ordre phallique. Rejoignant sans doute en cela les poètes et les créateurs; il ne s'agit pas de dénier la valeur phallique des discours, mais d'objecter au menti du langage²².

Le moment de liberté éprouvé par le sujet dont parle la psychanalyste Laure Thibaudeau se réfère à un moment très précis de la clinique, à savoir la conclusion d'une cure analytique où, ayant traversé l'expérience de l'irréparable manque dans l'Autre, la limite structurale au/du savoir, le sujet s'engage à son symptôme et à partir de cet engagement à la singularité du symptôme, invente un nouveau mode de lien social. C'est en cela que le sujet, ayant parcouru le trajet analytique, rejoint les poètes et les créateurs dont les œuvres témoignent de cette objection à l'ordre phallique.

Témoignages de jouissance

Aux antipodes d'une démarche qui positive la féminité, l'occasion de ma participation à ce colloque est de puiser à partir du dispositif de la psychanalyse ce qui relève du partitif: des témoignages de jouissance qu'il faut prendre un par un, des écrits qui racontent l'énigme de la jouissance féminine et qui sont, à la fois, la preuve matérielle de l'effort de confiner cette jouissance. Un corps à corps avec la jouissance dont peuvent aussi témoigner des écrits d'hommes. Or, nous ne pouvons pas souscrire à l'idée de Catherine Millot, lorsqu'elle pose que c'est un aperçu sur les questions du masochisme et de la passivité que nous offrent certains écrits de femmes – Simone Weil en serait un cas exemplaire – que la féminité ouvre précisément la possibilité d'aborder ces questions dans toute leur radicalité.²³ Le nouage de la féminité à la passivité et au masochisme est un nouage plutôt du côté de l'imaginaire auquel il vaut mieux essayer de résister.

21. «La mâle-diction phallique du parlêtre: quels choix?», *op.cit.*, p. 32.

22. Laure Thibaudeau, *A propos du désêtre de l'analyste*, Intervention à la journée intercartel à Athènes, 4-11-2017.

23. Catherine Millot, «La passion de Simone Weil», dans *La clinique lacanienne*, 2005/1, n° 8, p. 37.

Désormais, une question de plus s'impose : comment procéder afin de décider si les écrits de Simone Weil, par exemple, constituent une objection à l'ordre phallique ou bien s'ils redoublent l'impossible, l'insupportable structurel dans un renoncement qui touche au néant ?²⁴ Il est vrai que si nous mettons sa biographie en parallèle avec la lecture de ses écrits, si on prend en considération le fait qu'elle a passé toute sa vie dans la souffrance (le travail dans l'usine, l'abstinence de la sexualité), à savoir si on procède à une lecture thématique conjugée à la biographie de l'auteure on pourrait postuler qu'elle a retourné l'inconsistance de l'Autre sur elle-même et même contre elle-même dans un dénuement radical²⁵. En effet, Simone Weil s'est radicalement retirée à l'âge de 34 ans.

Pourtant ses écrits existent, le renoncement ne fut pas absolu, ils n'ont pas été enterrés et ils constituent la preuve d'un courage éthique, d'un effort de confiner la jouissance, nous proposant le témoignage, le récit de l'expérience de la de-création de soi-même, l'objet-rebut :

Toutes les choses que je vois, entends, respire, touche, mange, tous les êtres que je rencontre, je prive tout cela du contact avec Dieu, et je prive Dieu du contact avec tout cela dans la mesure où quelque chose en moi dit je. Je peux faire quelque chose pour tout cela et pour Dieu, à savoir me retirer, respecter le tête-à-tête. L'accomplissement strict du devoir simplement humain est une condition pour que je puisse me retirer. [...] Je dois me retirer pour que Dieu puisse entrer en contact avec les êtres que le hasard met sur ma route et qu'il m'aime. Ma présence est indiscreète comme si je me trouvais entre deux amants ou deux amis. Je suis non pas la jeune fille qui attend un fiancé, mais le tiers importun qui est avec deux fiancés et doit s'en aller afin qu'ils soient vraiment ensemble. Si seulement je savais disparaître, il y aurait union d'amour parfait entre Dieu et la terre où je marche, la mer que j'entends...²⁶

Le témoignage (mystique ?) de Simone Weil est la trace écrite d'un sujet affecté dans son être même au profit d'un amour absolu pour ce qui n'existe pas :

Rien de ce qui existe n'est absolument digne d'amour. Il faut donc aimer ce qui n'existe pas. Mais cet objet d'amour qui n'existe pas n'est pas une fiction. Car nos fictions ne peuvent être dignes d'amour que nous-mêmes qui ne le sommes pas. Consentement au bien, non pas à aucun bien saisissable, représentable, mais consentement inconditionné au bien absolu²⁷.

24. Cf. Anita Izcovich, *La malédiction sur le sexe*, Paris, Stilus, 2017. Voir aussi Pascale Leray, « Présentation du livre d'Anita Izcovich *La malédiction sur le sexe* », texte écrit à l'occasion de la présentation du livre à la librairie Ombres Blanches à Toulouse le 22/0/2017 ; URL : <https://www.editions-stilus.com/preacutesentation-des-livres.html>

25. *Ibid.*

26. Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1947 et 1988, p. 48.

27. *Ibid.*, p. 111.

Or, si on fait abstraction des données biographiques et si on n'adhère pas non plus à une lecture esthétique (une lecture de l'œuvre à travers les *leitmotivs* de la perte, de l'infigurable, de l'impossible – en tant que « thèmes » qui traversent la littérature du XX^e siècle) que reste-t-il à dire sur et à partir de cette œuvre ? Ce qu'il reste à dire c'est que son écrit est un témoignage de jouissance – tout en mettant en question l'idée que l'écrit est a priori agent d'une éthique qui peut se collectiviser et qui est aux prises avec ce qui relève du phallique.

Chez Clarice Lispector, dans le roman *L'heure de l'étoile*, c'est le récit par un homme²⁸ de la jeune Macabée qui est rapporté :

Oui, je suis amoureux de Macabée, ma chère Macabée, amoureux de sa laideur, de son total anonymat, puisqu'elle n'est pour personne. Je suis amoureux de ses poumons fragiles, de cette femme osseuse. J'aurais voulu qu'elle ouvre sa bouche pour dire :

– Je suis seule dans le monde et je ne crois personne, ils mentent tous, quelque fois jusqu'au moment de l'amour, je ne crois pas qu'un être puisse parler à un autre, la vérité ne me rejoint que quand je suis seule²⁹.

L'héroïne du roman de Lispector, une jeune femme dépourvue de tout qui vient du Nordeste du Brésil et qui pèse à peine 30 kilos, ce « sous-produit » qui se transforme progressivement en « simplicité organique » et dont « l'organisme est plus sec qu'un demi sachet de biscottes vide », cette femme dont le corps est rongé et qui croit que pour se faire belle, il faut avaler à grosses bouchées la crème de visage, est réduite à un corps qui jouit de son délaissement-même, de la suppression de son existence physique :

[...] il lui parut que le miroir terne et sombre ne reflétait pas son image. Son existence s'était-elle dissipée ?³⁰

[...] après s'être maquillée, elle s'est arrêtée un moment en regardant dans le miroir sa propre figure qui la dévisageait bouleversée³¹.

28. Écrivain/narrateur/personnage : il serait intéressant pour notre propos de commenter le point/les points à partir desquels s'effectue la narration dans le roman de Lispector. Lispector invente l'homme narrateur qui invente l'héroïne. Pourtant la mise en abîme va encore plus loin : un des titres du roman proposé par l'écrivain-fictif qui est un homme qui – comme c'est noté entre parenthèses dans la première page – « en vérité » c'est Clarice Lispector – c'est *Clarice Lispector*. Clarice Lispector écrit *Clarice Lispector* via un écrivain-personnage masculin et, de cette mise en abîme, elle/il parle de ce procédé d'invention.

29. Clarice Lispector, *Η ώρα του αστεριού* [*L'heure de l'étoile*], μτφ. Μάριος Χατζηπροκοπίου, Αθήνα, Αντίποδες, 2016. p. 78. Nous traduisons.

30. *Ibid.*, p. 28. Nous traduisons.

31. *Ibid.*, p. 71. Nous traduisons.

Le récit de ces expériences de dépersonnalisation au-delà des « intentions » de l'auteur marque la présence d'une jouissance envahissante. Or, à notre avis, il faut éviter de lire le dénuement à travers l'idéologie de l'exotisme du primitif, comme expérience de plénitude au-delà du narcissisme. C'est pourquoi nous ne pouvons non plus souscrire à la lecture d'Hélène Cixous lorsqu'elle postule que la narration de la vie de Macabée est celle d'un sujet qui éprouve des expériences, des plaisirs minuscules dont nous, les habitants de pays développés, les déçus, ne pouvons plus avoir l'expérience³².

Nous trouvons que ces deux lectures, celle qui conjugue l'écrit/texte à la biographie (hypothèse du retournement de l'inexistence du rapport contre soi-même) et celle qui lit le sens de l'écrit/texte en le projetant sur la « réalité » (hypothèse de l'existence d'un au-delà de l'impossible structurel auquel le sujet écrivant a accès), se concentrent finalement plus sur ce qui relève du contenu (le destin de la personne, le sens de l'écrit) que sur l'événement qu'est l'invention du dire auquel on se reconnaît malgré sa négativité. Il s'agit d'écrits dont les effets s'étendent d'un « ça cloche », « c'est trop », à l'illisible : la fonction représentative du récit s'écrase sous le poids de la jouissance. Et malgré le fait qu'ils excèdent le plaisir que nous, lecteurs, pouvons en avoir – ce sont, à notre avis, des œuvres qui frustrant, fatiguent, découragent – ce sont des œuvres qui nous concernent, comme le prouve déjà la place qui leur est réservée dans le canon littéraire.

Nous n'avons désormais d'autre conclusion à proposer ici que la mise en lumière de la singularité de la jouissance et les témoignages qui nous en sont offerts par des écrits de femmes et d'hommes. Mise en doute du sexe naturel, mise en doute de la répression dont l'agent est l'autre, le prochain (certes, il y a domination phallique mais ceci ne signifie pas que l'émancipation des femmes s'identifie à une revendication d'une part/place de/dans ce domaine phallique) et mise en doute de la fonction représentative de l'écriture, de l'écrit comme *bien* qui nous permet de fonder des jugements. Nous avons essayé de poser l'idée que l'écrit peut constituer la trace d'une jouissance intime et irréductible, ce qui est prometteur pour la civilisation – à l'encontre de l'injonction de nous réunir tous sous les instincts de conservation de soi, injonction qui menace le lien social.

Et pour ce qu'il en est de la « valeur » de l'écrit : littérature/liturerterre, pour reprendre l'« invention signifiante » de Jacques Lacan.

TRIANAFYLLIDOU MARIA

Université Aristote de Thessalonique
Grèce

32. Cf. Hélène Cixous, « L'Auteur en Vérité », in *L'Heure de Clarice Lispector*, Paris, Éditions des femmes, 1989, p. 123-168.

ÉCRITS DE FEMMES EN PRISON : ENTRE DÉSOBÉISSANCE ET RECONSTRUCTION

En France, les femmes incarcérées représentent seulement 3,5 % de la population carcérale. Ce chiffre s'explique en partie par le fait que les femmes réalisent statistiquement moins d'infractions conduisant à une incarcération. Les procès mènent alors majoritairement à des amendes. Cela s'explique également par une suppression des délits proprement féminins tels que l'avortement. D'autres explications se mettent en place, notamment celles du criminologue Lombroso qui affirme que le crime a un caractère viril alors que la femme est par nature douce¹. Cette supputation basée sur des préjugés quant à la « nature » féminine nous montre combien la femme est traditionnellement représentée comme un être intrinsèquement moins puissant et vulnérable face à la virilité masculine. La femme serait un être faible, c'est-à-dire dotée d'une force inférieure à celle de l'homme. Ajoutons que le terme « femme » désigne le genre féminin mais est aussi employé dans son acception d'épouse alors qu'homme n'est pas synonyme du mot « mari ». Ceci nous montre que le genre féminin est pensé et mis en œuvre dans son lien de soumission à la force physique masculine et par conséquent à l'homme.

Face à ces aspects définitionnels et idéologiques, la femme détenue dérange car elle s'affranchit de ce rapport de soumission. Elle devient transgressive, dans le sens où elle va au-delà des limites et de la représentation attachée à sa nature féminine. Par sa désobéissance vis-à-vis de la loi, elle va à l'encontre de l'image de la femme douce et obéissante. Ce qui conduit dans les faits à une plus grande marginalisation des femmes incarcérées. Les détenues-femmes sont alors beaucoup plus confrontées à l'isolement que les hommes. Elles

1. Corinne Rostaing, *La relation carcérale, Identités et rapports sociaux dans les prisons de femmes*, Paris, Le lien social, 1997, p. 99.

perdent souvent le contact avec leur famille ou leur conjoint. Beaucoup d'entre elles ne reçoivent pas de courriers ni de visites. Les lettres et les visites sont pourtant primordiales pour une personne incarcérée car celles-ci permettent de garder le contact avec la réalité extérieure. Le nombre limité de visites s'explique aussi par le fait que les femmes ne peuvent pas être accueillies dans tous les établissements pénitentiaires français. Un peu moins d'un tiers des centres pénitentiaires disposent d'un quartier pour femme ce qui conduit souvent à un éloignement géographique par rapport à la famille et rend les visites moins fréquentes tout en obligeant l'entourage à parcourir de longs trajets pour assister aux parloirs². Sans compter le nombre important de femmes étrangères qui ne peuvent bénéficier du soutien de leurs familles.

Les femmes détenues sont, pour la majorité, placées dans des quartiers pour femmes au sein d'établissements accueillants en majorité des hommes. Même si les femmes sont moins touchées par la surpopulation en raison de leur sous-représentation, leurs conditions de détention ne sont pas meilleures car le nombre d'activités est limité. Dans une architecture pensée pour les hommes, le déplacement des femmes y est restreint d'où un isolement plus important. Face à cette situation, certaines femmes développent différentes actions³ leur permettant de ne pas se laisser aller. Nous allons ici aborder le choix de l'écriture comme médium pour parvenir à se connaître soi-même tout en faisant face à la situation carcérale.

En prison, les femmes pratiquent différentes formes d'écriture : le journal intime, le roman autobiographique, les poèmes et les lettres. Pour cette communication, j'ai travaillé à partir d'écrits publiés. En France, les femmes ayant publié leurs écrits de prison sont peu nombreuses. Albertine Sarrazin est la plus célèbre. Elle a publié trois romans de son vivant dans la seconde moitié du XX^e siècle, *Lastragale*, *La traversière* et *La cavale*. À sa mort, son mari Julien Sarrazin publiera également ses journaux et ses lettres. Par la suite, d'autres écrivaines moins connues du grand public parviennent à faire éditer leurs écrits autobiographiques réalisés lors de leurs incarcérations. Brigitte Bami est l'auteure de *La prison ruinée*, 2011 et du *Miracle de Jean Genet*, 2015, écrits lors de ses deux incarcérations. Audrey Chenu publie *Girlfight* en 2013 où elle raconte son parcours de vie et son passage en prison. J'ai fait le choix de concentrer mon travail de recherche sur ces trois écrivaines afin d'établir les points communs résultant de leurs écrits. Il est toutefois important de préciser

2. Guenhael Huet, *Rapport d'information n°1900*, URL: <http://www.assemblee-nationale.fr/13/rap-info/i1900.asp>, 8 septembre 2009.

3. Corinne Rostaing, *op.cit.*, p. 247.

que ces écrivaines ne sont pas représentatives de la population carcérale dans son ensemble puisque faire le choix de l'écriture en tant qu'action de reconstruction n'est pas une démarche réalisée par la majorité.

L'écriture de soi apparaît comme une démarche solitaire où la femme détenue se retrouve face à elle-même et à son histoire. Il y a dans la création littéraire tout un travail rétrospectif qui revient à se questionner sur les raisons de son incarcération tout en se forgeant une identité personnelle moins marginale que celle que la prison impose. Nous nous demanderons donc comment par le biais de l'écriture ces femmes détenues ont su s'affirmer et reprendre le pouvoir sur la situation. Quelle est la spécificité d'une écriture féminine en prison ? L'écriture apparaît tout d'abord comme un médium permettant la création d'une identité nouvelle face à la stigmatisation et à la perte d'intimité inhérentes à l'enfermement carcéral. L'écriture n'est pourtant pas seulement une démarche solitaire, elle présuppose un lecteur et en ce sens elle instaure un lien avec l'extérieur. Enfin, les écrits de femmes en prison ont la spécificité d'aborder la notion du corps et sa sensualité ce qui permet d'affirmer un pouvoir poétique sur la réalité. En ce sens, elles rendent réelle leur indépendance.

Se reconstruire une identité face à la stigmatisation carcérale et à la perte de l'intimité

L'univers carcéral marque la personne incarcérée au plus profond de son être. Pour les personnes à l'extérieur elle est considérée comme une détenue c'est-à-dire avec une personnalité déviante. Tout un imaginaire collectif se met en place autour de la prison et des personnes qui y sont enfermées. La violence et la marginalité y sont des images récurrentes. Les détenues ne sont plus considérées comme des femmes, des mères ou des citoyennes, leur identité étant au contraire totalement réduite à l'image de la personne détenue. Les ouvrages autobiographiques nous montrent que cette image de la détenue violente et agressive est à nuancer. En effet, lorsqu'Audrey Chenu arrive pour la première fois dans sa cellule à la maison d'arrêt des femmes de Versailles, elle est frappée par l'entraide qui existe au sein de cet espace clos⁴. Brigitte Brami nous présente également des portraits de femmes incarcérées en insistant sur la convivialité :

À la Maison d'Arrêt des femmes de Fleury-Mérogis, cinq mots, très couramment échangés, sont révélateurs des rapports entre les détenues : « Mon frère, ma sœur, ma cousine, ma gueule, mon poto. » [...] Les trois premiers dévoilent

4. Audrey Chenu, *Girlfight*, Paris, Presses de la Cité, 2000, p. 74.

que la prison est vécue comme une grande famille à laquelle on appartient sans condition. [...] Une franche camaraderie se renforce ainsi jour après jour⁵.

Face à la stigmatisation vis-à-vis de la société et des citoyens, les femmes incarcérées se soutiennent entre elles et se reconstruisent une identité qui intègre cette stigmatisation au plus profond de leur être. Elle devient alors une partie intégrante de leur personnalité. Il y a ici une acceptation du stigmate. Elles ne font plus parties de la société mais se rassemblent comme une « part maudite de l'humanité »⁶, comme l'écrit Brigitte Brami.

Cette déshumanisation prend forme dès l'arrivée en prison qui est marquée par tout un processus administratif. Ce processus marque une rupture entre la vie sociale et la détention. Tout ce qui faisait l'identité de la personne à l'extérieur lui est retiré. Erving Goffman a d'ailleurs parfaitement montré cette dépersonnalisation que l'individu subit par la réclusion⁷. Audrey Chenu décrit son arrivée en prison de la manière suivante :

Après la fouille au corps, les matonnes prennent mes empreintes [...]. Elles vérifient une fois de plus mon identité. Elles me confisquent mes effets personnels, interdits en détention : bijoux, argent, papiers d'identité. Je suis désormais enregistrée au registre des écrous. Matricule 6379. Je suis devenue un numéro. Ce chiffre est mon identité⁸.

Face à cette perte d'identité l'écriture apparaît alors comme le médium idéal afin de se retrouver en passant par une analyse intime de soi. Dans un espace régi par la surveillance et ainsi par la perte d'intimité notamment avec la fouille à nu, l'écriture est un moment à soi où la détenue peut se retrouver.

Le travail d'écriture permet également un retour rétrospectif sur son vécu. La construction du récit met en ordre les événements passés pour les rendre intelligibles à autrui. Par ce procédé, l'écrivaine fait retour sur elle-même et élucide son parcours personnel. Les instants disparates et désordonnés deviennent homogènes. Ce qui permet de mieux se comprendre, de mieux comprendre les conséquences de ses actes ou les schémas sociaux et familiaux qui ont pu contribuer à cette désobéissance vis-à-vis des lois. Par exemple, Audrey Chenu revient sur le cadre familial chaotique dans lequel elle a grandi⁹. C'est avec l'écriture de son histoire qu'elle parvient à lui donner du sens. Lors de

5. Brigitte Brami, *La prison ruinée*, Paris, Indigènes, 2011, p. 7.

6. *Ibid.*, p. 5.

7. Erving Goffman, *Asiles*, Paris, Minuit, 1990, p. 56-92.

8. Audrey Chenu, *op.cit.*, p. 71.

9. *Ibid.*, p. 33-70.

notre entretien elle remarque que la rédaction de ce roman lui a permis de se reconstruire : « Tu es un numéro un déchet, tout ce truc négatif et du coup l'écriture me redonne une image de moi-même plus positive. Ça m'a valorisé de me dire que je savais écrire et transmettre une opinion ». Au lieu d'accepter ce stigmate comme une fatalité, l'écriture permet d'acquérir un point de vue critique et de remettre en question ses actions passées tout en regagnant une confiance bafouée.

La personnalité marquée par la stigmatisation n'est finalement que temporaire. Une fois la vie sociale retrouvée, celle-ci peut être retirée. Albertine Sarrazin compare cette personnalité à un vêtement que l'on peut enlever. Il s'agit finalement d'intégrer la communauté des reclus afin d'y survivre avant de se retrouver véritablement. Un gendarme lui avait conseillé :

« Fais-toi une personnalité de rechange, en cabane ». J'ai pas pu oublier. C'est vrai ; en même temps que l'uniforme, on met au sale jusqu'à la peau. [...] J'ai mené mes deux existences, intra et extra, comme des... rechanges de lingerie ; je porte l'une tant que l'heure de déplier l'autre n'a pas sonné¹⁰.

Mais l'écriture autobiographique ne se limite pas à un travail sur soi, elle est également destinée à un lecteur. Nous pouvons donc nous demander en quoi l'écriture permet d'instaurer un lien avec l'extérieur. Quelle est la spécificité de ce lien dans l'écriture féminine ?

L'écriture, entre lettre d'amour et engagement féministe

Lorsqu'il s'agit d'aborder le lien avec l'extérieur, nous pouvons noter deux spécificités dans l'écriture des femmes en prison, la thématique amoureuse et l'engagement social féministe. Remarquons tout d'abord que la forme d'écriture majoritairement pratiquée en prison est la pratique de l'échange épistolaire. La lettre est primordiale pour conserver le lien avec les personnes extérieures notamment lorsque le centre pénitentiaire est géographiquement éloigné. Après le décès d'Albertine Sarrazin en 1967 suite à une opération chirurgicale, son mari Julien fait publier tous ses écrits. On y trouve ses journaux intimes mais également les échanges épistolaires qu'ils ont eu entre eux lorsqu'ils étaient tous deux en prison. Leurs lettres apparaissent clairement comme un dialogue. Julien Sarrazin écrit d'ailleurs lorsqu'il commence une lettre : « Je viens

10. Albertine Sarrazin, *Journal de Fresnes, Le passe-peine 1949-1959*, Paris, René Julliard, 1976, p. 208-209.

bavarder un peu »¹¹. Privés de la présence physique de l'autre, ils peuvent par le biais de l'écriture renforcer ce lien amoureux qui les unit. Ils abordent leur quotidien, leurs impressions et leurs émotions librement, ce qui leur donne le sentiment d'être l'un avec l'autre. La lecture de la lettre renvoie à l'instant même où l'autre écrit comme si cet instant était partagé.

Le thème de l'amour et de la fusion impossible sont récurrents dans les écrits de femmes en prison. L'histoire d'Albertine et de Julien Sarrazin est l'exemple manifeste d'une solitude provoquée par l'éloignement vis-à-vis de l'être cher. Le lien affectif qui les unit est mystifié dans les œuvres romancées. *L'astragale* raconte leur rencontre et la création de ce lien qui ne peut être brisé par les années de prison qui les séparent. Le récit de la Saint Jean concrétise cet attachement par la promesse, faite le 24 juin 1958, de ne plus se quitter. Ce jour devient alors une date symbolique dans leur histoire d'amour. Le 8 septembre, les deux voleurs sont arrêtés, Julien est relâché, mais Albertine fugitive doit finir sa peine de prison. Elle commence alors son journal de Fresnes nommé le *Times*. Elle y aborde l'expérience de la solitude accentuée par la privation de l'autre: « 23 décembre 1958. Ce fut pour l'un la liberté, pour l'autre le prélude... Je croyais bien connaître la solitude et soudain comme tous les êtres chers son imprévu me montre l'autre face. À l'endroit, dédain, mais à l'envers, manque »¹². Face à l'éloignement physique, l'amour est mystifié afin de combler cette situation de manque. Spécificité de l'écriture des femmes, l'affirmation de l'amour est un soutien qui permet un lien avec l'être aimé.

Au-delà de l'échange épistolaire, l'écriture d'un roman visant à être publié permet également ce lien avec autrui. L'autre n'est pas connu, il n'est pas identifié par l'auteur mais il est une présence imaginaire lors de l'écriture. Elle n'est donc pas seulement un retour sur soi mais une démarche tournée vers la société. Comme nous l'avons vu, la détenue dérange car elle ne renvoie pas à l'image de la femme traditionnelle. Ce dérangement constitue une raison de plus d'écrire sur sa vie car cela peut contribuer à changer l'imaginaire collectif sur la femme ou la personne détenue. Audrey Chenu exprime dans son roman une véritable révolte face à l'administration pénitentiaire mais également vis-à-vis de l'image de la femme véhiculée par la société. Au travers de son témoignage et de ses actions solidaires elle cherche à faire évoluer les préjugés. On peut clairement remarquer chez les écrivaines un renforcement de l'engagement féministe depuis leurs incarcérations. Dans un sens, elles deviennent les porte-paroles de la population carcérale en racontant cette exclusion sociale.

11. Albertine Sarrazin, *Lettres à Julien, choix 1958-1960*, Paris, J.-J. Pauvert, 1973, p. 111.

12. Albertine Sarrazin, *Journal de Fresnes, Le passe-peine 1949-1959, op.cit.*, p. 151.

Au lieu de cacher leur passage en prison, ces femmes assument et s'inscrivent dans la société en affirmant leur identité. L'écriture fixe cette expérience qui ne doit pas être oubliée car elle peut apporter un nouveau regard sur la prison et les personnes qui y vivent. Avec l'écriture, un lien entre la prison et la société civile est alors établi. De plus, un lien se met également en place entre l'intériorité et l'extériorité. La subjectivité prend place dans le monde extérieur et sera actualisée à chaque nouvelle lecture. Audrey Chenu remarque, lors de notre entretien, que le livre en tant qu'objet ne lui appartient plus et qu'il est devenu public tout comme son histoire. Cette publication lui a permis de se construire une nouvelle place dans la société. Elle est aujourd'hui institutrice et réalise des ateliers d'écriture dans les quartiers de la banlieue parisienne afin de transmettre aux jeunes sa passion pour l'écriture.

Au travers du récit de leur vécu carcéral, les femmes cherchent à faire évoluer la société. Mais comment les femmes abordent-elles cet enfermement et ses conséquences ? En quoi ce récit est-il spécifique à une écriture féminine ?

Acquérir un pouvoir poétique par une esthétisation sensuelle du corps

Il ressort de ces écrits que le fonctionnement interne de la prison exerce une certaine violence sur le corps de la condamnée. L'enfermement est en soi punitif, c'est-à-dire qu'il est imposé afin de réparer une infraction à la loi. Cette limitation dans l'espace et dans le temps est le symbole de la perte de la liberté inhérente à la punition. La personne incarcérée se retrouve dans un lieu clos pour une période indépendante de sa volonté. Cette situation est comprise comme une violence imposée par l'État. Face à la violence carcérale et à l'impuissance dans laquelle elle place la personne incarcérée, la seule réaction possible est parfois de retourner cette violence contre soi-même. Audrey Chenu l'aborde dans son roman autobiographique :

Je sens monter en moi une terrible violence. La seule personne contre qui la retourner c'est... moi. En rentrant de promenade ce jour-là, je « déshabille » un rasoir et, avec sa lame, je me plante devant le miroir au-dessus du lavabo et, à l'abri des regards, je me lacère la poitrine. Plusieurs fois. Verticalement au-dessus du décolleté. Aussi étrange que cela puisse paraître, cette automutilation me soulage : cela fait du bien de voir ma chair s'entrouvrir et le sang couler sur ma peau, comme un collier de rubis¹³.

Le retournement de la violence contre soi est ici esthétisé comme une mutila-

13. Audrey Chenu, *op.cit.*, p. 116.

tion de la féminité notamment avec le choix de la partie du corps, la poitrine, attribut féminin par excellence. De plus, la comparaison à un collier nous renvoie à la fois à l'interdiction des bijoux en prison et à l'affirmation d'une féminité meurtrie. Cette esthétisation de l'automutilation ne se retrouve pas dans les écrits d'hommes en prison. Cela ne signifie pas que l'automutilation n'est pas présente chez les hommes détenus mais plutôt que cette violence contre soi n'est pas esthétisée comme une forme de transgression, elle sera davantage tournée contre autrui. Enfin, la transgression s'affirme ici par un acte de violence qui demande du courage et de la force, caractères habituellement attribués aux hommes. Il y a donc une prise de pouvoir s'exerçant à même la chair. Le corps étant un espace de liberté face à l'enfermement punitif.

Le rapport au corps et notamment à la sexualité sont présents dans les écrits de femmes en prison alors que nous ne les retrouvons pas dans les écrits contemporains d'hommes incarcérés. Mais cette sexualité homosexuelle, même si elle est créatrice de plaisir, est souvent prise dans des rapports de pouvoir et de domination exacerbés en prison. Audrey Chenu explique la relation qui s'est établie entre deux codétenues : « Gaby ayant plus de moyens financiers que Sarah, elle l'entretient. En échange de quoi, Sarah assouvit tous ses fantasmes. Je suis profondément choquée, incroyablement. Pourquoi Sarah ne change-t-elle pas de cellule ? Elle a peur des représailles. Gaby l'a menacée »¹⁴. Le plaisir rencontre ici la violence. Brigitte Brami aborde également dans ses écrits ces rapports sensuels et violents qu'elle a expérimentés. En décrivant ses codétenues, elle évoque cette ambiguïté : « Ces visages ouverts, sculptés par les marques de l'imbrication de la souffrance et de la jouissance, respirent toutes les audaces mais aussi tous les manques »¹⁵.

Face au corps enfermé, l'esprit peut devenir un espace imaginaire d'émancipation créatrice. L'existence vécue devient la matière principale de l'ouvrage et l'écrivaine peut alors lui imposer l'ordre qu'elle souhaite. C'est ce que fait Albertine Sarrazin lorsqu'elle invente la fin de son roman *Lastragale*¹⁶. Le roman se termine par l'arrestation d'Albertine et de Julien Sarrazin devant leur hôtel ce qui est totalement inventé par l'auteure. Cette prise de liberté montre comment la personne incarcérée peut reprendre un pouvoir poétique sur les événements qui constituent son histoire individuelle. Cette prise de pouvoir poétique est d'autant plus importante au vu de la limitation inhérente à la condition carcérale. De plus, l'astragale qui donne son nom au roman est

14. *Ibid.*, p. 83.

15. Brigitte Brami, *op.cit.*, p. 7.

16. Albertine Sarrazin, *Lastragale*, Paris, Ed. Points, 2011, p. 204.

l'os du pied qu'elle s'est cassé lorsqu'elle a sauté des remparts de la prison de Doullens pour s'enfuir. Nous pouvons d'ailleurs noter ici que le roman porte le nom d'une partie du corps, ce qui confirme cette omniprésence du corps dans les écrits féminins.

Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*, montre en quoi l'institution carcérale exerce un pouvoir total sur les personnes incarcérées. Il est ici important de remarquer que l'écriture, par la liberté qu'elle permet vis-à-vis du récit de la quotidienneté, permet de regagner ce pouvoir dans un espace poétique. C'est d'ailleurs ce que remarque Brigitte Brami au travers de son concept de transfiguration poétique¹⁷. La création littéraire lui permet de transfigurer les événements quotidiens. Des situations désagréables voire perturbantes sont totalement transformées par le biais de l'imaginaire. Par exemple, lorsqu'on lui apporte les repas dans sa cellule, elle s' imagine qu'elle est dans une suite luxueuse et que le room service vient lui apporter sa commande. Lorsque la police vient la chercher pour la conduire au tribunal, elle s' imagine que ce sont des gardes du corps chargés de sa défense. La transfiguration poétique apparaît comme une solution face à la perte de liberté inhérente à la fonction punitive de la prison.

Conclusion

L'écriture est une démarche solitaire qui prend place en prison dans un espace clos imposé à l'écrivaine. Par ce médium, elle parvient à regagner une estime de soi et à aller contre cette stigmatisation due à son acte hors la loi. Mais l'écriture suppose également un lecteur pour activer le récit et pour aller contre l'oubli. Dans ce rapport avec l'extérieur, il y a deux spécificités des écrits de femmes en prison : la thématique de la fusion amoureuse et l'engagement féministe. Face à la perte de liberté inhérente à la prison, les écrits de femmes mettent également en avant leur corps par une esthétisation sensuelle de celui-ci, ce qui leur permet de mettre en place un pouvoir poétique sur leur enfermement physique.

GALVEZ NATACHA

Université Paris 8
France

17. Brigitte Brami, *op.cit.*, p. 20.

