



**HAL**  
open science

## L'image du corps féminin dans l'oeuvre de Assia Djébar.

Diana Labontu-Astier

► **To cite this version:**

Diana Labontu-Astier. L'image du corps féminin dans l'oeuvre de Assia Djébar.. Littératures. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENL020 . tel-01138092

**HAL Id: tel-01138092**

**<https://theses.hal.science/tel-01138092>**

Submitted on 1 Apr 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## THÈSE

Pour obtenir le grade de

## DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : LLSH/LETTRES ET ARTS/LANGUE FRANÇAISE

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

**Diana LABONTU - ASTIER**

Thèse dirigée par **Claude COSTE**

préparée au sein du **Laboratoire TRAVERSES 19-21**  
dans l'**École Doctorale de L'UNIVERSITE STENDHAL de**  
**GRENOBLE 3**

# L'Image du corps féminin dans l'œuvre de Assia Djebar

Thèse soutenue publiquement le **20 Septembre 2012**,  
devant le jury composé de :

**Mme Mireille CALLE-GRUBER**

Professeur à l'Université de Sorbonne Nouvelle – Paris III (Rapporteur)

**M Claude COSTE**

Professeur à l'Université Stendhal de Grenoble 3 (Membre)

**Mme Khedidja KHELLADI**

Professeur à l'Université d'Alger (Membre)

**M Daniel LANÇON**

Professeur à l'Université Stendhal de Grenoble 3, rôle (Président)

**Mme Marina MUREȘANU**

Professeur à l'Université « Al. I. Cuza » de Iasi (Rapporteur)





# SOMMAIRE

INTRODUCTION

## **PREMIERE PARTIE : LE CORPS ENTRE TOTALITÉ ET PLÉNITUDE**

<b>Chapitre 1. Du corps matériel au corps imaginaire (p. 21 – 78)</b>
---

### **1.1. Corps phénomène (p. 22 – 47)**

Descriptions du corps

*La description du visage*

*L'épuration des traits*

*La vision dynamique de la description*

Présence simultanée du sujet et de son corps

*La danse*

*La lecture*

*Le plaisir / la douleur*

Corps vivant / corps mort

*L'immobilisme du corps*

*Le visage*

*Les mains de la laveuse des morts*

*Le silence et l'oubli*

### **1.2. Corps réflexif (p. 48 – 57)**

Prise de conscience du corps par la parole

*Le miroir – outil de connaissance*

*Le miroir – voie d'accès*

*L'absence de miroir*

### **1.3. Corps imaginaire (p. 58 – 78)**

Perception individuelle et imaginaire collectif

Imaginaire linguistique

*L'imaginaire linguistique et le colonialisme*

*Assia Djébar et l'imaginaire linguistique français*

Corps imaginaire djebarien

*Le corps*

*La subjectivité / l’intersubjectivité*

*La communication*

**2.1. Identité féminine individuelle** (p. 89 – 106)

*L’onomastique*

Dimension sexuelle

*Le corps fait l’amour*

*Le choix de l’époux*

*La migration domestique*

Dimension linguistique

*Le verbe politique*

*Le verbe-guerre*

*Le verbe-improvisation*

**2.2. Identité féminine collective** (p. 107 – 129)

Dimension familiale et collective

*La référence à une femme*

*La cohésion du monde féminin*

Dimension mémorielle

*La performativité de la parole : les rawiyates*

*La mémoire du cœur*

**2.3. Changements embryonnaires dans le statut des femmes** (p. 130 – 133)

*Violences et malentendus d’interprétation*

Conclusion de la première partie (p. 133 – 135)

## **DEUXIÈME PARTIE : CORPS DOMINÉ, CORPS FRAGMENTÉ**

### **Chapitre 1. Espace – prison et transformations corporelles féminines**

(p. 138 –186)

Corps féminin et contexte socio-religieux

*L'honneur, la honte et la pudeur*

#### **1.1. Vaste est la prison... (p. 146 –160)**

*Les divisions et la réduction de l'espace féminin*

Maison

*La place rituelle, la posture habituelle du corps féminin*

*Les activités ménagères*

*Le lieu d'expression des sentiments*

*La maison-prison*

Chambre

*La perte de chaleur*

*Les gestes, les attitudes et les occupations*

*Le lit-lieu d'esclavage*

#### **1.2. Regard espion ou voyeur – négation de la personnalité (p. 161 –186)**

*Femme-corps pour les autres*

Corps féminin et famille

*Le corps féminin et la belle-famille*

*Le corps féminin et les parents*

Corps objet

*Le corps et le rituel du mariage – corps à embellir*

*Le corps et le plaisir – corps à soigner*

*Le corps féminin dans le cadre du mariage – corps à abîmer*

Corps statique

*La passivité*

- *les gestes*

- *les manières d'être*

- *les attitudes corporelles*

## Chapitre 2. De l'autorité à la violence masculine (p. 187 – 231)

### 2.1. Autorité masculine (p. 188 – 202)

Autorité de l'homme – définition et sources

*L'autorité du mari*

*L'autorité du frère*

*L'honnêteté féminine*

*L'humiliation*

*La soumission des fillettes et l'autorité des garçonnets*

### 2.2. Violences exercées contre le corps féminin (p. 203 – 228)

Ordres et insultes

*Les réponses psychiques des femmes aux ordres : deux étapes*

Reproches et coups

*Les parties du corps visées par les coups*

Crimes

*Le désir de l'homme de contrôler la vie de la femme*

*La jalousie, la méfiance, les soupçons*

*Le corps cage, corps non-assumé*

Viol

*Le corps objet*

*Les ressentiments*

En guise de conclusion : la postface « Regard interdit, son coupé » (p. 228 – 231)

**Chapitre 3. Ripostes à la domination masculine (p. 233 – 262)**

*Maison-royaume et alliance des femmes*

*Peuple des femmes*

Dissimulation et ruse

*La dissimulation des sentiments*

*L'épanouissement dans la maternité et l'exclusion du mari*

*La ruse*

Défi, haine, révolte

*Le détachement d'avec l'homme*

*Le cri*

Avortement ou refus de la maternité

*Le corps pondeur*

*La fausse couche*

*L'avortement*

Conclusion de la deuxième partie (p. 262 – 264)



## **TROISIÈME PARTIE : CORPS RECONSTITUÉ OU À RECONSTITUER**

### **Chapitre 1. Corps féminin libre (p. 267 – 375)**

Retrouver les valeurs initiales

*La redécouverte de la mère*

*Le retour à la langue première*

Liberté offerte en don par l'un des parents

*La complicité mère-fille et père-fille*

*L'image du père idéal*

*L'éducation moderne reçue par la fillette*

*La compensation offerte par la fillette au père*

#### **1.1. Regarder (p. 300 – 320)**

Perversion du rôle du voile

Se dévoiler

Avoir un corps « nu » mais sans voix

Regard constructeur

#### **1.2. Circuler (p. 321 – 339)**

Sortir

Déambuler

Errer

Réactions corporelles : *respiration libre*

*lumière et sensations*

*ivresse du mouvement*

#### **1.3. Parler (p. 340 – 375)**

Parler de la guerre et transmettre l'histoire

Emergence de la voix, des mots, de la parole

*Voix anonyme*

*Voix collective*

*Voix personnelle*

Mémoire personnelle

La femme « récitante », « diseuse », « conteuse »  
Parler de soi  
Corps-parole  
Dire « je » : *nommer les autres*  
*se raconter*

<b>Chapitre 2. Corps féminin amoureux</b> (p. 377 – 419)
--

Nouvelles manières de vivre l'amour, la passion, les tabous et d'en parler

**2.1. Corps féminin amoureux** (p. 383 – 391)

Renouer avec la liberté originaire

*Quitter l'époux ou le répudier*

*Choisir l'homme et la ville*

*Vivre les sentiments*

Nouvelles habitudes

*Voir des couples d'amoureux dans la rue*

*L'attention à l'autre*

*La démarche volontaire vers l'homme*

Liberté des gestes avec l'homme

*Toucher*

*Embrasser*

*Sentir l'amour dans le corps*

**2.2. Corps féminin épanoui dans le couple** (p. 392 – 415)

*Corps-plaisir*

(1) Nfissa – Rachid

(2) Thelja – François

*La réflexion*

*La connaissance des corps*

*Amour-langue-voix*

En guise de conclusion (p. 415 – 419)

Conclusion (p. 421 – 430)

Bibliographie (p. 431 – 444)



## INTRODUCTION

Ces dernières années, le problème de la femme dans les pays du Maghreb a occupé le devant de la scène. Nombreux ont été les écrivains et les spécialistes qui s'y sont penchés, mais des voix tout à fait singulières de romancières issues de cette culture se sont détachées pour décrire une réalité qui contrastait avec tout ce que nous connaissions. Des voix formées par l'école française, mais qui sont restées à jamais attachées à la langue et à la sensibilité arabe, transmises avec le lait maternel et qui se sont donné la tâche d'offrir une vision « réaliste » de la femme, de son corps, de son rôle dans la société, de son conditionnement par la Tradition, de ses liens avec la religion.

Attirée par ces voix féminines, nous nous sommes arrêtée sur l'œuvre de Assia Djébar. Au-delà des titres déjà consacrés, elle nous a touché par le fait qu'elle a assumé son côté algérien et musulman pour le mettre en avant dans des œuvres dont la modernité surprend toujours. De plus, elle en parle d'une manière ouverte, ne laissant de côté aucune manifestation qui pourrait approfondir notre compréhension de ce milieu. En guise d'introduction nous tenterons de souligner l'originalité des romans djebariens, élément qui a motivé notre choix. Assia Djébar a déjà derrière elle une activité littéraire de plus de quarante ans pendant lesquels elle a abordé tous les genres littéraires pour s'exprimer : le roman, la poésie, le théâtre et le cinéma.

Les premiers quatre romans, *La Soif* (1957), *Les Impatients* (1958), *Les Enfants du nouveau monde* (1962) et *Les Alouettes naïves* (1967), considérés par la critique comme des livres de jeunesse, contiennent *in nuce* les éléments qui feront l'originalité des romans de maturité : la situation des jeunes filles dans la société, leurs relations avec les hommes (le père, le frère aîné, le fiancé), les bouleversements apportés par les événements historiques dans la société algérienne et la découverte que les femmes font de leur corps. Dans ces fictions déclarées ou ces romans d'intrigue, le français est comme un voile de langage. Cette première étape d'écriture finira en 1969 avec la pièce de théâtre *Rouge l'aube* qui reprend les thèmes apparaissant dans les romans et qui parle de la volonté de libération et d'émancipation d'une jeune fille qui désire participer librement à la guerre. La même année sera publié le volume de poésie *Poèmes pour l'Algérie heureuse*.

Cette période sera suivie de dix ans de silence sur le plan littéraire, durée pendant laquelle l'auteure essaie, grâce à des discussions avec les paysannes de son pays, de renouer le contact

avec la lignée maternelle et donc, avec tout un passé plein de souvenirs. Ce retour physique et symbolique au pays, pour retrouver son héritage berbéro-arabe, se concrétisera par la réalisation de deux films *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) qui recevra le Prix de la critique à la biennale de Venise et *La Zerda et les chants de l'oubli* (1979). Grâce à ces deux films, Assia Djébar développe une réflexion/interrogation sur son rapport avec la langue française, fait qui opérera un bouleversement dans les œuvres suivantes.

A partir de 1980, l'auteure reprend la plume pour nous donner des textes d'une originalité étonnante : *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), le Quatuor Algérien qui réunit les romans *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987), *Vaste est la prison* (1995) ; *Le Blanc de l'Algérie* (1996), le retour aux origines de l'Islam dans *Loin de Médine* (1991), le livre de nouvelles *Oran, langue morte* (1997) et puis les romans *Les Nuits de Strasbourg* (1997), *La Femme sans sépulture* (2002), *La Disparition de la langue française* (2003) et *Nulle part dans la maison de mon père* (2007). Tous ces livres apportent des points de vue différents sur les femmes ainsi que sur la manière d'écrire, la plus adaptée à ce sujet littéraire : transcrire les voix et/ou le silence, parler des sujets sociaux sensibles, tout en mettant en avant la personnalité de ces personnes oubliées par la société algérienne. Ces derniers textes sont accompagnés de *Ces voix qui m'assiègent* (1999), un livre-essai qui présente la réflexion sur la langue d'écriture et sur ses choix en tant qu'écrivaine.

Loin de nous intéresser à tous les thèmes proposés par notre romancière dans ses romans, nous nous sommes consacrée à l'analyse de l'image du corps féminin algérien, de ses évolutions et des transformations sous les influences sociales et historiques, tout en analysant l'ensemble des romans de Assia Djébar. Ces thèmes ont été déjà observés et commentés par la critique littéraire qui a remarqué que le corps féminin était une constante des romans djebariens et que Djébar était la première romancière maghrébine à avoir eu le courage d'en parler ouvertement. Tous les critiques spécialistes de l'œuvre de cette écrivaine, Jean Déjeux, Beïda Chikhi, Jeanne Marie Clerc, Christiane Achour, Mireille Calle-Gruber, pour ne citer que quelques noms, ont consacré des pages à ce sujet inédit dans le paysage de la littérature algérienne. J. Déjeux observe que, dans le volume *Les Impatients*, « ... l'auteur se situe dans la découverte du corps, de l'amour et de la sensualité, du conflit des amoureux et du couple »<sup>1</sup> et « parmi ses apports à la littérature algérienne et même maghrébine, deux affirmations majeures : la découverte du corps et la découverte du couple »<sup>2</sup>. Et quand ce critique parle de

---

<sup>1</sup> Déjeux, Jean – *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Ed. Karthala, 1994, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 81.

la « découverte » du corps, il s'agit du « dévoilement : la femme dévoilée et circulante au milieu de l'espace masculin de la rue »<sup>3</sup>.

Marta Segarra dans son livre, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*<sup>4</sup>, dévoile un autre aspect de ce corps. Dans le chapitre « Corps meurtri, corps libérés », elle rappelle la réification du corps féminin sous l'influence de la doctrine islamique et son morcellement ; le corps est devenu « quelque chose de mouvant, d'instable, sans unité »<sup>5</sup> et « cette fragmentation produit un trouble identitaire très marqué »<sup>6</sup>. Cette image plutôt négative est mise en opposition avec une « sensualité puissante [...] du corps qui s'accepte et s'épanouit »<sup>7</sup>. De son côté, Mireille Calle-Gruber consacre des pages entières à l'écriture et aux silences (ou plus exactement à la « langue-silence »<sup>8</sup>), à la recherche de la parole identitaire. Donc, le corps féminin apparaît dans sa relation avec les mots et le langage, « le corps est devenu "langage à son tour" »<sup>9</sup>. Enfin, la thèse de doctorat de Anna Rocca, publiée sous le titre *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vue*, revient sur le problème du corps en tant qu'entité physique, mais elle y insiste sur le concept d' « invisibilité active »<sup>10</sup>, c'est-à-dire la manière du corps féminin de résister au regard masculin par la mise en avant de la solidarité féminine et de l'expression de ses désirs. Le corps est envisagé dans la relation désir-vide du désir et son langage est « une forme de résistance contre le pouvoir masculin »<sup>11</sup>.

Quant aux deux grands colloques consacrés à l'œuvre djebarienne, auxquels nous avons assistés, *Assia Djébar, Nomade entre les murs. Pour une poétique transfrontalière* (2003)<sup>12</sup> et *Assia Djébar, littérature et transmission. Sur l'aire de la dépossession pouvoir chanter* (2008)<sup>13</sup> ils n'ont pas ignoré cette problématique. Dans le premier, le corps a été présenté dans son mouvement, avec ses langues et sa voix ; le second s'est penché plus sur le moi et ses

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>4</sup> Segarra, Marta – *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997, 237 p.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>8</sup> Calle-Gruber, Mireille – *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Ed. Maisonneuve&Larose, 2001, p. 12.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>10</sup> Rocca, Anna – *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vue*, Paris, Ed. L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2004, p. 16.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>12</sup> Ce colloque s'est déroulé entre 27-29 novembre 2003 à La Maison des Ecrivains à Paris et il a été coordonné par Mireille Calle-Gruber. Les actes de ce colloque ont été publiés sous le titre *Assia Djébar, Nomade entre les murs*, par la maison d'édition Maisonneuve & Larose, 2005.

<sup>13</sup> Ce colloque s'est déroulé entre 23-30 juin 2008 au Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle et il a été coordonné par Mireille Calle-Gruber, Wolfgang Asholt et Dominique Combe.

blessures, son besoin de retrouver ses racines, par l'intermédiaire de la grand-mère maternelle, et de parler, de s'exprimer, de dire son désir-plaisir.

Ce passage en revue nous permet de dire que le corps, toujours présent dans ces analyses, a été mis une lumière souvent selon une seule perspective, ou corporelle ou psychique. Notre travail se place donc dans l'effort d'offrir une vision totalisante, unitaire du concept de corps féminin et de l'inscrire dans la durée, grâce à la continuité donnée par notre romancière avec ses œuvres qui relient les origines de l'Islam et l'époque contemporaine. Nous nous intéressons à un corps physique qui est toujours en lien avec une identité plus ou moins affirmée et présente. Nous partons de l'idée que ce corps est en relation indéfectible avec le milieu qui l'influence, en façonnant le comportement et en conditionnant l'expression de la personnalité. Nous voulons, par notre travail, dépasser le dualisme de cette vision et montrer la continuité du corps, même dans des situations difficiles, sa résistance, la survie de son identité et la manière dont celle-ci se réveille dans certains contextes inhabituels. Rassembler tous ces points de vue et conférer une unité perdue ou oubliée.

Nous sommes d'emblée dans le réel, car notre écrivaine prend le soin de peindre la richesse de l'être féminin algérien, tel qu'elle l'a rencontré lors de son enfance : un concept qui change, progresse ou régresse, mais il est toujours resté en contact avec une vision originelle, des traces matricielles qui sont devenues des éléments de stabilité et de comparaison sur la longue route de l'avènement de l'identité au sens moderne.

Plutôt que d'être féminine, nous avons décidé de parler de l'« image du corps », une expression tout aussi large que confuse à premier abord. Pour cela nous utiliserons toutes les sciences humaines qui ont fait du corps un sujet d'étude afin de (re)donner au « corps » sa totalité : anthropologie et philosophie, psychiatrie et linguistique. Loin de limiter, ces disciplines ont ouvert la vision sur ce que nous appelons communément le corps, fait à la fois d'une chair et d'une personnalité, subjectivité, identité ; nous n'avons que l'embaras du choix parmi tant de termes. Notre étude est partie de l'idée que « L'étude de l'image du corps féminin ne pourra jamais se faire sans le concept de **personnalité**<sup>14</sup>. Il y a toujours une personnalité qui éprouve la perception. [...] Nous sommes, en d'autres termes, des êtres affectifs, des personnalités, et une personnalité est un système d'actions et de tendances aux

---

<sup>14</sup> La définition de ce concept est donnée par Paul Schilder : « la personnalité signifie tout le monde de la vie psychique, expression d'un moi, d'un sujet. L'image du corps est un des aspects de l'expérience globale, qui met en jeu la personnalité (le moi), le corps et le monde », in Schilder, Paul – *L'Image du corps. Etude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1968, p. 292.

actions »<sup>15</sup>. C'est en tenant compte de cette double perspective, corps et personnalité, que nous avons conduit notre travail sur le féminin et nous avons dû tenir compte du milieu propre à la société algérienne contemporaine dont est issue notre romancière.

L'avantage majeur de ce point de départ est le fait qu'il nous aide à ne pas tomber dans les stéréotypes de la catégorisation strictement sociale de la femme algérienne : femme-mère, femme-épouse dans sa relation avec son époux et sa belle-mère, femme-vierge. Un autre avantage consiste dans le fait que ces concepts nous ont donné la possibilité d'interroger ces stéréotypes et de cerner le problème de l'identité féminine algérienne, formée à la fois par l'identité arabo-musulmane (ce qui implique le problème religieux, étant donné l'influence de l'Islam), les spécificités berbères (d'où le problème linguistique des rapports des langues dans la construction de l'identité) et l'influence française (qui implique un point de vue historique et le rapport à l'Autre). Et en tant que construction symbolique, tout comme l'image du corps, l'identité est soumise à plusieurs facteurs, elle évolue, s'adapte à la réalité ou la devance dans ses recherches et ses libertés.

Ainsi cette image du corps féminin algérien dans la vision de Assia Djébar est-elle déclinée en trois temps qui correspondent aux trois parties de notre travail.

Dans *la première partie*, nous tenterons de mettre en lumière l'unité fondamentale de l'être féminin algérien. Mais pour les besoins de l'analyse, nous avons pris la décision de fragmenter notre premier chapitre en trois temps. Le premier est consacré tout d'abord à sa dimension corporelle, la première qui se présente à notre vue. Mais celle-ci se transforme en signe de la personnalité et les deux dimensions sont prises en charge par le langage et par l'imaginaire. Cela nous permet de penser le corps comme une totalité, comme la relation de plusieurs dimensions, physique, psychique, intellectuelle, langagière et imaginaire. Cette totalité, souvent remise en question, aspire à une plénitude qui incarne le bonheur de l'être féminin. De cette plénitude, il existe un exemple significatif dans les premiers temps de l'Islam. Dans *Loin de Médine*, Assia Djébar se réfère à une époque heureuse qui ne fragmente pas encore le corps de la femme et qui doit, donc, servir de modèle en ces moments de crise.

---

<sup>15</sup> Schilder, Paul – *L'Image du corps. Etude des forces constructives de la psyché*, op. cit., p. 39. Cette relation entre le corps et la personnalité est réaffirmée tout le long du livre : « Un corps est toujours le corps d'une personne et la personnalité a des émotions, des sentiments, des tendances, des mobiles et des pensées » ; « L'image du corps et émotions sont très étroitement associées et, tout comme mon image du corps exprime ma vie émotionnelle et ma personnalité, le corps de l'autre ne signifie pleinement quelque chose pour moi qu'en tant qu'il est le corps d'une personnalité autre que la mienne. [...] Il existe un courant permanent d'échanges mutuels entre l'image du corps de chacun et l'image du corps de tous les autres », in Schilder, Paul – *L'Image du corps. Etude des forces constructives de la psyché*, op. cit., p. 234 et respectivement 242.



*La deuxième partie* analysera les silences imposés au peuple féminin qui sont apparus suite à la modification de la perception initiale du corps féminin. Les livres traduisent les cris, les chuchotements, les danses, les timbres des voix féminines. Mais il s'agit de dépeindre la résistance du corps féminin, une résistance faite à la fois de la révolte des femmes muettes et d'un rapprochement, de l'écoute des femmes, du besoin de partager qui conduira à retrouver dans la troisième partie la solidarité capable de faire avancer le corps féminin sur la route de la liberté.

*La troisième partie* décrira la transgression des interdits, car la femme qui retrouve le contour de son corps et est soutenue par la solidarité féminine, trace présente du passé éloigné ou plus récent, s'interroge sur son rôle et ses libertés dans la société. Cette prise de parole est synonyme donc d'une avancée notable sur la route de la libération du corps à travers des gestes presque oubliés et de la subjectivité par et dans l'amour.

Nous nous intéressons donc à cet être féminin qui suit une lente transformation le long des siècles et qui nous permet donc de mettre en lumière ses prises de conscience, de position et de paroles afin de parler de tout et de lui.

# PREMIERE PARTIE

## LE CORPS ENTRE TOTALITE ET PLENITUDE



Le corps, comme nous l'avons vu dans l'« Introduction », grâce aux paroles de Paul Schilder, a deux dimensions. La notion de corps ne comporte pas uniquement notre corps physique, dans sa dimension charnelle, elle inclut aussi une dimension psychique, traduite le plus souvent par les termes d'esprit, personnalité, subjectivité. Pour nous, ces deux composantes du corps, la corporelle et la psychique, sont inséparables. Malgré cela, il y a eu des moments ou des périodes historiques ou des sociétés où l'une des composantes s'est trouvée mise en évidence au détriment de l'autre. Ainsi nous intéresserons-nous à ces deux composantes, physique et psychique, afin de cerner le corps dans sa totalité et de voir en profondeur sa richesse, car nous nous rendons compte que tout un chacun connaît son corps plutôt de manière intuitive, sans y prêter beaucoup d'attention. Notre perception du corps se résume-t-elle uniquement à cette enveloppe charnelle que nous voyons ? Ou envisage-t-elle l'intérieur ? Cette intériorité s'appelle-t-elle « âme », « conscience », « esprit », « soi »<sup>16</sup>, si nous voulons la désigner ? Voici quelques termes utilisés par chacun d'entre nous pour la désigner et implicitement se désigner. Quel est leur sens précis ? Quelle en est leur fonction ? Sont-ils des concepts opératoires ou désignent-ils des réalités tangibles ? Nous aident-ils à entrer en relation avec d'autres personnes ?

Afin de pouvoir donner des réponses pertinentes, il faudrait tenir compte du contexte social et de l'influence de la culture sur l'élaboration de nos pensées. Si nous croyons les linguistes et les psychiatres, nous portons tous en nous une partie intime qui, à la fois, nous est propre et se forme grâce aux autres : l'imaginaire.

Comment cet imaginaire se forme-t-il ? Comment contribue-t-il à former notre image du corps ? Le contexte culturel y joue-t-il un rôle ? Car, toute réponse donnée ou esquissée pour ces nombreuses questions est à mettre en relation avec la culture algérienne, propre au corpus de notre analyse. Quelle est la perception dans le monde maghrébin ? Comment une Algérienne conçoit-elle son corps ? Quel est le rôle joué par la religion dans cette perception ? Pouvons-nous parler de la même séparation presque irréconciliable entre le corps physique et la subjectivité, comme celle opérée par les religions chrétiennes ? A ces questions nous essayerons de répondre dans cette première partie.

---

<sup>16</sup> Ces termes apparaissent dans tous les romans djebariens. Pour ne donner qu'une idée, le premier roman, *La Soif*, emploie les termes « être(s) » et « âme », en tant que signes de la vie intérieure, et donc, de ce que nous appellerons « la dimension subjective ». Ces termes seront nuancés, dans les romans suivants, et nous verrons apparaître sous la plume de Assia Djebar des mots comme « esprit », « personne », « conscience », « personnalité », « identité ». Ces utilisations nous permettront de penser que la femme algérienne a bien une subjectivité dans la perception djebarienne et cela, malgré l'influence de certains facteurs du contexte socio-culturel contemporain.



## Chapitre 1. Du corps matériel au corps imaginaire

Cette première partie, avant de s'intéresser à la relation existant entre le corps et l'identité, commencera par une partie théorique qui définit les notions qui se retrouvent dans notre corpus : « corps », « âme », « esprit », « conscience », « soi », « personnalité », « imaginaire », « identité ». Cette mise au point nous est nécessaire à cause de la polyvalence des sens utilisés aujourd'hui, laquelle a été favorisée par les nombreuses sciences qui ont fait du corps leur objet d'analyse, comme par exemple, la médecine, la psychologie, la psychiatrie, etc. Cet effort trace en même temps notre point de vue adopté pour ce travail. Notre vision se rapproche de l'anthropologie culturelle, l'ouverture des points de vue de cette science convenant parfaitement au corpus djebarien. Sans vouloir être exhaustive, ces concepts ne peuvent pas être réduits à une définition figée, ce qui fait leur richesse, mais qui soulève aussi des difficultés. Ces difficultés ont été pour nous d'autant plus grandes que le corpus est formé par des romans algériens : tout un travail d'harmonisation et de définition nous a été nécessaire afin de mettre en lumière les spécificités algériennes à l'aide des termes propres à la culture occidentale.

Le « corps » est la notion clé de l'œuvre djebarienne. Grâce à sa richesse de sens et à un fin dosage des degrés (ce que nous montrerons par la suite), il assure le passage du domaine concret à l'imaginaire et soulève en même temps des interrogations liées au statut de la femme algérienne et de la femme-écrivaine dans la société contemporaine.

## 1.1. Corps phénomène

Notre corps se présente d'emblée à nous sous une double réalité : matérielle et individuelle. Quand nous nous disons « J'ai un corps », cela veut dire que nous sommes conscients du fait que nous sommes vivants et que nous avons un corps à nous, qui est capable d'accomplir les fonctions vitales (manger, respirer, écouter), des gestes, de sentir et ressentir des sensations, d'agir sous l'influence de certains récepteurs, de parler, etc. La faculté de parler va de pair avec celle de penser, qui nous caractérise en tant que *homo sapiens*.

Cette capacité réflexive nous permet de nous rendre compte de la difficulté de parler du corps. Car pour l'envisager, nous avons autant besoin du dédoublement que de l'acte de réflexion : il faut sortir de notre corps afin de le voir, de l'observer, de l'analyser et finalement d'en parler. Entreprise tellement plus facile quand il s'agit de parler du corps de l'autre ! D'où la tentation d'appliquer à notre corps ce que nous observons pour les corps des autres qui nous entourent. Dans ce mouvement vers l'autre, nous nous rendons compte de notre corps en tant que réalité individuelle : même s'il ressemble en tout point à celui des autres, notre corps est unique, nous appartient et ne peut jamais être confondu avec celui d'une autre personne.

Mais cette démarche qui équivaut à une (re)appropriation de soi ne nous offre pas toutes les clés d'interprétation de cette notion du « corps », car nous sommes toujours dans l'impossibilité de rendre compte à la fois de l'unité et de la diversité des corps. Devant cette impuissance à offrir une définition qui soit complète, sans tomber toujours dans les mêmes explications qui pêchent par leur circularité<sup>17</sup> ou leur caractère empirique<sup>18</sup>, nous recourons à la description et/ou à la « fragmentarisation » involontaire de notre corps, comme l'a fait Aristote : « L'homme a un haut et un bas, un devant et un derrière, un côté droit et un côté gauche »<sup>19</sup>.

Cette définition nous permet d'identifier la limite corporelle de la « chair » qui nous donne ses contours tangibles situés dans l'espace. Mais la « chair », terme religieux, ne nous permet pas d'éclairer la situation, au contraire, il la complexifie par les sous-entendus propres à la

---

<sup>17</sup> En logique, une définition est considérée comme circulaire quand elle se contente d'expliquer une notion par un synonyme et n'offre donc pas une définition claire.

<sup>18</sup> La première preuve de la matérialité, et donc de l'existence, de notre corps est le fait que nous pouvons nous toucher ou nous voir dans un miroir. Ces gestes ne nous permettent pas pourtant de fournir une explication logique ou une définition universelle à notre corps.

<sup>19</sup> Aristote – *La Génération des animaux*, in Lévine, Eva et Touboul, Patricia – *Le Corps*, Paris, Ed. Flammarion, Coll. « GF CORPUS Philosophie », 2002, p. 46.

religion chrétienne<sup>20</sup> et par la mise à l'écart de certaines caractéristiques essentielles du corps humain<sup>21</sup>.

En revenant à notre corpus, nous observons que cette approche descriptive, envisagée en tant que premier pas vers la prise de conscience du corps propre, sans être simplificatrice ou réductrice, apparaît dans les romans de Assia Djébar. Elle est le point de départ de l'affirmation d'un corps qui cherche le principe de son unification plénière. Notre écrivaine joue avec ce procédé grâce aux focalisations changeantes. Aussi nous donne-t-elle à voir des descriptions à focalisation zéro, faites à la manière d'un narrateur omniscient, ou des focalisations externes. Celles-ci nous laissent entrevoir la présence du personnage par son corps, sans constater aucune incursion dans sa subjectivité. Cette présence physique, se prolongeant par et dans des gestes, nous laisse envisager, derrière cette enveloppe charnelle, une présence ou une instance réflexive.

### Description du corps

La description d'un corps est effectuée par notre romancière selon trois constantes, que nous avons pu identifier dans notre corpus, formé de neuf romans djébariens<sup>22</sup>.

Selon la première, le personnage est introduit par *la description de son visage*, dans la plupart des cas. Le visage est non seulement un symbole de la vie, mais de l'être vivant, ayant la capacité de s'exprimer. Il est donc « cette limite symbolique et vivante : il atteste que nous vivons de parole »<sup>23</sup> ou comme le disait Jacques Derrida, le vrai symbole de nous-mêmes<sup>24</sup>. La simple dimension physique est donc enrichie par la dimension à la fois langagière et

---

<sup>20</sup> Nous verrons par la suite que cette idéologie chrétienne se retrouve, d'une manière inconsciente, dans l'écriture djébarienne, malgré ses attaches dans la culture musulmane.

<sup>21</sup> Cette affirmation rejoint l'analyse du mot « chair » faite par Denis Vasse dans son livre *La Chair envisagée. La génération symbolique*, Paris, Ed. du Seuil, 1988. Ce père jésuite psychanalyste a attiré l'attention sur le fait que si « la chair est de l'ordre du visible, du comptable, du mesurable », elle perd de vue « qu'elle est le siège où s'articulent dans le secret de la parole les chaînes signifiantes du et des discours » (p. 215).

<sup>22</sup> Ces romans sont les suivants : *La Soif* (Julliard, 1957), *Les Impatients* (Julliard, 1958), *Les Enfants du nouveau monde* (Julliard, 1962), *Les Alouettes Naïves* (Julliard, 1967), *Femmes d'Alger dans leur appartement* (Des Femmes, 1980), *L'Amour, la fantasia* (Albin Michel, 1985), *Ombre sultane* (J.C. Lattès, 1987), *Vaste est la prison* (Albin Michel, 1995), *Nulle part dans la maison de mon père* (Fayard, 2007). Ces éditions seront nos éditions de référence et toutes les citations en seront extraites. Nous nous contenterons d'indiquer les initiales du roman suivies du numéro de la page.

<sup>23</sup> Vasse, Denis – *La Chair envisagée. La génération symbolique*, op. cit., p. 57.

<sup>24</sup> Jacques Derrida dans *L'Écriture et la différence* affirme : « D'ailleurs le visage ne signifie pas. Il n'incarne pas, il ne revêt pas, il ne signale pas autre chose que soi, âme, subjectivité, etc. », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points », 1967, p. 149.



symbolique de notre intériorité. Un simple inventaire révèle que dans le premier roman, *La Soif*, les personnages féminins apparaissent devant nos yeux en respectant cette approche. Ainsi le visage de Jedla, le personnage moteur de la fiction, est-il dévoilé aux moments clés de la narration : la première fois, « je la vis – là, devant moi, [...]. C'était bien son visage, son mince visage de reine, et ses yeux si longs sous les cils épais » (*LS*, 14). Le visage et les yeux deviendront par la suite les indices des états d'âme, des touches successives nuanciant et animant la première description : « Son visage me frappa : légèrement rose, alors qu'elle était toujours si pâle, et surtout, surtout, ses yeux élargis comme ceux d'une gazelle avant de s'élaner dans le désert, ses yeux qui lui donnaient plus que jamais un air d'étrangère » (*LS*, 99). A la fin du récit, nous comprenons que cette focalisation sur les yeux, devenus très expressifs et étranges, marque le point nodal du drame de Jedla : elle a pris la décision d'ignorer ses sentiments, son cœur et de s'éloigner volontairement de son mari – en sorte de « devenir » l'étrangère d'elle-même – pour le « donner » à son amie, afin de mettre fin au sentiment de jalousie. Les mêmes déterminants sont repris par l'auteure une trentaine de pages plus loin, quand Jedla dévoile son plan à Nadia, l'amie-alliée :

- Puisque nous sommes maintenant d'accord, commença-t-elle, nous devons discuter ensemble des moyens. [...]

Pendant mon absence, elle avait mis au point tout un plan. [...] Et je continuais à fixer devant moi cette femme au visage de reine, aux yeux de gazelle qui s'allumaient soudain d'un feu étrange ; elle m'exposait avec minutie le moyen de lui prendre son mari (*LS*, 126-127).

Si le visage presque « aristocratique » de Jedla reste le même, lointain et plein de noblesse, les yeux dévoilent ses états d'âme : ils cumulent et suggèrent la surprise ou la peur de l'inconnu (« ses yeux élargis comme ceux d'une gazelle avant de s'élaner dans le désert »), la distance et le détachement qu'elle s'est imposés d'avec son époux (« un air d'étrangère ») pour qu'ils deviennent à la fin une partie mobile, brûlée et brûlante. Après avoir été le siège de la beauté (l'allusion à la gazelle<sup>25</sup>), une fois ouverts à la vie de couple, ses yeux sont brûlés par le feu de la jalousie ; et dans le jeu du don d'Ali, ils sont les seuls à avoir marqué, pour nous les lecteurs, le danger et la douleur, la vivacité de la réaction de l'épouse qui souffre.

Dans le deuxième roman, *Les Impatients*, le narrateur homodiégétique prend en charge la description des personnes qui l'entourent et nous y retrouvons des descriptions identiques à celles du roman précédent. Ainsi identifions-nous les personnages principaux de l'histoire

---

<sup>25</sup> Dans la culture musulmane, les houris ont des yeux de gazelle, ce qui confirme notre affirmation sur le fait que les gazelles incarnent le symbole de l'innocence, de la beauté et, par leurs yeux, de l'expressivité suggestive.

grâce aux détails physiques de leurs visages. D'après ce constat, Salim, l'ami-fiancé, et Mina, l'amie qui sème le trouble à l'intérieur du couple, acquièrent une importance particulière dans le déroulement de la narration. Si les yeux conservent leur rôle d'accroche, le visage se dessine de plus en plus exactement, de nouveaux détails apparaissent, au moyen de touches successives qui partent du général pour se concentrer sur un trait particulier. Par exemple, pour introduire Salim dans le récit, le regard de la jeune narratrice découvre brusquement, et nous en même temps qu'elle, tout d'abord le visage et, après, la taille sur laquelle elle émet un jugement de valeur : « Ce fut sur un visage que j'ouvris les yeux. Un visage d'homme où je remarquai d'abord les yeux étroits qui riaient. [...] Le visage restait là, dans cette lumière qui le baignait. Les cils des yeux noirs battaient ; je remarquai la bouche aux lèvres minces. [...] Je le trouvai beau » (*LI*, 16). Pour Mina, les parties du visage sur lesquelles la narratrice insiste sont les yeux et la bouche.

Cette importance du visage et des yeux est clairement exprimée par notre auteure dans le troisième roman, *Les Enfants du nouveau monde*, où ils remplissent deux fonctions primordiales pour les femmes. Devenus symbole de tout le corps féminin par métonymie, ils ouvrent la voie et le contact avec l'autre, l'homme ; ils sont capables de suggérer la présence et même de le faire revivre. Lila, après le départ de son mari au maquis, afin d'éloigner le sentiment d'avoir été abandonnée, « fixait l'homme qu'elle aimait, son visage, ses yeux, son corps... son ombre » (*ENM*, 36). Dans cette phrase, le verbe « fixer » n'est pas utilisé dans son sens propre (« regarder quelqu'un avec insistance ») mais il offre plusieurs nuances : il s'agit à la fois du désir de conférer de la stabilité à quelqu'un de fuyant – le mari s'étant presque enfui au maquis sans avoir pris le temps d'en parler à Lila –, de déterminer ses sentiments pour cet homme. De plus, il s'agit pour Lila d'établir des repères, par rapport à lui et à sa présence / absence, dans la vie quotidienne pour effacer le sentiment de manque, d'exil<sup>26</sup>. Dans ce dernier cas, le terme d'« ombre » nous interpelle : comment peut-on prendre comme repère un ombre ? La vie d'avant était-elle si vide que même une ombre pût servir de repère ? Le roman nous donne à voir la rupture opérée par la vie de famille dans l'univers de Lila : d'une jeune fille étudiante dynamique, elle est devenue une jeune épouse qui ne vivait que pour son mari et, plus tard, par son fils. Ce repliement « à l'intérieur » – sur soi et sur son

---

<sup>26</sup> Le point de départ de cette affirmation se trouve dans les phrases suivantes de Lila, lesquelles apparaissent au niveau textuel sous la forme d'un discours indirect libre : « Lila se voyait désormais vivre comme un objet défait, livrée au désespoir de vivre ainsi immobile. [...] son mal était l'absence. Ali présent, le merveilleux miracle ! Même à cet instant où elle se croyait dans un exil définitif, il aurait provoqué en elle un sursaut aussi sûr que celui de la bête, quand elle flaire le danger et qu'elle fait face » (*ENM*, 36).

rôle à la maison –, doublé de la douleur provoquée par la mort du bébé, est à l'origine de la distance qui commence à séparer Lila de Ali. D'où le sentiment insupportable d'exil et d'abandon et la présence de l' « ombre »-repère, mais cette situation n'est que transitoire puisque notre personnage se réveillera à une vie pleine par son rôle politique à jouer.

Le visage, en tant que symbole de la présence de l'autre, est l'indicateur de ses états d'âme et les yeux nous permettent de l'apercevoir en sa totalité et de vivre au diapason avec l'autre : d'une simple prise de contact, les yeux nous permettent de prendre connaissance des sentiments de l'autre, d'y répondre, en somme de communiquer. Ainsi le visage devient-il le miroir de la subjectivité de l'autre, laquelle se laisse facilement interprétée si l'entente et l'amour règnent entre les époux. Chérifa, opaque aux désirs de son premier mari, pour lequel elle ne ressentait rien, a appris à lire sur le visage de Youssef les sentiments, dans le second mariage, parce qu'heureux. Cette lecture féminine est devenue une vraie communion car l'épouse, par un transfert affectif, est arrivée à avoir les mêmes sentiments que l'époux : « Son miroir, disait-elle, je ne suis plus que son miroir ! » (*ENM*, 38).

Le terme de « mimétisme spontané »<sup>27</sup> qui apparaît sous la plume de notre auteure acquiert ainsi toute son importance : cet apprentissage grâce à l'imitation, nécessaire et conçu comme étant la première étape dans la connaissance de l'autre, s'est enrichi par un répertoire de sentiments qui a servi de base à une prise d'initiative plus tard : la femme enfermée se transforme en une femme qui agit pour sauver son mari.

De plus, ce roman contient la seule « vraie » description d'un personnage féminin, car elle n'est pas limitée à quelques traits laconiques du visage ; au contraire, à partir de la constatation généralement reconnue de la beauté de Chérifa<sup>28</sup>, le narrateur s'attarde sur son teint, ses cheveux, sa taille, tous ces jugements de valeur étant légitimés par la *vox populi* : Chérifa a la réputation d'être belle, donc ses qualités sont jugées à partir d'une grille connue et reconnue et le résultat est accepté par tous. Il s'agit ici moins d'une description banale que d'une mise en lumière des traits constituant une sensibilité « orientale »<sup>29</sup>, qui sont le fondement des critères définissant le canon de la beauté féminine algérienne transmis de génération en génération :

---

<sup>27</sup> Ce terme apparaît dans le texte, p. 38.

<sup>28</sup> La dimension langagière, quoiqu'extérieure au personnage proprement dit, joue un rôle important dans la création du canon de beauté. Nous avons remarqué l'abondance des termes désignant la collectivité féminine : « toutes », « les vieilles », ainsi que les expressions et les structures narratives qui mettent en premier plan les valeurs de beauté unanimement reconnues par la collectivité : « le calme qui sied aux vérités indiscutables » qui conduit à la valorisation du canon de beauté « oriental ».

<sup>29</sup> Nous désignons sous le terme de sensibilité « orientale » le propre du corps féminin façonné par la participation aux rituels religieux ou familiaux et imprégné par la mentalité propre à la société algérienne. Cette notion sera expliquée plus amplement dans le deuxième chapitre de cette partie.

toutes contemplent la silhouette de Chérifa qui s'approche et elles pensent pareillement, sans jalousie, avec le calme qui sied aux vérités indiscutables : « Chérifa est toujours la plus belle ».

C'est vrai ; à vingt-neuf ans, elle garde intacte sa réputation d'être des femmes de la ville, la plus belle. Un teint pur ; des cheveux qui tombent, rivière noire, jusqu'à la ceinture ; des yeux longs au regard un peu lent – qui n'hésite pas, qui se pose sur les autres, les oublie, rêve, qui s'absente... qui envoûterait ; sa taille surtout, un port qui suscitait chez les vieilles, dans les fêtes où elles la regardaient s'avancer, tant de métaphores à l'orientale, improvisations murmurées qui se perdaient dans le bruit (« Une gazelle qui court sur le sable », « Un coursier qui serait l'ange du ciel déguisé », « Une caille qui frémit de pudeur sur une branche » etc.... ) ; des formes enfin qui auraient paru lourdes si Chérifa, vêtue d'une jupe courte, avait été jetée aux yeux de tous dans la rue, mais auxquelles la vie d'une musulmane aux vêtements amples, habituée aux stations prolongées sur le sol (s'asseoir des heures entières sur un matelas, à la turque, faire les moindres travaux accroupie, pieds nus, sur le carrelage) ajoutait en grâce paisible (ENM, 21-22).

Cette description est la seule à être détaillée, car représentative de la sensibilité « orientale », comme nous venons de le dire. A partir de ce moment, *nous avons observé une épuration des traits – qui équivaut à une concentration de sens ; les descriptions se réduisent à un trait, maximum deux, ce qui constitue notre deuxième constante de la description du corps*. Il faut aussi dire que les portraits des personnages suivent une évolution liée aux sujets abordés, même si les fréquences des parties du corps évoquées restent à peu près les mêmes.

Nous avons fait l'inventaire des parties du corps qui apparaissent dans les neuf romans cités ci-dessus, ainsi que des déterminants qui les accompagnent et nous avons fait deux constatations. Tout d'abord, l'évocation des parties corporelles est constante le long des romans ; la seconde nous permet de dire que les déterminants ont été choisis par notre auteure en fonction du sujet et de la vision d'ensemble du corps, telle qu'elle est avancée par le roman.

Pour exemplifier la première constatation, nous prenons comme point de départ le roman *La Soif* ; le décompte des parties du corps est le suivant : « visage » 37 récurrences, « yeux » 31, « mains » 14, « cheveux » 7, « cœur », « tête », « épaules » (symbole de la force et de la virilité masculine) 6, « lèvres » 5, « bras » 3, « peau » et « poitrine » 1. Le deuxième roman, *Les Impatients*, ajoute à cette liste les « dents », « les paupières » et les « cils », la « gorge » et le « front ». La liste est presque complète et les romans suivants la complète d'une, maximum deux parties : *Les Enfants du Nouveau Monde* introduit les « oreilles », *Les Alouettes Naïves*, les « chevilles » et « le foie », *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la « hanche », etc.

Quant aux adjectifs, nous avons remarqué leur caractère ambivalent, voire opposé. Pour ne prendre que ceux des deux parties du corps dont nous avons parlé jusque maintenant, les yeux

et le visage, nous avons observé leur caractère opposé, le passage entre les deux contraires étant extrêmement nuancé. Dans le roman *La Soif*, la première caractéristique des yeux est marquée par « l'innocence » (cette occurrence est présente dès la page 14, elle revient par la suite à la page 15 et 23) et elle est complétée par celle de la félicité (présente à la page 46 : « yeux heureux »). Tous les autres déterminants peuvent être classés du côté de la négativité, les deux axes étant constants dans les romans : celui de la lumière et des sentiments heureux, comme celui de l'ombre et de la douleur avant d'arriver à l'ombre (ils sont « sombres » (*LS*, 41)) et au vide, qui fait son apparition avec *Les Impatients* à la page 14 et 232. Ce caractère ambivalent, fait à la fois de difficulté et de félicité, rappelle la polarité de deux sentiments essentiels : l'amour et la souffrance.

L'accent mis sur le visage, dans un ordre tout à fait inverse à celui qui a conduit à l'analogie cosmos – temple – maison – corps, présente dans toutes les sociétés traditionnelles, nous fait penser que notre auteure veut mettre au centre de son monde fictionnel le visage, car il est le symbole même de l'être humain, et de la culture arabo – musulmane.

Nous pouvons donc dire, qu'à partir du quatrième roman, certains signifiants et images partielles du corps s'imposent : la main, le visage, les pieds, le cœur, les yeux, les bras.

Avant d'avoir la description du visage de Nfissa, la forme de son corps nous est livrée à travers une phrase en style indirect libre qui marque à la fois l'analyse minutieuse faite par le père et la distance apparue entre celui-ci et sa fille à la suite des événements politiques qui ont conduit à l'incarcération de cette dernière. Ce trait n'est qu'accessoire à côté de l'évocation du visage, réduit à la dimension des yeux. Nous n'avons besoin de rien pour cerner notre personnage et prévoir son évolution. Il suffit de regarder ses yeux, grâce à eux, nous pouvons déjà déduire l'attitude future de Nfissa devant la vie : « elle, toujours si longue et presque maigre, silencieuse, ses yeux démesurément ouverts » (*AN*, 19). Cette ouverture presque exacerbée des yeux nous renseigne sur le chemin pris par notre héroïne, qui continuera en silence son apprentissage du monde extérieur et intérieur, de son corps et du pouvoir des mots. Par cette démarche, elle fait figure de pionnière dans cette recherche du monde et de soi à l'aide des yeux.

Deux traits physiques, donc, ont été suffisants pour insuffler la vie romanesque à ce personnage que nous suivrons le long du roman et qui esquisse les personnages féminins des romans suivants.

Nos jeunes héroïnes trouvent du soutien auprès de vieilles femmes qui commencent à être présentes en tant que rempart de la tradition ou prêchuses de la sagesse. De plus en plus, le manque d'expérience des jeunes filles donne lieu à de véritables échanges féminins, les plus

âgées offrant leurs conseils ou une parole consolatrice aux premières. Ainsi la beauté et l'éclat de la peau confèrent-ils à Baya des compliments (*FA*, 42) de la part d'une vieille femme qui lui enseigne aussi la patience dans sa recherche d'un mari. Cette dernière, pleine de bienveillance vis-à-vis de notre jeune fille, annonce le personnage de la mère capable de tout pour sa fille. La mère de la narratrice de *L'Amour, la Fantasia* nous étonne par sa jeunesse, ses longs cheveux, les deux détails physiques étant suffisants pour lui créer une « enveloppe charnelle » et la rendre vivante, le reste de la description étant concentrée – et cela nous la rend encore plus présente et attachante – sur ses traits psychiques : « La future épousée [...] recevait sa mère, une femme de moins de quarante ans, svelte, une lourde tresse de cheveux noirs balançant dans le dos » (*A,F*, 145).

Nous voyons que, peu à peu, le visage ne se résume plus uniquement aux yeux, mais les cheveux, un autre symbole ambivalent dans la culture musulmane, font leur apparition. De plus, la taille, la couleur de la peau, l'âge, la culture deviennent des éléments qui acquièrent une importance particulière à travers la création des personnages féminins djebariens. Entre le personnage des aïeules, devenues vers la fin de leur vie des « gardiennes ; statues vigilantes » (*OS*, 140) et les jeunes filles, une autre femme naît : la mère, l'image du soutien et de la bonté. Par son âge et ces traits, celle-ci est apparentée à une autre catégorie féminine, les victimes et les exclues à laquelle notre écrivaine dédie quelques lignes capables de rendre une charge émotionnelle très grande. L'épuration consiste non pas dans une réduction des traits décrits à un seul ou deux, mais dans la mise en valeur des caractéristiques particulières. Ce visage des exclues, inconnu car mis à l'écart, doit être découvert dans des conditions spéciales et observé avec une grande maturité parce qu'il se laisse deviner grâce à quelques détails physiques, complétés bien sûr par plusieurs attributs psychiques. Même s'il est décrit, la manière de l'envisager est différente parce qu'il devient, à proprement parler, la carte d'identité de ce personnage djebarien. Prenons l'exemple de la femme exclue de sa famille dans le chapitre « L'Exclue » de *Ombre Sultane*. Son visage marque son appartenance, ici, au peuple berbère. Dans ce paragraphe, la couleur du teint et des yeux dépasse le rôle descriptif pour toucher au niveau identitaire :

Ce fut à la capitale que je découvris cette femme : j'avais vingt ans, elle en paraissait cinquante, la face perdue dans des voilages d'organza blanc qui rehaussaient son teint roux de Berbère, et enfonçaient ses yeux verts et étroits, cernés à peine de l'habituel khôl. Son maintien semblait un peu raidi ; une sévérité volontaire fermait son regard. Frémissement à peine perceptible des paupières, pincement des ailes du nez, un peu long et fin, ces détails, je les notais avec hâte, j'y voyais apparaître la bonté véritable, la noblesse secrète de l'être (*OS*, 120-121).

Loin de s'attarder sur des visages féminins individuels, le dernier roman *Nulle part dans la maison de mon père* les intègre dans une famille ou une lignée. L'accent y est mis sur la lignée paternelle et une véritable triade de visages s'esquisse devant nos yeux : le visage de la narratrice revivant son adolescence, le visage du père et celui de la grand-mère paternelle. Cette mise en continuité générationnelle, réalisée grâce à des analogies, permet à notre auteure de mettre en évidence des traits en leur conférant de la profondeur. L'élément du visage qui est choisi comme fil conducteur de ces trois générations sont les yeux : tout d'abord ceux de la grand-mère, la transmettrice non seulement des caractéristiques physiques mais aussi d'une certaine qualité psychique. Cette femme, évoquée devant la narratrice à l'âge adulte, nous rappelle des éléments déjà mis en évidence pour les autres personnages féminins : l'appartenance au peuple berbère ne se voit pas uniquement à travers la couleur des yeux et de cheveux mais aussi à la manière de parler, pleine de fierté (trait propre à la famille de la narratrice qui a influencé sa destinée) ; la sveltesse de la taille n'est pas oubliée, celle-ci devenant un autre élément de continuité dans la transmission génétique :

- Comme votre père – qui lui ressemble physiquement, précisa monsieur Sari –, elle gardait de son origine ses yeux verts de Berbère et un feu de la parole [...] grande, belle, les cheveux roux ; son verbe était haut ! [...] c'était une contestataire (NP, 38-39).

L'introduction du visage du père, trois pages après, respecte la même règle. La taille et la couleur des yeux sont des éléments qui lui confèrent, par analogie, comme nous venons de le dire une appartenance à un peuple et, donc, à une identité, tandis que le caractère, qui vient sûrement de sa grand-mère, le rattache à l'univers restreint de la famille, cette affirmation apparaissant sous la plume de la narratrice (redevendue l'arrière-petite-fille) passionnée par sa généalogie :

Mon père était un jeune homme très grand, aux larges épaules. Il avait les yeux bleu-vert de son père, ou peut-être de cette grand-mère maternelle que je n'ai pas connue. [...] Moi, [...] seulement à présent, je comprends que c'est la généalogie des femmes qui le dresse et le redresse : à l'instar de sa grand-mère maternelle (NP, 43, 45).

Cette description du peuple berbère, par les yeux, les cheveux et sa fierté, sera supposée connue et donc implicite, quand la narratrice s'attelle à la lourde tâche de présenter son physique de jeune fille. Comme nous l'avons déjà dit au début de cette partie, notre

connaissance du corps passe souvent par l'observation du corps des proches, l'individu trouvant sa place dans la famille ou la lignée grâce aux ressemblances physiques. Ce corps observé devient le point de départ de nos constatations.

En se reconnaissant la fille de son père et en revendiquant dans ce roman sa généalogie paternelle, la narratrice met en lumière les traits de ses deux prédécesseurs qui sont devenus siens : « sa fillette aussi sportive que lui qui avait été champion de la natation de fond dans sa ville, sa fille aussi excessive que lui, **aussi contestataire que lui, et même autant que sa grand-mère maternelle à lui** » (*NP*, 58 ; c'est nous qui soulignons). Ces comparaisons intègrent la narratrice dans une communauté. La continuité se perçoit grâce aux yeux, encore une fois : ils la relient non seulement à l'univers restreint de la famille, mais aussi à celui plus large de tout le peuple, en arrivant jusqu'à l'univers fictionnel créé par la narratrice (visible dans la caractérisation des personnages féminins, comme nous l'avons déjà vu jusqu'ici). Car la caractéristique des yeux rappelle tous les personnages djebariens de jeunes filles qui commencent l'apprentissage du monde qui les entoure : « - Oui, ses yeux sont grands ! » (*NP*, 168) a avoué la grand-mère maternelle comme si cette dernière, juste en regardant les yeux de sa petite-fille, avait deviné son comportement futur et son audace, la « nature inclassable » (*NP*, 168) de la fillette pour cette gardienne de la tradition. Nous avons vu le même adjectif attribué aux yeux de Nfissa ci-dessus et il dépassait son rôle descriptif afin de nous donner l'état d'esprit du père et de projeter la jeune fille dans le futur ; il annonce le comportement et l'attitude de celle-ci devant la vie. D'une certaine manière, Nfissa est la sœur cadette de la narratrice, les deux femmes ont essayé de sortir du cadre établi de leurs vies et cela est prédit par leurs yeux.

La mise en lumière du visage et des yeux ne se limite pas uniquement aux personnages féminins vivants ; ce visage-symbole de l'être humain s'inscrit dans la durée et même à l'approche de la mort ou après le décès, il marque et se grave dans la mémoire des survivants, comme nous le montrerons plus loin.

Cette deuxième constante – la concentration du visage sur un ou deux éléments clé – nous a renvoyé à une autre observation déjà esquissée au début de cette partie : afin de pouvoir décrire ne serait-ce que le visage, un long travail d'observation de soi est nécessaire. La prise de conscience et l'analyse de nous-mêmes n'ont aucune valeur si elles ne sont pas relayées au niveau conscient, par l'intermédiaire de mots. Le statisme du corps ou de certaines parties n'est qu'une première étape avant de se pencher sur sa complexité et son inscription dans le monde culturel qui nous entoure. Du coup, la troisième constante renvoie à *la vision*



*dynamique de la description*. Nous l'avons déjà vu, le texte est souvent concentré sur le corps fragmenté. Mais cette fragmentation évidente acquiert une dimension autre puisque ces parties du corps sont toujours circonscrites à une activité physique ou à un sentiment (qui relève, lui aussi d'une activité, psychique bien sûr) bien précis.

L'inscription du corps dans des activités quotidiennes et banales, comme par exemple le sommeil<sup>30</sup>, la lecture d'un livre<sup>31</sup>, la marche<sup>32</sup>, la danse<sup>33</sup>, est loin d'être une simple énumération des parties du corps. Les sensations, la réflexion les accompagnent, le niveau descriptif n'étant que point de départ ; il y a aussi des activités plus connotées symboliquement, comme par exemple les transes, lesquelles ne peuvent être sorties de leur contexte et auxquelles nous consacrerons quelques lignes le moment venu.

Au corps dans l'amour, l'écrivaine a consacré des pages étonnantes, dans *Les Alouettes Naïves*, *Ombre Sultane*, *Les Nuits de Strasbourg*, *La Disparition de la langue française*. De la même manière, la description dépasse la dimension corporelle pour atteindre la personnalité. Et ceci ouvre les frontières à des questionnements qui vont du rapport homme-femme jusqu'au contexte historique et culturel de toute la société algérienne à l'époque contemporaine.

### Présence simultanée du sujet et de son corps

Nous avons donc devant nous un personnage féminin, mais loin d'avoir une description se limitant à des traits figés et sans vie, nous percevons la présence de ce personnage par son corps. Même si la perception reste extérieure, elle est potentiellement porteuse de la richesse affective propre à l'être féminin, tel qu'il est envisagé par notre romancière. Pour ne prendre qu'un exemple, notre auteure nous parle des chevilles des femmes algériennes. A la fin du roman *Oran, langue morte*, ou dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'analyse et la description objectives sont doublées de poésie et d'interrogations qui sont porteuses d'un

---

<sup>30</sup> Le corps qui dort est celui de Nfissa dans *Les Alouettes Naïves*, p. 164-165. Il est intéressant d'observer les parties du corps mises en lumière et leur autonomisation pendant le sommeil : jambes, bras, ventre, épaules, mains, tête, hanche, poitrine, loin d'être engloutis dans le sommeil, sont des entités vivantes qui exécutent une amorce de danse.

<sup>31</sup> *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 19.

<sup>32</sup> Cette image du corps en mouvement et surtout les sensations qui parcourent les jambes, les hanches, la peau ou les cheveux sont très fréquentes, elles deviennent même un symbole, comme nous le verrons plus tard. C'est pour cela que nous tenions à insister sur cette image qui trouve sa place dans tous les romans de notre corpus.

<sup>33</sup> La danse, activité à connotation ambivalente dans notre corpus, fait l'objet d'un chapitre entier de *Vaste est la prison* (p. 61-63, 278), elle apparaît aussi dans *Nulle part dans la maison de mon père* (189-191, 194).

message profond. Plus qu'une partie du corps visible, et donc aperçue, les chevilles, par un mouvement métonymique, deviennent un symbole du corps entier, elles témoignent de la présence physique de la femme dans la rue. La seule notation de la couleur des chevilles des femmes, comme c'est le cas dans le chapitre « Le sang ne sèche pas dans la langue » qui clôt le premier roman cité ci-dessus, suffit pour dépasser le corps phénomène. La poéticité de la phrase qui en parle, elle-même une citation de Francis Ponge, consiste dans le contraste qui devient visible entre la couleur rose des chevilles et le reste monochrome du corps. La vraie raison de cette couleur est donnée par le port du voile – qui couvre entièrement le corps et qui ne laisse visible qu'un seul œil –, comme l'a noté l'écrivain français. Et la manière de mettre en contraste ces deux couleurs est plus suggestive que critique. Le voile, parce qu'il cache presque la totalité du corps, a transformé *nolens volens* les chevilles en carte d'identité de toute femme, capable d'être déchiffrée par les hommes dans la rue :

*« J'ai senti que c'était un rose qui ressemblait un peu au rose des chevilles des femmes algériennes. C'est une des seules choses qu'on voit de leur peau ».*

Ainsi, de tout le corps enveloppé de l'Algérienne dehors (il notera à propos du voile qui couvre son corps et presque totalement son visage : « Un seul œil découvert, mais il est au fond du voile ! »), Francis Ponge s'applique, lui, le premier étranger, et sans doute le seul, à regarder la femme-fantôme au-dehors exactement comme le font les hommes du pays, en partant d'abord des chevilles, « une des seules choses qu'on voit de leur peau » – oui, c'est grâce à ce rose-là, tache infime, que chaque mâle de la rue arabe reconnaît dans sa singularité celle qui passe pourtant en anonyme engloutie (*OLM*, 376-377).

Les chevilles, plus qu'une partie du corps, deviennent les signes d'une vie, d'une présence féminine vivant sous le voile. Tout comme le visage est un élément identificatoire, les chevilles tendent à être, à leur tour, le deuxième élément capable d'identifier, mais uniquement au-dehors, le corps féminin. De plus, ces deux éléments, le visage – en entier ou seulement les yeux –, et les chevilles sont mis sur le même plan dans le paragraphe suivant qui nous convainc que, malgré le voile, la femme est toujours reconnaissable par les regards des hommes. Les particularités physiques de chaque femme (taille, rondeurs, couleur des yeux ou des chevilles, manière de s'habiller ou de marcher dans la rue, matière du voile<sup>34</sup>, etc.) sont décelées par le regard masculin intense :

---

<sup>34</sup> Le roman *Ombre Sultane* contient une phrase qui explique comment la catégorie sociale et l'âge de la femme peuvent être reconnus en fonction de la matière du voile ou la forme de la babouche. Une fois ces éléments identifiés, Lla Hadja est capable de dire le nom et le prénom de la passante : « Lla Hadja inspectait par habitude les autres apparitions du jour : la tunique berbère qui détonnait sur les silhouettes blanches, le voile grossier des

La marcheuse est ensevelie sous la soie immaculée, elle dont on ne pourra apercevoir que les chevilles et, du visage, les yeux noirs au-dessus de la voilette d'organza tendue sur l'arrête du nez. [...]

Les regards des hommes [...] se posent sur nous deux ...

Mais si on la fixe, elle, bien qu'invisible, [est] reconnaissable à maints détails du voilement, du gonflement du tissu souple aux hanches, son regard baissé ou se portant au plus loin ... (NP, 14-15).

Une fois de plus, la présentation du corps extérieur dépasse le simple cadre descriptif grâce à l'évocation du regard observateur<sup>35</sup> féminin.

Cette entreprise de dire le corps à travers des figures fragmentées, car partielles, qui par métonymie suggèrent le corps entier, ne donnerait pas une image totale et totalisante du corps si elle ne révélait aussi des signes de la vie intérieure, à travers des actes comme marcher, voir, sentir, agir, penser, parler. Dès la moindre sensation sentie dans et par le corps et transposée en mots, donc affirmée par un personnage, le corps ne se limite plus à son contour physique, il le dépasse, en dévoilant une autre dimension, son intériorité. Nous sommes donc en présence à la fois du corps qui sent et du sujet<sup>36</sup> qui parle de ses sensations ou sentiments.

L'interprétation des perceptions et/ou des sensations suit une échelle qui tient compte à la fois de leur degré d'intensité et de leurs répercussions sur la vie des personnages féminins. Les sensations de plaisir, de bonheur, de liberté s'opposent dans tout notre corpus à la douleur, la souffrance, la peur. Le plaisir ressenti par Dalila qui sentait le soleil sur ses épaules<sup>37</sup> rappelle l'intensité de la danse de la narratrice au milieu des femmes dans *Vaste est la prison*. Ce plaisir se révèle à travers le corps qui bouge – mains, pieds, mollets s'animent, transgressent le temps presque immobile inscrit dans les mouvements exécutés par les femmes plus mûres – et libère de l'énergie. La danse n'est plus le cérémonial du corps qui exprime d'une manière

---

fausses citadines. [...] Elle ne laissait rien au hasard : que le tombé fût de soie ou de laine, elle identifiait la passante. Elle reconnaissait la babouche – une dame mûre –, la mule assez fine – une bourgeoise raffinée –, la pantoufle de dévote ou, rarement, l'escarpin de la coquette occidentalisee... Lila Hadja mettait aussitôt un nom – le patronyme familial, quelquefois un prénom (la deuxième, la quatrième des brus ou des tantes dans telle hiérarchie domestique) » (OS, 121).

<sup>35</sup> Celui-ci, plus qu'une simple fonction de l'organe œil, reflète la vie intérieure du personnage (l'indication textuelle sur le type du regard ne doit pas être négligée puisqu'elle nous donne des indices sur l'attitude de cette femme dans la rue, laquelle a été modelée par l'éducation reçue et par le contexte socio-culturel) et devient la marque de la présence simultanée du sujet et de son corps.

<sup>36</sup> Nous utilisons le terme de sujet dans l'acception donnée par Maurice Merleau-Ponty dans le livre *Phénoménologie de la perception*, pour lequel l'existence du corps est liée à l'existence du monde. Le sujet est donc une personne en contact avec le monde (et les autres) qui lui façonne un « corps propre » ou corps vécu que nous sommes. Ce corps est au centre de l'existence physique et psychique, comme moyen d'insertion dans le monde et comme puissance d'agir et de percevoir.

<sup>37</sup> « Bientôt le soleil sauta au-dessus de ma tête. Les yeux fermés, éblouie, j'enlevai le boléro de ma robe qui voilait mes épaules. **Le soleil tapa sur ma peau ; avec délices, je le laissai me mordre** » (LI, 15-16 ; c'est nous qui soulignons).

codifiée sa souffrance, comme c'est le cas des autres femmes, mais elle devient une manière de montrer le corps jeune et à travers lui, l'espoir, la joie, prémices de la vie future de l'adolescente. Ce corps jeune bondit, improvise, s'exprime et par là-même, trahit les règles de la pudeur féminine propre à la société algérienne, comme l'a bien observé la fillette :

J'avais donc participé à chacune de ces cérémonies lentes et compassées, même si je n'avais pas pu m'empêcher, lorsque c'était mon tour, d'en faire une danse nerveuse, hybride, bondissant ou circulant, mes pieds seuls dessinant une chorégraphie de hasard, qui secouait mes mollets, entrelaçait mes bras nus, je transformais ainsi cette contrainte en une danse solitaire, fugitive, « moderne », disaient les dames déçues par ma fantaisie qui semblait trahir ... [...].

L'essentiel était de m'écarter le plus possible de la frénésie collective de ces femmes, mes parentes – je sentais que la joie quasi funèbre de leurs corps, frôlant un désespoir entravé, ne me convenait pas (VP, 62).

La danse, malgré l'épuration des mouvements, dégagera la même énergie et mettra en avant le corps et sa manière passionnée de se mouvoir vingt ans plus tard, quand la narratrice se retrouvera sur une piste de danse, posture impensable pour la société féminine traditionnelle. La même force anime le corps entier qui bondit<sup>38</sup> et les pieds, les hanches, les mains exécutent des figures qui n'étonnent plus par leur caractère moderne ou fougueux, mais qui marquent le retour aux sources d'inspiration orientale :

Or, ce soir je ne pouvais m'arrêter, je bondissais, je préférais soudain évoluer avec lenteur, mes pieds sans frein, marquant le rythme quasi sèchement, mes hanches ou mon torse appliqués à soustraire, de celui-ci, l'excès, à atténuer les entrelacs, à transmuier le caractère oriental en des figures sobres, fidèles certes, mais ni lyriques, ni surabondantes. Seuls mes bras devenaient lianes, dessinaient l'arabesque, seuls mes bras nus, ce soir, évoluaient, dans la pénombre, tantôt en serpents, tantôt en calligraphie ... (VP, 63).

Ce corps-spectacle acquiert la capacité de s'identifier lui-même et de s'individualiser par rapport aux corps des autres femmes qui regardent. Un autre geste qui permet de s'identifier est l'acte de lire qui met en valeur à la fois la présence du sujet et de son corps. Il unit une certaine posture du corps et des sentiments ambivalents, comme nous le montrent des pages du roman *Nulle part dans la maison de mon père*<sup>39</sup>. La posture du corps donnée à voir dans

---

<sup>38</sup> Ce verbe « bondir » marque plus qu'une répétition, c'est une manière d'imaginer le corps qui libère son énergie dans cette activité, synonyme de la liberté.

<sup>39</sup> La première esquisse de cet acte de lecture apparaît dans *Vaste est la prison*, à la page 290, mais l'accent est mis plus sur une seule manifestation du corps physique, les larmes.

ces pages nécessite le dédoublement et/ou une vision extérieure du corps. Mais étrangement, la scène est surprise par deux observateurs : la mère observe en spectatrice intriguée les larmes de sa fillette et la lectrice elle-même nous donne à voir sa posture. Il suffit d'observer le glissement opéré dans l'utilisation du pronom personnel, passant dans la même phrase de la troisième personne du singulier à la première et les marques textuelles signalant le passage du discours rapporté ou discours direct, pour nous rendre compte qu'il s'agit d'un dédoublement ou d'un jeu d'hypostases, comme si la narratrice pouvait être au même moment la jeune fille qui lit et la femme qui regarde son corps :

elle s'est jetée à plat ventre sur ce lit [...]

Oui, à plat ventre, les genoux pliés, ses pieds ayant rejeté les sandales, elle a ouvert le livre et elle lit : comme on boit ou comme on se noie ! Elle oublie le temps, la maison, le village et jusqu'à son double inversé au fond du miroir.

Lisant, elle décide : « Je ne m'arrêterai qu'à la dernière page ! »

Peu après, elle pleure sans s'en apercevoir, en silence d'abord, puis avec des sanglots qui la secouent lentement (*NP*, 19).

Le plaisir captivant plonge le corps dans le monde fictionnel ; décrit par la narratrice des années après, il est synonyme d'oubli de soi-même et de tout ce qui l'a entourée. Il est plus fort que la tristesse éprouvée, au moment de la lecture, devant les épreuves auxquelles est soumis le petit garçon, le héros du roman *Sans Famille* d'Hector Malot. Ces deux sentiments, qui émeuvent la jeune lectrice, sont mis en mots grâce à un processus de réflexion qui met sur l'avant-scène le sujet plus que son corps. De celui-ci nous n'avions vu que la posture allongée que tout un chacun a adopté au moins une fois dans la vie, pendant l'enfance, pour lire. Parce qu'il s'agit d'un geste commun à tous, notre auteure ne s'y attarde pas longtemps, préférant insister sur le plaisir (« elle continue à lire goulûment », nous dit la narratrice quelques lignes après), la soif de lire et sur les larmes. Celles-ci sont un de ces symboles extérieurs qui révèlent la présence du corps et le sujet en même temps.

Un autre sentiment investi de la même fonction, c'est-à-dire qui révèle le sujet et son corps et qui est exprimé des années après, est la douleur. Prenons l'exemple de Sarah qui exprime la poignante douleur provoquée par la mort de sa mère lors d'une conversation avec son amie. L'incapacité d'en parler est dépassée et les barrières psychiques s'ouvrent, Sarah pouvant se libérer par ses larmes de sa douleur contenue et intériorisée. Ses larmes deviennent encore une fois le symbole du corps physique et de la dimension psychique, des sentiments : « Elle pleura

soudain ; les larmes coulaient en flots abondants, réguliers, sans modifier les traits de son visage » (FA, 58). Les mains sont le seul élément corporel associé aux larmes et leur crispation trahit la douleur : « Sarah s’essuyait le bas des joues, de ses mains crispées qu’elle frottait ensuite contre le tissu de sa jupe » (FA, 58).

Très différente est la douleur évoquée par la fillette de la première nouvelle de *Oran, Langue Morte*. Les larmes y sont remplacées par des caresses. La narratrice évoque cette fillette qui n’a plus de larmes pour pleurer la mort de ses parents. Pour les remplacer dans cet acte d’extériorisation de la douleur, elle choisit de parler des mains de la tante qui caresse son corps enfantin après l’enterrement. Par ces attouchements, la tante exprime en même temps sa douleur et elle la transmet à la nièce qui devient ainsi sa fille. Une nouvelle naissance, dans son double sens corporel et psychique, a eu lieu pendant cette nuit, provoquée par deux mains froides qui touchent le corps de la fillette de la tête jusqu’aux pieds, elles lui donnent un nouveau contour et une nouvelle vie après cet événement tragique. L’adjectif désigne le sujet qui a ressenti la sensation de froid et qui s’est senti « pétri », c’est-à-dire recréé dans son corps : « Puis de ses mains un peu froides, je me souviens, elle m’a caressée longuement tout le corps ; elle m’a comme pétrie : des épaules en passant par les hanches et jusqu’aux genoux » (OLM, 17).

Ces sensations, la fillette les a ressenties malgré son désir d’être comme morte, désir qui pouvait la rapprocher de ses parents, en dépassant les frontières entre la vie et la mort et marquant son refus d’accepter leur départ définitif.

### Corps vivant / corps mort

Le corps décédé est loin de perdre son identité, il est maintenu en vie par les souvenirs, les sentiments, les mains et les regards des autres qui lui assurent une sorte de continuité. Nous comprenons que la frontière entre la vie et la mort n’est pas si immuable que dans notre civilisation occidentale et nous avons découvert dans notre corpus des pages qui parlent du corps vivant et du corps mort. Le passage entre les deux mondes se fait tout doucement et naturellement puisque, le plus souvent, la mort corporelle s’annonce par la maladie ou l’immobilisme.

Dans *Les Enfants du Nouveau Monde*, nous découvrons l’immobilisme de la belle-mère de Chérifa qui est mentionné à trois reprises. Même si les deux premières notations sont concises, grâce à la répétition, elles ont le don de suggérer la période, assez longue – « depuis

des années » –, d'une inertie physique, annonciatrice de la mort. En fait, le corps, tel qu'il est décrit dans les lignes suivantes, est réduit à une forme ne faisant plus aucun mouvement, ne se manifestant plus dans la vie quotidienne : « La vieille Aïcha qui était accroupie dans la cour, à la porte de sa chambre, place qu'elle ne quittait pas, le jour, depuis des années » (*ENM*, 15), « elle qui ne bougeait plus depuis des années » (*ENM*, 19). La durée de cet état et son explication<sup>40</sup> apparaissent une fois que la mort physique est survenue. L'allègement et le détachement du corps physique de la vieille dame se sont produits tout doucement et cela a contribué à une atténuation des sentiments de tristesse ou de peine de la famille. Comme nous le voyons, donc, la différence entre le corps vivant immobile et le corps mort est imperceptible, puisque l'immobilisation ou la « pétrification » – le mot de Chérifa même –, sont synonymes de la mort :

Chérifa écoute. Par moments, elle pose les yeux sur la morte [Aïcha], corps déjà refroidi, noyé sous les draps. Elle ne ressent pas de peine. Depuis qu'elle a pénétré dans cette maison, voici cinq ans, il lui semble que sa belle-mère a toujours été morte ; lorsque, aussitôt après son mariage, Chérifa avait pris possession du foyer sous l'œil attentif de Youssef qui ne la quittait pas, Lla Aïcha avait choisi soudain de se pétrifier là, sur ce seuil, et Chérifa n'avait rien compris, rien osé dire (*ENM*, 21).

Sans connaître les vraies raisons de ce « gel », la famille est désemparée mais sans le montrer, comme nous l'a avoué la narratrice en parlant des sentiments qui existaient entre la belle-mère et sa belle-fille.

Ce « gel », cet état déconcerté de la belle-fille contraste avec les réactions des enfants confrontés à la mort de leur mère. Comme il s'agit d'une relation plus intense d'une mère avec ses enfants et d'une époque plus récente, les réactions de ces derniers devant le corps de Félicie (*Oran, Langue Morte*) – ayant gardé le même immobilisme, dû à la maladie, et préfigurant la mort physique –, sont différentes. Car ils n'ont pas pu accepter cet état avec le même calme que Chérifa. Ils ont essayé par tous les moyens de ranimer le corps de la mère puisque, devant son inertie et loin de son soutien, ils sont livrés à leurs interrogations, à leurs conflits, à leur passé avec lequel ils ne sont pas prêts de renouer ou d'oublier.

Outre cette profondeur qui rappelle, comme nous venons de dire, un tout autre contexte socio-politique algérien – les années 1990 qui ont vu s'exacerber les mouvements de terrorisme et donc les interrogations sur l'identité individuelle et collective –, le corps vivant de Félicie et

---

<sup>40</sup> Cela durait depuis cinq ans et a commencé à l'arrivée de la bru qui s'est installée en tant que maîtresse de la maison.

immobile occupe des pages entières. Et dans la continuité de ce que nous avons dit sur les modes djebariens de concevoir et d'utiliser la description des personnages, l'accent est toujours mis sur le visage. Du corps physique vivant, plein de vie de la mère, le fils Karim/Armand – devenu l'un des narrateurs de la nouvelle –, se rappelle « le visage lumineux et rieur, la crinière blonde » (*OLM*, 260), « tes yeux : avec ces taches marron qui n'empêchent pas le bleu sombre des prunelles de briller » (*OLM*, 329-330) et « sa longue chevelure » (*OLM*, 332).

Avec l'arrivée de la maladie, la majorité des notations sur Félicie porte sur son « immobilité »<sup>41</sup>, son « sommeil »<sup>42</sup>, l'espoir des enfants de la voir « se réveiller », son « corps gisant »<sup>43</sup> (*OLM*, 244), la couleur de la peau et la posture du corps, son coma qui a dépassé la dimension purement médicale et en a acquis une autre, plutôt historique. A cause de son immobilité, le corps est toujours imaginé dans une posture qui rappelle la rigidité cadavérique (« ton corps raidi » (*OLM*, 266), « ton corps à l'horizontale : le voici pour toujours » (*OLM*, 289)) et la peau du visage a déjà une couleur d'où la vie est chassée : le « visage de cire » (*OLM*, 239) – avec la répétition « ta face de cire » (*OLM*, 289) – est un « visage pâli » (*OLM*, 244) à la « peau translucide » (*OLM*, 244 et 289). Même les yeux ont perdu leur capacité d'exprimer la vie puisque les prunelles sont « voilées » (*OLM*, 287) ou « embrumées » (*OLM*, 288). A travers tous ces déterminants nous comprenons pourquoi le coma, dans la vision du narrateur, même s'il est envisagé, au début, comme un territoire de transition d'où le retour est encore possible pour Félicie, s'avère être l'antichambre de la mort, cette idée étant justifiée par l'expression qui parle des yeux. Le regard est devenu « ton non-regard » (*OLM*, 288), la faculté de percevoir et de voir, exprimée à travers les yeux est niée par cet oxymore et ainsi, le coma nous donne à voir plus un corps souffrant se rapprochant de l'empire de la non-communication et des muets – Karim invoque sa mère avec

---

<sup>41</sup> Cette idée d'immobilité du corps de Félicie, présente dans les pages de la nouvelle, est associée à la maladie et au coma. Avec ce terme, l'allègement du corps qui se détache de la vie se fait visible. La structure des phrases dans lesquelles ce terme apparaît est toujours la même, la fin jouant sur la répétition : « « toi immobile » (*OLM*, 241), « Alors que, dans ce voyage de ton immobilité apparente, je suppose, Félicie, que tu t'allèges » (*OLM*, 266), « l'immobilité de ton corps » (*OLM*, 280), « l'immobilité de ton corps » (*OLM*, 287).

<sup>42</sup> Les récurrences du mot « sommeil » sont plus fréquentes, puisque ce terme laisse plus de place à l'espoir d'un réveil que l'état d'immobilisme. Dans le langage de Karim/Armand, ce sommeil cumule plusieurs nuances qui vont d'un sommeil caractérisé par la possibilité d'un réveil jusqu'au sommeil mortuaire et dans ce sens, il devient encore tout aussi lourd que le terme d'immobilité. Mais ces nuances sont liées aux affects : le « visage endormi » (*OLM*, 240) qui ne laisse deviner aucun présage devient, la page d'après, un « sommeil indestructible » (*OLM*, 241). Puis le verbe « dormir » est employé ou seul comme à la page 246, ou intégré à des phrases : « tu as décidé de dormir » (*OLM*, 252), « tu dors » (*OLM*, 256), « tu dors, toi idole, pâle et belle » (*OLM*, 259), « tes jours passaient : tu dormais » (*OLM*, 263), « si tu continues ainsi à dormir » (*OLM*, 265). Mais derrière ce verbe persiste toujours une lueur d'espoir, celle-ci clôturant la série des phrases sur le sommeil : « lorsque tu te réveilleras » (*OLM*, 281).

<sup>43</sup> Avec cette expression, qui revient par la suite sous la forme « tu gis » (*OLM*, 251), un autre pas est franchi puisqu'elle est tournée davantage vers le néant et la mort que vers la vie.



la formule « ô Félicie ma muette » (*OLM*, 278) que la vie et l'espoir. Mais cette oscillation est toujours présente dans l'esprit du fils, d'où l'analogie qu'il fait, à deux reprises, entre la mort et le père déjà décédé et entre la vie et les enfants encore vivants. Pour lui, le coma – plus qu'un état maladif – est un territoire de transition entre deux espaces auxquels il colle des visages familiers. Grâce à cette analogie, le passage semble être moins douloureux pour Félicie, étant assimilé à un état d'allègement et de défense :

Moi, je me remets à t'interroger, Félicie. Vraiment, tu te maintiens dans le coma ? Comme dans une nouvelle armure ? Tu as trouvé cette défense toute seule – *ni sur l'autre rivage pour rejoindre ton homme, ni vraiment près de nous, tes huit enfants, une moitié ici, une autre au pays, sauf une fillette morte il y a si longtemps et que je n'ai jamais connue ?* (*OLM*, 245)

Pour comprendre pourquoi Karim parle d'allègement et de défense – la réponse étant à maintes reprises suggérée par lui tout au long du texte – nous devons nous pencher sur la seconde définition qu'il donne au coma. Comme nous venons de le dire, cet état s'imprègne de tout le contexte à la fois familial et socio-historique : les enfants devant le corps immobile de Félicie – qui entend, quand même, les appels des autres, comme le pense son fils –, se remémorent leur enfance, leurs souvenirs d'Algérie, et parlent de leurs dilemmes et de leurs problèmes qui ont dépassé l'univers restreint de la famille et sont conditionnés par des circonstances plus larges. Cette remémoration, a pensé Karim, devait être encombrante pour sa mère qui a, donc, choisi le silence et le coma pour se séparer tout doucement de sa vie et de sa famille :

Peut-être que je me comporte comme Marie, Félicie. Je stationne devant ton corps : je lui apporte à mon tour mon trop-plein de souvenirs d'enfance, de scènes réveillées que j'avais crues dissoutes ... Peut-être que je t'encombre moi-aussi, que même je te bouscule : tu les perçois en effet mes appels et injonctions : « Réveille-toi, souris-moi, dis-moi que tu m'as aimé, moi le préféré, parmi tes enfants ! » Tu m'entends et cela doit te déranger. Tu es occupée à quoi, à décider où avancer : vers mon père, là-bas, au cimetière de Béni-Rached, enterré après quatre jours et quatre nuits de cérémonies, de danses, de transes, de prières de la part de ses pairs [...] ? Mais tu nous vois divisés, chacun avec ses deux prénoms, ses deux pays (lequel renier, lequel adopter), ses deux religions absentes ou en creux, ses deux âges aussi (toujours enfants devant toi la mère, et pourtant presque vieillies), titubant chacun différemment dans l'amertume, l'incertitude ou l'espoir. Tu vas nous quitter ; tu hésites : « Est-ce que, une fois pour toutes, je vais être débarrassée de cette couvée ? » Tu t'interroges, tu nages tantôt dans un courant, tantôt dans l'autre : ce qu'ils appellent « le coma » (*OLM*, 271).

Et quand la mort est survenue et l'hésitation entre les deux « courants » prend fin, la partie du corps qui se dégage de l'ensemble et sur laquelle la fille narratrice choisit de se focaliser est le visage. Nous apercevons le visage – qui finalement, par une relation de métonymie révèle le corps entier –, à trois hypostases différentes qui représentent autant de moments importants dans la vie de tout un chacun : en vie, pendant le coma et dans la mort. Même dans la mort, la fille narratrice s'attarde sur le visage de sa mère, afin de nous le décrire, de nous parler des petits changements survenus, de son immobilité définitive, visibles au niveau des paupières et des lèvres : « ses paupières qui ne se soulèveront plus, son nez droit, sa bouche aux lèvres soudain serrées, son menton relevé » (*OLM*, 300).

Cette manière d'avancer dans la présentation du corps est déjà utilisée dans la nouvelle « Les morts parlent » (de *Femmes d'Alger dans leur appartement*) : le visage et surtout les yeux de Yemma Hadda sont présentés pleins de vie, puis à deux moments très différents, juste avant sa mort et après. Comme le visage ou certaines parties de ce visage ont impressionné les autres, l'auteure nous donne à voir ce qui reste une fois la mort survenue, grâce à un parallélisme subtil. Les traits du visage animé sont réduits à l'essentiel grâce au jeu des déterminants : ne trouvant peut-être pas le déterminant capable de désigner les yeux, Assia Djébar – tout en les évoquant, mais sans donner aucune caractéristique –, nous parle du regard, le met en évidence et arrive à nous donner une caractéristique qui suggère aussi la personnalité de notre personnage : « un regard qui intimidait ; jamais elle ne souriait » (*FA*, 117), « son nez osseux et proéminent, ses yeux » (*FA*, 117). Les deux – le regard et le nez – prennent la place dans l'ensemble du visage, « toujours cette face d'épervier, ce regard noir, insistant » (*FA*, 119). Ce qui marque dans cette courte citation sur le visage, à part sa concision et sa richesse de sens (car l'évocation de l'épervier nous donne d'autres éléments sur le caractère et le comportement de Yemma Hadda), c'est le retour sur le regard, lequel s'accorde avec l'image de l'oiseau rapace par sa couleur, son intensité, son attention.

Juste avant la mort, tout signe de vie a disparu et même si la couleur du visage contraste avec le mur, les yeux sont déjà tournés vers l'autre frontière car ils sont « sans regard » proprement humain ; seul le nez est resté le même, malgré l'immobilité associée et/ou expliquée par une paralysie du visage : « La face cireuse proche du mur blanchi à la chaux. Les yeux immenses mais sans regard. Le nez formidable, avec une paralysie du visage » (*FA*, 93). A partir de ce stade, le glissement qui s'opère de la vie vers la mort est marqué au niveau textuel puisque nous voyons plus un masque immobile qu'un visage : « masque de cire, yeux béants » (*FA*, 127).

Quand le passage vers le monde sans retour a eu lieu, le corps de Yemma Hadda, observé et décrit par les autres, donne lieu aux mêmes notations : la continuité est vite marquée par quelques mots comme « nez », « cire », « regard », les mêmes qui avaient servi auparavant pour la caractériser : « Face de Hadda entrevue : paupières enfoncées dans chaque orbite, ligne longue du nez fort, teinte de cire qui blanchit tout » (FA, 92) ; « Hadda au nez formidable, au regard en dedans, attend » (FA, 100). La posture horizontale du corps décédé, en somme commune à toutes les cultures du monde, est moins mise en évidence que les « marqueurs » de la personne physique, le plus puissant et le plus observé, restant le visage. Comme si les survivants voulaient, dans un dernier effort, fixer à jamais dans leur mémoire, à travers le visage, la personne dans sa totalité.

Nous remarquons ainsi que le visage garde son rôle de carte d'identité même dans la mort. Cette constatation est confirmée une fois de plus par l'œuvre romanesque : en revenant au roman *Oran, Langue Morte*, les parents de la fillette pétrie par les caresses de sa tante – dont nous avons parlé ci-dessus –, sont individualisés, même dans la mort, grâce à la mise en avant du visage<sup>44</sup>. De la même manière, les parents de Ali, jamais présentés physiquement dans le texte, sont entrés – à la fois dans l'univers romanesque et dans la mort – par la description de leurs têtes, l'auteure s'attardant sur les traits du visage<sup>45</sup>.

Ce regard des autres sur le corps mourant ou déjà mort peut avoir plusieurs fonctions : fixer dans la mémoire les derniers détails du visage pour lutter contre l'oubli inhérent, ouvrir les barrières de la mémoire et légitimer la remémoration posthume, exprimer les sentiments d'amour et d'attachement au défunt. Il s'accompagne des pratiques qui le valorisent avant l'enterrement. Ces pratiques ordonnées dans un cérémonial ont le rôle d'apaiser et de préparer le corps pour le dernier voyage, en suivant les prescriptions de la religion, et en même temps, de soulager la douleur des survivants. *Loin de Médine* contient tout un chapitre, « Celle aux mains tatouées », consacré au cérémonial qui entoure le corps mourant. Tout comme le titre du chapitre l'indique, les mains jouent le premier rôle dans ce moment car elles marquent à la fois le corps et l'« âme »<sup>46</sup> : le corps mourant, par leur contact direct et l'âme de celui qui prépare le corps, en suivant les règles demandées par le Coran. L'image est encore plus

---

<sup>44</sup> *Oran, langue morte*, p. 22-23.

<sup>45</sup> *Oran, langue morte*, p. 98-99.

<sup>46</sup> Cette notion, très surprenante sous la plume de Assia Djebar puisqu'elle fait partie de la culture occidentale, apparaît à deux reprises dans les chapitres « La laveuse des morts » et « Celle aux mains tatouées » consacrés à Esma, deuxième épouse de Abou Bekr. Notre auteure fait précéder les deux notations sur l'âme de Esma d'une réflexion d'ordre général sur les rapports entre l'homme et la femme aux débuts de l'Islam et les deux postures féminines valorisées et mises en lumière sont celles de « femme épouse si jeune » (LM, 238), « épouse à l'âme encore adolescente » (LM, 238) et la « fille préférée » (LM, 238) ou la fille « héritière ».

parlante, d'un point de vue poétique et visuel, car les mains s'individualisent par la couleur du henné<sup>47</sup> et individualisent du coup Esma, devenue « la laveuse des morts » (LM, 234). Afin d'assumer ce rôle, des qualités extraordinaires sont requises et Esma s'est fait remarquer par « un savoir-faire, une vigueur ou plus probablement une qualité de l'âme, force tranquille ou piété sereine » (LM, 235), « une élégance d'âme rare » (LM, 242). Cette première laveuse de l'Islam a eu l'honneur, à la fois, de soigner le corps du Prophète et de laver le corps de Fatima, de Abou Bekr, son deuxième époux. La scène touchante de la désignation de Esma, par son époux souffrant, comme sa future laveuse, contient une explication troublante concernant les mains. Abou Bekr pense que Esma la laveuse, grâce à ses mains ou à travers elles, allait créer des liens symboliques entre lui, Vicaire de L'Envoyé de Dieu et son Prophète. Comme les mains de Esma ont déjà lavé le corps de Fatima, la fille préférée de Mohammed, Abou Bekr espère que, en étant lavé juste après sa mort par les mêmes mains, un lien symbolique se créerait, une fois de plus entre lui et son prédécesseur dans l'Islam :

par les mains de Esma laissant couler la dernière eau sur le cadavre à peine refroidi, un lien mystique, un fil invisible allait unir ainsi la famille du Prophète au premier vicaire de celui-ci. La mort de Abou Bekr, par cette ultime cérémonie, se relierait au jour de la mort de Fatima, et, par l'intermédiaire de celle-ci, au Prophète bien-aimé (LM, 236).

Ce lien se crée dans une double dimension, à la fois corporelle et spirituelle (qui expliquerait l'emploi du terme d' « âme » utilisé pour parler de Esma et de son rôle de laveuse de morts) : par le contact physique entre les mains de la laveuse, qui répand l'eau lustrale, et le corps qui vient de rendre son dernier souffle, les mains ne sont pas toutefois réduites au simple geste de laver ; au niveau spirituel et psychique, ce lien qui passe, une fois de plus, par la « femme épouse », acquiert la dimension d'un héritage souhaité et d'une sublimation d'un sentiment humain. Les mains inscrivent dans le corps « une promesse de bénédiction » (LM, 236) parce que l'épouse-laveuse a été liée à la fille héritière, elle a eu le privilège de purifier le corps de cette dernière et de le préparer pour le voyage ultime ; mais avant d'être laveuse, Esma a été

---

47 La description des mains de Esma apparaît avec une force extraordinaire dans le texte : dans la scène des adieux publics du premier calife, celui-ci est présenté comme étant soutenu par son épouse. Outre le message que le calife voulait faire passer aux fidèles, l'auteure met en valeur la couleur rouge du henné qui teintait les mains de Esma, l'associant à la fois à la maladie, au message transmis – la volonté de nommer un successeur qui soit accepté par tous afin d'éviter des disputes –, au crépuscule de la période glorieuse où les Compagnons du Prophète commençaient à disparaître, ainsi qu'aux présages troubles qui s'annonçaient : « *il est alors appuyé par Esma, la fille de Omaïs, "celle aux mains tatouées". [...] Ainsi, Esma est appelée "celle aux mains tatouées" [par Tabari même]. Le rouge des mains, des paumes, des doigts à demi teintés, peut-être avec des fioritures, des dentelures ourlées de pourpre noirci ... La voici ressuscitée, elle, Esma aux longues mains frêles. La couleur de ses doigts concentre l'intensité de ces adieux, leur gravité* » (LM, 241).

l'épouse aimée et cet acte de laver le corps, même dans la mort, révèle un sentiment humain : l'amour de l'époux qui imagine la « caresse infrangible » (*LM*, 237) des mains tatouées, associée à l'eau lustrale qui « coule de ses doigts » (*LM*, 239). Ce sentiment d'amour, déclaré ouvertement par l'époux juste avant la mort – quoiqu'il ait bouleversé Esma qui a refusé cet ultime désir de Abou Bekr –, semble être plus fort que la douleur provoquée chez l'épouse par l'approche de la mort : il traverse la frontière de la vie et de la mort. C'est lui qui donne aux mains de l'épouse le pouvoir d'alléger et de purifier le corps, semble nous dire Abou Bekr à travers la plume djebarienne :

Entendre, tant de siècles après, le « non, je ne peux pas ! » (« Lla attik ! ») d'une Esma à demi défaillante devant l'époux agonisant, et encore amoureux, lui qui avoue ainsi sa préférence :

- C'est toi, semble-t-il dire, qui me laveras ... La caresse de tes doigts. Le dernier contact humain sur mon corps. Toi, la seule, à pouvoir être la purificatrice, une fois la morte présente, toi ... (*LM*, 240).

Cette idée de défaillance des survivants, sous l'emprise de la douleur, est exprimée toujours à travers le symbole des mains. En fait, sur le plan symbolique, les deux chapitres dont nous parlons maintenant, « La laveuse des morts » et « Celle aux mains tatouées », mettent en parallèle trois images où les mains – en tant que signe de vie –, sont associées à la mort et à l'agonie. On pourrait parler d'un triangle formé par ces trois moments, vie, agonie, mort, unis par le symbole des mains de femme. Vivantes, teintées de henné, faites pour les caresses et les prolongeant au-delà de la vie grâce à l'amour (Esma est « consolatrice par ses mains, par ses soins, et jusque par ses caresses » nous dit le texte à la page 259), elles contrastent avec la mort associée à l'image d'un cadavre ayant les mains coupées, comme c'est le cas du premier époux de Esma. La défaillance de cette dernière par rapport à ce premier mari est symbolique puisqu'elle n'a pas eu la possibilité de respecter la cérémonie d'enterrement parce que Djaffar est mort sur le champ de bataille. Avec le personnage de Abou Bekr, apparaît l'association des mains à l'agonie et toute la charge émotionnelle qui unit Eros et Thanatos. Cette fois-ci, la défaillance de Esma est plutôt physique car à l'approche de la mort « ses mains, ses bras [qui] faibliront » (*LM*, 240).

Lors d'une telle cérémonie où l'amour est encore présent, « le cadavre s'allège » (*LM*, 239) tandis que « les officiants ne peuvent répéter que le nom de Dieu ... » (*LM*, 239). A cette période du début de l'Islam donc, où la foi était très forte, la tristesse et la douleur pouvaient encore être apaisées par ces rituels. Mais les exceptions ne manquent pas, comme nous l'a montré Fatima, la fille aimée du Prophète ou, à l'époque contemporaine, la mère qui a enterré

ses deux enfants et qui n'a cessé de ressentir la douleur vive de la perte malgré tout le cérémonial<sup>48</sup>. Cette note presque discordante<sup>49</sup> nous montre combien le corps physique est important pour l'autre. Le corps, même dans la mort, garde sa beauté et son individualité, ce qui explique la réaction de la mère qui a vu ses enfants enterrés : à cause de son attachement, de son amour, elle ne comprend pas la rapidité avec laquelle les corps ont été enterrés, corps qui, pour elle, avaient encore les signes de la beauté qui est synonyme à la vie.

L'amour, cette beauté, toujours vivant dans la mémoire des survivants, les évocations et les remémorations des morts peuvent se faire autant en se référant à leur corps valorisé par le regard des autres que par la cérémonie funéraire, comme nous venons de le voir ci-dessus, ainsi que par leurs traits de caractère. Mais à cela peut s'opposer une situation abyssale : celle où la mort corporelle est précédée ou suivie par le silence et l'oubli des autres, le silence – et l'exclusion qui s'y associe – étant plus lourd et plus total que la mort. Deux exemples nous marquent par le silence imposé qui les entoure. Le premier, qui vise l'histoire de tout le peuple, apparaît dans *L'Amour, la Fantasia*, où le chapitre « Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes » fait une comparaison entre l'attitude de Pélissier et celle du colonel Saint-Arnaud ; ce dernier a enfumé en 1845 la tribu des Sbéah et le seul rapport confidentiel écrit a été détruit par Bugeaud ; c'est cela la vraie mort car ces personnes ont été condamnées au silence et à l'oubli total. Tandis que le colonel d'état-major Pélissier, après avoir enfumé la tribu des Ouled Riah dans les grottes El Frachich, a ordonné d'exposer les corps au soleil, de les compter et il a rédigé un rapport complet qui a suscité une vive polémique à Paris.

D'après Assia Djebar, le même geste, celui d'enfumer une tribu dans des grottes, semble avoir des conséquences différentes puisque les traces écrites par Pélissier ont permis une récupération du passé et donc la remémoration est encore possible. Grâce aux mots dont notre auteure s'empare, un lien est établi à travers l'histoire et la continuité est rétablie. L'effet de la mort a pu, donc, être combattu par les traces écrites ou les remémorations orales. Le geste du colonel Saint-Arnaud, par contre, a coupé tout lien et toute possibilité de récupération du passé, a favorisé l'instauration d'un silence total et de l'oubli, ces deux facteurs incarnant la mort définitive.

---

<sup>48</sup> *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 79.

<sup>49</sup> Avec cet exemple nous changeons de symbole parce que « les mains » disparaissent pour laisser la place à « la voix ». La relation mort-voix est aussi présente dans notre corpus, mais la douleur ne s'exprime plus au niveau physique, d'une manière concrète et visible (le toucher, les caresses, les soins prodigués, la préparation du corps pour l'enterrement) mais au niveau psychique car la douleur est intériorisée et exprimée d'une toute autre manière. Par exemple, dans *Vaste est ma prison*, Baya perd sa voix à la mort de sa sœur Chérifa (p. 235).

Avec le second exemple, nous passons du registre collectif au registre familial, l'auteure revenant à l'univers de son enfance avec son dernier roman, *Nulle part dans la maison de mon père*, afin d'effectuer un travail de remémoration et de nous parler de l'oncle pauvre oublié par la famille, mais vivant encore dans sa mémoire. Les traces des souvenirs liés à cet oncle, présentes encore dans la mémoire de l'auteure, ont surgi à la lumière de la conscience après avoir observé un soir les dockers revenir du travail. Cette image des « hommes de peine » (*NP*, 317) lui rappelle la silhouette usée de cet oncle, vu une seule fois dans la vie, et les paroles que les femmes de la famille – loin des oreilles des enfants – se rapportaient entre elles, sur les difficultés de sa vie à lui. Par mégarde, ces paroles ont pu être écoutées par la fillette et ainsi, des années après, elle peut faire revivre son parent condamné à être entouré par le silence de la famille. Ce silence met en lumière un fait plus grave qu'il en a l'air : la défaillance acceptée<sup>50</sup> des femmes de la famille qui se sont éloignées de leur tâche de gardiennes fidèles de la mémoire familiale et nationale. Ceci suscite un état de tristesse posthume à notre écrivaine qui désapprouve cet oubli intentionnel et, partie à la recherche de ses traces enfouies dans sa mémoire, fait l'effort de remémoration :

Je m'étais pourtant imaginé que plus ces dames étaient enfermées, plus leur mémoire résisterait, pareille à un cactus qui se contente d'un minimum d'humidité. Je me disais aussi, à propos d'autres parents éprouvés par le sort, oubliés par suite de quel appauvrissement ou exil cruel, que ces dames qui ne sortaient jamais auraient dû, elles, rester fidèles à ces malchanceux – ainsi de cet oncle, comme de tous ceux et toutes celles que, dans la famille, on n'évoquait plus. « Le voici donc renié une fois pour toutes, à jamais ! » déplorais-je tristement, me rappelant, moi, au prix d'un effort soutenu, les gémissements étouffés qui me parvenaient jadis de la chambre obscure où Khali Tadder se trouvait alité (*NP*, 318).

Après avoir vu le corps prêt à être enterré ou agonisant et le rapport de celui-ci avec les survivants, une nouvelle constante de l'œuvre djebarienne s'installe : la voix. Ce fragment – qui équivaut à une prise de position par rapport au corps non seulement mort mais oublié – nous permet de dépasser la dominante physique du corps, tel que nous l'avons présentée jusque maintenant, avec ses traits physiques réduits souvent à une ou deux notations, exemplaires par la force de la suggestion, par sa réalité matérielle dans le regard des autres et

---

<sup>50</sup> Ce fait est clairement mis en lumière par notre auteure par deux éléments : tout d'abord, ces femmes qui se racontaient, presque en chuchotant, les moments difficiles d'une vie de labeur d'où la chance avait disparu ; en second lieu, ces destinées étaient exclues de la transmission familiale car loin de constituer un exemple digne pour les enfants de la famille. Cet échec devenait presque un motif de honte qui poussait instinctivement la famille à s'éloigner du membre soumis à la malchance : « Me revenait alors le souvenir estompé du demi-oncle maternel de ma mère, l'image ravivée d'un homme déjà usé, les femmes de la famille **relatant tout bas** combien sa vie avait été autrefois pénible – **propos qu'elles nous dérobaient**, mais qui avaient laissé leur trace obscure dans ma mémoire d'enfant » (*NP*, 317-318, c'est nous qui soulignons).

par l'effort de remémoration. Celui-ci ne peut être imaginé sans son lien direct à la voix qui parle et qui raconte, idée qui commençait déjà à émerger.



## 1.2. Corps réflexif

L'effort de parler du corps, le nôtre ou celui de l'autre, ne peut être dissocié des facultés de penser, analyser, exprimer et s'exprimer, avec lesquelles nous dépassons la réalité matérielle du corps pour atteindre sa capacité réflexive. Ainsi, nous dépassons les concepts de « corps agi » et « corps perçu » et nous atteignons ce que J. Corraze appelle le corps « connu » et le « corps reconnu ». Ces quatre aspects ou « cadres » ont été définis par ce psychiatre dans son livre *Schéma corporel et image du corps*<sup>51</sup>. D'après lui, ils marquent les moments de la formation de l'image du corps, à commencer par la dimension physique jusqu'à la dimension subjective et à l'apparition de l'imaginaire. Le premier aspect, le « corps agi » ou « corps agissant », met en lumière l'importance de la dimension physique qui est le support de notre perception et de nos actions sur le milieu ; aussi est-il lié à la « réalité somatique qui fonde l'action et la perception. Réalité qui, non perçue par elle-même, donne l'existence aux rapports que nous entretenons avec le milieu »<sup>52</sup>. Le deuxième, le « corps perçu », marque l'apparition du sentiment de totalité corporelle et de sa différenciation des objets puisque l'attention est centrée sur le corps même. Les prémices pour l'apparition de la personnalité sont là : « Quand l'attention se porte sur le corps, elle l'amène au niveau du perçu. Un long processus conduit un certain nombre de phénomènes à s'organiser en une unité corporelle, différenciée du monde des objets »<sup>53</sup>. Ce stade, qui marque la prise de conscience corporelle, conduira à l'apparition de la subjectivité qui fixera comme objectif la connaissance de ce corps. Ainsi, le stade de « corps connu »<sup>54</sup> est atteint non seulement par l'intermédiaire de l'analyse directe, mais aussi par l'intégration dans l'espace.

Le dernier cadre, celui du « corps reconnu », intègre la dimension imaginaire ou « l'image spéculaire »<sup>55</sup>. Cette remarque nous confirme le fait que la subjectivité contribue à la création de l'imaginaire individuel, qui participe à l'imaginaire collectif, lequel, par un effet de réflexion, façonne le premier.

Aussi ne sommes-nous pas étonnés de rencontrer dans notre corpus des phrases comme celles qui suivent dans lesquelles le terme d'« être » subsume une grande palette d'aspects s'inscrivant dans les quatre cités ci-dessus. Le corps « perçu » – qui marque le stade de

---

<sup>51</sup> Corraze, J. – *Schéma corporel et image du corps*, Toulouse, Ed. Privat, 1973, 185 p.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 19.

l'attention concentré sur la dimension physique –, marque la naissance de la personnalité et la prise de conscience de soi. Dans ce contexte, les gestes et l'expression des sentiments acquièrent un sens plus profond puisque, en étant exprimés, ils s'adressent à soi en tant que moteur de la connaissance de soi-même et de l'autre. L'expression de la sensibilité ou de la personnalité peut être gestuelle, silencieuse, ou verbale : « mon être fut soudain tendu, tout entier, vers mon bras un peu meurtri » (*LS*, 52) ; « j'avais pourtant donné à cet ébranlement léger de mon être le mot de souffrance » (*LS*, 54), « Elle avait le visage indifférent des êtres qui ont épuisé toute leur douleur », (*LI*, 31). Ce désir de connaître l'autre est motivé par l'autre lui-même, par son attitude et ses sentiments : « notre curiosité des autres naît toujours, devant les êtres qui concentrent en eux une telle réserve de passion qu'ils deviennent purs et clairs » (*LI*, 144).

Les rites d'interactions avec les autres qui sont le propre du corps « connu » conduisent à l'affirmation de la subjectivité et à la rencontre entre deux êtres, rencontre qui touche au plus profond de soi-même. Celle-ci peut atteindre l'absolu sans oublier les malentendus ou « les sentiments imparfaits » qui ne font que tisser des liens profonds entre deux êtres : « Lorsque deux êtres arrivent au point de rencontre de leurs chemins, ils sont pressés de ressentir en même temps, dans leurs premiers moments, tous les sentiments imparfaits qui ont besoin de l'autre, pour être : l'inquiétude, la tendresse, la jalousie » (*LI*, 118).

Mais Assia Djebar occulte volontairement les malentendus nés de l'incompréhension ou le manque d'attention accordée aux autres pour nous parler des cas spéciaux : de la communion presque originelle entre un homme et une femme (il « m'atteignait au plus sensible de mon être », (*LI*, 119)), du « don de tout son être » (*LI*, 117), de « la noblesse secrète de l'être » (*OS*, 121), de l'être capable d'offrir tout, comme c'est le cas de la grand-mère restée dans la mémoire de la petite-fille « l'être qui m'abreuva de la tendresse la plus pure » (*NP*, 27).

A travers l'éclairage l'offert par ces notions venant du domaine psychiatrique, nous avons remarqué la même progression dans la découverte du corps dans notre corpus et l'appropriation du corps propre à la femme algérienne respecte les mêmes étapes. Car l'action de voir le corps, de l'analyser a comme but final le fait d'en parler. Dans cette démarche de parler de nous, de nos sensations, de nos pensées, de nos sentiments, la voix s'associe à la chair – car nous savons que la voix se manifeste en même temps que la présence corporelle –, non pas pour reléguer cette dernière au second plan mais pour la rendre plus complexe, plus humaine. Essayons pourtant de dire un peu plus sur cette voix, qui à travers la parole, donne la possibilité aux hommes de saisir leurs corps, d'en prendre conscience et possession.

## Prise de conscience du corps par la parole

En dépassant le corps physique que Assia Djebar a décrit à de nombreuses reprises dans les caractérisations de ses personnages féminins et qui est souvent mis en lumière à travers certaines parties, nous nous sommes rendu compte que ce corps n'était pas uniquement une enveloppe, il a des propriétés d'analyse, d'intégration dans l'espace, de création de l'imaginaire et de mise en paroles. Nous pouvons dire que le corps naît de l'étroit lien entre la chair à la parole, il est la forme humaine que la parole donne à la chair. La chair renvoie à l'existence biologique, point commun qui nous relie au règne animal. Tandis que le corps est la matière organisée par la parole (par le nom propre, par la généalogie à la fois familiale et linguistique) exprimée par la voix. En d'autres termes, la voix est le pont entre notre corporalité (palpable à travers des manifestations concrètes comme « notre sang », « notre souffle ») et la langue qui nous permet tout contact humain avec les autres – à l'intérieur de la famille ou de la société –, et la création du sens : « La voix est le lieu qui structure l'homme en l'ouvrant à la parole : elle relie la chaîne des signifiants à l'origine de l'articulation du souffle et de la parole, du sang et du sens, de l'homme et de la femme, du père et de l'enfant »<sup>56</sup>.

La voix, signe du corps physique, nous donne la possibilité de nous engager dans la société, d'entrer en contact avec les autres et de communiquer. Toute communication est basée sur l'enchaînement entre la voix et la parole, elle devient le moteur de notre vie psychique et garant de notre insertion dans la vie sociale. Mais pour que la communication soit réalisée, elle a besoin de ce support matériel du corps qui lui offre les capacités physiques de le faire.

La voix est le support physique de la parole, laquelle donne naissance au sujet. Grâce à elle, l'homme dépasse sa limite corporelle pour accéder à la dimension symbolique du langage, pour s'inscrire dans le discours et donc, former son corps social. A ce mouvement vers l'extérieur, d'ouverture sur le sens général de la vie, correspond celui opposé, de retour sur soi, sur le corps, en tant qu'origine de la parole. Tout le questionnement sur le corps phénoménologique devient ainsi ontologique puisque le corps, en tant qu'il parle, devient sujet de la parole. Grâce à la parole, il prend possession du temps et de l'espace. En fait, la parole fait le lien entre le corps physique et la société, ou comme le dit Denis Vasse, elle « fait l'unité originelle du corps »<sup>57</sup> entre la chair et le langage.

---

<sup>56</sup> Vasse, Denis – *La Chair envisagée. La génération symbolique*, op. cit., p. 86.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 50.

Nous voyons ainsi qu'il nous est presque impossible de séparer la dimension corporelle et celle réflexive du corps humain. Si la main peut faire le geste de saisir ou de toucher l'autre dans sa corporéité, la parole – qui a besoin de la voix pour s'exprimer – touche et saisit l'autre dans sa personnalité, dans son identité.

Ces observations nous permettent d'élargir la vision du corps en y intégrant la dimension réflexive et la parole. Ceci nuance l'image du corps féminin telle que nous l'avons identifiée dans l'œuvre djebarienne, car la dimension langagière entraîne une prise de conscience de soi et l'effort d'unification et de continuité mis en œuvre conduit à la cristallisation du sujet.

Nous retrouvons ce sujet à différents stades de son évolution dans le discours littéraire<sup>58</sup> djebarien puisque nous assistons à la naissance du personnage qui prend conscience de son corps par la parole. Il devient ainsi un sujet du discours, du sien ainsi que de celui des autres, parce que « la parole qui nous constitue en tant que sujets nous rend présents à nous-mêmes et aux autres dans un corps »<sup>59</sup> par des sensations, des pensées, des sentiments qui indiquent la présence simultanée du sujet et de son corps.

Cette prise de conscience de la corporalité s'accompagne, dans notre corpus, par des réflexions sur le statut de sujet. La question « Qui suis-je ? » est le couronnement de ce questionnement conscient sur le corps inscrit dans le langage et, par là même, dans la société. Cette question revient souvent dans le discours des personnages djebariens, ce qui nous laisse penser que le corps anatomique est lié à la définition de *la question de soi*, il est le déclencheur de ce questionnement.

« Qui suis-je ? », voici une question posée par Nfissa ou par Hajila, tout aussi difficile que celle posée tout au début sur le corps. Les personnages djebariens sont confrontés à cette problématique de la parole et de la voix ainsi qu'à la question identitaire et ils essaient de nous donner une réponse. Par leurs attitudes, leurs réponses, leurs interrogations évoquées dans notre corpus, ils mettent en lumière le point de vue de notre auteure sur ces termes clés de « parole », « voix » et « identité », cette dernière étant la réponse offerte à cette question. Assia Djebar, à part les définitions données à travers ses personnages, offre des points de repères dans sa thèse de doctorat intitulée *Le Roman maghrébin francophone : entre les*

---

<sup>58</sup> La continuité du corps physique dans la parole et la transposition de cette parole à la vie quotidienne et à la vie littéraire se fait à travers la phrase, l'unité de base de l'expression à la fois individuelle et artistique. Cette idée est résumée par Jacques Derrida ainsi : « Dans la parole, c'est la phrase qui fait accéder le cri du besoin à l'explication du désir » dans le volume *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 218.

<sup>59</sup> Vasse, Denis – *La Chair envisagée. La génération symbolique*, op. cit., p. 203.

*langues, entre les cultures*<sup>60</sup> qui sera publiée, par la suite, sous le titre de *Ces voix qui m'assiègent*. En lisant la thèse, notre attention a été retenue par des expressions qui parlent de la « voix » et de la « parole » d'une manière très emblématique pour notre travail et notre recherche en a été guidée. Djébar évoque une « parole vive » (*RMF*, 61), une « parole pleine, grave ou hésitante, ou fragile » (*RMF*, 83), la « parole-trace » (*RMF*, 83). Ces déterminants qui nous parlent, en eux-mêmes et par analogie, du côté réflexif des personnages sont incessamment associés au corps, car il faut trouver « des paroles qui ne barrent pas le corporel, mais qui parlent corporel... » (*RMF*, 128).

Quant à la voix, elle est considérée comme étant l'élément de permanence du corps, parce que « c'est seulement la voix qui reste » (*RMF*, 125). Cette inscription de la voix dans la durée ne lui enlève pas son caractère éminemment humain, ce qui permet l'association de la voix au cœur. Par cela même, nous dépassons une fois de plus la dimension charnelle pour la dimension réflexive, mais le mouvement est circulaire, revenant toujours au point de départ par le rappel du cœur : « **une voix pleine**, pleinement **présente**, **dure** comme une pierre, **fragile** et **riche** comme un cœur humain » (*RMF*, 141 ; c'est nous qui soulignons).

Ces points de vue théoriques atteignent leur point de maturation littéraire avec les personnages féminins se posant la question « Qui suis-je ? » dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, une fois la prise de conscience du corps avec *Les Alouettes naïves*<sup>61</sup> acquise. En règle générale, cette question se pose à la suite d'un événement tragique (un traumatisme) qui a marqué à jamais le corps féminin. Ce qui est intéressant est le fait que cette recherche de soi, dans sa double dimension physique et psychique, est toujours associée, dans le langage et par les gestes des personnages féminins, en tout cas au début, au symbole du miroir considéré comme la pierre angulaire de tout acte lié à la connaissance. *Le miroir*, en révélant la vérité qui s'y reflète, a le pouvoir de créer une identité<sup>62</sup>, semble nous dire une héroïne djébarienne dans la nouvelle « La femme qui pleure ». L'acte de se voir dans le miroir équivaut à une manifestation physique, offre des limites au corps, en créant ou recréant un visage et un contour, confère une consistance corporelle et une présence psychique. L'acte de voir et de se voir, s'il est dans l'impossibilité de se réaliser à travers l'autre – l'autre, mon frère, mon

---

<sup>60</sup> Djébar, Assia ou plutôt Fatma-Zohra Imalhayene – *Le Roman maghrébin francophone entre les langues, entre les cultures : Quarante ans d'un parcours : Assia Djébar : 1957-1997*, Thèse de Montpellier 3, 1999, 243 p. Cette édition sera notre édition de référence et toutes les citations en seront extraites. Nous nous contenterons d'indiquer les initiales *RMF*, suivies du numéro de la page.

<sup>61</sup> Ce roman constitue l'étape de la prise de conscience de son corps par Nfissa.

<sup>62</sup> Nous ne faisons pas référence au stade de miroir de Lacan qui est lié à une identité imaginaire. Pour Assia Djébar le miroir est juste un instrument qui sert à révéler une identité réelle à partir des éléments qui s'y reflètent. De plus, dans nos romans, l'association du miroir à la parole permet de dépasser ce stade.

double – recourt à l'aide du miroir, considéré comme le premier pas vers la recherche de soi. Afin d'insister sur l'importance du miroir, notre romancière laisse son personnage commencer par le constat que les limites corporelles et psychiques de son corps ont disparu, suivi par la phrase interrogative sur le rôle du miroir. Celui-ci pourrait devenir pour ce personnage un outil pour rendre l'extériorité : « - Par moment, je me dis : je ne sais pas où sont mes contours, comment est dessinée ma forme... A quoi servent les miroirs ? » (FA, 66).

La prise de possession du corps extérieur se réalisant, la narratrice<sup>63</sup> peut revenir sur le traumatisme qui est à l'origine de cette perte de contour et faire le point sur son expérience. C'est justement cette expérience douloureuse (les coups) qui a fait éclater l'image définie de son corps et le fait d'en parler, de s'interroger sur la manière de recoller les morceaux met en avant un corps réflexif, siège fédérateur des pensées, des sensations et des observations, des désirs<sup>64</sup>. Le constat fait qu'elle avait encore une bouche, une langue, que son visage n'a pas été défiguré<sup>65</sup>, cette femme se parle à elle et avoue ses intentions, suggérées par les verbes au futur, de prendre des initiatives, de parler, de raconter, de s'exprimer et cela faisant, de se libérer. Tout comme la première citation, cette prise de parole commence par le verbe déclaratif « remarquer », qui nous offre un indice de plus sur l'existence effective de notre héroïne à travers ses désirs ancrés dans un corps blessé qui se reconstruit doucement :

Elle remarqua : « Tout à l'heure, quand tout sera enfin tiré, toute cette boue, ces détritrus... tout à l'heure, je passerai ma bouche sèche sur cette cicatrice du dos, je prendrai mon temps, je dessinerai le tracé de la blessure avec ma langue ... On m'a "cassé la face", on ne m'a pas défigurée, j'ai de nouveau une bouche, j'ai de nouveau des lèvres, une langue ... tout à l'heure ! » - et le passé en mots comme des cailloux parvint enfin à son déroulement morne, petit à petit (FA, 67).

Quand le premier pas vers l'acquisition du corps physique a été fait, comme nous le suggère la première citation, se regarder dans un miroir devient une voie d'accès vers l'intériorité ; cet acte sert à s'analyser, à penser, à faire le bilan de toute une vie. Dans le cas de la narratrice de

---

<sup>63</sup> Cette narratrice sans nom est le personnage principal de la nouvelle « La femme qui pleure », *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

<sup>64</sup> Il s'agit du désir de raconter cette période trouble associée à la « boue » (FA, 67), de toucher le corps de l'homme avec la bouche, de prendre le temps et d'apprécier ce contact physique avec l'autre.

<sup>65</sup> Annie Gutmann, dans l'introduction du volume *Le Visage et la voix*, fait la remarque que le visage, en tant que marqueur de l'identité, « est à jamais exposé, fragile, offert au pouvoir destructeur » de l'Autre, in *Le Visage et la voix*, Cerisy, Ed. In Press, Coll. « Explorations psychanalytiques », 2004, p. 16.

La même conception sur l'importance du visage apparaît sous la plume de Jacques Derrida : « L'autre ne se signale pas par son visage, il est ce visage. [...] L'autre ne se donne donc "en personne" et sans allégorie que dans le visage », in *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 149.

S'attaquer, donc, au visage est un acte plus que physique, c'est un acte symbolique qui équivaut au désir d'anéantissement de l'autre.

la nouvelle « Il n'y a pas d'exil »<sup>66</sup>, cette rétrospective est déclenchée, encore une fois, par un événement douloureux, arrivé à l'improviste, à la famille habitant en face de son appartement. Mais il y a un autre élément qui relie les deux textes : le verbe « voir » qui fait le lien entre les paroles et ce que reflète le miroir. Dans le premier exemple, « voir » était associé à « ne pas voir », « ne pas sentir » les contours physiques, la continuité étant assurée par le verbe « sentir ». Dans le second, nous changeons de registre par une nouvelle association de verbes : « voir » est mis en relation avec les verbes « penser », « être » par ses désirs, « s'analyser » (et s'exprimer à voix haute ou basse). A cela s'ajoute la constatation que la douleur ressentie dans le passé – et qui a laissé sa trace indélébile dans le corps –, n'a pas empêché l'apparition du sourire. Au contraire, elle est synonyme d'un réveil<sup>67</sup> et d'une ouverture sur soi et à la vie. Ce réveil est d'autant plus profond et évident quand notre narratrice parle de son image reflétée par le miroir, révélatrice des changements déjà vécus ou en marche en elle. Ce geste de se scruter, tout en rappelant les épreuves, révèle la perception que la narratrice a de son expérience de vie et de son évolution inhérente en tant que sujet soumis au dynamisme temporel :

Mais pourquoi soudain ce désir insolent de me fixer dans un miroir, d'affronter mon image longtemps ? et de dire, tout en laissant couler mes cheveux sur mes reins, pour qu'Anissa les contemple :

- Regarde. A vingt-cinq ans, après avoir été mariée, après avoir perdu successivement mes deux enfants, après avoir divorcé, après cet exil et après cette guerre, me voici en train de m'admirer et de me sourire, comme une jeune fille, comme toi ... (FA, 74).

Nous remarquons que, grâce à un événement à forte charge émotionnelle et à travers le miroir, ces femmes arrivent à se redécouvrir, à parler de leur corps, ce qui précède la prise de possession entière du corps à travers l'observation et la parole, indices de la dimension réflexive.

Mais que se passe-t-il si le miroir est absent ou s'il ne remplit pas son rôle de conférer une consistance corporelle homogène et cohérente, prémices d'une présence psychique ? Comment se passe l'appropriation du corps physique ? Peut-on parler d'une vraie réappropriation corporelle ? En analysant le cas de Hajila, l'un des deux personnages

---

<sup>66</sup> Cette nouvelle fait partie de *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

<sup>67</sup> Nous considérons que la prise de position de la jeune narratrice par rapport au désir de sa famille de la marier est un réveil. Même si son refus n'est pas respecté par son père, notre héroïne n'est plus la même personne qui avait accepté passivement son premier mariage et cela transparait dans les remarques amères qu'elle adresse à son amie.

principaux de *Ombre Sultane*, la réponse n'est pas aussi optimiste que celle offerte par nos deux premières héroïnes.

Au niveau de la prise de parole, nous percevons une distance s'insinuant, à travers le discours de la narratrice, entre Hajila et son corps par l'emploi de la deuxième personne du singulier (présente non seulement au niveau des pronoms, mais aussi des adjectifs possessifs). De plus, la prise de parole du personnage est timide et singulière, si nous nous fions à l'alternance de la deuxième personne avec la première (bien marquée par les guillemets et l'adjectif possessif « mon » utilisé deux fois dans la même phrase), ce qui nous donne une sensation d'inquiétante étrangeté. Cette angoisse nous vient aussi du détachement avec lequel notre héroïne se regarde et de l'effacement ressenti de sa personnalité, révélés par la confusion concernant le propre visage : le seul repère vient d'un des rôles sociaux assumés par la majorité des femmes algériennes peuplant ce volume, celui de ménagère. Les sensations ressenties ne jouent plus le rôle de déclencheur de réflexions, comme nous l'avons vu jusqu'à maintenant. Au contraire, elles ont l'air d'être ignorées. Nous n'avons pas devant nous un sujet, dans le sens déjà défini, mais un corps « assemblé » avec des mains, des bras, des yeux qui composent une « silhouette » (*OS*, 16) qui se cherche, indice d'un réveil prochain. Le miroir est un objet inerte, un simple élément de décor. Devant les blocages et les difficultés – vers lesquels nous renvoie la phrase conditionnelle –, les mots ont perdu leur capacité assertive et consolatrice, tout est à reconstruire et le corps est à la recherche de lui-même :

tu regardes tes mains vides, tes mains de ménagère active. Devant le petit miroir, près de la fenêtre, tu te tapotes les joues ; ton visage serait-il celui d'une autre ? Tu asperges d'eau froide ton front brûlant. [...]

Tes bras sont nus. Tu t'aperçois que tu as froid. Tes yeux sont inondés de larmes. [...]

Tes larmes reprennent, s'égouttent sur l'évier, sur le sol étincelant. Tu te penches (« ramasser mon visage en miettes, vomir mon âme !... »)

Si tu pouvais continuer à t'entretenir à voix basse, par mots hésitants, chercher, malgré tes soupirs mêlés. [...]

Ta main, inerte. Main sur le robinet de cuivre : « ta » main. Front sur un bras nu tendu : « ton » front, « ton » bras. [...] Te voici dressée, silhouette blanche... (*OS*, 15-16).

Cette recherche de soi qui ne peut pas être réalisée par la vue et l'ouïe, car la voix est « basse » et les « mots hésitants », débutera alors par le toucher, comme tout enfant qui découvre et prend possession de son corps : « Tu palpés tes traits, tes pommettes saillantes, tes yeux enfoncés, ton front un peu bombé qui atténue le regard – quel regard de quelle inconnue ? » (*OS*, 17-18). Le dernier mot, « inconnue », est lourd de sens : le regard et par lui,



le visage, signe ouvrant à la totalité (corporelle, psychique, émotionnelle) n'a pas rempli sa double fonction d'identification<sup>68</sup>. L'identification de son corps et de soi-même commence par le geste de toucher, suggéré par le verbe « palper », dans la solitude.

Mais avec ces deux exemples qui suivent une certaine progression, nous voyons que les paires verbales essentielles pour définir le moi, « être/ne pas être », « voir /ne pas voir », « sentir/ne pas sentir », « souffrir/être heureux », « penser/se reposer », identifiées aussi par Merleau-Ponty<sup>69</sup>, se trouvent réunies afin de nous aider à trouver une réponse à cette question vitale : « Qui suis-je ? ». Ces verbes se retrouvent dans les expressions propres à Assia Djébar parlant de la « voix », de la « parole » et de la langue dans sa thèse de doctorat. Quant aux héroïnes, elles associent d'une manière tout à fait naturelle ces symboles en tant que marques de l'expression propre. Le fait est visible dans l'emploi des verbes « se dire », « remarquer », « affronter », (dans le double sens d'affronter mon « image » dans le miroir et de m'affronter), « s'interroger », comme dans les citations ci-dessus.

Un autre élément important surgit de ces exemples, confirmant les observations de Merleau-Ponty : la naissance du sujet qui cherche la réponse ou qui est capable de répondre à la question « Qui suis-je ? » est favorisée par l'apparition du « désir », un désir tout simple et épuré de toute trace sexuelle. Tout d'abord le désir de parler du passé et d'entrer en contact, par le toucher, avec le corps de l'autre ; deuxièmement, le désir de s'affronter dans le miroir afin de faire le point sur le passé et d'avancer dans la vie ; enfin, celui le plus simple et avec lequel débute tout acte réflexif, de prendre possession de son corps par le toucher, si la vue n'est pas suffisante, de se chercher, de s'exprimer, comme Hajila.

Ce désir fait le lien entre la dimension corporelle et la réflexive, il met en lumière la double dimension du corps : la dimension charnelle ressent un besoin, une pulsion qui met en mouvement, à travers la conscience et la parole, la dimension psychique. La manifestation de celle-ci permet l'ouverture et la quête de l'autre.

Par l'ouverture aux autres, nous entrons dans la démarche de nous définir, de trouver et de prendre une place dans le temps et dans l'espace, de nous exprimer et de participer aux activités humaines. Nous tissons des rapports complexes à travers la parole, devenue un pont entre nous-mêmes, les autres et les représentations qui nous entourent. Ou comme le dit très bien Denis Vasse : « Le rapport de l'homme à la parole est double : par elle, il est appelé à

---

<sup>68</sup> Ce double sens du verbe « s'identifier » a été mis en évidence par Jacques Derrida dans son livre *Le Monolinguisme de l'autre*, (Paris, Ed. Galilée, 1996), p.87.

<sup>69</sup> Merleau-Ponty, Maurice – *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 465.

l'existence unique qui est la sienne. Il est appelé par son nom à prendre place dans le monde des représentations, d'une part ; d'autre part, en parlant, il appelle à la représentation de son monde les choses et les personnes »<sup>70</sup>. De cette confrontation entre les représentations personnelles et les représentations des autres naît l'imaginaire.

---

<sup>70</sup> Vasse, Denis – *Le Temps du désir. Essai sur le corps et la parole, op. cit.*, p. 148.

### 1.3. Corps imaginaire

Derrière ce corps perçu dans sa matérialité, il y a le corps « connu », créé par la parole dans nos communications. Grâce à elle, notre corps physique, siège de nos perceptions et de nos sensations, s'exprime. Nous sentons dans notre corps physique la faim, le froid, mais nous les exprimons – ainsi que les sentiments, l'étroitesse d'un passage ou l'enfermement dans un espace –, par la parole.

La parole est ce qui inscrit notre corporalité dans le temps et l'espace, par elle nous manifestons notre double rapport aux autres : signe de notre individualité, elle nous met en relation avec autrui ; par elle, la vision à la fois personnelle et collective du corps physique, laquelle s'explique par la situation sociale, historique, culturelle, prend forme et devient notre « point de repère », notre point de vue.

Celui-ci, très important pour nous, prend tout son sens au moment où il est exprimé et soumis au jugement des autres qui le façonnent, l'enrichissent ou l'appauvrissent. En fait, le langage humain ne fait qu'exprimer la culture manifestée dans des rituels, des mythes – qui sont appelés par Gilbert Durant des « récits "imaginaires" »<sup>71</sup>. Ceux-ci sont les symboles visibles de l'imaginaire dans lesquels le corps a été inséré. Il devient ainsi, lui aussi, un symbole des représentations et des images que véhicule l'imaginaire.

Comment pouvons-nous nous représenter le corps, cette réalité à la fois très proche et très complexe ? Quelle est l'image que nous pouvons donner au corps ? Et comment l'interpréter ?

#### Perception individuelle et imaginaire collectif

Tout d'abord n'oublions pas que ce corps est composé de ses dimensions physique et réflexive. Il est facile de nous assurer de l'existence du côté charnel, parce qu'il est issu de l'observation du corps individuel, parce qu'il peut être saisi par le regard et se laisse contempler et décrire à l'infini. Mais comment surprendre et représenter la dimension réflexive de notre corps, elle qui, par sa nature, est insaisissable ? Ici intervient le langage qui essaie de nous orienter vers une certaine interprétation, de nous donner une unité que l'on suppose être celle du corps entier, d'offrir un sens au « support matériel » qui est notre corps physique.

---

<sup>71</sup> Durand, Gilbert – *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Ed. Hatier, Coll. « Optiques », 1994, p. 57.

Mais les mots ne révèlent pas la vraie nature du corps et nous sommes d'emblée dans la représentation, qui nous rassure, en nous donnant l'impression de la saisir. Cette première démarche individuelle, de saisir notre propre corps, est universelle car elle est la même pour tous : tout un chacun parle de son corps avec l'intention de se l'approprier et de le travailler en profondeur. Notre conscience, dont la faculté d'imaginer est une modalité, dispose de deux « manières de se représenter le monde »<sup>72</sup> dont notre corps fait partie : « L'une *directe*, dans laquelle la chose elle-même semble présente à l'esprit, comme dans la perception ou la simple sensation. L'autre *indirecte* lorsque, pour une raison ou pour une autre, la chose ne peut se présenter "en chair et os" à la sensibilité »<sup>73</sup>. Notre corps, mis de plus en plus en lumière par sa capacité réflexive, est « *re-présenté* »<sup>74</sup> à la conscience. C'est pour cela que nous recourons à des images et à l'imaginaire pour parler de notre corps. Cela est d'autant plus vrai dans le cas de notre romancière, qui a intégré deux imaginaires véhiculant une vision unitaire de la société et implicitement une image propre du corps.

Avec Bachelard, nous savons que l'imaginaire<sup>75</sup> possède une dynamique propre qui organise nos images personnelles et rend homogène les représentations collectives, ce qui fait que nous finissons par avoir une vision unitaire de la société dans laquelle nous vivons à un moment précisément déterminé.

Dans cette représentation, le corps est mis en relation avec le vécu personnel ou du corps vécu<sup>76</sup>, le monde et le langage<sup>77</sup>. Par l'entremise de ces concepts, nous pouvons avancer l'idée que nous n'avons de notre corps qu'une image<sup>78</sup>, qui grâce au dynamisme de l'imaginaire, englobe une vision personnelle et une représentation collective.

---

<sup>72</sup> Durand, Gilbert – *L'Imagination symbolique*, Paris, Ed. Quadrige/PUF, 1964, p. 7

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 7-8. Les italiques sont dans le texte.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 8. Les italiques sont dans le texte.

<sup>75</sup> L'imaginaire, en tant que lieu propre aux images, possède deux dimensions : la dimension individuelle est liée aux désirs et aux aspirations de la conscience. C'est cet imaginaire qui crée des images à l'aide desquelles nous inventons un nouveau monde. Grâce à cet imaginaire, l'esprit humain se donne une ouverture à une autre chose, à un ailleurs. L'imaginaire collectif recense le répertoire des images qui constituent la culture ; il trouve son expression dans les mythes, reflets des valeurs collectives d'une culture.

<sup>76</sup> Il ne faut pas oublier que le corps a en lui les idéaux, les manques, les traumatismes, tout ce qui forme le vécu d'un sujet individuel.

<sup>77</sup> Le langage est la manifestation privilégiée de la culture (qui n'est en somme que la totalité des mythes et des représentations sociales propres à une société), il est le moyen qui a permis à celle-ci d'atteindre le caractère universel. Mais avant d'atteindre ce caractère collectif, le langage est avant tout lié au corps physique et à sa dimension sociale, comme nous le rappelle Pierre Bourdieu dans son livre *Ce que parler veut dire. L'Economie des échanges linguistiques* (Paris, Ed. Fayard, 1982) : « Le langage est une technique du corps et la compétence proprement linguistique, et tout particulièrement phonologique, est une dimension de l'hexis corporelle où s'expriment tout le rapport du monde social et tout le rapport socialement instruit du monde », p. 89-90.

<sup>78</sup> Le choix même de ce terme « image » est emblématique pour notre travail puisqu'il suggère le fait que le corps est plus appréhendé dans son absence et dans son caractère réflexif, donc insaisissable, que dans sa corporalité.

La même notion d'imaginaire s'applique à la langue qui s'efforce d'expliquer cette notion de « corps en tant qu'image ». Il faut donc considérer en premier lieu la communication comme une action sur les autres. En second lieu, quand l'imaginaire intervient, tout objet devient signe. Dans notre contexte, nous pouvons concevoir le corps en tant que signe. Mais signe de quoi ? Et quels en sont les enjeux ?

Avec ces précisions faites pour clarifier le concept d'image du corps, nous sommes loin des premières observations liées à la dimension corporelle. Nous parlons maintenant d'un corps physique doublé d'une personnalité<sup>79</sup> – qui transforme l'individu en sujet. En lui s'inscrivent les influences socioculturelles et pour qu'il garde son unité, il est pris en charge par un imaginaire et une langue et est confronté à l'Altérité.

Si nous essayons de donner une définition du corps, elle est loin d'être unitaire, comme nous en rêvions au début de ce travail puisque nous sommes confrontée à une entité phénoménologique réunissant à la fois la personnalité individuelle (plus communément appelée « le sujet ») et le corps physique qui est à l'origine des représentations sociales et sur lequel s'exercent des influences culturelles, le tout fondu et rendu homogène par le pouvoir du langage.

Comment est-il possible d'appliquer cette définition aux romans djebariens qui parlent du corps dans la société algérienne, une société imprégnée par la culture arabo-musulmane ? Quel terme privilégier : celui de « corps » ou celui d' « être » ?

---

Paul Schilder, à partir de ses observations cliniques et grâce à sa double formation en médecine (docteur en médecine de l'Université de Vienne en 1909) et en philosophie (il reçoit le titre de docteur en philosophie en 1922), dans son livre *L'Image du corps. Etude des forces constructives de la psyché* (Paris, Gallimard, Coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1968, 352 p.), a donné une définition de l' « image du corps » dans laquelle le corps physique n'est que le support de la personnalité qui attire toute l'attention : « L'étude de l'image du corps ne pourra jamais se faire sans le concept de personnalité. Il y a toujours une personnalité qui éprouve la perception. [...] Nous sommes, en d'autres termes, des êtres affectifs, des personnalités, et une personnalité est un système d'actions et de tendances aux actions » (p. 39). Cette idée de la primauté de la personnalité (définie en tant que : « tout le monde de la vie psychique, expression d'un moi, d'un sujet. L'image du corps est un des aspects de l'expérience globale, qui met en jeu la personnalité (le moi), le corps et le monde », p. 292) sur le corps physique revient tout le long du livre : « Un corps est toujours le corps d'une personne et la personnalité a des émotions, des sentiments, des tendances, des mobiles et des pensées » ; « L'image du corps et émotions sont très étroitement associées et, tout comme mon image du corps exprime ma vie émotionnelle et ma personnalité, le corps de l'autre ne signifie pleinement quelque chose pour moi qu'en tant qu'il est le corps d'une personnalité autre que la mienne. [...] Il existe un courant permanent d'échanges mutuels entre l'image du corps de chacun et l'image du corps de tous les autres », in Schilder, Paul, *op. cit.*, p. 234 et 242.

<sup>79</sup> Quand nous parlons de personnalité, nous l'envisageons comme le lieu de réunion des composantes sensibles, affectives et intellectuelles d'un individu.

Nous avons trouvé une définition pour le concept de « corps » dans la culture maghrébine dans le volume de Malek Chebel, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*<sup>80</sup>. Cette définition confirme nos observations sur le corps-image parce que le corps physique est complètement oublié et il est envisagé comme une image créée par le langage et l'imaginaire : « Le corps dont il est question est un corps de langage, de croyances, de mythes beaucoup plus qu'un corps anatomique »<sup>81</sup>. Chebel revient sur cette définition à la fin de son livre et il précise que cette image, ancrée dans le corps et le vécu personnel est façonnée par des « connotations sociales » et des « spécificités culturelles » véhiculées par l'imaginaire collectif, pour reprendre les expressions de Greimas et de Courtés : « Le corps est le lieu d'inscription de l'acte éducatif, de la parole, du désir, de l'histoire individuelle et collective. Il est l'école de la mémoire du groupe, celle qui enregistre, endigue ou amplifie divers niveaux de communication : verbe, espoir, imaginaire et symbole »<sup>82</sup>.

Ces définitions n'excluent pas l'imaginaire personnel, façonné par les représentations sociales et exprimé par un langage, lui aussi porteur d'un imaginaire linguistique, qui se retrouve dans tout livre djebarien. Puis, dans tous ces concepts, déjà si difficiles à définir, il y a une partie en mouvement déposée dans la langue d'écriture.

Avant de se pencher sur ces deux termes et de montrer la préférence djebarienne pour l'un ou l'autre et le sens dans lequel ils sont utilisés par notre romancière, il est nécessaire d'expliquer comment l'imaginaire linguistique joue un rôle si important dans le choix des mots fait par notre auteure.

### Imaginaire linguistique

Les observations du chapitre antérieur nous permettent de parler d'un corps imaginaire, d'une représentation créée par chacun mais partagée collectivement au sein de la société. Mais dans le cas de Assia Djebar, son imaginaire est en liaison avec deux langues, l'arabe maternel et le français. En assumant comme langue d'écriture le français, langue donnée par le père à un âge

---

<sup>80</sup> Chebel, Malek - *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, P.U.F., Coll. « Sociologie d'aujourd'hui, 1984, 207 p.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 196.

si tendre, elle intériorise tout l'imaginaire collectif propre à la langue française<sup>83</sup>, qui a influencé son rapport au corps et sa manière d'en parler.

Avec ces termes d' « imaginaire personnel », « langue », « culture », nous recréons le triangle qui conduit à la naissance du concept d'imaginaire linguistique<sup>84</sup>, envisagé comme le lien de la culture – signe de l'imaginaire collectif – au langage (à la fois dans sa dimension individuelle et sociale) et au vécu personnel. Ce concept réintroduit le rôle du sujet parlant dans la dynamique linguistique. Le Sujet (écrit avec la majuscule, comme Anne-Marie Houdebine afin de marquer sa participation importante dans l'acte de parler) s'y inscrit avec sa subjectivité par sa prise de parole et son inconscient qui choisit d'utiliser un mot plus qu'un autre parce que l'adhésion qu'il a pu susciter dans son inconscient est très forte. D'où la conséquence logique que l'homme a une liaison privilégiée avec sa langue maternelle ou primaire et qu'il est un « parlêtre », c'est-à-dire il est caractérisé par le fait qu'il parle. Donc, l'homme est la parole qu'il véhicule ; grâce à elle, il se définit, il définit son désir, notion qui rejoint celle des affects, du vécu, de son émotivité en général.

Cette précision nous permet de comprendre la situation dans laquelle s'est trouvée Assia Djebar qui a appris le français, dès l'âge de quatre ans et la place du sujet en relation directe avec l'inconscient<sup>85</sup>. Dans son cas précis, trois langues (le berbère / l'arabe dialectal et le

---

<sup>83</sup> Cet imaginaire se manifestera à deux niveaux. D'un côté, celui des qualités du français du XVIIIème siècle, devenues des symboles et véhiculées par l'école par la suite : « clarté », « beauté », « pureté », « universalité » qui sont expliquées par Henri Meschonnic dans son livre *De la langue française. Essai sur une clarté obscure* (Paris, Ed. Hachette, Coll. « Littératures », 1997, p. 10) et qui se retrouvent dans l'écriture de Djebar. De l'autre, celui des valeurs véhiculées par la langue française : « liberté », « égalité », « fraternité ». Sur ces valeurs qui font partie de l'imaginaire collectif français et qu'elle a adoptées inconsciemment, notre romancière s'est beaucoup expliquée dans ses romans et sa thèse.

<sup>84</sup> Cette notion d'imaginaire linguistique sera utilisée dans l'acception donnée par Anne-Marie Houdebine dans son article intitulé « Théorie de l'Imaginaire Linguistique » qui le définit comme « le rapport du sujet à la langue (Lacan) et à La Langue (Saussure) repérable par ses commentaires évaluatifs sur les usages ou les langues (versant unilingue ou plurilingue des évaluations linguistiques) », in Houdebine, Anne-Marie – « Théorie de l'Imaginaire Linguistique », article, site internet du laboratoire de recherche Dynalang de l'université Paris V : [http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id\\_article=104](http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id_article=104), p. 1.

De plus, il rend compte « d'une part de ce qu'un Sujet peut produire du fait de son rapport intime, primaire (Freud) à une langue (sa langue) le constituant comme sujet parlant (parlêtre selon Lacan) donc du fait de sa biographie, et d'autre part du fait d'un trait universel des langues humaines ». Il n'est qu'une « fiction venue non seulement des hiérarchisations sociales, mais du "rapport du sujet à sa langue" et de son "filtre linguistique" originaire (cf. langue première, langue maternelle, langue du père, etc. - à mettre en rapport avec les notions freudiennes de narcissisme primaire/secondaire, moi idéal, idéal du Moi, Surmoi, ou lacaniennes de Réel, Imaginaire, Symbolique) », in « Théorie de l'Imaginaire Linguistique », p. 2.

<sup>85</sup> Lacan, Jacques – « Le rat dans le labyrinthe », in *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Ed. du Seuil. Cette corrélation entre "lalangue" et l'inconscient, la langue maternelle, les affects et le registre symbolique apparaît explicitement dans les citations ci-dessous.

« Lalangue sert à toutes autres choses qu'à la communication. C'est ce que l'expérience de l'inconscient nous a montré, en tant qu'il est fait de lalangue, [...] pour désigner ce qui est notre affaire à chacun, lalangue dite maternelle, et pas pour rien dite ainsi » (p. 126). Cette dernière phrase établit le rapport entre l'inconscient et lalangue : l'inconscient se donne à lire, à déchiffrer parce qu'il est essentiellement un savoir inscrit dans lalangue.

français) et trois imaginaires ont été mis en contact pendant la période de colonisation de l'Algérie.

Son vécu, façonné par la langue maternelle qui véhiculait un système de valeurs propre à ce peuple algérien – donc une image du corps bien propre à cette culture –, a été confronté à celui des colonisateurs, porteurs d'autres valeurs, à travers l'école. Ce rapport de force entre deux langues a conduit à la création du bilinguisme en terre algérienne. L'évolution des trois langues qui se sont trouvées en contact a été très différente. Le berbère, langue libyco-punique, a été l'une des langues de l'Antiquité à disposer d'un système d'écriture. La perte de l'alphabet, gardé uniquement par les Touaregs, a entraîné le maintien de cette langue dans sa forme orale et la société structurée par cette langue est centrée sur le pouvoir de la parole. L'arabe est l'autre langue au passé glorieux. Ayant en sa possession un alphabet, cette langue est l'héritière d'une riche culture et civilisation. Cette civilisation a en commun avec le berbère l'importance accordée à la parole lue, ceux qui la détenaient et la transmettaient avaient un grand pouvoir.

De son côté, le français, la dernière langue présente sur la terre algérienne, s'oppose fondamentalement aux deux premières langues par son évolution et les valeurs qu'elle a diffusées. A croire le linguiste Louis-Jean Calvet, le français s'est défini par « sa civilisation [...] fondée sur la littérature »<sup>86</sup> et « l'écrit est mythifié au point d'être considéré comme garant de la culture »<sup>87</sup>.

Cet accent mis sur l'écrit a marqué les enfants qui ont fréquenté l'école française en terre algérienne, comme c'est le cas de notre auteure, Assia Djebar. Et l'apprentissage de cette langue n'est pas limité uniquement aux lexique et problèmes de grammaire, mais tout le système de valeurs proprement françaises a été transmis aux enfants qui l'ont adopté d'une manière (in)consciente, l'âge jouant un rôle important. Dans le cas de notre romancière, l'âge « tendre » à laquelle elle est « offerte » aux colonisateurs par son père, qui l'a conduite à l'école française, ne lui a pas permis d'envisager toutes les conséquences d'un tel geste. Et les effets de cette « exposition » à des valeurs autres que celles de la société algérienne se

---

Cette caractérisation de l'inconscient anticipe déjà notre explication sur l'origine maternelle de la langue, car pour Lacan, la langue est reçue dès la naissance, elle structurera notre psychisme en tant que sujets et nous permettra d'exprimer nos sentiments. (Nous savons aussi que les sentiments s'expriment toujours dans la langue maternelle et ce conditionnement psychique entraîne l'impossibilité de dire les affects dans une langue étrangère, comme c'est le cas de notre romancière).

« La langue nous affecte d'abord par tout ce qu'elle comporte comme effets qui sont les affects » (p. 127) Comme nous venons de dire, cette langue, parce maternelle, est utilisée principalement pour extérioriser les sentiments ou les affects, lesquels sont le marqueur principal de notre contact avec l'Autre. C'est grâce à la rencontre avec l'Autre que nous pouvons créer ce lien social singulier qui a comme conséquence les affects.

<sup>86</sup> Calvet, Louis-Jean – *Petit traité de glottophagie*, Paris, Ed. Payot, 1974, p. 128.

<sup>87</sup> Calvet, Louis-Jean – *Petit traité de glottophagie*, op. cit., p. 121.



retrouvent dans l'écriture de Assia Djébar. Intéressant à observer est le glissement de sens au niveau de l'imaginaire linguistique français qui s'opère lors de ce passage du colonisateur au colonisé puisque la langue française est devenue pour les intellectuels colonisés la porteuse de valeurs universelles, les mêmes pour tous les écrivains algériens de langue française. Cette « langue apprise sur le banc de l'école »<sup>88</sup> est devenue par excellence la langue de l'expression libre du corps, loin des euphémismes et des tabous qui caractérisaient la langue arabe. Cette langue de libre expression, sans interdictions, donne la possibilité de parler du corps, des êtres, des « âmes », notion spécifique à la culture chrétienne, donc acquise par l'intermédiaire de l'imaginaire linguistique. Cette nouvelle modalité d'envisager le corps et d'en parler, favorisée par la fréquentation de l'école française, est porteuse d'un nouveau point de vue qui sort du cadre propre à la culture musulmane.

### Corps imaginaire djébarien

Cette entrée de notre romancière dans l'imaginaire linguistique à dominante française a mis encore plus l'accent sur le corps, dans sa dimension charnelle, comme nous l'avons mis en évidence dans le premier chapitre. Mais ce corps physique doublé d'une personnalité, plus ou moins évidente, évolue vers le concept d'« être ». A certains moments, celui-ci résume le personnage féminin djébarien et met en évidence la vie sous la forme d'un souffle vital, séparée des choses. Nous avons rencontré dans notre corpus des phrases qui en parlent clairement : « elle ne supportait pas le premier contact avec les êtres et les choses » (*ENM*, 124) ; « elle [la lumière] pâlisait le contour des choses, des êtres... » (*AN*, 21) ; « Etres et choses étaient séparés par des écrans de poussière » (*OS*, 34).

Cet être-souffle sert de point de référence puisque, parfois, le corps féminin a pu oublier ou perdre son contour, si nous nous rapportons au terme de « fantôme » qui est introduit dans le texte. Si le but de la vie de Nadia – avoué à Ali – est la recherche de vrais êtres, il est arrivé qu'elle ait été confrontée à la dissolution de son être dans le regard de l'autre qui s'est limité à percevoir l'image extérieure. Le terme de « recherche », qui suggère une démarche consciente et réfléchie, s'oppose à celui de « poursuite » qui, outre l'idée d'effort, évoque celle de mouvement pulsionnel et presque aveugle, né sous l'impulsion de la peur ou de l'ennui, si nous croyons Hassan : « Je dis ma recherche des êtres – et non la poursuite de fantômes » (*LS*,

---

<sup>88</sup> Khatibi, Abdelkebir – *Amour bilingue*, Casablanca, Ed. EDDIF, 1992, p. 35.

82). Mais sa démarche ne la préserve pas du regard distant et distrait de Jedla qui, habitué au rôle joué par Nadia depuis longtemps, ne prend pas le temps de percer la vraie nature des êtres. Ce manque d'attention équivaut à une destruction de l'être puisqu'il le réduit à un seul trait extérieur sans importance – la jeunesse dans ce contexte –, lui nie l'existence subjective – par l'utilisation de la forme négative du verbe « exister » –, autant dire le transforme en un fantôme : « Pour elle, je n'existais donc pas ; je n'étais qu'une jeune fille trop coquette, rien d'autre ne l'intéressait » (*LS*, 111).

Dans le troisième roman djebarien, *Les Alouettes naïves*, les êtres sont devenus tous de véritables fantômes, car leur limite corporelle a perdu temporairement sa netteté. En fait, nous sommes confrontés à une phrase qui suggère que les choses sont animées par quelque chose de plus intense que les êtres, incapables de retenir le regard de Nfissa. Les rapports entre les objets et les êtres sont inversés parce que les premiers ont la capacité d'attirer l'attention et de s'offrir au regard réveillé et avide de la jeune fille tandis que les seconds ont perdu leurs contours, leur force et leur importance, même si leur existence n'est pas aussi nettement niée, comme dans la citation précédente : « Elle marchait et elle n'était que regard... les vitrines, les magasins, les cafés, les choses enfin lui sautaient aux yeux, bien plus fortement que les êtres, passants ou promeneurs [...], car les "autres" existaient en ombres » (*AN*, 63).

Cette perte de contour n'est pourtant qu'accidentelle. Le terme d'« être » garde son sens premier – il se réfère à un corps-image d'où le corporel n'est pas éliminé, mais au contraire renforcé – et il accumule d'autres nuances qui contribuent à la mise en lumière de la dimension réflexive ou subjective<sup>89</sup>. Celle-ci est suggérée par des termes comme « âme », « conscience », « esprit », « cœur ». Une analyse attentive de chacun de ces termes à partir des romans s'impose car ils introduisent la dimension subjective s'exprimant par la parole.

Le terme qui nous a surpris le plus dans notre corpus est celui d'« âme »<sup>90</sup> puisqu'il fait partie de la culture chrétienne. Dans la culture musulmane, le corps est envisagé comme une unité

---

<sup>89</sup>Pour nous, la dimension subjective réunit le corps et le sujet et elle naît par l'expression du sujet ; à travers elle, le corps devient le support de connaissance de soi et de l'Autre, l'« interlocuteur privilégié de l'espace vécu » et investi d'une manière imaginaire par le corps, comme le dit Traki Zannad Bouchrara dans son livre *Les Lieux du corps en Islam*, Paris, Ed. Publisud, 1994, p. 16.

<sup>90</sup>Dans la culture musulmane, nous avons rencontré une toute autre vision du corps et nous l'avons découverte lors d'une discussion très intéressante avec M. Arafat Sadallah, jeune chercheur en philosophie et sciences politiques. La religion musulmane reconnaît trois instances : la première est le corps, qui se décline à son tour en trois dimensions – *jissm* (corps biologique), *jassad* (corps religieux), *badan* (corps médical) ; la deuxième est celle de *Nefs* qui signifie l'âme, le souffle et le soi ; la troisième est *rouh*, c'est-à-dire l'esprit. Ces délimitations à l'intérieur même du terme « corps » – biologique, religieux, médical – nous interpellent parce que, de notre point de vue, elles opèrent la séparation entre ce que nous avons appelé le corps physique et la dimension

de plusieurs composantes impossibles à délimiter, comme chair, âme, esprit et c'est justement cette unité qui fait sa richesse. Prenons deux exemples qui nous dévoilent le lien corps-âme dans la culture arabo-musulmane, qui se retrouve, d'une manière plus ou moins nuancée dans notre corpus.

Pour Traki Zannad Bouchrara<sup>91</sup> le même terme « nefs » / « nafs » est employé pour désigner le corps et l'être humain à la fois : « la nafs [...] est, selon le contexte, âme, ou corps ou les deux à la fois »<sup>92</sup>. Pour ce sociologue le corps est pris en tant que mouvement, moteur de toutes les actions – donc il est l'élément visible de l'être agissant<sup>93</sup> –, et est inscrit dans tous les actes de la vie quotidienne : « L'Islam se porte dans l'âme mais aussi dans le corps du musulman, le corps en mouvement, celui qui va vers la prière, vers l'action, vers la vie ! »<sup>94</sup>.

Ce corps-être inscrit dans l'univers arabo-musulman est très bien expliqué par l'anthropologue Malek Chebel dans son livre *L'Imaginaire arabo-musulman*<sup>95</sup>. Selon lui, l'homme arabe est inscrit dans un cadre immuable fait de quatre constantes : le religieux, le politique, le social et le familial. Dans cette société où le religieux occupe la première place, l'expression de la personne individuelle, si elle trouvait une modalité de s'exprimer, serait perçue comme l'ennemie de l'ordre préétabli : « sa vie est toute contenue dans un horizon de grégarité qui empêche l'émergence de la personnalité isolée, tout le temps qu'elle demeurera antinomique avec l'éthos religieux »<sup>96</sup>. De plus, à l'origine même de la personnalité algérienne se trouve le concept de *oummâh*, la communauté, qui se décline en deux entités : la communauté vaste des croyants musulmans et la communauté restreinte de la tribu, de la

---

subjective représentée par le corps religieux. (Et nous retrouvons l'idée du corps influencé par les représentations sociales à l'intérieur desquelles la religion occupe une place très importante). S'y ajoute le « corps médical », terme qui complète notre explication précédente : le corps, pris en charge par l'imaginaire et la langue, devient un corps-objet sous le regard de l'autre et de la médecine qui s'attache à le soigner.

Si la troisième dimension, celle d'« esprit », rejoint ce que nous avons désigné sous le terme de corps-image façonné par la culture, la deuxième nous étonne par la mise sur le même niveau de trois concepts – l'âme, le souffle et le soi. Cette catégorisation prête à la confusion, de notre point de vue, puisque dans notre imaginaire culturel, les trois termes renvoient à des images qui associent l'âme (image de la dimension éternelle de notre corps, celle qui survit après notre disparition physique dans l'interprétation chrétienne) à celle du souffle, marque de la vie et de la corporalité, et à celle de la subjectivité, un autre concept créé par la société pour expliquer les influences socioculturelles inscrites dans le corporel.

<sup>91</sup> Zannad Bouchrara, Traki – *Les Lieux du corps en Islam*, op. cit.

<sup>92</sup> Zannad Bouchrara, Traki – *Les Lieux du corps en Islam*, op. cit., p. 16.

<sup>93</sup> Cette notion d'être agissant doit être comprise dans le sens que lui donne Arnold Gehlen pour lequel l'homme est un être agissant à deux niveaux : au niveau immédiat, physique, mais aussi au niveau intellectuel parce qu'il est capable d'agir afin de créer une culture : « Il faut définir l'homme comme un être agissant ou comme un être qui prévoit et qui crée une culture » in *Anthropologie et psychologie sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1990, p. 55.

<sup>94</sup> Zannad Bouchrara, Traki – *Les lieux du corps en Islam*, op. cit., p. 16.

<sup>95</sup> Chebel, Malek – *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, P.U.F., Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1993, 388

p.

<sup>96</sup> Chebel, Malek – *L'Imaginaire arabo-musulman*, op. cit., p. 371.

famille. A tout moment, l'individu marque sa double appartenance et ses activités, sentiments, actions sont consacrés au groupe avant de s'adresser à la famille : « Mais tout égoïste qu'il est, l'individu arabe disparaît derrière la collectivité. Ses marques sont le clan, le groupe, la famille, le patriarce (effigie suprême de l'ensemble). Naissance, enfance, éducation, douleur, amour, mariage, travail, mort sont une prérogative du groupe, l'individu n'étant que le support, souvent conflictuel, de leur réalisation »<sup>97</sup>.

Dans ces conditions, où la personnalité est envisagée par rapport au groupe, la prise de parole individuelle, l'expression de la subjectivité propre contreviennent au mode de vie et aux règles qui régissent la communauté. A cela s'ajoute un autre problème linguistique : en arabe, on ne peut pas dire « je suis », parce que le verbe « être » ne connaît pas cette forme au présent, pour la première personne du singulier<sup>98</sup>.

Compte tenu de ces observations faites par Malek Chebel, nous pouvons mesurer la singularité de notre romancière quand cette notion d' « âme » apparaît sous sa plume. Nous avons l'impression qu'elle « fragilise » l'image du corps par la dissociation évidente qu'elle établit entre le corps et l'âme. Cette opposition apparaît quatre fois dans notre corpus et chaque fois elle n'est pas présentée directement, mais elle est suggérée par le rapport de coordination qui relie les deux termes dans la phrase. Isma raconte : « J'ai toujours fait l'amour avec toi toute nue, âme et corps ! » (*OS*, 96) ; « Sur ce stade, ma liberté m'inonde, corps et âme, telle une invisible et inépuisable cascade » (*NP*, 181) ; « Pris d'une soudaine ivresse mystique (d'être à la fois dépôt et fardeau, âme et corps habités par ces révélations), il [Ali, le gendre du Prophète] murmura, scanda, chanta » (*NP*, 234) ; « c'est dans son sillage [celui de la grand-mère maternelle] que je me place, corps et âme, à mon tour ensauvagée, puisque la révolte est si longue qu'elle n'en finit pas malgré tous les soleils et les proches lendemains » (*NP*, 241).

Cette dichotomie corps-âme et l'importance accordée à l'âme au détriment du corps est présente, d'une manière explicite cette fois-ci, dans la strophe du Diwan de Sham's Tabriz, placée comme épigraphe de la deuxième partie de *Nulle part dans la maison de mon père* : « Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement ? » (*NP*, 99).

---

<sup>97</sup> Chebel, Malek – *L'imaginaire arabo-musulman*, op. cit., p. 377.

<sup>98</sup> Cette idée apparaît dans une forme plus poétique sous la plume djebarienne quand Omar parle de l' « illusoire individualité » (*AN*, 17-18) des vieillards qui dévoilent une personnalité faite uniquement de foi et imprégnée de résignation qui, pendant la période de guerre, est assimilée à un état d'immobilisme : au désir de narrateur de saisir les vieillards, « l'un après l'autre, chacun dans une illusoire individualité, [...] ils proposaient aux témoins comme moi [...] leur être uni comme l'étaient leur foi et leur immobilité » (*AN*, 17-18).

Toutefois, le terme d' « âme » garde présent le lien indéfectible entre le corps et sa dimension subjective dans toute sa complexité et sa richesse. Par exemple, Lila est arrivée à unifier ces deux parties à des moments précis : « la nuit, cette halte merveilleuse, signifiait pour elle le bonheur, l'oubli et quoi d'autre encore... peut-être cet instant secret où l'on se retrouve dans une unité profonde, dans un mouvement de soi-même où tous les courants si désordonnés, si divers se rejoignent soudain, flux unique de l'âme » (*ENM*, 200-201). Il révèle l'extraordinaire pouvoir de communion qui s'établit entre deux êtres grâce à l'amour, à l'entente et à l'harmonisation de leurs idéaux et de leurs attentes : Lila et Ali étaient parvenus à vivre « le bonheur parfait, cette fusion miraculeuse de leurs âmes et de leurs fièvres » (*ENM*, 35).

Mais quand nous lisons, dans le premier roman, les phrases suivantes : « A partir de ce moment-là, je me sentis une âme d'intrigante. J'aimais ce rôle, et sa solitude. Une intrigante ne devait compter sur personne, utiliser chacun » (*LS*, 75) le terme d' « âme » nous fait penser plus à un comportement social, à une attitude de vie motivée par un contexte bien défini dans lequel notre personnage a décidé de devenir acteur de sa vie et de jouer un rôle. Cette « âme » peut changer de déterminant et donc assumer d'autres rôles. Dalila est devenue consciente d'avoir « une âme de féministe convaincue » (*LI*, 46) lors des conversations avec les autres jeunes femmes qui se posaient des questions sur le futur de la femme dans les sociétés musulmanes. Ce questionnement et cette prise de conscience donnent naissance à « l'âme interrogative » (*AN*, 24 ; *FA*, 89) qui interroge et s'interroge sur tout, ou à des « âmes plus que jamais mouvantes » (*FA*, 8) qui s'opposent aux « corps prisonniers » (*FA*, 8).

Avec l'aveu de Nadia en réponse à l'attention accordée par Ali : « J'aurais voulu dire merci, avec mon âme » (*LS*, 83), nous voyons que le terme d' « âme » utilisé dans sa réponse manifeste un acte psychique puissant, en écho à l'écoute et l' « attention profonde » (*LS*, 83) de l'autre.

Le renoncement et la sérénité qui accompagnent la vieillesse ont un effet particulier sur l'âme. L'expérience de l'âme, « ambitions, amertumes, fatigues – griffures anciennes » (*ENM*, 16) devient l'expérience des états d'âme. Dans ce contexte où le corps s'allège, l'âme devient synonyme de toute la vie intérieure qui trouve la paix quand certains sentiments et blessures s'effacent doucement.

Tous ces exemples nous suggèrent qu'en fait l'âme a perdu son unité profonde et elle est devenue la somme de plusieurs états d'âme divers, comme nous venons de le voir pour Lila, ou de plusieurs sentiments et attitudes comme pour le journaliste Farid : « Son âme est telle.

La passion du polémiste, la violence de l'accusateur, la partisanerie du politicien, ces multiples côtés qu'assume séparément chacun de mes compatriotes, se juxtaposent ainsi en un seul » (*AN*, 340). Avec cette citation le terme d' « âme » acquiert une nouvelle dimension : sans son unité, elle est limitée à tous les actes du sujet - un exploit si nous croyons le narrateur qui compare cette unité d'action de Farid à ses autres compatriotes, limités à un seul aspect dans leurs actions.

Ces états, très enrichissants même s'ils favorisent un point de vue du corps-image qui peut être partiel, connaissent le revers sombre de l'anéantissement, du vide, provoqués par la solitude, la réification ou par l'abandon de l'être cher. Nombreux sont les personnages féminins qui parlent du « vide de l'âme » : « j'écoute dans le silence sa respiration lente scander le vide de mon âme » (*LS*, 162) ; « âme vide » (*LI*, 50) ; « Je me sentais l'âme vide, somnolente » (*LI*, 161) ; abandonnée par son époux, Lila « sentait le fond de son âme s'engloutir » (*ENM*, 32) et cet état s'est concrétisé sur le plan physique dans le repli sur soi et dans un éloignement de la vie sociale. Dans les recoins profonds et sombres de l'âme ont élu domicile la peur (« la peur s'accroupit au fond de l'âme » (*ENM*, 103)), la haine (« la haine, oiseau de nuit dans son âme profonde, se lève » (*ENM*, 194) devant l'homme qui déçoit). Ces connotations sont loin des valeurs positives, telles que « chaleur et bonté, tendresse bouleversante » (*AN*, 285) qui sont gardées par « l'homme véritable » (*AN*, 285) au « fond de l'âme » (*AN*, 285) et qui s'expriment devant les autres à certains moments.

A côté de ce terme d' « âme », synonyme d'une personnalité propre à l'être entier apparaît sous la plume djebarienne le terme d' « esprit »<sup>99</sup>. Celui-ci est souvent utilisé comme synonyme pour l' « âme » de nos jours. Même si les points communs entre ces deux concepts sont nombreux, il y a quelques différences. Le second terme n'englobe pas la totalité de la personnalité. Dalila se rend compte que son « esprit [est] ailleurs » (*LI*, 19) lors d'une conversation, parce qu'elle était occupée « à définir ce nouveau ton de Lella, pour parler de mon "succès" » (*LI*, 19). Dans cette citation l' « esprit » nous fait penser plus à des états comme la distraction, l'émotion et notamment l'attention qu'à la dimension spirituelle ou originelle propre au terme d' « âme ».

---

<sup>99</sup> Ce glissement s'opère avec Descartes, comme le montre très bien Elie During dans son livre *L'Ame* (Paris, Ed. Flammarion, Coll. « Corpus », 1997, p. 15-17). C'est avec la philosophie de Descartes que nous passons de l' « âme » qui relève de la vie spirituelle à l' « esprit » qui est tourné plus vers l'intériorité, vers la réflexion, vers la subjectivité.

Mais ce qui creuse le plus la distance entre les deux concepts est lié à la capacité d'accomplir certains actes suggérés par le terme d' « esprit », comme par exemple raisonner, désirer, agir, vouloir, etc. qui sont des marqueurs à la fois de l'intériorité et de la dimension réflexive. Quand la même Dalila réfléchit, elle devient consciente du caractère constant de son esprit et de soi-même puisqu'elle se retrouve dans toutes pensées et actions, des plus insignifiantes aux plus importantes : « Tandis qu'immobile, apparemment passive, je laissais mon esprit dessiner de belles arabesques de pensées, des plus futiles aux plus lucides, je sentais qu'à tout moment en revenant à lui, je le retrouvais le même » (*LI*, 118). Avec cet accent mis sur l'intériorité, sur l'analyse de soi et de l'autre, l'esprit est toujours en liaison avec la mémoire et les souvenirs<sup>100</sup>. Et quand Djébar écrit : « l'esprit de Nfissa analyse, puis erre négligemment dans les souvenirs » (*FA*, 131) ou « Ton esprit cherche » (*OS*, 41), l'acte de raisonner (intimement lié à celui de se souvenir) dans la première citation est doublé par la volonté de trouver une réponse à une question.

Grâce la réflexivité, les sentiments restent le domaine de prédilection de l'âme parce qu'un esprit peut se concevoir comme étant « sec », c'est-à-dire vide de toute affectivité, comme le remarque Hassan : « Il se sentait l'esprit sec. "Une machine à enregistrer" se serait-il volontiers défini » (*FA*, 125).

Nous observons une continuité au niveau des déterminants entre l' « âme » et l' « esprit » puisque nous retrouvons le vide dans des expressions comme l' « esprit vide » (*LI*, 58 ; *AN*, 265 ; *FA*, 109), la « vacuité commode de mon esprit » (*LI*, 56) ; quand la narratrice parle de Lila après le départ de Ali, nous voyons une femme qui « répéta cette phrase mille fois, la mirant dans le vide de son esprit » (*ENM*, 37). Ce vide, motivé dans ce cas par la solitude, transforme l'esprit en quelque chose de plus qu'un état d'âme, il s'agit de la paralysie de la conscience, du refus de l'acceptation d'une réalité douloureuse, donc de l'impossibilité de faire surgir à la conscience d'autres pensées, d'utiliser des puissances telles que la volonté, la raison ou l'imagination pour s'en sortir.

Assia Djébar marque la distinction entre l' « âme » et l' « esprit » d'une manière très explicite quand elle parle de son enfance dans le dernier roman. Une simple phrase nous donne les définitions propres à notre écrivaine, ainsi que deux caractéristiques qui tiennent à la fois à leur manière de se former et aux actes qu'elles réalisent. Pour elle, l'âme, acquise probablement dès la naissance, se trouve sous l'influence de l'éducation que l'enfant a reçue

---

<sup>100</sup> « Je n'ai de l'esprit que dans mes souvenirs » dit Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions*, (Paris, Gallimard, 1959, livre troisième), p. 114-115.

d'une manière inconsciente pendant l'enfance ; l'esprit fait son apparition ultérieurement, il marque le seuil de la prise de conscience de soi et est influencé par les choix personnels et façonné par la lecture, dans notre cas. En d'autres termes, l'âme tient de l'expérience de l'être tandis que l'esprit concerne la pensée : « moi, l'adolescente musulmane à l'esprit pétri d'émois livresques, mais l'âme restée sous influence des tabous de mon éducation » (*NP*, 229).

Avec l'âme et l'esprit, le corps a un cœur. Dans le langage djebarien, ceci veut dire qu'il a la capacité de comprendre, d'évoquer, de vibrer – plus que dans la chair –, à la remémoration des souvenirs et à la voix de l'autre, d'aimer et d'apprécier intellectuellement une poésie, de méditer, nous explique la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* : « votre corps (yeux, oreilles, doigts qui voudraient palper le rythme [de la scansion de la poésie de Baudelaire par madame Blasi], pieds qui risqueraient de déraiper, d'obliquer sans but), votre corps, oui, mais aussi votre cœur » (*NP*, 106).

Ce symbole du cœur, tout en gardant présentes à notre esprit l'importance et les limites de la chair, acquiert une dimension autre car il devient dans l'imaginaire de notre romancière le siège des souvenirs féminins et le support d'une vie physique et psychique intense. D'après elle, les souvenirs sont portés par le cœur puisqu'ils sont toujours accompagnés par la dimension affective. Le cœur ne peut pas être séparé de l'âme parce que tout souvenir fait revivre les états d'âme qui lui sont associés ; ainsi toute remémoration et évocation rétablissent le lien entre le cœur et l'âme. Le narrateur dans *Les Alouettes naïves* comprend que sa force morale et le désir de continuer dans les moments difficiles lui viennent de ses souvenirs « enregistrés » avec les états d'âme, des sentiments positifs qu'il essaie de transmettre aux autres dans la détresse. Nous pourrions dire que le narrateur a transformé ce credo en un but personnel et une attitude de vie. Cette attitude est suggérée par les verbes « devoir » et « falloir » qui tiennent plus de la démarche consciente, donc de l'esprit, que de celle inconsciente de l'âme ou du cœur :

Je fredonne ce chant [...] et j'évoque aussitôt la marche des filles qui vont puiser l'eau à travers la pierraille [...]. C'est le cœur plein de bruissement des ruisseaux, que nous devons faire face à l'homme assoiffé, que nous pouvons partager sa brûlure. C'est l'âme bercée de paix et de jours limpides qu'il nous faut écouter les récits des tortures (*AN*, 252).



Les sentiments, un souvenir ou une voix oubliés et remémorés brusquement peuvent être des points de départ pour une prise de conscience de soi. L'intuition et un sens aigu de l'observation peuvent aider à faire surgir à la conscience des réalités souvent occultées ou passées sous silence : « peut-être, sans en avoir claire conscience, je ressentais déjà combien, dans ces médinas d'autrefois, il y a trop de corps de femmes entassées » (*NP*, 27). Le souvenir, même sans être verbalisé, est d'autant plus ancré dans la mémoire s'il a marqué, en se révélant, la naissance de la conscience : « le premier souvenir d'un être [...], avec une imperceptible lueur de conscience [...], ce souvenir-là persiste, tenace tarentule fichée dans ma mémoire fragile » (*NP*, 96) ; ou « après tout ce temps d'oubli de ma conscience précoce » (*NP*, 97), le souvenir est réapparu vingt ans plus tard.

Parfois la prise de conscience est déclenchée par un contact marquant avec l'autre qui a assumé le rôle de catalyseur des transformations. Ainsi Dalila comprend que la découverte de sa féminité va de pair avec sa recherche de l'homme, de Salim : « Il le comprit et je le sus alors en retour moi-même, avec plus de conscience, comme si mon intelligence et mon instinct, tout ce que j'avais en moi de plus net, de plus aigu, de plus pur, s'était reflété en lui pour me revenir clair » (*LI*, 159).

Cette prise de conscience de soi et de l'autre est accentuée par la présence de l'autre en nous, quand elle se manifeste par le visage, le regard et la voix, en général. Le visage et le regard, par leur fonction de porte ouverte sur l'âme, et la voix en tant que signe de l'expression individuelle gardent leur authenticité et par là sont plus à même d'émouvoir notre conscience : « Ma seule force, en ce temps-là, était mon indifférence aux opinions des autres ; leurs jugements ne m'intéressaient pas ; quand ils me touchaient, ce n'était que par leur présence. J'étais vulnérable aux sourires, à un regard, à un timbre de voix » (*LS*, 89). La présence peut se manifester par un seul élément corporel qui cumule alors le pouvoir de tous les autres ; par exemple « la présence de la vieille dame » (*FA*, 117) est rendue par « un regard qui intimidait. [...] Elle fixait les gens d'un seul coup, regard qui transperçait [...] Sa voix, quand elle conversait, s'adressait à vous, anonyme... » (*FA*, 117).

En devenant conscient du corps en tant que siège de soi, l'être féminin djebarien se transforme en boîte de résonance des pensées et des sentiments et il s'ouvre à l'autre ; nous nous apercevons dans notre corps de la présence de l'autre qui se révèle ainsi à notre conscience :

Mon corps [...] semblait avoir libéré quel influx en moi, et en dehors de moi ? De quel mystère sourd et liquide avait-il été, malgré lui, l'intercesseur ? Plus prosaïquement [...], je compris que je devenais attentive à quelqu'un d'autre. Ainsi un homme m'avait regardée danser et j'avais été « vue » (VP, 64).

Si jusque maintenant le vide marquait l'anéantissement de l'âme et de l'esprit, la conscience reste inaltérée par la somnolence, l'inactivité, la paresse, la mollesse. Elle est vivante même « pendant les heures de somnolence et d'inactivité » (ENM, 33) ; « J'aimais la paresse, la mollesse. Cependant, au fond de mon indolence, de mes journées vides, je n'avais plus, comme avant, la conscience d'une jeunesse transparente, telle une source froide dans laquelle je me serais mirée » (LI, 167). Cette conscience devient encore plus palpable pour l'être féminin dans la manifestation du désir sexuel qui joue sur les deux dimensions : le corps jouit du plaisir physique et la conscience est submergée par le torrent des sensations. Tandis que le désir monte et s'étale, comme une fleur dans un espace liquide et ouvert, dans le corps qui s'y offre entièrement (idée suggérée par l'utilisation du mot « océan »), la conscience chavire vers des profondeurs abyssales, le tout marqué par le moment d'acmé, pendant lequel la conscience quitte le corps, s'exprimant uniquement par des sons :

Il la prend à nouveau. Le désir de Nfissa s'épanouit alors, s'élargit comme une fleur qui, sur un océan, prendrait progressivement des proportions immenses jusqu'à ... jusqu'à ce que sa conscience, un instant mais éternel, soit engloutie – et le spasme la laisse gémissante, hors d'elle (AN, 180).

La conscience est nécessaire pour parler du plaisir sexuel et le désir devient un mode de connaissance intime de l'autre. Cette démarche aboutit, étonnamment, à la séparation de la femme et de l'homme à l'intérieur du couple. Nfissa et Rachid, même s'ils ont réussi à former un couple soudé jusqu'à avoir l'impression d'« un être unique » (AN, 314) sentent aussi le déchirement provoqué par le désir : « des caresses muées en questions, de l'accouplement à la fois suprême connaissance et déchirement d'un être double, d'un être unique » (AN, 314).

Cette découverte et prise de conscience du corps grâce à l'amour, comme nous le voyons dans les lignes précédentes, demandent des termes appropriés pour en parler et l'imaginaire linguistique français adopté par notre auteure met à sa portée des termes comme « personne » ou « sujet » qui sont occultés du langage courant arabe, comme l'a si bien expliqué Malek Chebel. Ainsi ces termes, notamment celui de « personne » qui a fait son apparition dès le deuxième roman, *Les Impatients* sont-ils rentrés dans le vocabulaire djebarien afin de surprendre un « être » conscient de son corps et de sa capacité réflexive qui s'exprime dans toute sa richesse et sa multitude de manifestations. Ce concept est très cher à notre auteure qui

fait dire à l'un de ses personnages : « Chacun n'a de précieux que sa propre personne ! murmura quelqu'un » (*AN*, 325) et des rapports divers se créent avec l'autre qui se trouve devant lui.

Un « être » ayant une dimension réflexive (un esprit), des sentiments (âme) et un cœur (pour les souvenirs) est nommé « personne » et se manifeste grâce au « moi ». Le moi – signe de la personne ou du sujet – prend naissance de la rencontre avec l'autre, à travers des sentiments et grâce au regard de l'autre qui, comme un miroir, dévoile au possesseur ses qualités et sa vraie valeur, nous dit Assia Djebar : « moi regardée par lui et aussitôt après, allant me contempler pour me voir par ses yeux dans le miroir, tenter de surprendre le visage qu'il venait de voir, comme il le voyait, ce "moi" étranger et autre, devenant pour la première fois moi à cet instant même, précisément grâce à cette translation de la vision de l'autre » (*VP*, 116).

Le moi féminin se manifeste par l'observation, par la notation d'informations analysées, mémorisées et intégrées fidèlement dans le portrait de celui qui nous marque, comme le fait Dalila avec Salim : « Quelquefois, je surprénais un nouveau détail de sa personne, le plus insignifiant. Je le notais, sans m'y attarder, pour l'intégrer ensuite, sans déchirure, dans ma mémoire. Avec lenteur, je m'habituais à Salim » (*LI*, 48). Nous pouvons dire que la naissance de la personne et sa fixation dans la mémoire passent tout d'abord par la force du regard. Le regard est plus à même de marquer et d'exprimer ce moment que la parole : « Elle [Lella] ne disait jamais rien lorsque je rentrais, silencieuse, les yeux brillants, avec la sensation joyeuse de mon corps, de toute ma personne » (*LI*, 45).

L'auteure semble nous dire que dans la relation entre deux personnes, un homme et une femme entre lesquels naît le désir, le côté physique est dépassé et enrichi par l'apport psychique qui valorise les êtres<sup>101</sup>. Mais le moi ainsi présent peut se trouver prisonnier d'un corps qui change, comme c'est le cas des fillettes qui sortent de l'enfance et dont le corps est pubère. Cette transformation physiologique visible sur le corps physique entraîne une série de

---

<sup>101</sup> Ce point de vue est accentué par la comparaison entre les termes « femelle » et « femme » : si le premier nous fait penser au côté physique, dans le sens plutôt d'animé et qui nous rapproche du règne animal, le second gagne en profondeur par l'attribution d'un cœur et d'une âme. Le désir, qui pourrait rabaisser la femme, gagne le statut d'élément de liaison à l'intérieur du couple. Avec cette prise de conscience, la femme assume ses sensations et ses sentiments, elle devient le cœur et l'âme de l'homme, donc c'est elle qui assure la transformation et l'enrichissement de celui-ci avec lucidité : « Ce désir importun de lui, autonome, c'est cela être non pas une femme, mais une femelle... oui... pourquoi jusqu'alors ce mot m'a si longtemps fait honte ? Pourquoi "être une femelle" serait méprisable ?... Oh non !... commencer par être ainsi sa chair vulnérable et fragile et nue pour devenir très lentement son cœur et toute son âme ?... Pourquoi ... le désir, jusqu'alors, n'était que l'écho du sien, une nuit profonde qu'il m'ouvrait, lui, où je m'abîmais mais d'où je ressortais, lavée, fortifiée, et pourtant la même » (*AN*, 183).

réactions par rapport auxquelles notre écrivaine exprime son point de vue. A partir de ce moment l'accent est mis en totalité sur le corps physique qui perd sa liberté de mouvement et est incarcéré : « Ses seins naissants, ses jambes qui s'affinaient, bref l'apparition de sa personnalité de femme la transforma en corps incarcéré » (*A,F*, 259). Deux choses sont surprenantes dans cette phrase : tout d'abord, l'identification d'« une personnalité de femme » est liée à l'aspect extérieur du corps physique, les seins, la forme des jambes, etc. ; puis nous n'avons pas une explication claire sur la personne ou le contexte qui condamnent le corps, nous sommes plutôt placés du côté du spectateur qui regarde et qui comble ces blancs grâce à ses connaissances ou à son vécu personnel.

Quand cette « personnalité de femme » est attribuée à une petite fille par le père, qui d'un spectateur silencieux devient un intervenant direct, nous nous retrouvons devant l'interrogation de la fille et son ressenti. Le père voit ses jambes (qui font justement partie de cette « personnalité de femme ») et y réagit durement, malgré le fait qu'elle n'était pas encore consciente des tabous qui régissaient la société. La sévérité et peut-être la dureté avec lesquelles le père prononce le mot de « jambes » ont un grand effet dans la subjectivité de la fille : elle s'interroge sur les limites de sa personne, sur la réduction de sa personne à ses jambes, malgré la vision unitaire qu'elle avait de son corps. La fillette ressent la séparation faite par son père entre sa personne et ses jambes comme « insultante » parce qu'elle portait atteinte à l'image qu'elle en avait, parce qu'elle excluait une partie de son corps : « Il y avait surtout ce mot arabe pour "jambes" dans la phrase, et j'étais froissée de sentir qu'il avait ainsi délimité ma personne, retranché de moi quelque chose qui n'était pas à lui ; or c'était moi ! [...] Les avoir ainsi séparées de ma personne c'était, je m'en rendais compte, insultant, mais pourquoi ? » (*NP*, 51).

Mais ce moi d'un être complexe – qui englobe à la fois le corps, l'âme et l'esprit –, est confronté à l'imaginaire linguistique des colonisateurs français qui percevaient une image fragmentaire du corps féminin algérien. La rencontre avec l'autre est bénéfique (ou non), nous dit notre écrivaine. Mais elle reste dans la démarche d'unification et emploie le terme « être » pour désigner dans ses romans une image totalisante du corps, qui réunit la dimension physique et sa subjectivité, créée par la parole dans cette matrice corporelle. Cet être a une personnalité qui le lie aux autres, il se forme dans le contact avec les autres, il réagit aux influences diverses qui viennent de l'extérieur et il les inscrit dans son corps. De la même manière, les souvenirs qui se sont formés dès la plus tendre enfance survivent tout le long de l'existence corporelle car inscrits dans le cœur : « le premier souvenir d'un être, même dénué

de parole, avec une imperceptible lueur de conscience, flamme de bougie vacillant sur fond d'obscurité, ce souvenir-là persiste, tenace tarentule dans ma mémoire fragile » (*NP*, 96). Nombreux sont les exemples où le terme d' « être », avec le sens particulier que l'imaginaire djebarien lui donne, nous offre une image qui réunit tous les aspects du corps.

Ce terme d' « être » a l'avantage de ne pas avoir un sens figé et les questions ou les remises en questions sont fréquentes, comme c'est le cas dans les dernières pages de *Nulle part dans la maison de mon père*, où cette phrase djebarienne remet en question la définition de la femme donnée tout le long de son œuvre : « un être tout au plus pétri de rêves, de fumées, d'illusions ? » (*NP*, 376). Le changement se trouve au cœur même de ce terme djebarien d' « être », d'où la possibilité d'affirmer que « Les routes sont toujours les mêmes, ce sont les êtres qui changent » (*LS*, 68). Nous devons ainsi adapter notre capacité de comprendre et de les comprendre.

Nous devons éclairer maintenant le lien existant entre le corps et l'identité féminine dans l'espace algérien, et les facteurs qui favorisent son apparition. Afin de donner une définition claire du terme d'identité, qui est un concept culturel entièrement construit, nous allons partir de la remarque que l'homme est un « être social » et « un être culturel ». Les activités et cette culture permettent aux êtres de se retrouver ensemble, de vivre ensemble par leurs corps (et ce terme peut se décliner en famille, tribu, peuple) en respectant des règles sociales. Par ces activités, l'espace est conquis et investi par le corps, ses actions et ses explications.

La prise de possession de l'espace permet l'apparition du concept d'intercorporéité et le lien avec le corps est établi par Zannad Bouchrara grâce au terme d' « espace vécu »<sup>102</sup>. Pour ce sociologue, la parole crée tout l'univers, celui des symboles, des rites, des mythes, qui ont permis l'appropriation du temps et de l'espace. L'espace et le temps, une fois conquis, sont investis par des activités humaines qui sont restées dans la mémoire sous forme de souvenirs. Ainsi, chaque espace et moment sont liés à l'individu parce que témoin d'un instant important et investi par l'affectivité. Dans cette nouvelle vision, le corps qui s'exprime librement n'est jamais seul ou réduit à une partie, il est mis en relation avec les autres, à la fois ceux de la même culture et ceux de la culture autre. Ce « tangage », d'après l'expression propre à Assia Djebar, riche en conséquences, nous donne à voir un corps qui se construit à la fois des relations avec les autres – d'où l'apparition de l'intersubjectivité, un autre terme qui ne peut

---

<sup>102</sup> Zannad Bouchrara, Traki – *Les Lieux du corps en Islam*, op. cit., p. 16.

pas être séparé de celui d'intercorporité<sup>103</sup> – et dans cet espace commun créé et véhiculé par le langage.

Par ce concept d'intercorporité, nous envisageons donc les relations humaines développées à travers le corps situé dans l'espace, grâce au langage. Il nous permet de percevoir le corps de l'autre et son identité : présence d'un corps visible aux autres, ouvert à des interactions et des échanges. C'est ce corps qui crée l'espace qu'il habite : c'est pour cela que nous pouvons parler d'un espace féminin ou d'un espace masculin, d'un espace familial ou social, d'un espace individuel ou collectif. Dans le cas des corps féminins algériens, ce terme d'intercorporité pourrait être interprété en fonction de la manière spécifique aux femmes de vivre ensemble – dans le sens de partager le même espace de la maison – et aux rapports qui naissent entre elles : don, aide, etc.

Dans les relations avec les autres, le corps est exposé, il ressent les influences venant de l'extérieur parce que c'est en lui qu'elles s'inscrivent par la force de la langue. C'est cette observation minutieuse du corps et sa transposition dans la langue qui a permis de nouvelles catégorisations (comme sexe-genre<sup>104</sup>) et sa mise en rapport avec certains concepts comme le désir, la jouissance, la foi, propres à l'être religieux (pour A Boudihba<sup>105</sup>) et la pudeur, la honte, l'enfantement (selon Ait Sabbah Fatna<sup>106</sup>).

Le concept de « désir », quoiqu'ayant des sens complètement différents<sup>107</sup> est important pour Assia Djébar car pour elle, il dépasse la dimension purement physiologique et devient un point de départ des initiatives personnelles et de la création de la personnalité, qui se trouve à la base des nouvelles identités. Celles-ci finissent par être inscrites dans les corps féminins et masculins. Par le langage, elles sont entérinées aussi dans la société grâce à l'intime solidarité du corps individuel et de la relation sociale. Il ne faut donc pas oublier que le désir est en même temps le principe fondamental de la subjectivité et de l'identité.

---

<sup>103</sup> L'intersubjectivité ne peut être conçue en dehors de l'intercorporité, nous dit Maurice Merleau-Ponty, le philosophe qui s'est intéressé au corps et au langage du corps : « nous ne vivons pas avec les consciences dont chacune serait un Je, inaliénable et insubstituable, mais avec des hommes doués d'un corps verbal et qui échangent ce corps verbal », in Dupont, Pascal – *Le Vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ed. Ellipses, Coll. « Vocabulaire de ... », 2001, p. 35.

<sup>104</sup> Nous pensons à la différence entre le sexe et le genre faite par Thomas Laqueur dans son livre *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « NRF Essais », 1992, 355 p.

<sup>105</sup> Bouhdiba, Abdelwahab – *La Sexualité en Islam*, Paris, Ed. P.U.F., 2003, 320 p.

<sup>106</sup> Ait Sabbah, Fatna – *La Femme dans l'inconscient musulman*, Paris, Ed. Le Sycomore, 1982, 203 p.

<sup>107</sup> Par son pouvoir, il assurait à l'homme l'unité entre le corps et l'esprit, selon Bouhdiba, tandis qu'il est vu « comme la source et la substance de l'illicite », in Ait Sabbah, Fatna – *La Femme dans l'inconscient musulman*, *op. cit.*, p. 189.

Cette ambivalence du terme de désir a conduit Anna Rocca dans son livre *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vue* (Paris, Ed. L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2004, 274 p) à dire que tous les problèmes des femmes dans l'œuvre de Assia Djébar se réduisent à cette notion.

Assia Djébar utilise le terme de désir dans le but de créer une vision positive du corps féminin algérien, décelable dans tout notre corpus. Elle tient compte de son caractère évolutif et de l'importance de l'altérité dans la définition d'une identité. Elle n'oublie pas le langage qui a la tâche difficile d'opérer une synthèse des héritages berbère, musulman et français. Du coup, nous sommes devant une vision plurielle de l'« être » féminin algérien, fait de chair, de sentiments, d'une langue, d'un vécu, le tout regroupé sous le terme d'identité.

Cette inscription du corps et de l'identité par la langue et dans la langue nous conduit à une vision d'un homme pluriel, divers, donc, à un « parlêtre ». Dans cet univers avant tout langagier, la femme djébarienne est devenue un être « parlant ». De plus, notre romancière sent le besoin à la fois d'inscrire cette vision plurielle du corps parlant dans le temps et de la légitimer en même temps. Avec *Loin de Médine* nous restons dans le domaine de l'imaginaire, mais nous découvrons le passé, tout en contrecarrant le présent.

Cette remontée au début de l'Islam, tout en marquant l'ancrage dans la tradition et dans le passé, répond à l'actualité algérienne (avec la montée en puissance d'une certaine interprétation de la religion à travers la langue du pouvoir, masculin et/ou politique<sup>108</sup>). Elle perpétue une image positive de la femme, parce qu'elle réhabilite l'histoire féminine et sa parole. De plus, Médine est symboliquement un lieu double : le lieu de connexion du sacré et de l'histoire ; le point de la liberté initiale évoquée par notre romancière et qui légitime ses paroles. Cette ville, qui met en mouvement les corps des femmes pour la religion, est très importante dans le parcours de l'être féminin. Tout en gardant l'image du corps libre et unitaire, elle instaure la première transformation des femmes migrantes en épouses. Elle marque donc la fin de l'aventure et nous laisse pressentir leur immobilisation géographique et corporelle à venir. D'où la nécessité ressentie par Djébar d'insister sur cette liberté initiale, en la mettant en valeur et en l'offrant comme exemple. La plénitude passée devient le modèle de l'unité à venir.

---

<sup>108</sup> Ces aspects véhiculés par la langue du pouvoir sont à l'œuvre dans les volumes *Le Blanc de l'Algérie* et *Oran, langue morte*.

## Chapitre 2. Corps et identité au début de l'islam

Nous complétons dans ce chapitre l'analyse déjà faite sur la visibilité de certaines parties du corps féminin et de la manifestation de la personnalité (à travers les termes d'esprit, âme et cœur) par des pages que Assia Djebar consacre à sa vision positive de l'identité féminine algérienne. La vision plutôt fragmentaire dont nous avons parlé précédemment est remplacée par un corps vu dans sa totalité et son unité.

Cet effort pour rétablir l'unité du corps féminin et combattre l'« exotisme » de certains écrits<sup>109</sup> est placé par notre romancière au centre de son écriture du corps féminin et du problème de l'identité. Dans ce travail de récupération du corps et de son identité, elle retourne aux sources de l'Islam afin de nous présenter une autre vision possible qui contrecarre la réalité qu'elle a vécue et qu'elle présente dans certains de ses romans. Cette approche est possible parce que cette vision a déjà existé même si elle est tombée dans l'oubli ou a été délibérément occultée.

Le retour aux sources était nécessaire pour Assia Djebar parce que, pour elle, l'identité algérienne s'est formée tout au long des siècles. A la dimension berbère<sup>110</sup> vient se superposer l'arabo-musulmane, qui implique le problème religieux, étant donné l'influence de l'Islam. Celle-ci forme la deuxième force, « verticale », de la personnalité algérienne et elle relie le profane et le sacré parce qu'« elle ordonne la présence de l'homme à son Dieu. Elle est nouvelle (datée tout au moins), exigeante, transcendante »<sup>111</sup>. Avec cette constante, la religion est devenue un facteur important de la vie des Algériens, qui lui accordent une grande importance<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Nous pensons aux chroniques et aux écrits qui évoquent les premiers contacts entre les Français et les « Arabes » – selon le terme de Barchou de Penhoën –, et qui sont cités dans le roman *L'Amour, la fantasia* : les écrits de Barchou de Penhoën, de Amable Matterer et J.T. Merle, les rapports de Bosquet et de Lamoricière.

<sup>110</sup> Cette dimension se manifeste à deux niveaux. Le niveau individuel : notre auteure note à plusieurs reprises dans ses romans une caractéristique concernant les yeux des femmes berbères : leur couleur verte (cf. le volume *Nulle part dans la maison de mon père*, p. 38-39). Le niveau culturel a été analysé par Malek Chebel qui affirme dans son livre, *L'Imaginaire arabo-musulman*, que dans la création de la personnalité algérienne agissent « deux types de forces contraires. La première est *transversale* : elle est coutumière, ancestrale, bédouine, centripète ; c'est à peu de choses près, le cas des Berbères qui jouissent d'une mythologie spécifique, liant le présent au cercle des entités supérieures en passant par une sorte de reconnaissance de dette pour le monde chthonien d'une part (fleuves, cavernes, montagnes sacrées, bétyles, et autres incarnations) et le monde aérien d'autre part (sylphes, *djenoun*, apparitions anthropomorphiques, cultes divers », in *L'Imaginaire arabo-musulman, op.cit.*, p. 377.

<sup>111</sup> Chebel, Malek – *L'Imaginaire arabo-musulman, op. cit.*, p. 377.

<sup>112</sup> D'après Pierre Bourdieu, la société algérienne est une société dans laquelle la religion joue le premier rôle parce qu'elle offre une grille d'interprétation de tous les gestes, des plus banaux et familiers aux plus importants. Dans ce contexte, le corps est inscrit lui aussi dans toutes les manifestations de la religion, il devient



Ces deux dimensions ancestrales formant l'identité algérienne ont intégré, à l'époque moderne, l'influence française porteuse d'un imaginaire collectif tout à fait différent, qui a été le catalyseur de la définition de l'identité par rapport à l'autre. Comme nous l'avons déjà affirmé, l'identité algérienne, en tant que construction symbolique, est donc soumise à plusieurs vecteurs psychiques et spatio-temporels, le corps étant traversé par le temps, l'espace et la langue des autres. L'inscription de celle-ci mène à une institutionnalisation par la création de stéréotypes. Et toutes nos représentations sociales sont des stéréotypes qui régissent la société. Dans ce cas, l'écrivain n'a que deux possibilités : soit il se range du côté de la tradition et perpétue l'image de la société, soit il fait figure de moderne, comme notre romancière, et remonte les siècles afin de retrouver une autre vision sur l'identité féminine algérienne à partir des sources premières. En adoptant ce statut de novatrice, elle entend les réformer, tout en les exploitant.

Ce concept d'identité féminine est le point central de notre corpus car l'auteure consacre ses romans aux femmes ou en reprenant une expression qui lui est chère, au « peuple de femmes ». Pour le définir, nous prenons comme point d'appui deux livres : sa thèse de doctorat faite sur son œuvre<sup>113</sup>, suivie par le volume *Ces voix qui m'assiègent*<sup>114</sup>. Certaines affirmations, reprises dans ces livres, apparaissent déjà dans l'article « La femme en Islam ou le cri du silence »<sup>115</sup>, écrit une trentaine d'années plus tôt et dans lequel notre auteure a déjà essayé de définir la femme dans le contexte musulman. Notre choix s'est porté sur la thèse et le volume qui la suit, car ces deux œuvres plutôt théoriques remplissent une double fonction : elles expliquent les motivations de l'écriture et le choix des sujets, doublés d'une réflexion métatextuelle sur le statut de l'écrivain francophone ; elles contiennent aussi des indices sur la

---

à la fois source et signe : sources de gestes respectant la doctrine religieuse qui rythme tous les aspects de la vie d'un croyant et signe sur lequel le discours religieux a inscrit ses règles puisque le corps les respecte et les perpétue : « Partout au Maghreb, l'empreinte et l'emprise de l'Islam : rien de si clos qui ne se soit saisi, élaboré ou réinterprété en référence au dogme coranique. Formules de politesse ou gestes sociaux qui sont autant d'affirmations des valeurs islamiques, conversation quotidienne ponctuée d'eulogies et d'invocations et tant d'autres traits manifestent la prise étroite de la religion sur la vie. De la naissance à la mort tout un enchaînement de cérémonies, de rites, de coutumes, de règles islamiques ou *islamisées*. Ce sont les obligations et les interdits [...] Ce sont les liens conjugaux, les lois testamentaires, les coutumes domestiques, institutions juridiques, religieuses et sociales à la fois. [...] Bref, l'Islam est l'atmosphère même dans laquelle baigne toute la vie, non seulement la vie religieuse et intellectuelle, mais la vie privée, la vie sociale et la vie professionnelle », in *Sociologie de l'Algérie*, Paris, Ed. P.U.F., 2001, p. 96-97.

<sup>113</sup> Imalhayene, Fatma-Zohra – *Le Roman maghrébin francophone. Entre les langues, entre les cultures: Quarante ans d'un parcours: Assia Djebar – 1957-1997*, Thèse de Montpellier 3, 1999, 243 p. (Fatma-Zohra Imalhayene est le vrai nom de Assia Djebar).

<sup>114</sup> Djebar, Assia – *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Ed. Albin Michel, 1999, 269 p. Cette édition sera notre édition de référence et toutes les citations en seront extraites. Nous nous contenterons d'indiquer les initiales du roman, *CVQM*, suivies du numéro de la page.

<sup>115</sup> Djebar, Assia – « La femme en Islam ou le cri du silence », in *Femmes*, Ed. Plon, 1967, p. 86-94.

vision idéale de notre écrivaine sur l'identité féminine. Dans cette entreprise, elle s'appuie sur la dimension religieuse et sur le rapport à l'homme, envisagé de façon diachronique : « Tenter de définir la femme musulmane, c'est définir l'homme d'abord et il faudrait le faire en prenant pied dans le présent, l'inclure certes dans l'Islam, mais d'une manière régressive, en remontant l'histoire » (*RMF*, 238). Et les influences de ce rapport sur le statut social de la femme et sur le corps féminin sont aussi très importantes, puisque la polygamie et la répudiation des femmes au début de l'Islam n'anéantissaient pas leur corps. Au contraire, celui-ci gardait sa dimension dynamique qui a créé un mouvement d'émigration religieuse, devenu peu à peu, à cause de l'évolution de la doctrine religieuse une « fuite », une « dérobade » du corps des femmes<sup>116</sup> :

en Islam, la femme est hôtesse, c'est-à-dire passagère, risquant, à tout moment la répudiation unilatérale, elle ne peut réellement prétendre à un lieu de permanence.

Ainsi, dans une religion qui commence avec une Emigration quasiment sacralisée, la femme devient une Emigrante constante, sans point d'arrivée et pour cela créature méritant à la fois le meilleur et le pire ! Le meilleur symboliquement, le pire historiquement (*RMF*, 53).

Une analyse approfondie des romans nous révèle le fait que tous ces indices s'y retrouvent, d'où notre intérêt de les mettre en lumière afin de trouver les éléments définitoires de cette identité féminine à la manière djebarienne, qui envisage l'écriture et l'être humain dans sa complexité<sup>117</sup>.

Nous avons regroupé ces marques de l'identité féminine algérienne en trois grandes catégories : corps, subjectivité-intersubjectivité et communication, les trois formant un axe central de notre corpus. Mais comme nous l'avons déjà montré dans le premier chapitre, ces trois catégories sont dynamiques, elles constituent leur richesse de la diversité et la pluralité des éléments qui les forment.

*Le corps*, support et source pour les deux autres catégories, nous permet d'établir et de donner un sens aux relations humaines. Dans le cas de l'identité féminine algérienne, le corps révèle la manière spécifique aux femmes de vivre ensemble et les rapports qui s'instaurent entre

---

<sup>116</sup> Ces termes sont utilisés par Behja Traversac dans son article « Débusquer les mystères », in *Le Corps met les voiles*, Actes du colloque organisé par Montpellier en mars 2003 et publiés par l'édition Chèvre-feuille étoilée, Montpellier, 2003, p. 19.

<sup>117</sup> Cette vision nous rappelle la définition de la littérature donnée par Derrida. Pour lui, « il faut parler de la littérature en termes de supplément d'âme, c'est-à-dire une tentative de dire, d'écrire l'histoire d'un individu, d'un peuple et d'un pays qui va au-delà de l'événementiel pour en explorer les profondeurs », Derrida, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Ed. du Seuil, 1967, in Gafaiti, Hafid – *La Diasporisation de la littérature postcoloniale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 16.

elles : « nous cherchons seulement comment vivre » dit A. Djébar (*RMF*, 72). Le corps est donc l'élément à travers lequel nous percevons l'identité de l'autre, un autre féminin avec lequel le corps établit des rapports de don, d'aide, de perte, etc. Cette expérience de partage avec autrui est centrale dans les images du peuple des femmes. Et étonnamment, les « objets » symboliques les plus importants à partager, tels qu'ils apparaissent dans nos deux volumes, ne peuvent pas être envisagés sans le corps, puisqu'ils ont leur « domicile » dans la chair : la langue et la mémoire. Cette image du don maternel dans le langage de Assia Djébar, de l'oralité, doit être mise en relation avec celle de l'aïeule transmettrice. Celle-ci, en continuant l'œuvre des *rawiyates*, devient l'image de l'origine première de la langue et de la mémoire offertes en don<sup>118</sup>. Étant perçue comme source de la mémoire, ce « fleuve souterrain » (*RMF*, 86), l'aïeule est toujours entourée par des enfants et par sa présence constante et ses récits, elle les ancre dans l'origine, elle offre le cadre sur lequel l'identité s'élaborera par la suite. Cette remontée vers la mémoire n'occulte pas le corps, elle s'accompagne d'une redécouverte de « mes contacts de peau et de mots » (*RMF*, 91), comme le dit si poétiquement A. Djébar. Cette formulation nous révèle, une fois de plus, le lien inextricable entre les trois dimensions que nous avons retenues afin de définir l'identité féminine algérienne : la subjectivité avec sa réflexivité, le corps et le langage. Cette image de la mémoire, dans toute sa complexité, est poussée jusqu'au niveau de l'écriture, l'acte d'« écrire » y étant associé : « écrire, c'est tenter désormais de fixer, de rêver, de maintenir un ciel de mémoire » (*RMF*, 165). Les mots soulignés sont dans le texte d'origine et leur valeur est de révéler l'importance du partage de cette mémoire qui s'ancre, par la langue, dans le corps et dans l'origine première, comme nous venons de le dire. Cette démarche de fixer la mémoire est rendue visible par l'intermédiaire du symbole de la main partagée, évoquée à la fin de *L'Amour, la fantasia*. Il s'agit de la main de l'Algérienne anonyme, évoquée par Fromentin, vue à la sortie de l'oasis de Laghouat en 1853 (*A,F*, 313). Assia Djébar s'en empare symboliquement et elle en fait « ma main de romancière » (*RMF*, 154) ; c'est cette main qui légitime son écriture de la mémoire première, mais dans la langue de Descartes :

Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner.

---

<sup>118</sup> La langue renvoie par elle-même à l'idée de l'origine : une origine donnée et inscrite à jamais dans le corps et l'esprit de l'enfant à travers l'image de l'aïeule, transmise de génération en génération. Dans notre corpus cette métaphore du don de la langue par la femme est fréquente dans les œuvres de maturité et la rupture qui a pu apparaître au niveau de la chaîne de transmission est réparée : Hajila fait le don de la langue paternelle à Nazim (*Ombre Sultane*) ; Nadjia fait le don de la langue maternelle à Berkane (*La Disparition de la langue française*).

En juin 1853, lorsqu'il quitte le Sahel pour une descente aux portes du désert, il visite Laghouat occupée après un terrible siège. Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis [...] Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. [...]

Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam » (*A,F*, 313).

Par les figures de l'aïeule et de la main – qui renvoient à la fois au plan imaginaire et physique de la transmission –, une autre idée centrale de notre corpus est mise en lumière : la passation de la mémoire est toujours inscrite dans une chaîne féminine qui la légitime. Cette mise en relation entre soi et ces deux figures révèle le fait que toute transmettrice, notre écrivaine y compris, dépend des autres femmes – « comme si toute parole de femme ne pouvait commencer que dans le flux verbal d'une précédente femme » (*RMF*, 109) –, et qu'elle écrit aussi pour les justifier dans leurs actes et pour se justifier.

La transmission peut connaître des moments de rupture qui équivalent à la perte symbolique, associée à une perte physique : la perte de la voix<sup>119</sup> entraîne, au niveau collectif, une perte symbolique parce que, sans la continuité de la mémoire, la passation connaît des failles et les effets sur l'identité personnelle et celle des héritiers sont lourds de conséquences. La voix est un marqueur de l'identité, tout comme le visage et sa perte marque une perte dans la formation de l'identité.

Cette perte peut être liée au contexte social ou aux interdictions religieuses, mais dans ce cas il ne s'agit plus d'une perte, mais d'un enfouissement de la voix, comme le précise notre romancière : « les aïeules avaient tu leur première voix, avaient avalé dès le début le son de leur espoir juvénile » (*RMF*, 127). Par cette différenciation, nous comprenons que l'enfouissement a des effets encore plus dramatiques puisque la voix perdue n'est plus limitée au niveau individuel et personnel, elle est chargée de tout un imaginaire collectif – il s'agit de la « première voix », celle qui donne naissance et crée – qui est écrasé par la réalité environnante.

Ce phénomène pose problème à l'intercorporéité et à l'identité féminine, telles qu'elles sont conçues par l'auteure. Puisque la voix précède le corps dans la communication, elle assure la

---

<sup>119</sup> Cette terrible perte de la voix se manifeste sous l'effet de la douleur, de la souffrance, de l'éloignement. La première à vivre ce déchirement est la mère qui, confrontée à la mort de sa sœur, a réagi par un repli sur soi et un mutisme prolongé (*VP*, 238). « Cette perte vocale initiale », nous pouvons la « considérer comme le prix à payer à la sororité entrevue puis effacée » (*RMF*, 127). La première, sur la longue liste de renoncements vécus par le corps féminin, est pourtant la plus douloureuse car, à un âge tendre, elle met en péril l'image même de la sororité de sang.

liaison entre les femmes et constitue un élément clé de la constitution de la sororité. La « voix, fragile et riche comme un cœur humain » (*RMF*, 141), une fois retrouvée, garde la marque de la fragilité et de la richesse de l'âme féminine et devient signe d'une personnalité forte. En pensant toujours au personnage de la mère muette pendant son enfance dans *Vaste est la prison*, nous voyons que cette intériorisation de la voix s'est transformée en une force, révélée par son comportement et ses prises de position ultérieures.

Au niveau individuel, et donc autobiographique, la perte qui a marqué A. Djébar est celle de la proximité corporelle avec le peuple des femmes. Cette sortie, vécue au début comme un signe de liberté, est convertie en une possibilité d'écrire qui s'est ancrée dans la recherche notamment de ce lien, de cette sororité, de cette « tendresse des femmes en groupe » (*VP*, 284). Ce rapport de sororité sanguine ou d'affects est donc ambivalent par l'apparition des sentiments et leurs effets sur le corps et la subjectivité.

La sororité, qui tient compte des relations corporelles s'établissant, met aussi en lumière la sociabilité du corps. Grâce à celle-ci nous devenons des sujets, c'est-à-dire des « être-au-monde », pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty et un autre élément intéressant pour nous se révèle : *la subjectivité et l'intersubjectivité du corps féminin*. Le sujet pris donc dans ses relations sociales ouvre la voie à l'intersubjectivité, envisagée comme la perception d'autrui et du dialogue, idée très présente dans la thèse et dans le long livre-essai *Ces voix qui m'assiègent*. Pour notre auteure, le champ des relations sociales auquel le corps féminin peut participer a été restreint à l'univers familial et religieux. A partir de cette constatation, nous pourrions affirmer, que cette intersubjectivité féminine maghrébine est donnée par la famille et le sol et implicitement la religion. Cette idée d'appartenance à une famille et à une religion pour l'homme musulman – opinion qui est le fondement du concept de double-personnalité de M. Chebel, comme nous l'avons déjà évoqué –, apparaît explicitement dans la thèse de Assia Djébar.

Tous les exemples de corps féminins qui établissent des relations sociales sont marqués par l'inscription dans un groupe. Ce confort d'être intégré à un groupe – visible dans des mots ou des expressions comme « sororité » ou « peuple de femmes » –, non seulement rassure et donne du courage, mais assure la transmission, une transmission tout d'abord faite par le personnage de l'aïeule, image-symbole de l'identité donnée par l'appartenance à une famille. Outre le fait que cette aïeule offre les repères nécessaires à la création d'une identité, elle a aussi le rôle de transmettre l'histoire (cette image de l'aïeule transmettrice de l'histoire est aussi centrale dans le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*) ou la généalogie féminine. Il n'est pas anodin qu'au niveau de l'écriture, l'image de la transmission par

l'aïeule, apparue pour la première fois dans le roman *Les Alouettes naïves*, au chapitre VI, revient par la suite dans tout notre corpus. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'écrivaine lui consacre le chapitre « Nostalgie de la horde ». Ce corps de diseuse, toujours entouré par les enfants, établit des ponts à la fois entre ces corps, en leur insufflant le sentiment d'appartenance, et entre le passé et le futur.

L'appartenance dont parle cette grand-mère ne se limite pas uniquement à l'histoire familiale – la première certitude évoquée par Assia Djebar –, elle assure aussi l'inscription dans le collectif et la foi et permet une autre transmission : celle de la religion. Plus qu'un contenu, ce passage se fonde sur la proximité des corps faisant les mêmes gestes, proximité qui permet aussi d'apercevoir et de percevoir l'autre. L'entrée des enfants dans la religion se fait par la musique et avec l'aide des femmes, érigées en modèles à suivre. Cette prépondérance des femmes, et de la famille en général, dans la transmission de la religion s'explique par le fait qu'elle se fait par mimétisme. Les sujets dépassent ainsi leurs limites corporelles et tendent à rejoindre l'autre jusqu'à l'identification :

C'est en fait à la coquille familiale qu'appartient la tâche de façonner chez l'enfant la conscience, ou plutôt la sensibilité religieuse : comme pour toute œuvre entreprise dans ce cadre, l'apprentissage se fait par frottements, par équarrissage, par mimétisme, série de complaisances hautement formulées [...] (*RMF*, 234).

Si dans cette citation, le mimétisme vient en troisième place, ce n'est pas par hasard. L'apprentissage, avant de toucher la subjectivité de l'enfant, passe par la dimension corporelle autant que symbolique : frottements avec les autres corps, dus à la proximité, mais aussi à l'inscription symbolique des rituels dans les corps et la mentalité des jeunes.

Comme nous venons de le voir jusqu'ici, à la base de l'identité, se situe la transmission verbale et paraverbale. Cette *communication* nous permet le partage de sensations et de sentiments – marqueurs de l'identité –, qui ont leur source dans le corps. Ainsi l'identité provient-elle de la langue parlée/partagée et de l'appartenance à une sensibilité et à une culture donnée. La langue, « moyen de transformation » (*RMF*, 49) de notre vie, devient le moteur même de la « recherche du soi et du monde » (*RMF*, 81) dans la conception djebarienne. Cette recherche passe par l'analyse des sentiments éprouvés, par la construction du « moi-peau »<sup>120</sup> et s'accomplit par la langue. Cette sphère de sentiments, telle qu'elle nous

---

<sup>120</sup> Nous faisons allusion au livre de Didier Anzieu – *Le Moi-peau*, Paris, Ed. Dunod, 1995.

est donnée à voir, est vaste car tout y est : souffrance, amour, haine, rivalité, vulnérabilité et défaillance, désir, absence, honte, espoir, doute, colère, etc. Ce ne sont que quelques termes pris au hasard de notre lecture qui confèrent une richesse d'états d'âme et de situations offrant au corps féminin une épaisseur psychique extraordinaire.

Ces sentiments inscrits dans la parole plurielle des femmes donnent à la langue plusieurs degrés d'intensité, allant « du chuchotement au cri » (*RMF*, 22) et comportant plusieurs manifestations : de la plus physiologique, souffles, râles, éclats de voix à la plus élaborée, la parole-signe de liberté. Cette parole, associée aux pulsions, que nous interprétons comme sentiments, est vive, se déplace dans l'espace, est source de progrès : « leur parole de véhémence, leurs éclats de voix, leurs rires, leurs souffles, leurs soupirs avalés, en un mot, leur langue en mouvement, la vie même et les pulsations de leur seule liberté à chacune, sa parole » (*RMF*, 22 ; les mots sont soulignés dans le texte d'origine).

Dans ces conditions, le corps femme est le trésor symbolique à l'intérieur duquel la langue se cache mais se donne à voir à travers des affects. Pour cela, la femme-détentrice de la parole a acquis une nouvelle fonction : véhiculer et faire passer la parole. Mais avec innocence, en douceur et dans l'humilité, non comme signe de pouvoir. Femme-passeuse qui garde l'origine ou la trace de l'origine dans sa mémoire et la transmet aux générations à venir : la femme, et donc toute écrivaine sortie de ce milieu, doit « prolonger cette parole pleine, grave ou hésitante, ou fragile, pour la fixer sans la souiller, ni l'exhiber – seulement pérenniser la trace, tatouage de l'origine [...] » (*RMF*, 83). Cette communication est employée principalement par les femmes pour parler et transmettre leurs sentiments, comme la douleur de l'*éplorée*<sup>121</sup> mourante et de sa sœur, pleureuse et manieuse de paroles.

L'émergence de cette parole-chant, et implicitement de la voix-parole, est accompagnée pourtant par d'effets négatifs : l'oubli du corps et la disparition du regard. Le corps-voix, capable d'exprimer des sentiments, est dématérialisé, perd sa place dans l'espace – l'ici lui est nié et il ne lui reste que deux possibilités opposées : s'envoler dans l'azur ou se cacher sous la terre, en somme une autre forme de mort, n'est-ce pas ? –, mais la gamme d'affects est complétée par la fierté, la colère, peut-être la résignation :

Certes, le chant ancien ne servait, pour les femmes – (poétesses, « rawayites », ou même folles « habitées ») – qu'à rythmer en elles la fièvre impuissante, la fierté offensée, à condition que s'oubliât le corps – les cheveux bien sûr, les yeux, les seins, la stature, la démarche, le mouvement pur... Que subsistât la voix sans regard – voix de femmes qui s'envolent ou se terrent (*RMF*, 216).

---

<sup>121</sup> Voir le chapitre « *L'éplorée* », dans *Vaste est la prison*. Les italiques du titre sont dans le texte.

Cette communication, loin d'effacer le corps physique, met l'accent plus sur la voix et la langue, trahies par des sentiments. Elle a permis et permet encore la recherche de soi et la *libération* psychique. Cette libération de sentiments et de souvenirs par la parole rejoint la langue dans son dessein de transformer le monde, par l'imposition tout en douceur d'un autre point de vue sur la société. Même si la majorité des souvenirs évoqués dans notre corpus sont liés à des moments historiques, il y en a d'autres qui parlent de l'être féminin individuel et de ses sentiments, dans une langue poétique. La première scène de ce type qui nous revient à l'esprit est celle de la jeune fille qui a perdu la vue à cause des larmes versées depuis la mort de son fiancé, un des frères Saadoun. Sa douleur, une fois mise en mots, soulage. Elle a trouvé comme moyen d'expression le chant-complainte fait à la fois de passion et de tristesse (*FSS*, 29-30).

La communication vise aussi l'expression de la passion, de l'amour, du désir. La mise en évidence est nécessaire puisque Djébar s'est rendue compte que tout « rapport à la féminité repasse par le désir et par l'affectivité » (*RMF*, 32). Et nombreux sont les romans qui témoignent d'une communication centrée sur le « bonheur amoureux, la sensualité du couple vivant sa lune de miel » (*RMF*, 79). Avec *Les Alouettes naïves*, ce sentiment gagne en profondeur, il devient source de la communion linguistique-amoureuse et du plaisir-désir<sup>122</sup>, qui sont à l'origine de très belles pages dans *Les Nuits de Strasbourg* et *La Disparition de la langue française*.

L'amour et le désir ne sont pas les seuls sentiments – sujet de la communication féminine : la honte et la haine se dévoilent. Et leur apparition est conditionnée et favorisée par le poids de la religion et de l'histoire. Leur mise en lumière à l'intérieur des rapports existant entre un homme et une femme sur la terre algérienne n'apparaît pas comme contestation, mais comme explication d'un contexte socio-historique à un moment précis, car notre écrivaine refuse l'engagement politique et lui préfère l'engagement littéraire.

La langue arabe a cristallisé des mots de haine envers l'homme – ou plutôt de la « désespérance depuis longtemps gelée entre les sexes » (*RMF*, 33) –, nommé l'« *a'dou* », c'est-à-dire l'ennemi. Cette découverte, qui trouve son expression littéraire au début du roman *Vaste est la prison*, est expliquée dans la thèse de Djébar. La communication de tels mots a

---

<sup>122</sup> Ce dernier corollaire trouve sa première mise en paroles dans le chapitre « Sistre » de *L'Amour, la fantasia* qui met en avant un corps à la recherche de sa voix et de la possibilité de dire ce plaisir-désir en langue française et en rythme arabe. Une source possible d'expression pour ce sentiment est découverte avec le dernier roman de notre corpus dans les *Mo'allaquats*, les fameux poèmes épiques de la période antéislamique qui parlaient d'amour.



violente la sensibilité djebarienne qui ne connaissait pas la réalité de la langue féminine sur les rapports homme-femme. Antagonique à la notion d'amour, celle-ci a détruit son espoir de voir la naissance du couple dans la culture algérienne, à quelques exceptions heureuses (dont les parents de Djébar) : « Ainsi, même la notion d'amour s'est trouvée perdue puisque, quand on est marié, on est marié avec un ennemi. Cela m'avait bouleversée » (*RMF*, 33).

L'apparition de la haine est en liaison étroite avec l'autre terme transmis manifestement d'une femme à l'autre : la honte, qui est désignée en arabe par le terme *harem*. A l'origine, celui-ci renvoyait à l'intimité à protéger et désignait le rapport avec soi-même et avec la divinité, et non pas celui avec les autres. L'évolution que la société algérienne a connue tout au long des siècles a permis un glissement sémantique et ce terme, qui était à mettre au début en relation avec le terme d'honneur – « honneur face à Dieu, honneur face aux siens » (*RMF*, 233) –, devient la source de l'enfermement du corps féminin à l'intérieur de la maison et prend le sens que nous connaissons tous. Car la femme, par extension, devient l'élément qui confère et qui garde l'honneur de l'homme. D'un concept, honneur, le harem devient un lieu : « lieu d'honneur » (*RMF*, 237). Le dynamisme du mot est remplacé par le statisme d'un endroit : la réification du corps féminin est en marche et les effets ne tarderont pas à se faire voir.

La communication féminine, assumée par notre auteure, lutte contre cette réification qui est en marche dans la langue. Djébar entend exprimer sa vision, peut-être idéale et pour la légitimer, elle est allée à la recherche de l'identité féminine des débuts de l'Islam, démarche aboutie dans le roman *Loin de Médine*.

## 2.1. Identité féminine individuelle

L'œuvre djebarienne, construite sur un principe architectural qui privilégie la variation de plusieurs réalités temporelles à l'intérieur du même texte, légitime ce saut temporel entre l'époque contemporaine qui était la toile de fond des volumes analysés dans notre premier chapitre et le début de l'Islam. En fait, ce retour en arrière est nécessaire à notre écrivaine pour qu'elle mette en lumière un corps féminin entier, qui a du cœur, métaphore d'un corps uni doublé d'une identité exprimée et assumée complètement.

Cette remontée dans le passé cherche l'« avant-mémoire » dans le but de ressusciter l'identité féminine du passé et de la faire revivre. Un début non seulement chronologique et historique, mais aussi culturel : « se souvenir certes, et malgré soi : non du passé, mais de l'avant-mémoire, de l'avant avant la première aube, avant la nuit des nuits, avant » (*RMF*, 123). Cette découverte de l'avant-mémoire en langue de la tribu fait l'objet du roman *Loin de Médine*<sup>123</sup>, le point d'ancrage de ce deuxième chapitre. Le choix de ce volume est motivé par le fait qu'il se situe par son sujet aux origines mêmes de l'Islam et qu'il fait revivre le corps féminin au moment d'une grande liberté due aux *hadith*<sup>124</sup> de Mohammed. La liberté et la plénitude ressenties par le corps féminin à cette époque pleine de promesses ne sont que l'expression-transposition réelle de la définition idéale de l'identité féminine djebarienne. Aussi ce volume constitue-t-il le premier repère dans la création et dans la recherche ultérieure de l'identité perdue, l'exemple à suivre.

Toute cette partie s'organise autour du symbole du cœur qui a permis à Assia Djébar de relier le corps physique (la chair), la pensée de soi et la parole : « Le cœur est le lieu où la parole témoigne de sa chair humaine : elle lui donne corps en lui donnant un nom »<sup>125</sup>. Avec ce nom et par le nom, l'être se confronte à l'altérité, il se réalise dans le champ de la parole, il crée des rapports avec l'autre. Voyons comment les pages de ce volume étayaient cette définition du cœur qui véhicule l'image d'un corps épanoui et d'un être féminin total.

Le corps doté d'une identité est une réalité plurielle où se conjuguent toutes les composantes physiologiques, sensibles, intellectuelles, affectives constituant la personnalité d'un individu,

---

<sup>123</sup> Djébar, Assia – *Loin de Médine*, Paris, Ed. Albin Michel, 1991, Coll. « Livre de poche », 352 p. Cette édition sera notre édition de référence et toutes les citations en seront extraites. Nous nous contenterons d'indiquer les initiales du roman suivies du numéro de la page.

<sup>124</sup> La définition de ce mot est donnée par Djébar : « "dit" sur la vie du Prophète » (*LM*, 65).

<sup>125</sup> Vasse, Denis – *La Chair envisagée. La génération symbolique*, op. cit., p. 35. Le mot est souligné dans le texte.

dit Barthes<sup>126</sup>. A l'image de ce corps multiple, l'identité est aussi multiple car faite de plusieurs dimensions : familiale ou tribale, sociale, politique, historique.

Dans ce mouvement d'ouverture sur les femmes et leur identité, la dimension fictionnelle est affichée par notre auteure dès l' « Avant-propos ». Elle l'explique par la tâche qu'elle s'est donnée : ranimer ces femmes qui ont joué un rôle très important dans l'histoire. Comme les chroniqueurs ont eu tendance à les marginaliser et à minimiser leur présence dans les pages des chroniques présentant ces débuts de la religion (ils sont « portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine... » (*LM*, 5)), A. Djebar écrit pour combler ce vide. Elle reconnaît privilégier l'imagination, laquelle est capable de l'aider quand les informations manquent ou sont tout simplement « oubliées ». De plus, elle s'appuie sur quelques voix de *rawiyates*<sup>127</sup>:

Au cours de la période évoquée ici, qui commence avec la mort de Mohammed, de multiples destinées de femmes se sont imposées à moi : j'ai cherché à les ressusciter... Femmes en mouvement « loin de Médine », c'est-à-dire en dehors, géographiquement ou symboliquement, d'un lieu de pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle.

Musulmanes ou non musulmanes – du moins dans cette première partie « Filles d'Ismaël » -, elles trouvent, par brefs instants, mais dans des circonstances ineffaçables, le texte des chroniqueurs qui écrivent un siècle et demi, deux siècles après les faits. Transmetteurs certes scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine... (*LM*, 5).

Mais la liberté prise n'est pas grande, puisqu'une image corporelle mettant en lumière une identité intègre et accomplie est déjà présente dans les textes des chroniques. La seule permission que l'auteure se soit autorisée consiste dans un travail de poétisation de la transmission (gestes, temporalité, spatialité) et non pas du message. Elle avoue ne « rien "inventer" quant aux faits et aux paroles, mais en imaginant forcément les détails de l'espace et des corps » (*RMF*, 54). Grâce à l'espace, le passage du « corps » vers l' « être » dans la vision djebarienne, terme qui pour nous englobe la dimension corporelle et l'identité, se fait naturellement.

---

<sup>126</sup> Barthes, Roland – *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Ed. du Seuil, 1995. Dans le chapitre « Le corps pluriel », il identifie ses composantes : « "Quel corps ? Nous en avons plusieurs." (*PIT*, 39). J'ai un corps digestif, j'ai un corps nauséux, un troisième migraineux, et ainsi de suite : sensuel, musculaire (la main de l'écrivain), humoral, et surtout : *émotif* : qui est ému, bougé, ou tassé ou exalté, ou apeuré, sans qu'il y paraisse rien. D'autre part, je suis captivé jusqu'à la fascination par le corps socialisé, le corps mythologique, le corps artificiel (celui des travestis japonais) et le corps prostitué (de l'acteur). Et en plus de ces corps publics (littéraires, écrits), j'ai, si je puis le dire, deux corps locaux : un corps parisien (alerte, fatigué) et un corps campagnard (reposé, lourd) », in *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 63.

<sup>127</sup> La définition du mot donnée par l'auteure dans le livre : « *Rawiya* : féminin de *rawi*, c'est-à-dire transmetteur de la vie du Prophète et de celle de ses Compagnons » (*LM*, 5).

De plus, ce corps dans lequel le langage a trouvé sa source, s’empare du langage pour donner une identité ou pour l’effacer, en la passant sous silence. D’où l’importance capitale que joue *l’onomastique* au début de l’Islam, devenant la première caractéristique de cette dimension identitaire individuelle. Consciente du pouvoir du nom à donner la vie, Djébar glisse dans les pages de ce roman, à maintes reprises, des observations, presque sans importance à première vue, sur les noms propres. Elle joue avec eux, les explique, les enrichit grâce à des compléments d’informations, et ainsi ils deviennent le symbole de toute la personne féminine. En plus de l’individualisation qui lui est inhérente, les noms signalent une démarche esthétique d’envergure, les caractéristiques morales du personnage étant souvent révélées grâce à eux. Le choix du prénom est très important puisqu’il est significatif : il peut traduire l’harmonie ou le désaccord entre le sens du nom et les actes de celle qui le porte. Le nom, donc, grâce à sa charge symbolique, scelle le destin.

Regardons de plus près quelques prénoms apparaissant dans ce volume. Nawar est la femme d’un chef bédouin qui s’est rebellé contre l’Islam. Elle est la première à avoir droit à un prénom et pas n’importe lequel. Celui-ci apparaît dès *l’incipit* qui nous la présente d’emblée dans son identité conférée par le prénom : Nawar, c’est-à-dire « fleur ». Et comme la fleur nous touche et nous parle d’une manière intuitive, elle devient un symbole, tout comme cette femme qui lui ressemble. Ainsi cette « femme-fleur » (*LM*, 32) se révèle-t-elle à la fin du texte qui lui est consacré une femme qui interroge notre esprit par « son attente » de l’archange Gabriel : « elle, elle le verra » (*LM*, 32). Pourquoi l’auteure a-t-elle eu besoin de cette répétition du pronom personnel ? Nous avons l’impression que cette répétition est comme un cri du cœur, du cœur de la femme-fleur qui refuse de perdre l’espoir, comme une imploration qui traverse le temps pour trouver sa place sur cette page djebarienne. Ce prénom ne fait donc qu’annoncer des caractéristiques morales retrouvées ou supposées par notre écrivaine.

Quand celles-ci ne sont pas suggérées par le prénom, elles apparaissent dans le titre : ainsi apprenons-nous que Selma est une rebelle car le titre du récit est « Selma, la rebelle ». Une fois arrivés à la fin du récit, nous découvrons que ce prénom signifie « sauvée », même si tout son sens est déployé et suggéré par touches successives le long du texte. Nous comprenons aussi que ce prénom est associé dans l’imaginaire djebarien au salut dans le mouvement et dans la liberté de la guerre : « *Selma* signifie "sauvée". C’est ce salut-là – chute brusque dans l’effervescence guerrière, lent affaissement du corps jusque-là dressé » (*LM*, 40).

Parfois le titre révèle la dimension imaginaire collective de l'héroïne avant de nous donner le prénom, comme c'est le cas pour « La prophétesse ». Cette femme – capable de rassembler les tribus récemment converties de mauvais gré à l'Islam – a le don de manier « bien la parole » (LM, 44) et de s'exprimer « en beau langage arabe en prose rimée » (LM, 44). Ces dons d'exception réservés aux êtres d'exception, dans l'imaginaire arabo-musulman, tel que le Prophète, font d'elle, la force de l'intelligence et de l'armée aidant, un symbole féminin ambivalent. En tant que fondatrice d'une nouvelle religion, statut jamais revendiqué par une femme, elle devient l'image de la rébellion constitutive du caractère arabe<sup>128</sup> et par cela même elle acquiert la dimension collective dont nous parlions ci-dessus.

Le cas le plus étonnant est celui de la narratrice du quatrième texte « Voix ». Celle-ci prend la parole pour se présenter seule et le premier indice qu'elle offre de son individualité est son prénom. La règle étant que toute femme soit présentée par la lignée masculine, en tant que fille et épouse de l'homme, ce fait – marqué par l'audace et par une prise de position toute à fait personnelle et réfléchie –, devient un réveilleur de consciences. Cet avènement à l'existence individuelle par la prise de parole et par la présentation du prénom neutralise l'importance des noms des hommes qui lui conféraient une identité, en l'attachant à sa famille. C'étaient ainsi les hommes qui légitimaient l'appartenance et toute prise de parole dans la transmission de la geste familiale : « *Je m'appelle Djamila, je suis femme de Médine ; peu importe le nom de mon père, de mes frères, ou de mes fils* » (LM, 138).

L'être féminin ainsi représenté dans sa plénitude corporelle et réflexive peut prendre sa place dans l'univers fictionnel djebarien et son identité mise en lumière à travers une multitude d'éléments, comme par exemple les sensations, les larmes, la voix, les mains, le cœur, la prise de parole, etc.

### Dimension sexuelle

Nous ne pouvons pas envisager l'être féminin djebarien sans sa dimension sexuelle. Celle-ci, circonscrite à la famille et définie par son rapport au corps, est reliée à la personnalité par la plénitude sentimentale vécue à l'intérieur du couple.

---

<sup>128</sup> Malek Chebel met en évidence ce besoin constitutif de liberté manifeste chez l'Arabe qui conduit souvent à la rébellion : « soumission et subordination sont chez l'Arabe, antinomiques à son caractère tribal, lequel, irréductible, est fait de révolte, d'inquiétude et d'insubordination » dans *L'Imaginaire arabo-musulman, op. cit.*, p. 376.

Pour les femmes séductrices et hors la religion musulmane, telle que la reine yéménite ou Selma, cet accomplissement sexuel n'est que possibilité entrevue mais jamais atteinte. Leurs attentes d'amants thaumaturges finissent dans la déception et le mariage se dissout vite, comme si la plénitude amoureuse ne peut se retrouver qu'à l'intérieur de l'Islam. Il est vrai que dans cette religion du corps et de la jouissance physique, la dimension humaine des partenaires et l'acte de faire l'amour sont importants. Quand nous parlons de la dimension humaine, nous pensons à l'aspect corporel et psychique qui sont présents conjointement dans ce livre et qui y trouvent une description à la fois claire et pudique. Cette inscription humaine, corporelle dans l'acte de l'amour, est donnée par l'image même du Prophète qui honore ses épouses. Le bonheur d'un couple vient de ce contact physique qui précède et double la dimension spirituelle donnée par les sentiments. Le couple pris comme exemple dans notre roman est formé par Oum Hakim et Ikrima. Sur la plage, à l'aube, quand l'épouse annonce la nouvelle du pardon au rebelle, l'union linguistique est devancée par l'union physique. Oum Hakim n'arrête pas de toucher son mari et dans cet acte la main est plus qu'un outil, elle est à l'origine même du plaisir parce qu'elle est la première à sentir le corps de l'homme. Elle a la capacité de transmettre ce sentiment à tout le corps. Le corps féminin ressentant le besoin d'être lié au corps de l'homme touche, sent par la main, redécouvre les parties du corps de l'aimé : « ils s'assoient, liés par les bras, les épaules, les paroles qui s'enchevêtrent, leurs mains... Oum Hakim tâte en aveugle, le visage, la poitrine d'Ikrima. [...] Ses mains restent accrochées au corps de l'homme » (*LM*, 153-154). Cette nécessité d'être en contact avec l'homme aimé est déjà appréciée pendant la nuit et elle passe tout d'abord par les mains, par les sensations délicieuses nées entre le contact des mains, des bras et la peau nue : « Comme il était bon [...] en même temps, dormir nue entre les bras d'un homme amoureux » (*LM*, 188) le pense Oum Keltoum. Mais l'époux fidèle commence à s'interroger sur l'adéquation du sentiment religieux et la plénitude de l'amour physique. Est-il possible pour le cœur d'une femme de ressentir la foi religieuse et les plaisirs du corps ? Ces deux sentiments peuvent-ils cohabiter sans conflit dans le même cœur ? Autrement dit, est-il permis au corps féminin d'apprécier les étreintes amoureuses du mari tout en gardant sa pudeur ? Ces interrogations – « est-ce qu'une "croyante" peut ainsi rester nue dans les bras de son époux, est-ce que cela était licite, ou peut-être non recommandable, peut-être non permis, peut-être défendu, ou haïssable, peut-être... » (*LM*, 188) – qui trahissent les doutes du mari sur l'adhésion de sa femme à la nouvelle religion, reçoivent une réponse moins réfléchie, mais venant du cœur, qui s'avère être pour la femme à la fois le siège des sentiments et d'une intelligence intuitive : « Ce serait un péché de s'aimer ? » (*LM*, 188). Ainsi, la jeune femme met en avant sa

conviction intime de la légitimité de l'amour et du contact corporel qui ne chasse en aucun cas la foi : « elle s'enroulait, lascive, autour des reins de Zeid qui fermait les yeux » (*LM*, 189).

Ce désir du corps de l'autre s'exprime non seulement par le symbole de la main qui touche, mais aussi par le regard qui devient source de connaissance de l'autre. Il ne s'agit pas du regard féminin, mais de celui masculin qui peut ainsi exprimer librement les sentiments et les intentions. Ces signaux visuels, intégrés dans le jeu de séduction subtile, sont décodés aisément par la femme qui se sait aimée : « Il l'observe ; ses yeux brillent. Elle sait qu'il la désire. Ils s'accouplent lentement, sans passion, avec, comment dire, pense-t-elle, "avec affection" » (*LM*, 198). Cette précision linguistique faite par la narratrice entre la passion et l'affection – qui se retrouve aussi au niveau corporel par le choix des termes qui caractérisent l'acte sexuel : lenteur et non pas embrasement des sens –, révèle une union parfaite qui témoigne d'une atmosphère de confiance et d'entente ainsi que d'un vécu amoureux riche pour les deux partenaires.

De plus, l'emploi du terme « affection » par rapport à celui de « passion » dénote, de notre point de vue, une dimension réfléchie des sentiments. L'affection implique un attachement profond envers l'autre, une effusion sentimentale, de la tendresse, de la bienveillance, du respect réciproques. Cette dernière nuance se révèle être très importante pour la femme qui dévoile ses sentiments et son ressenti venant du plus profond de son corps – de la tranquillité et de la joie –, à partir justement de cette notion de respect de l'autre : « Peut-être finit-elle par penser : "Je l'aime, puisque je le respecte et que sa présence me donne de la joie", peut-être ... » (*LM*, 198). Les doutes propres à l'écrivaine qui ouvrent et closent cette phrase sont rapidement infirmés par le court paragraphe qui suit et qui marque le bonheur d'être en compagnie de l'homme, bonheur ressenti à la fois dans son corps en la présence de l'autre et dans son cœur par les sentiments de respect et de joie. Cette même joie apparaît aussi à l'idée d'être la mère d'un enfant conçu avec amour. C'est la première inscription d'une attente heureuse de la maternité dans ce texte : « Elle porte un enfant : un fils, espère-t-elle. Elle se sent enfin heureuse d'être mère, elle, la fugueuse d'hier ; va-t-elle cette fois s'immobiliser ? » (*LM*, 198). Cette femme est individualisée comme étant la « fugueuse d'hier » : après avoir quitté volontairement sa famille pour rejoindre la communauté des islamisés, elle a eu trois maris (dont le deuxième l'a répudiée à sa demande). Mais sa fugue et son désir originel de liberté qui a mis en branle le corps adolescent ont été peu à peu remplacés par le bonheur d'être en compagnie d'un homme et par la satisfaction d'être mère.

Quand le désir de l'autre ne passe pas par le regard, il passe par un rituel corporel : le corps féminin s'embellit pour le mari. Cet autre signe, visuel et olfactif à la fois, est connoté fortement par une promesse de jouissance et de bénédiction divine, le tout étant suggéré d'une manière très pudique. Le symbolisme de la scène est très fort : cette femme, le jour de l'arrivée de l'époux, a perdu son unique enfant. En attendant le mari ainsi parée et faisant l'amour, grâce à la bénédiction donnée par le Prophète, elle tombe enceinte. Le bonheur conjugal et la continuation de la famille sont ainsi assurés :

Abou Talha arriva peu avant le crépuscule. Auparavant, j'avais eu le temps (et le courage ! soupira-t-elle) de me parfumer moi-même, de me parer, comme lorsqu'une épouse veut montrer qu'elle attend avec impatience le retour de l'aimé... [...]

Il dîna, rasséréiné. Puis, me voyant parée pour lui, il eut hâte de recevoir de moi ce que tout homme attend de sa femme ! [...]

Quelque temps après cette nuit, j'annonçai à Abou Talha que j'étais enceinte. Je ne doutais pas que Dieu me donnerait, grâce au souhait du Prophète, un nouveau fils qui remplacerait mon garçon mort !  
(*LM*, 208-209)

Le corps, en tant que dimension individuelle du sujet et support d'expression des sentiments, fait donc partie de l'identité féminine. Il n'est pas occulté, mais au contraire mis en avant dans l'acte de faire l'amour. Cette inscription corporelle dans l'acte physique de toucher le corps de l'homme et de faire l'amour est doublée d'une dimension spirituelle complexe, comme par exemple l'intervention divine dans des situations peu banales, comme celle présentée ci-dessus. Et le souhait de respecter les règles religieuses n'entre pas encore en contradiction avec le corps, quoique des doutes aient fait leur apparition dans l'esprit de certains hommes pieux. Tout au plus, l'acte d'amour commence à perdre cette spontanéité et frénésie car il est dorénavant soumis aux contraintes religieuses et politiques, comme l'a bien ressenti Oum Hakim. L'acte physique de faire l'amour se double d'un sens mystique, associé à un but qui perd de vue le corporel afin de se diriger vers le religieux :

Ils s'accouplent plusieurs fois et, plusieurs fois, Ikrima se lève pour accomplir des prières surrogatoires. Peu avant l'aube, Oum Hakim, est étendue, yeux ouverts, sur la couche vers laquelle revient l'époux devenu si fervent pratiquant [...] Quand il l'étreint – ils se sont levés, les enfants, les serviteurs vont venir, les entourer, les séparer – il finit par murmurer :

- Mon vœu le plus cher pour cette nuit est que tu me donnes à nouveau un fils, et qu'il devienne plus tard un combattant pour l'Islam ! (*LM*, 167-168)



Par cette inscription de la religion au cœur même de l'acte sexuel et par le désir qui commence à être subordonné à la primauté de la religion, dans le paradis qu'était cette période du début de l'Islam, nous apercevons des signes de la perte. Perte à la fois du corps féminin et du paradis en sa totalité.

Mais avant que cette sombre prévision se réalise et que les changements soient inscrits en même temps dans les règles sociales et dans le corps féminin, les femmes jouissaient à cette époque de la liberté de choisir l'époux (et en avoir plusieurs était encore de règle). Pareillement, la virginité n'était pas devenue une obligation pour la réalisation du mariage. La société laissait la liberté aux époux de décider de leur sort et la répudiation pouvait être réciproque. Le seul critère de choix d'une épouse consistait en sa beauté et ses qualités, l'exemple venant du Prophète lui-même :

Les Arabes de l'époque épousaient volontiers telle belle femme ayant déjà eu deux ou trois maris après veuvage ou après répudiation réciproque. Le Prophète, qui, après sa longue monogamie de vingt années avec Khadidja, elle-même auparavant deux fois veuve, n'aura eu, sur les quatorze femmes qu'il épousa, que Aïcha comme vierge (*LM*, 116).

L'une des femmes, la « fugueuse d'hier », demandée en mariage par Othmann, a eu un comportement qui attestait sa liberté de choix. Elle s'est chargée de lui transmettre personnellement sa réponse : « Oum Keltoum répondit à Othmann qu'elle viendrait elle-même lui communiquer sa décision » (*LM*, 190). Et le fait d'avoir, d'une manière volontaire et réfléchie, accepté ses maris ne l'a pas empêchée de leur demander sa liberté quand elle a décidé que le mariage ne la satisfaisait plus. C'est le cas du deuxième mari, Zubeir. La décision de le quitter s'est dessinée dans son âme et d'une forme non consciente et confuse, elle s'est transformée en une voix intérieure forte que la femme entendait en elle-même : « - Non, non, criait une voix en elle, je veux quitter cet homme ! » (*LM*, 192). Cette prise de conscience, après une période de réflexion et de souffrance, permet l'identification des raisons qui ont provoqué cet éloignement : « Ce n'est pas le mari que je veux ! Je ne l'aime pas, je ne le désire pas, ô Dieu, je le refuse ! » (*LM*, 193). La rupture sentimentale est accompagnée par une réaction physique, nous avons ainsi la preuve que les sentiments étaient vécus non seulement dans leur dimension psychique, mais aussi physique. Cette évidence révélée à elle-même, l'épouse prend la parole et demande sa liberté : « - Je désire que tu me répudies ! finit-elle par dire à l'heure de la prière, un après-midi, à Zubeir, rentré chez elle » (*LM*, 194). Cet

entêtement et désir profond d'obtenir la liberté l'aident à persister sur cette voie sciemment choisie, malgré l'opposition de Zubeir. La justification de sa demande, elle l'a trouvée dans la religion car, pour elle, « L'Islam est le contraire de la contrainte ! » (*LM*, 193). L'Islam est donc synonyme pour Oum Keltoum, d'une vie riche et libre.

Le même effet bénéfique et libérateur de l'Islam sur le statut des femmes est mis en avant par Barira, l'esclave libérée par Aïcha. Par son affranchissement, elle se découvre comme une femme douée d'une individualité et d'une liberté corporelle propre. Et la première manifestation de cette liberté, pour elle en tant que femme, est le choix de l'époux qu'elle veut : « Libre comme un être humain et libre comme femme, pouvoir moi-même choisir quel homme je veux, ou même vivre seule, ou... » (*LM*, 285).

Nous voyons naître, donc, grâce à ces deux femmes et aux interprétations qu'elles ont données à la doctrine religieuse, une liberté inscrite au cœur même de l'Islam, une liberté qui a été encouragée et qui s'est manifestée sous la tutelle de l'Envoyé de Dieu.

Dans ces conditions où la femme a le droit d'accepter ou de refuser une demande en mariage, la migration domestique entre plusieurs époux est, donc, une constante de la vie féminine : rares sont les femmes qui ont connu un seul mari à cette époque-là. Cette liberté de sentiments est garantie par la liberté du corps qui peut décider librement et par la liberté d'expression : la femme choisit son mari et lui fait connaître sa décision par sa voix, elle peut décider de le quitter pour avoir une autre vie ailleurs. Oum Hakim, après la mort d'Ikrima, accepte la demande en mariage de son cousin, Omar, le futur calife, mais « elle le quittera pour retourner à La Mecque, redevenir ce qu'elle avait toujours été, une Mecquoise, musulmane certes » (*LM*, 167). Cette liberté d'accepter un mari est mise en lumière par la cinquième épouse du prophète Mohammed, Oum Salama. Avant de lui donner une réponse affirmative, elle se décrit, présente ses qualités et ses défauts et donc revendique pleinement sa personnalité. Et l'acceptation de son défaut majeur – d'après elle –, la jalousie, rend possible le mariage. Nous avons devant nos yeux des femmes en chair et os, avec des qualités et des défauts, reconnus et assumés ; nous sommes ainsi loin de l'image purifiée de la femme telle qu'elle a été créée par les époques suivantes.

Une autre migrante de ce genre est la déjà célèbre Oum Keltoum. Après son arrivée à Médine, elle partage sa vie avec trois maris. Avant de raconter chaque relation, l'auteure nous donne une phrase-résumé de sa jeunesse : « Les cinq années suivantes, à Médine, Oum Keltoum changera trois fois de demeure ; de demeure conjugale » (*LM*, 187). Cet énoncé, presque neutre dans sa concision, met l'accent sur le corps féminin qui est intrinsèquement lié à

l'espace de la maison dont il constitue le pilier central. Il finit en point d'orgue par l'insistance sur le mot « conjugal ». Négation et continuité à la fois : s'il précise bien que la migration est liée aux rapports avec l'époux, au centre de chaque demeure se trouve le même corps et son vécu fait de sentiments et d'espairs. Car l'ancrage dans l'espace d'une demeure, symbole de la famille, est vécu par le corps féminin comme une prolongation du besoin de liberté et d'espace qui laisse encore la possibilité à l'épanouissement.

Deux causes au moins sont à l'origine de cette migration. Tout d'abord, la mort de l'époux guerrier, phénomène auquel toutes les femmes sont confrontées au moins une fois dans leur vie. Après la période légale de deuil, la veuve est demandée en mariage et elle exerce sa liberté d'accepter ou de refuser : « Esma, au milieu de sa vie. Comme tant d'héroïnes de cette aube islamique, à peine veuve, après le délai légal (quatre mois et dix jours), elle se remariera : choisie ou choisissant » (*LM*, 265). Si cette cause naturelle est facilement acceptée par les femmes, la rudesse des mœurs des maris l'est moins. « Les manières rudes » (*LM*, 191-192) de Zubeir sont connues par l'un de ses compagnons d'armes, Othmann. Celui-ci, en tant que frère de Oum Keltoum n'en ose pas avertir sa sœur, future épouse de Zubeir afin qu'elle puisse mettre des conditions lui garantissant la liberté dans le mariage : « il regretta de ne pas lui avoir fait une recommandation précieuse : elle avait à poser des conditions particulières à Zubeir, dont il connaissait les manières rudes » (*LM*, 191-192).

Un autre personnage connu pour ses mœurs est Omar ibn el Khattab. Quand Atyka, veuve, décide d'accepter la demande en mariage faite par celui-ci, son ancien beau-père l'a mise en garde sur le caractère de son futur époux. Nous observons ainsi que les conseils offerts par l'un des hommes de la famille à la femme visent à la mettre en garde et donc, à la protéger :

- Ne sais-tu pas combien Omar est rude, est dur avec ses femmes ? Combien de répudiations n'a-t-il pas sur son compte, bien souvent à la demande de ses épouses, qui ne supportent pas longtemps non seulement son caractère, mais aussi la trop grande frugalité de ses habitudes ? ... Et sa jalousie qui faisait sourire le Prophète lui-même ? (*LM*, 228)

Ces libertés mettant en avant la dimension sexuelle des femmes ne peuvent pas être séparées d'autres prises de position que nous analyserons plus tard. Mais pour ne prendre qu'un exemple, l'atrophie de la sexualité féminine conduit à la naissance de la dimension mémorielle. Le premier récit intitulé « *Voix* », consacré à Aïcha, exprime dès le début de notre volume l'incompatibilité entre le statut de mère (dimension corporelle et sexuelle) et celui de

transmettrice (dimension spirituelle) de la vie du Prophète : «*Veuve désormais, et "mère des Croyants" – et ce titre honorifique la voue certes à une stérilité définitive, mais aussi à entretenir une mémoire intarissable accessible aux Croyants -, Aïcha vient d'atteindre ses dix-neuf ans* » (LM, 42). Très souvent, ces conteuses sont présentées comme vivant sans mari, la négation devenant ainsi explicite. Ce que ces femmes transmettrices ont gagné en renonçant à leur corps est plus important : c'est la force des mots, c'est la voix qui raconte. Avant d'être une force longuement acquise, la parole est un don. Ce don fait l'objet de notre point suivant, la dimension linguistique.

### Dimension linguistique

Même si nous avons choisi de commencer par la dimension sexuelle parce qu'inscrite dans la chair même et fondatrice de la dichotomie homme/femme<sup>129</sup>, A. Djébar décide de commencer ce volume avec la dimension linguistique, perceptible à tous les niveaux de l'écriture et surtout grâce aux neuf chapitres «*Voix*» et aux cinq autres intitulés «*Première rawiya*», «*Deuxième rawiya*», «*Troisième rawiya*», «*Voix d'Atyka*» et «*Voix, multiples voix (Aïcha et les diffamateurs)*». Dès leur titre écrit en italique, nous dépassons la frontière de l'écrit et nous sommes d'emblée dans la dimension orale de la transmission de la mémoire : l'auteure continue ainsi l'art du chroniqueur Ibn Saad et sa technique littéraire. Mais leur rôle est beaucoup plus profond puisqu'ils s'inscrivent dans l'ordre de la révélation et de la continuité : en prenant la parole, le corps féminin se révèle à lui, devient conscient de son devoir et ainsi, il assure la transmission et la continuité du message divin. Ou comme le dit très bien Mireille Calle-Gruber, ces textes sont des «*amorces narratologiques – pierres d'attente dans le texte [qui] produisent un effet différé, toujours rétrospectif, lorsque la seconde occurrence permet d'en révéler le rôle annonciateur*»<sup>130</sup>.

Ainsi, en consacrant le «*Prologue*» à une Aïcha encore muette – mais qui a assisté aux derniers moments de la vie du Prophète et qui était la plus proche physiquement de lui –, nous avons devant les yeux une femme qui sait s'exprimer plus par les pleurs, les cris et les larmes. Mais avec le premier texte «*Voix*» la vision change. La parole est devenue un acquis plus

---

<sup>129</sup> Denis Vasse considère que «*le sexe est le lieu de notre genèse*» (*La Chair envisagée, op. cit.*, p. 100) et qu'il «*signifie la différence où la parole s'écrit en lettre de chair*» (*La Chair envisagée, op. cit.*, p. 17).

<sup>130</sup> Calle-Gruber, Mireille – *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, 2001, p. 160.

propre aux femmes qu'aux hommes, sauf le Prophète qui est le transmetteur de la parole divine. Sans qu'elle opère une distinction nette entre les musulmanes et les rebelles – quoique le message ne soit pas du tout le même –, ce talent de parler est un attribut féminin et un signe de pouvoir.

Mais la distinction langue/parole est doublée et nuancée par une autre distinction, plutôt symbolique, qui trouve tout son sens à l'intérieur du texte : verbe/voix. Dans la tradition chrétienne instaurée par la Bible, nous sommes en présence d'un verbe ayant un pouvoir extraordinaire puisque les paroles que Dieu prononce sont non pas de mots, mais des actes. Ce « verbe créateur » va encore plus loin pour devenir avec Jésus un « verbe incarné » qui relie à la fois la dimension spirituelle et charnelle de tout être humain. Avec le Coran, nous ne sommes pas dans la même perspective parce que le verbe est lié plutôt à la fonction de transmission : même si Dieu crée la terre, tout comme dans la Bible, le texte coranique n'insiste pas sur le « verbe créateur », mais sur l'aspect de la transmission. Mohammed ne fait que transmettre le message que lui révèle l'ange Gabriel, d'où la nécessité et la spécificité du Coran de s'exprimer à la première personne du pluriel. Si Dieu ne s'empare pas du verbe créateur en Islam, l'être humain, lui, s'en emparera afin d'accéder au statut de sujet et de marquer l'Histoire en faisant office de transmetteur. Et dans cet acte de transmission, l'être s'engage totalement par sa voix et par son corps puisque ce dernier passe dans l'acte de création, en tant que support corporel de la voix. Ainsi, le corps entier devient parole vivante et donc source de vie pour lui et pour les événements qu'il transmet.

De son côté, la voix ne peut pas être envisagée sans la parole à laquelle elle donne vie, elle est associée au cœur d'où elle sort, à qui elle appartient et s'adresse intuitivement. Tout comme le sexe, la voix et la parole sont le lieu de la genèse de l'être lorsqu'elles engagent le corps dans le réseau de signifiants historiques et langagiers qui donnent sens à des activités humaines. Mais si le sexe sépare l'homme de la femme, la voix et la parole les transforment en sujet et les réunissent « dans la matrice des signifiants »<sup>131</sup> et dans l'acte même de la création verbale. De plus, le corps de femme par excellence est le lieu privilégié de la naissance de la parole et par la parole parce qu'il a déjà la capacité d'engendrer une vie humaine. Et comme la parole demande à être transmise, elle a trouvé sa place naturellement dans le cœur de ce corps féminin et la transmission est devenue un rôle tenu par la femme.

---

<sup>131</sup> Vasse, Denis – *La Chair envisagée. La génération symbolique, op. cit.*, p. 30.

Parfois, le verbe créateur acquiert une forte dimension politique, trouvant sa concrétisation dans le verbe de certaines femmes rebelles. Dans les pourparlers de Selma avec les tribus révoltées, nous pouvons lui supposer un certain talent de persuasion qu'elle utilise afin de les convaincre d'adhérer à sa doctrine religieuse. En cela elle est le prédécesseur (pourquoi ce terme n'a-t-il pas de forme féminine ?) de Sadjah, une femme qui a acquis sa place dans la chronique de Tabari grâce à son talent pour manier la langue : « La principale force de Sadjah, relate la chronique, résidait dans son éloquence. "Elle maniait bien la parole, et s'exprimait en beau langage arabe en prose rimée". La Mésopotamienne est arabe de langue et de culture. Son père, Harith, fils de Sowaid, l'a élevée dans la religion chrétienne » (*LM*, 44). Grâce à ce don, à sa maîtrise de la langue arabe, elle improvise des vers. Il ne s'agit pas de vers d'amour, mais de révolte contre le pouvoir musulman et de revendication d'une liberté totale pour les femmes. Elle a créé le *verbe politique* à forte valeur revendicative.

Ce verbe politique va de pair avec la dimension corporelle qui trouve son expression et sa liberté dans l'art de faire du cheval, car Selma est une cavalière de belle prestance, et dans sa voix, elle a le « feu verbal » qui fascine. Grâce à son audace et à sa liberté d'esprit, elle arrive à rêver à des aventures extraordinaires afin de conquérir l'espace. Elevée et éduquée entre deux cultures et deux héritages religieux, cette femme ne rêve que de les réconcilier et de créer une nouvelle religion dont elle sera la prophétesse. La nouvelle religion qu'elle prône est moins contraignante que l'Islam, celle-ci étant « un syncrétisme un peu sommaire entre Christianisme et Islamisme – Jésus est l'esprit de Dieu, non son fils (comme le croient les Chrétiens) ; il faut faire les cinq prières quotidiennes, comme en Islam ; on peut boire du vin et manger du porc, comme les Chrétiens, etc. » (*LM*, 45).

La mise en pratique de ce plan ambitieux de création d'une nouvelle religion passe pour elle par la voix et le maniement de la langue, par sa capacité de convaincre et de persuader. Dans l'atmosphère d'incertitude qui régnait dans la péninsule, la prophétesse gagne des adeptes par ses improvisations lyriques. Par son statut de rebelle, elle ne peut se mesurer au talent du Prophète ; aussi compte-t-elle s'allier à Mosaïlima, le rebelle qui veut être prophète comme Mohammed et régner sur une moitié de Terre.

Sa séduction du jeune homme passe par la voix et par « le verbe créateur » : son désir de trouver un homme à la mesure de son amour et de ses talents trouve sa concrétisation dans une langue qui a précédé la naissance de l'amour et l'a rendu possible. Sadjah séduit l'homme par sa parole partant de son cœur et se donnant à entendre dans le corps de l'homme. Ainsi, ses rêves d'une union dans le bonheur ont pu être réalisés :

« était un homme jeune et beau, et il fit impression sur le cœur de Sadjah. » [...]

Le mariage fut consommé sur-le-champ. L'entrevue sous la tente se prolongera trois jours. [...]

Sadjah et Mosaïlima, mariés selon leur religion neuve et différente, s'épousent pendant trois jours. Font l'amour. [...] Mosaïlima, pourquoi pas, **subjugué comme les autres hommes par sa verve poétique**, a pu concevoir de l'amour (*LM*, 48-49 ; c'est nous qui soulignons).

Par la verve poétique de Sadjah, le prophète est réduit à un homme ordinaire soumis aux désirs charnels, fait difficilement acceptable pour lui ; aussi après les trois jours de mariage, fuit-il son épouse. Quant à elle, parce qu'elle avait goûté aux plaisirs corporels connus par les épouses – donc par les femmes qui respectent la loi – elle a perdu sa position privilégiée de prophétesse aux yeux de ses hommes, étant réduite au statut d'une femme ordinaire. Qui plus est, elle sera jugée par eux pour la non-réclamation d'une dot (comment une femme comme elle a-t-elle pu se marier sans demander une dot qui garantit sa valeur ?) et quittée par ses alliés. L'issue pour elle est douloureuse : abandonnée par tous, elle n'a d'autres solutions que de s'islamiser et d'accepter les règles qu'elle voulait changer.

Nous constatons avec notre héroïne qu'avoir le feu verbal, signe du Divin et donc d'une individualité « élue », et l'utiliser afin d'obtenir le bonheur total, physique et spirituel, et d'en profiter pleinement, n'est pas une chose facile. Tout homme est voué à l'échec dans cette entreprise : soit il assume pleinement le côté divin, comme le Prophète, soit il se contente du statut de personne profane. Ce qui reste certain, c'est que toute recherche physique et spirituelle passe par la dimension linguistique : une belle langue peut conquérir les cœurs.

A l'opposé des buts politiques atteints par Sadjah, le verbe peut déclencher des guerres et constituer une menace pour la vie du poète. La chanteuse de satires, aussi rebelle et irréductible que toutes les femmes non-musulmanes que nous avons rencontrées jusque maintenant, entend utiliser son feu verbal tout en restant fidèle à elle-même. Sa verve verbale se dirige contre le Prophète et son *verbe* est celui *de la guerre*. La cible de la poétesse est l'homme qui lui refuse sa liberté primordiale de bédouine non-islamisée : Mohammed. Cette poétesse, avec sa voix et son verbe créateur accompagne et met en vers les événements importants de sa tribu qui lui en est reconnaissante : elle pérennise l'histoire collective. Elle est attachée d'une manière indéfectible à son origine, elle est devenue l'« âme de résistance des siens » (*LM*, 131). Son statut de femme de la tribu est doublé de celui de symbole de la créativité, du talent et de la résistance de tout son peuple devant l'expansion islamique : elle en est l'âme qui protège les valeurs les plus sûres et les plus vraies. Aussi y est-elle honorée, jouissant de prestige :

La chanteuse de satires devenait une part de l'âme de résistance des siens. Plus que le guerrier le plus brave, le poète, à plus forte raison la poétesse arabe, jouit des prestiges et d'honneurs. Les guerriers se comptent en nombre de jeunes gens vigoureux ; les poètes et les poétesses sont au plus quelques-uns : un hasard, un bienfait que Dieu (de Mohammed ou des païens) accorde en sus (*LM*, 131).

La réputation de la poétesse réside non pas dans la valeur des vers mais dans le fait qu'elle est investie du don divin de la création, attribut du Dieu tout puissant, décerné à quelques « élus ». Pour elle, la perte de sa liberté et la soumission à l'Islam équivalent à une trahison d'elle-même, des valeurs tribales qu'elle chante. Son art poétique s'est forgé dans la fidélité à une source d'inspirations particulière : la liberté bédouine. Consciente de l'origine divine de son don et de son statut privilégié au sein de la tribu, elle pense qu'elle n'a pas besoin de croire en Dieu : « Tant que sa flamme la nourrissait, tant que son rôle polémique la paraît aux yeux des siens d'une valeur rare, plus rare que la beauté, plus recherchée que l'attrait féminin ordinaire, elle n'éprouvait nul besoin de croire en Dieu » (*LM*, 132).

Cette fidélité à elle-même qui l'a poussée à composer des satires contre l'Envoyé de Dieu lui vaut une punition exemplaire le jour où sa tribu est vaincue par l'armée musulmane. Ce châtement hors du commun vise non seulement à l'empêcher de parler, mais aussi d'écrire. Les bourreaux s'attaquent à la bouche, en tant qu'organe transmetteur de la voix et aux mains, car elles sont aussi un instrument redoutable de contestation et de transmission. Ils sont conscients du fait qu'en s'attaquant à la bouche, le passage de la parole est barré. En même temps ils s'attaquent à l'être profond de la prophétesse qui, ne pouvant plus prendre la parole et parler en son nom propre et en celui de sa tribu, perd son statut de sujet et de transmetteur de la geste tribale. Ils savent qu'en lui enlevant les dents « sa voix va siffler, sa voix va grincer, sa voix ne va pas chanter tout ce qui, à l'instant même, se presse en son cœur en strophes toutes prêtes, aussi chaudes que le sang qu'elle crache » (*LM*, 135). Et en lui coupant les mains, la transmission est arrêtée. La seule transmission qui reste possible se fait par le sang qui sort de la bouche et qui marque la mémoire de sa tribu. Le verbe poétique, une fois vaincu est verbe-mort, verbe de la mort jamais exprimée.

Cette relation entre le verbe et la mort est récurrente dans ce roman. Le feu verbal, s'il n'est pas inné, peut se découvrir dans les situations qui marquent par leur charge émotionnelle. Pour Fatima, Ali, Safyia, Atyka, Selma, le talent poétique s'est révélé dans des circonstances où la mort fait son apparition et où le cœur en est touché : le *verbe improvisation* exprime la



douleur, la séparation de l'être cher. Cette naissance à la parole par l'intermédiaire des sentiments semble être un phénomène courant dans la culture arabe et elle est réservée aux femmes, à une exception près (Rappelons les pleureuses qui deviennent par la suite une catégorie sociale digne de respect).

Celle qui ouvre la voie et expérimente cette prise de parole, devant le peuple des femmes, est Fatima. Elle met en vers la douleur provoquée par la disparition de son père et cette improvisation-thrène, à part un rôle cathartique, a une double fonction : se ressourcer et trouver la force de mettre en paroles les faits du prophète, afin de les faire vivre et rappeler les bienfaits de l'Islam. Nous savons que le verbe est inséparable de la personne qui lui donne vie. Du coup, ces vers improvisés, dès le lendemain de l'enterrement du Prophète par la fille venue se recueillir sur sa tombe, ainsi que sa voix distincte et son geste mettent en avant un corps qui ressent le besoin de rester en contact avec la source première de la parole vive : celle du corps physique devenu poussière et d'une voix ancrée encore dans la mémoire des fidèles. Son geste de laisser couler la terre du tombeau sur son visage, plus qu'une expression de la douleur, doit être interprété comme une tentation de rapprochement au-delà de la mort afin de se ressourcer et de trouver la force physique de continuer : sur le plan physique, elle s'approche à la fois de la voix avec laquelle son père a créé une nouvelle religion, elle la reprend presque à son compte ; et sur le plan symbolique, le geste marque son désir de rester profondément attachée et ne pas s'éloigner du sens premier de la doctrine :

« Ô terre de mon père, hélas,  
laisse-moi te humer !  
Car je hume ainsi le parcours de la peine  
Qui s'ouvre devant moi ! » (LM, 70)

Cette improvisation qui met en lumière le corps, le cœur qui ressent la douleur, les sensations tactiles annonce sa dépossession et le refus qu'elle lance, comme Antigone, à la cité antique. La déviance de l'interprétation donnée par Abou Bekr au texte coranique a à ses yeux une importance beaucoup plus grande : la révélation divine se trouve modifiée. Aussi la réification du message transmis par le Prophète est-elle proche et les signes sont nombreux : la poussière des jours, symbole de la décroissance, de la fragilité, de la décadence envahit le ciel du divin et de l'espoir ; le soleil – compris à la fois en tant qu'astre et message coranique – perd de son éclat physique et sa puissance verbale, son rayonnement est barré ; les ténèbres se sont

multipliées. La terre a perdu son protecteur, elle est submergée de douleur et de regret. Le regret d'avoir perdu l'éclat primordial, son verbe :

« Les horizons du ciel, les voici poussiéreux.  
Le soleil aujourd'hui n'est plus qu'une boule éteinte.  
Le plein jour est devenu ténèbres.  
La terre, orpheline du Prophète, frémit, elle,  
de regret  
de tristesse... » (LM, 81)

Afin que le message soit encore présent et que la dégénérescence du message soit retardée, Fatima rappelle les bienfaits de la religion dans son improvisation. Ce rappel lui est nécessaire pour mettre en évidence son droit d'hériter de son père. Elle est devenue, par la sorte, la plus orpheline des orphelins, mais sa voix pleine d'éloquence hante la mémoire des fidèles.

Pareils à Fatima, Ali et Esma trouvent des accents lyriques troublants quand ils sont confrontés à la mort de leurs proches. Ali met dans ses vers la double perte, celle de son beau-père et de son épouse, la fille aimée du Prophète. Esma, la taciturne improvise quand la peine provoquée par la mort de son époux, Abou Bekr touche son cœur.

La vie, l'amour, la spiritualité ont, eux aussi, leurs chanteurs. Atyka reste la chanteuse de l'amour pour son époux ; les autres sujets de ses improvisations montrent sa liberté d'esprit : « si nous devenions oiseaux dans l'azur, si nous nous perdions dans le désert, si nous nous souvenions soudain d'avoir été Adam et Eve... » (LM, 223); plus que Atyka, Safya devient la chanteuse de la dimension spirituelle de la vie. Ses sujets portent sur l'au-delà, la séparation de l'être aimé, etc.

Cette dimension linguistique, pour être comprise à sa juste valeur, doit être mise dans le contexte de la culture arabe. Le Verbe, malgré son ancrage dans le corps humain et en tant qu'expression du sujet par la voix, est l'archétype de la *religion-langue* et cela explique sa majuscule. Car la langue arabe conduit par chaque mot à Dieu et la vie de tout fidèle en dépend. Cette idée est bien exprimée dans notre texte : « tout est Verbe d'abord ; si le verbe défaille, le sang coule [...]. Oui, tout est Verbe : la vie, pour un Arabe, y est suspendue et ce risque-là est certes signe de noblesse, mais pour la femme, en dépend son amour qu'elle perd. Ou qu'elle gagne, comment savoir ? » (LM, 111). Ce Verbe tout puissant devient synonyme de la vie, il est à l'origine des sentiments, il a le pouvoir de les faire naître ou de les tuer. Il décide de la vie des fidèles, il est celui qui confère non seulement un nom, mais aussi une

personnalité. Il a la même influence sur les vies des hommes que Dieu lui-même. Tout se réduit à lui et en lui. Et la voix est le support et le moteur de ce verbe.

Avec la prise de parole par les femmes et le verbe qui acquiert avec Aïcha et Fatima une double dimension, de création et de transmission, nous passons à un nouveau sens de la métaphore du cœur : celui-ci devient le symbole à la fois du corps et de la spiritualité puisque nos personnages féminins sont arrivés au stade de la réflexivité consciente et ils prennent la parole pour exprimer les sentiments, leurs douleurs, leurs mécontentements et en même temps nourrir la mémoire et l'identité collective qui trouvent la source en leurs paroles.

## 2.2. Identité féminine collective

L'identité de l'être féminin au niveau individuel est acquise par le pouvoir du nom. Mais pour pouvoir nommer, nous avons besoin d'une société qui nous mette en présence des autres afin que nous puissions constituer notre identité dans l'altérité, en nous ouvrant aux autres qui nous influencent au plus profond de nous-mêmes. Il est vrai que les premières relations s'établissent au niveau de la cellule familiale et nous nous y créons une identité individuelle. Mais celle-ci n'offre qu'une vision partielle de notre vraie identité qui est multiple, puisque par l'inscription dans la société et donc l'ouverture aux autres nous acquérons une dimension collective. C'est à celle-ci que nous voulons consacrer les pages suivantes. Nous nous pencherons sur les facteurs collectifs qui, tout en marquant la référence identitaire, permettent à l'individualité féminine de s'affirmer et d'affirmer sa singularité, son rôle librement assumé. Il s'agit surtout des relations qui s'établissent entre les femmes au niveau tribal à travers le partage des espaces communs ou de la parole. Et comme toute relation passe par la parole, nous verrons l'importance de la mémoire dans cette transmission du verbe transformé en parole.

### Dimension familiale et collective

Au début de notre roman, la femme a principalement été définie par son appartenance familiale, c'est-à-dire par le nom du mari, du frère ou du père. Ces notations, très réductrices dans leur formulation, sont nombreuses : « Oum Fadl, femme de Abbas » (*LM*, 56), « Esma, fille de Omaïs » (*LM*, 59). Mais à chaque fois, le caractère de la femme ou un trait qui l'individualise apparaît, comme pour annuler la première identification par l'intermédiaire de l'homme. Par exemple, Oum Fadl est décrite, dans la même phrase qui donne son appartenance familiale, par l'affection que lui portait le Prophète : « Oum Fadl, femme de Abbas, l'oncle paternel du Prophète, elle pour qui Mohammed éprouvait une tendresse privilégiée. Elle fut la première femme islamisée, après Khadidja » (*LM*, 56). Dans certains cas, l'héroïne se désigne d'elle-même, par son appartenance familiale : « Je m'appelle Oum Harem, bent Melhan, épouse d'abord de Amrou ibn Quais et mère de Quais et de Abdallah ibn Amrou, puis maintenant épouse de Obada ibn Samit » (*LM*, 201). Nous nous rendons compte que grâce à cette prise de parole libre et assumée, les femmes ont intégré inconsciemment cette référence identitaire marquante pour elles. Le premier repère pour la

femme est son rapport à l'homme ou aux hommes de la famille et ce critère fait partie de l'imaginaire linguistique de toute femme algérienne.

Mais ce rapport se verra modifié par la relation père-fille qui gagne en profondeur avec les couples de Mohammed-Fatima et de Abou Bekr-Aïcha, relations emblème pour les familles musulmanes. La mise en évidence de cette relation sert à notre auteure de point de départ dans ses réflexions sur la relation homme-femme et sur les types de femmes vivant aux débuts de l'Islam. La relation de l'homme avec sa fille constitue un autre point d'ancrage : dans le monde des femmes qui détiennent – par leur voix et grâce à la proximité des hommes importants – un certain pouvoir conféré par le rôle de transmettrices privilégiées ; dans celui des hommes, par les alliances politiques qui engagent et s'inscrivent dans le corps des filles par les mariages. Ces deux exemples nous permettent de constater que les hommes à cette époque sont très attachés à leurs filles, les aimant, les aidant et les soutenant de leur mieux. Mohammed a dit non à la cité pour défendre sa fille aimée ; Aïcha a trouvé refuge chez son père, qui l'a soutenue, quand sur elle planaient les doutes de l'infidélité. Pour ces deux hommes d'exception, deux modèles à suivre, « l'expérience de l'amour conjugal [...] n'est pas séparable de l'affection privilégiée éprouvée pour la fille devenue épouse de l'autre, mais en prolongement du souvenir du père » (*LM*, 238).

Avec ces deux rôles, d'épouse et de fille qui se rejoignent dans l'amour de l'homme, les meilleurs sentiments des hommes ont vu le jour : le « désir grave » (*LM*, 237-238), c'est-à-dire l'amour inscrit dans la dimension spirituelle et la tendresse-affection. La révolution djebarienne ne s'arrête pas là : elle met en avant la femme-épouse et la femme-fille aimée et non pas la femme-mère, le seul rôle ayant de la valeur dans la société actuelle. Pour notre romancière, ces débuts sont marqués par l'absence de la mère : « la mère toutefois est absente. Ce rôle [...] était quasiment évacué. [...] Les femmes-épouses, les filles héritières se lèvent, elles, en cette aurore de l'Islam, dans une modernité neuve » (*LM*, 238).

Cette insistance sur les deux images de femme-épouse et fille-femme opère un changement du point d'ancrage identitaire, car la figure masculine de la famille, devenue juste un lien entre les femmes, est remplacée par une autre. Il s'agit de la femme parente. Le cadre de la famille s'élargit par l'intégration de la tribu familiale ou d'une communauté partageant le même vécu : « Ma sœur, celle que j'appelais "ma sœur" depuis l'année fatale d'Ohod, où elle et moi, pareillement, avons perdu tous nos fils, [...] elle dont la mémoire déroulait, chaque jour, sa trame d'or, est morte ce matin » (*LM*, 99). Cette filiation prend naissance dans cette conjecture historique particulière.

Ce rapprochement entre deux femmes se fait de deux manières : soit par le même vécu et/ou la proxémie des corps, soit par la prise de parole. Il s'agit des femmes qui ont perdu leurs fils dans le combat et cherchent une autre attache, cette fois-ci spirituelle. Il est intéressant de voir que ce lien est évoqué uniquement après la mort de la sœur, comme si le devoir de faire revivre à la fois l'autre dans son corps et son héritage se révélait d'un coup et la mémoire de la survivante se mettait en marche. La mémoire annule ainsi la disparition physique puisqu'un nouveau corps féminin-dépositaire doté d'une voix peut transmettre la suite. La même attache du cœur, secondée par celle du sang cette fois-ci, entre deux sœurs se lit dans le récit « *Troisième rawiya* ». Cette filiation par la sœur est la plus importante quand il s'agit de la transmission des souvenirs et des gestes du Prophète ; elle permet à l'héritière de continuer à dévider ses souvenirs. La sœur est devenue l'héritière<sup>132</sup>. Voici la grande révolution qui scelle la destinée de ces femmes, fragiles à cause du contexte historique, mais fortes par la prise de parole et leur force d'exprimer leurs opinions.

Cette prise de repère dans le corps et dans l'identité d'une autre femme est une conséquence directe de la rupture symbolique d'avec les références familiales, survenue à cause de la liberté de l'esprit<sup>133</sup> acquise par le corps féminin et atteinte par une prise de conscience extraordinaire du rôle à tenir dans la société. Ces femmes apparaissent d'emblée par leurs qualités qui viennent du cœur, comme si celles-ci étaient suffisantes pour donner une appartenance à une catégorie textuelle<sup>134</sup>.

Les femmes qui ont désiré rejoindre le Prophète contre la volonté de leur famille font aussi partie de cette catégorie. Nous pensons à « la fugueuse d'hier » (*LM*, 176). Parce que la famille fait barrière au mouvement de son cœur gagné par la nouvelle religion, elle quitte sa famille paternelle. Elle met en danger son corps en traversant le désert, elle se laisse guidée par son cœur qui aspire à la plénitude et la liberté offerte par la nouvelle religion. Avec cette « fugueuse », la référence identitaire est remplacée par le peuple féminin, qui commence ainsi à jouer le rôle du point d'ancrage.

---

<sup>132</sup> Nous pensons au récit qui s'appelle « L'étrangère, la sœur de l'étrangère » (*LM*, 212-221) qui met en évidence cette continuité d'une identité première, de souvenirs et d'une vie entre deux sœurs.

<sup>133</sup> Parmi les musulmanes, les *rawiyates* ont revendiqué cette liberté : la femme qui a pris la parole et lui a insufflé la vie a tenu à marquer son manque d'attaches, comme l'a fait Djamila, déjà évoquée pour l'introduction qu'elle s'est faite dans l'incipit du récit « *Voix* ».

<sup>134</sup> Ces catégories ont été établies par l'auteure elle-même. La fin du livre, qui accomplit le rôle d'une stèle funéraire, propose le chapitre « Principaux personnages cités ». Celui-ci est une liste avec des noms groupés en fonctions de plusieurs critères. Les catégories proposées sont les suivantes (nous gardons l'orthographe du texte qui présente ces titres en italique et/ou en caractères normaux) : *Les épouses du Prophète*, *Les gens de la famille du Prophète* : Ses filles, Ses oncles paternels, Ses tantes paternelles, Ses cousines paternelles, Ses cousins paternels, Ses affranchis, *Les Compagnons*, *Les Migrants*, *Les Médinoises*, épouses des 'Ançars, *Les Mecquoises*, *Les chefs de guerre musulmans*, *Les femmes rebelles*, *Les Musulmanes*, mêlées aux combats, *Parmi les Croyantes*.

La prise de repère dans le corps et dans l'identité d'une autre femme se trouve justifiée et renforcée par la cohésion propre au monde féminin. Celle-ci naît du partage de l'espace commun, du vécu presque identique et des événements qui marquent de la même manière le corps et la conscience féminine<sup>135</sup>. Toute cette expérience à dimension collective, inscrite dans le corps féminin d'une manière indélébile trouvera des paroles et des moyens d'expression particuliers, les mêmes pour les femmes en ce début de l'Islam. En effet, c'est grâce à la parole que le corps féminin participe à la vie commune, il met dans la voix des sentiments à partager, des peines à raconter, pour se soulager ; par la même parole, il prend possession des espaces de vie qu'il humanise, en leur donnant un sens et une explication.

Ces espaces se réduisent sensiblement car le corps féminin voit s'attribuer des rôles définis qui sont en conformité avec ses caractéristiques physiologiques. Mais par la voix, ce corps féminin limité à cause de son aspect biologique est lié au corps social et il a la possibilité de s'inscrire dans l'histoire, malgré les rôles sociaux qui commencent à lui être fixés ou qu'il assume encore instinctivement de par la place occupée dans la société.

Cette organisation est passée dans l'imaginaire collectif de la tribu et nous assistons à la naissance d'une véritable séparation et spécialisation des rôles.

Le début de notre livre trouvera sa pleine signification dans l'« *Épilogue* » : les femmes, Aïcha notamment qui est surprise lors des derniers moments de la vie du Prophète, sont à jamais influencées par les événements historiques qui les poussent à participer à la suite des événements et à s'adresser à tout le peuple islamique.

Ainsi, leurs premiers attributs, liés aux tâches de veiller et pleurer les morts, organisent toute leur vie féminine dans ce début d'histoire islamique. Elles se soucient moins de la transmission du pouvoir terrestre que des soins à accorder au corps du défunt. L'attitude différente des hommes et des femmes devant cet événement majeur, qu'est la mort du Prophète, est bien marquée par notre auteure au niveau intratextuel : les hommes sont dehors en train de faire l'histoire, en choisissant un commandant, tandis que les femmes restées à l'intérieur de la maison, loin de ces discussions pour le pouvoir, commencent les préparatifs pour l'enterrement. Cette cohésion du monde des femmes, qui dépasse les quelques noms féminins mis en avant, est visible grâce au pronom « toutes », lequel produit un effet de rupture phrastique en association avec l'interjection « mais » :

---

<sup>135</sup> Ces trois dimensions, l'espace commun, le vécu presque identique et les événements qui ont marqué de la même manière le corps féminin se dévoilent explicitement dans les citations qui suivent.

Les hommes auraient donc négligé Mohammed allongé dans sa couche, mais les épouses, mais Fatima la dernière des filles vivantes, elle-même très affaiblie, mais les vieilles tantes, mais la douce Oum Aymann, mais Marya la Copte accourue de sa demeure lointaine, toutes, c'est certain se relaient autour du mort, attendent les instructions pour le lavement, les linges ultimes et les rites de l'ensevelissement (*LM*,12).

Cette cohésion est visible dans la description des scènes ou de l'espace intérieur que les femmes ont partagés. Au niveau de l'écriture, les indices nominatifs ou adjectivaux qui regroupent les femmes et qui suggèrent les affinités psychiques ne manquent pas, le tout homogénéisé par l'imaginaire féminin. Si nous regardons la scène décrite par Djébar dans le récit « *Voix* (II) » nous observons cet espace féminin par excellence qui entoure la tombe du Prophète et la notation de la sensibilité des femmes – qui forment un tout homogène –, sentant que quelque chose d'inhabituel aura lieu. Un seul indice corporel transparait, mais si significatif et lourd de sens possibles : les larmes. Des larmes de douleur, de désolation, d'incompréhension pour les jeunes, d'attente angoissée, de sublimation de l'amour filial, etc. Une fois celles-ci reliées à l'imagination féminine bouillonnante, l'atmosphère est prête à accueillir l'événement extra-ordinaire, l'improvisation de Fatima : « les attentes féminines se multipliaient ; jusqu'aux fillettes aux torsades rouges de henné, qui regardaient sans comprendre, les larmes déjà aux yeux. Une douceur étrange, quoique désespérée, semblait frôler le visage de chacune » (*LM*, 69). Afin de ne pas individualiser les femmes par leur nom ou leur fonction, l'auteure choisit de parler de l'attente, une réalité tout à fait positive dans ce contexte-ci qui crée une atmosphère particulière faite de tristesse, de douleur, mais aussi d'amour. Et le tout est magistralement décrit à travers la notation des larmes.

Les descriptions du peuple féminin sont axées sur les grands événements qui marquent la vie de tout un chacun : la naissance, le mariage, la mort. Ce livre abonde plus en scènes de mort que de naissance. Il ne s'agit pourtant pas de répétition, mais d'une variation qui insiste sur la diversité des membres qui forment le peuple féminin à ses débuts. Un autre tableau lié à la mort est celui qui met au premier plan Oum Keltoum et le décès de son père. Le rituel est entièrement assumé par les femmes, mais des différences apparaissent. Les larmes ne suffisent plus à exprimer la douleur et le visage – en tant que miroir des sentiments féminins – commence à jouer un rôle important dans l'expression des sentiments car il est soumis à des lacérations volontaires. Cette pratique de s'attaquer sciemment au visage dépasse la simple



expression personnelle des sentiments afin de se transformer en un rituel qui extériorise l'intensité de la douleur ressentie. Cette extériorisation théâtrale de la douleur des pleureuses contraste avec le cœur de la fille qui est «dur» parce que pétri de sentiments contradictoires et submergé des souvenirs douloureux de son enfance. Nous voyons ainsi que le cœur féminin n'est pas uniquement le siège de l'amour, mais de tous les sentiments humains qui forment le vécu de tout un chacun et que le feu verbal y a trouvé son siège parce que les lamentations lyriques ont plutôt une dimension contestatrice, voire accusatrice : « Au milieu des pleureuses qui emplirent aussitôt la maison, parmi les servantes et les deux parentes qui se lacéraient méticuleusement le visage, Oum Keltoum resta figée, le cœur dur » (*LM*, 178). Mais l'unité des femmes devant la mort est la même : l'espace de la maison a gardé sa dimension féminine et elles sont vouées au rôle d'accompagnatrices jusqu'à la frontière de la mort.

L'accompagnement dans la mort ne se fait pas seulement en lavant et en préparant le corps pour l'enterrement. Et les larmes ne sont pas le seul indice de la douleur et de l'attachement à l'autre. Par la voix – qui engage toute la personne qui parle et est un marqueur identitaire tout aussi important que le visage – et avec la prise de la parole, le corps féminin dispose d'un autre instrument pour accompagner la mort et pour la vaincre par l'évocation de la personne décédée. Cette évocation qui se déploie dans l'espace et dans la mémoire d'autrui a un rôle de sauvegarde. La mort de la deuxième *rawiya* a mis en lumière la spécialisation des rôles assumés par les deux sexes et l'importance acquise par la voix féminine et par la transmission : le dehors pour les hommes qui ont enlevé le corps physique pour l'inhumer ; l'intérieur pour les femmes qui par leur larmes, par leurs inflexions vocales – qui suggèrent toute la gamme de sentiments qui unissent ces femmes et qui s'adressent au cœur –, par leurs souvenirs mis en paroles se séparent du corps charnel et redonnent corps symboliquement à la disparue : « Quand les hommes sont entrés et l'ont emportée pour l'inhumation, je me suis mise à pleurer. Autour de moi, les Médinoises ont commencé à évoquer la disparue, sa voix perdue, sa mémoire qui a laissé un scintillement de soie parmi nous » (*LM*, 100). Nous constatons, encore une fois, que l'héritage d'une femme n'est pas concret et palpable mais symbolique. Il s'adresse au cœur féminin dans lequel sont ancrés des souvenirs, des inflexions vocales, des paroles, des gestes et qui a partagé le même quotidien. Cette spécialisation dans l'évocation et la transmission des souvenirs met en avant le symbole du cœur qui préfigure la dimension mémorielle qui marque l'identité féminine.

La dimension collective devient ainsi difficilement séparable de la dimension mémorielle car toute réunion féminine donne l'occasion d'évoquer les gestes du Prophète ou des femmes qui l'ont côtoyé et ont hérité de sa sagesse et de son savoir. Ce rituel de la rencontre féminine qui réunit les corps dans leur dimension corporelle et spirituelle, a pris donc naissance à cette époque là. L'espace est imprégné d'une ambiance extra-ordinaire, à la fois divine et profane : divine par l'encens qui brûlait, par l'évocation du Prophète, par le lieu – la chambre de Safya, la tante paternelle du Messager ; profane par la dimension humaine de la conteuse qui, par sa voix, transmet le savoir.

Assumé principalement par les veuves, l'enjeu de la transmission est devenu très grand : il confère de l'autorité aux femmes muées en transmettrices et la mémoire acquiert le statut d'un bien précieux, d'un trésor transmis en héritage par la lignée féminine. Cette mémoire inscrite dans la chair est devenue une autre dimension capable de façonner l'identité féminine.

#### Dimension mémorielle

Avec la mémoire nous restons dans la dimension corporelle puisque, par l'intermédiaire de l'oreille qui écoute, elle inscrit la parole dans le corps. Elle prend sa source dans le corps, ouvre les êtres aux autres parce que, à cette époque du début de l'Islam, elle a été la pierre angulaire de l'entreprise féminine collective pour garder vivant le souvenir de Mohammed et transmettre sa doctrine dans les cœurs des fidèles. Nous assistons ainsi à l'émergence du besoin de mémoire afin de perpétuer et d'inscrire dans le temps et dans l'espace une identité collective naissante. La mémoire aide l'être à s'ancrer dans le monde et à se former une identité, car elle est un élément de cohésion identitaire, en reliant le passé au futur et de continuité sociale.

Cette mémoire, avant d'être « porteuse de fins, de valeurs, de symboles, de significations »<sup>136</sup> est scellée dans le corps parce qu'elle a élu siège, soit dans le « cœur » soit dans le cerveau, qu'elle est formée de sensations et de perceptions personnelles ressenties par le corps, d'affects dirigés vers les autres comme réponses à leurs besoins et à leurs attentes. Elle ne peut donc pas être envisagée en dehors du cadre social parce qu'elle a une certaine fin traduite au niveau du langage. D'où l'importance du triangle formé par le souvenir personnel-mémoire-langage et surtout de la prise de parole par les femmes afin de faire durer les

---

<sup>136</sup> Candau, Joël – *Anthropologie de la mémoire*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », p. 12.

souvenirs personnels et de perpétuer en même temps les normes établies de la société naissante.

En revenant à notre livre et compte tenu de ces observations sur le lien mémoire-corps féminin, nous avons remarqué que cette prise de parole féminine devait se soumettre à certaines règles sans lesquelles elle ne peut pas avoir lieu : stérilité physique, dépouillement ou perte de l'un des hommes de la famille (fils, père ou mari), proximité d'avec le Prophète et d'avec ses Compagnons. C'est ce cadre qui légitime la parole écoutée et racontée.

La stérilité physique est la première condition à remplir et peut-être la plus importante, si nous jugeons la place qu'elle occupe dans notre roman : elle est mise en avant dès le premier texte « *Voix* » qui évoque Aïcha en la nommant « mère des Croyants » (LM, 42). Cette appellation, qui confère un vrai statut symbolique, marque l'incompatibilité avec le rôle de mère par la chair. Cette incompatibilité est d'autant plus visible dans la réflexion faite par Oum Harem sur sa sœur, mère de Anas, et sur le refus de cette dernière de transmettre des faits connus et emmagasinés dans sa mémoire : « *Y a-t-il donc incompatibilité, pensais-je, entre se sentir rawiya et demeurer mère, mère fervente d'un fils tel que Anas ibn el Malik, devenu, malgré son jeune âge, un fqih si respectable ?... Et elle, Oum Salem ?* » (LM, 203). Assumer donc le statut de *rawiya* demande un effacement de soi et de certaines qualités dirigées vers la satisfaction des besoins immédiats (comme c'est le plus souvent le cas de la relation mère-fils) pour s'orienter vers un autre type de satisfaction et pour devenir source plutôt de nourritures symboliques.

Nous observons avec ces textes que le rôle réservé par l'Histoire à Aïcha – et qui a été possible justement grâce à sa stérilité physique – est d'entretenir à jamais la mémoire du Prophète et de guider les croyants avec ses souvenirs, rôle qui esquisse déjà l'avenir des femmes arabes en tant que gardiennes de la mémoire collective et transmettrices privilégiées des souvenirs. L'avènement à la parole s'accompagne, donc, d'un effacement du corps et de sa dimension procréatrice.

La prise de parole est souvent accompagnée par un dépouillement physique provoqué par la mort du fils ou du mari et ressentie douloureusement dans la chair. La mère qui utilise un conte pour annoncer la mort de son fils au mari<sup>137</sup> a senti la douleur de la perte dans son corps et les indices textuels le marquent très bien : elle a dû montrer « la fermeté de son

---

<sup>137</sup> Il s'agit du texte « *Troisième rawiya* » qui raconte des scènes de la vie de Oum Salem.

cœur » (LM, 207) et quand elle a raconté par la suite ce souvenir, elle le fait en soupirant, « son trouble » (LM, 208) étant réapparu sur son visage. Nous avons vu la même réaction de la part de Fatima qui improvise après la mort de son père, le Prophète. Parfois, il s'agit de la perte du fils chéri et dans la « *Deuxième rawiya* » la narratrice, ainsi que sa « sœur » de cœur qu'elle évoque, avoue avoir perdu son fils. En fait, la vie de cette deuxième *rawiya* est marquée par l'absence de tout repère identitaire masculin car aucun nom d'homme n'est évoqué. Cette perte se reflète aussi dans l'absence du nom de cette femme. En effet, la narratrice refuse d'évoquer le nom de cette transmettrice puisqu'il l'attacherait inévitablement à la lignée masculine de son origine et occulterait justement ce dépouillement volontaire et voulu de toute attache nécessaire à une nouvelle naissance dans la religion et à la prise de la parole :

*Pourquoi livrer son nom, c'est-à-dire le nom de son père ou celui de son fils aîné ? Elle n'a pas eu d'enfants, et si elle n'évoque ni ses maris morts, ni le nom de son père, c'est parce que ce dernier, comme ses maris successifs, est resté païen. [...] une femme arrivant à Médine sans enfant, sans mari, sans neveu (LM, 101).*

La même attitude est adoptée par la narratrice du texte « *Voix (IV)* » qui accepte de se prénommer, mais refuse de donner le nom de son mari et de ses fils, d'autant plus que son mari est mort. Le seul repère et point d'ancrage pour elle est un lieu bien précis, l'espace de la ville sainte de Médine : « *Je m'appelle Djamila, je suis femme de Médine ; peu importe le nom de mon père, de mes frères, ou de mes fils. [...] Mon mari fut tué à la guerre du Fossé* » (LM, 138).

Un cas tout à fait spécial est celui de Aïcha, la première *rawiya* de la Tradition<sup>138</sup> islamique. Celle-ci décide d'évoquer ses souvenirs après un double dépouillement : la mort de l'époux est suivie par la disparition du père et la prise de conscience de son rôle de « mère » de la communauté est engendrée par et dans la douleur de la séparation.

Cette prise de parole a été rendue possible aussi par la proximité des femmes d'avec le Prophète. En fait, seulement la cohabitation avec celui-ci a permis une connaissance presque parfaite des paroles, des sentences dites, des gestes ou des actes faits par Mohammed. Si nous

---

<sup>138</sup> Nous avons choisi d'utiliser ce terme de « tradition » afin d'introduire dans la remémoration toute la dimension affective qui y est liée inexorablement. D'après Joël Candau, la mémoire modèle les formes du passé ; elle « a le souci de mise en ordre » tandis que la tradition « est traversée par le désordre de la passion, des émotions et des affects », in *Anthropologie de la mémoire, op. cit.*, p. 56.

regardons de plus près les femmes qui sont devenues transmettrices, nous observons que la plupart d'entre elles ont eu une relation de sang ou de famille très forte avec le Messager. Cette appartenance à la famille restreinte permet à ces femmes un accès direct à l'enseignement dispensé ; elles sont spectatrices de scènes qui se gravent dans leur mémoire ; elles mémorisent des paroles qu'elles gardent précieusement dans leur cœur pour plus tard et qu'elles se racontent au début entre elles ou qu'elles évoquent devant leurs enfants afin de soulager le trop plein de leurs cœurs.

Par exemple, Oum Salama, cousine du Prophète – donc liée à celui-ci par la parenté et par la proximité non seulement physique, mais aussi symbolique parce qu'elle a été parmi les premiers à s'islamiser – façonne, par ses paroles, l'éducation qu'elle a donnée à Safya « qui sera plus tard la première grande juriste » (*LM*, 56). De la même manière, une autre transmission favorisée par les liens du sang et par la proximité corporelle s'opère entre Oum Fadl et Mohammed. La maison de celle-ci, en tant que tante du Prophète était l'« un des lieux les plus familiers à Mohammed » (*LM*, 57). Mais Oum Fadl, en tant que mère de Abdallah, préfère s'effacer corporellement et mettre ses souvenirs à la disposition de son second fils qui « deviendra plus tard un des plus célèbres commentateurs du Coran » (*LM*, 58).

Cette proximité corporelle entre les Prophète et les femmes permet que la parole soit gardée directement par la mémoire de celles-ci, d'où la légitimité de cette parole et la possibilité extraordinaire donnée aux narratrices de faire entendre leurs voix et d'affirmer : « J'étais là, je vous l'affirme. Et c'est pourquoi je ne dis pas : "Telle m'a raconté que telle a raconté." Non, je me trouvais là ! » (*LM*, 121). Cette phrase dévoile, de notre point de vue, une chose très intéressante : si nous regardons les pronoms indéfinis, nous observons qu'ils sont au féminin. Ce petit indice textuel révèle le fait que la transmission se faisait uniquement par les femmes et non par les hommes pris par leurs devoirs politiques ou sociaux.

Le cas le plus troublant est offert, encore une fois, par Aïcha car jouissant à la fois du statut d'épouse et de fille préférée. En tant qu'épouse préférée, elle assiste aux révélations que le Prophète reçoit, elle écoute les paroles et les enseignements que celui-ci donne aux autres et par les questions qu'elle pose, elle a accès direct à la source des connaissances. De plus, elle est l'objet d'une révélation faite par l'archange pour la laver du doute qui planait sur sa fidélité conjugale. Mais à ce stade, elle ne fait qu'écouter, voir et mémoriser tout ce qui a attiré à sa vie d'épouse, située à mi-chemin entre le sacré et le profane.

Avec la mort de Mohammed, une relation tout à fait spéciale se noue entre la fille et Abou Bekr, vu non plus en tant que père, mais en tant que premier calife. L'amour filial se retrouve

renforcé et ce rapprochement, non seulement corporel – puisque toutes les réunions de son père ont lieu dans sa chambre, à côté du tombeau de Mohammed – est doublé d’une autre dimension symbolique. Sa proximité corporelle d’avec les grands hommes du moment et le fait d’assister à leurs débats concernant la gouvernance lui façonnent une culture politique qui permettra la naissance de la première identité féminine politique dans l’Islam : « Aïcha n’a pas encore vingt ans. Souvent le conseil consultatif se réunit dans sa chambre. Assise dans un coin, à l’arrière, enveloppée de ses voiles, elle écoute. Elle observe ; elle entend les avis, les débats ; elle réfléchit. Elle admire son père, vrai continuateur. Elle apprend » (LM, 330). C’est cet avantage qui lui permet de devenir « celle qui préserve parole vive »<sup>139</sup> (LM, 326), donc la première *rawiya* de la tradition islamique.

### *Performativité de la parole : les rawiyates*

Le réveil à la parole s’effectue dans un cadre bien précis où l’effacement ou l’absence des liens de chair est accompagné par une perte douloureuse et un dépouillement physique, compensés au niveau symbolique : ils ont influencé l’apparition d’une liberté et d’une prise de conscience de soi : « Le Prophète n’avait-il pas dit un jour, à Abdallah ibn Omar qui le rapporta : "Sois dans ce monde comme un étranger ou un passant !"… Je saurai bien, les jours suivants, ne m’occuper que de ma propre conscience de Croyante, devant Dieu et devant son Messager, eux seuls ! » (LM, 230). La probité morale et la soumission à la foi religieuse demandent un détachement des choses terrestres comme si celles-ci deviennent, par l’importance qu’elles ont commencée à gagner dans la vie courante, un ennemi de la pureté de l’âme.

De plus, si nous prenons l’exemple de Aïcha, en tant que « mère des croyants » et *rawiya* des faits de la vie du Prophète, elle commence à chercher et à se chercher une fois son époux et son père morts. La solitude lui permet d’effectuer une analyse sur soi et sur la société et la décision de prendre la parole, tout d’abord devant un public enfantin, est devenue une évidence pour elle : elle comprend finalement quel est le rôle qu’elle doit assumer et assurer. La mémoire s’est inscrite dans sa chair et elle est devenue « *une outre du type mesada, c’est-à-dire des plus grandes* » (LM, 203), une chair donc dans laquelle ne s’est jamais gravée l’empreinte de l’homme. Aussi elle et les autres transmettrices osent-elles prendre la parole et

---

<sup>139</sup> C’est le titre du chapitre consacré à Aïcha qui explique sa naissance à la parole.

dire « je me souviens » (*LM*, 139), « je me rappelle encore, tant d'années après » (*LM*, 204), « A mon tour [...] de me souvenir » (*LM*, 209).

Cette naissance par la performativité de la parole est liée à la mémoire qui se donne des rôles précis. Si se remémorer les faits de la vie du Prophète et les transformer en règles transmises aux générations futures est un acte tout à fait volontaire et conscient, d'autres rôles ne sont pas si facilement décryptables, comme c'est le cas dans le texte « *Première rawiya* », lequel offre une liste des premières femmes islamisées : Esmā, Khadīdja, Sawda, Oum Salama, Oum Fadl. Elles restent dans la mémoire de la narratrice par un seul trait du cœur : Esmā est la prévoyante, Khadīdja la première femme islamisée par amour pour son époux, Sawda s'est fait remarquer par son amour filial, tout comme Ouma Salama par son amour conjugal ; Oum Fadl est la première chronologiquement qui assure la transmission et cela, une fois la vieillesse arrivée.

Les autres textes ne se contentent pas d'énumérer des femmes et de mettre en lumière leurs traits ; l'évocation va au cœur même de la doctrine religieuse, en la maintenant présente dans les esprits de toute femme, puisque la narratrice du texte « *Deuxième rawiya* » évoque une parole rapportée d'un *hadith* censé apporter la consolation et l'espoir dans le cœur des femmes qui souffrent<sup>140</sup>. Cette méthode révèle à quel point les paroles transformées en rituel offrent un refuge et apportent du réconfort aux cœurs féminins pendant les moments tristes ressentis au plus profond d'elles-mêmes.

Et quand la femme ne connaît pas tous les événements ou les *hadith* – parce qu'arrivée à Médine après la première Migration –, il suffit de les remémorer en sa présence pour l'ancrer dans une histoire récente, combler les blancs existants dans sa mémoire et lui offrir une éducation religieuse qui opérera un profond ancrage dans la communauté et qui lui conférera une vraie identité musulmane<sup>141</sup>.

Dans cette perspective, l'entreprise de transmission devient synonyme de la faculté de connaître et surtout, de rester dans le vrai, dans la bonne tradition ou « la parole vive » (*LM*,

---

<sup>140</sup> « - Le Prophète n'a-t-il pas dit, intervint une Migrante pour me consoler, que toute mère ayant enterré, avant sa mort, trois de ses enfants ou plus, mourrait en martyre ? Console-toi, son âme ira au Jardin des Jardins ! » (*LM*, 100).

<sup>141</sup> C'est le cas de Habiba évoquée par la narratrice dans le texte « *Deuxième rawiya* », celle qui deviendra par la suite la vraie deuxième *rawiya*. Celle-ci, avant d'être profondément ancrée dans la communauté par la connaissance de l'histoire avait commencé à exprimer son désir de partir ailleurs : « Elle s'était mise à murmurer souvent, sans rien de logique : "Loin ... loin !" Je l'interrogeai patiemment, je lui répétais jusqu'à la harceler :  
- Loin de quoi, Habiba ?  
- Loin de cette ville ! bougonna-t-elle, un jour » (*LM*, 103).

326). Ainsi, la première identification du rôle de transmettrice de Aïcha est-elle faite en ces termes : « entretenir une mémoire intarissable accessible aux Croyants » (*LM*, 42). Mais avant que celle-ci assume son rôle, les ambiguïtés dans l'interprétation sont fréquentes. Ce flottement joue un rôle très important dans sa prise de conscience et conduit à la prise de la parole d'une manière volontaire. D'autant plus qu'elle a la réponse à toutes les questions que peuvent se poser les femmes dans la vie courante et elle a eu des discussions avec son époux sur divers sujets en lien avec la vie quotidienne des femmes<sup>142</sup>. Car avant qu'elle assume son rôle, les autres femmes se tournent vers les hommes, détenteurs de la parole et du pouvoir, afin d'obtenir des confirmations sur les choses qu'elles connaissent dès le vivant du Prophète. C'est justement le cas de Djamila dans « *Voix (IV)* » qui s'interroge sur la légitimité des danses et des chants dans la vie des musulmans :

J'ai interrogé, il y a peu, Djaber ibn Abdallah, l'un de nos traditionnistes les plus réputés :

- Que penses-tu de ce débat actuel sur les chants et les danses ? Sont-ils licites dans une vie authentiquement musulmane ?... Deux ans à peine que Mohammed est mort, et nous voici, dans la ville où il gît, dans sa ville, nous voici désespérés dans des détails de la vie quotidienne ! (*LM*, 138-139)

Cette remémoration, qui vise à offrir une connaissance exacte des paroles du Prophète et qui permet ainsi de rester dans le vrai, a un autre but précis qui se révèle à deux moments clés de « Celle qui dit non à Médine » et « Celle qui préserve la parole vive ». Ces deux belles périphrases désignent Fatima et Aïcha, les deux femmes qui auraient pu rivaliser pour le titre de transmettrice. Ces chapitres mettent en avant un type de femme particulier et parlent de la mémoire d'une manière tout à fait différente, même si le but reste le même : offrir aux paroles prophétiques leur sens originel.

Le premier texte révèle la relation corps-sentiments-voix. Avec Fatima, nous sommes davantage dans le côté affectif et revendicatif : tout en exprimant la douleur vive ressentie après la mort de son père – et qui est exprimée par des improvisations et par le geste de laisser

---

<sup>142</sup> Nous pensons notamment à la discussion transmise par Djaber ibn Abdallah et qui a eu lieu entre le Prophète et Aïcha sur le thème des chants qui devaient accompagner un mariage. Le Prophète a conseillé à son épouse d'envoyer à la cérémonie un groupe pour chanter :

« - Est-ce que tu as pensé à faire accompagner le cortège de la jeune épousée par des chants ?

Il ajouta, avec un ton d'indulgence, et, je pense, de tendresse :

- Les 'Ançars aiment tant les chants !

- Non ! répondit-elle ; sans doute Aïcha devait penser, elle aussi, qu'une joie manifestée bruyamment ne convient pas à une règle musulmane ... Eh bien, c'est le Prophète lui-même qui, non seulement songeait à la réjouissance des autres, quand il les aimait et les savait croyants fidèles, mais l'encourageait » (*LM*, 139).

L'évocation de cette scène offre la réponse aux interrogations de Djamila sur la légitimité des chants lors des mariages.



couler du sable de la tombe paternelle<sup>143</sup> sur son visage – celle-ci conteste le pouvoir politique incarné par le premier calife Abou Bekr. Dans une improvisation lyrique faite devant celui-ci et les Compagnons, elle clame son statut de fille du Prophète (« - *Vous avez connu, vous, oui, vous avez connu un tel homme ! / Or comment ne pas convenir que c'est mon père à moi, non le vôtre !* » (LM, 87) et revendique ses droits en s'appuyant sur un *hadith* du Prophète qui légitime l'héritage du sang.

Cet événement préfigure déjà la formation de deux « clans » qui assureront la transmission des *hadith* : d'un côté la transmission faite par les femmes, dont Fatima, qui élargit la tradition en l'enrichissant par les sentiments ; il s'agirait d'une transmission faite avec le cœur tandis que celle des hommes est faite avec l'intelligence (ils mettent entre parenthèse leur sentiments par souci d'équité) et se limite souvent aux faits expurgés de tout affect. Le texte marque bien cette séparation dans l'interprétation motivée par le choix d'un *hadith* et le passage d'un autre sous silence. Abou Bekr évoque, à son tour, un autre *hadith* pour expliquer son comportement :

Comment moi, qui ressens pour toi un tel attachement, moi qui, en outre, suis conscient, plus que quiconque, de ta générosité et de ta noblesse, comment vais-je pouvoir t'interdire ton droit et te priver de ton héritage, si je n'avais entendu moi-même le Messenger de Dieu – que la Paix de Dieu soit sur Lui ! – déclarer : « Nous, les Prophètes, nous ne donnons pas en héritage ce qui est laissé derrière nous, car ceci est un don ! » (LM, 90)

Fatima lui répond rappelant d'autres dits du Prophète qui attestaient l'héritage auquel elle aspire : « Avez-vous oublié le Prophète quand il disait que toute personne se continue dans ses enfants ? Oh oui, vous avez bien vite tué cette vérité ! » (LM, 88). Elle les évoque en espérant ainsi obtenir justice, mais l'attitude des hommes envers elle n'a pas changé, malgré le bouleversement affectif visible du premier calife :

- Si moi, je te cite un autre *hadith* et que tu le connais, agiras-tu comme il y est rapporté ?

Les deux hommes, Abou Bekr et Omar, d'un même mouvement, répondirent :

- Certes oui !

- N'as-tu jamais entendu dire le Prophète dire :

« Recherchez le contentement de Fatima car c'est mon contentement !

« Craignez ce qui met en colère Fatima car cela me met en colère !

« Celui qui aime Fatima ma fille, celui-là m'aime ! »

Et les deux hommes, dans un bel ensemble, de répondre :

---

<sup>143</sup> Cette scène est évoquée par une narratrice anonyme dans le chapitre « *Voix (II)* », à la page 70.

- Oui, nous l'avons entendu ! [...]

Abou Bekr, après un soupir, répondit assez bas :

- Ô Fatima, je demande pardon et protection à Dieu de ton mécontentement !

Il ne put continuer car il pleurait (*LM*, 91).

Dans ces conditions, ce sont les sentiments personnels (la douleur filiale portée à son plus haut degré) et leur intensité mise dans une langue rimée, rythmée et déclamée à voix forte qui ont permis l'éclosion de la parole. Et la transmission est avant tout contestatrice puisqu'elle ne peut pas être celle de la continuité par les liens de sang.

Le deuxième texte nous parle de Aïcha et de sa prise de parole qui est motivée à la fois par la douleur – mais une douleur qui n'a rien à voir avec la douleur-passion de Fatima, il s'agit plutôt d'une douleur maîtrisée et réfléchie –, la solitude, le désir de maintenir vivant le souvenir de son époux. Même sa prise de parole est différente de celle de Fatima puisque son expression n'est pas immédiate ; elle a un côté volontaire, elle apparaît après un moment de réflexion et d'apprentissage qui engage tout son corps mais d'une manière tout à fait différente de celui de la fille aimée : la douleur de celle-ci laisse la place à une préparation de tout le corps pour qu'il ne reste plus seulement le réceptacle des souvenirs, mais pour qu'il devienne un outil de transmission donnant vie et sens. L'intelligence, venant à la fois du cerveau et du cœur et la conscience modèlent sa position et motivent une prise de parole qui se distingue d'une simple remémoration. Son évocation respecte toutes les règles du cadre et ainsi la prise de parole est légitimée par la tradition. La proximité physique d'avec le Prophète, laquelle traverse la frontière de la vie et de la mort (car il ne faut pas oublier que le corps de Mohammed a été enterré dans la chambre de Aïcha) a permis à Aïcha d'être spectatrice. Sa prise de parole a non seulement le but d'annihiler la disparition corporelle du Messager, mais aussi la prolongation de son esprit transposé dans les messages délivrés : elle compte faire le lien, par son corps et sa parole, entre le passé glorieux et le futur. Cette prise de parole est aussi motivée par les attentes des autres d'avoir toujours accès au vrai sens des enseignements de Mohammed. Sa démarche est d'autant plus signifiante qu'elle a lieu au milieu d'une société qui cherche sa cohésion et un mode de fonctionnement une fois le leader fondateur décédé. Il s'agit d'une jeune société dans laquelle la femme cherche à préserver son statut et sa liberté par la parole.

Sa parole, venant du cœur<sup>144</sup>, offre une réponse possible à la quête d'identité de la nouvelle société en se rapportant aux comportements exemplaires du Prophète. La parole dans cette circonstance précise transmet plus qu'une organisation sociale, mais des sentiments et des affects qui liaient les autres femmes et Aïcha au Messenger de Dieu. Ainsi celle-ci est-elle devenue le symbole de la mémoire musulmane à ce début d'époque.

Grâce à sa parole ancrée au plus profond d'elle-même, elle parfait la chaîne des femmes qui ont acquis une identité par sa performativité ; elle lui offre aussi une dimension non seulement consciente mais aussi lucide et confère à la transmission une fin certaine traduite au niveau du langage : en instituant la chaîne de transmission, elle a donné aux femmes un repère et un point de comparaison. Et par cela-même, elle leur insuffle la force de continuer, elle signale que la prise de parole par une femme est possible : « Retourner au passé vivant – les neuf années de son histoire conjugale, de son seul amour – pour que toutes, pour que chacune s'élançe, à son tour, dans l'avenir » (*LM*, 333). Sa mémoire qui englobe la plupart des événements marquants du début de l'Islam lui confère une identité<sup>145</sup>.

Par ce même effort, elle s'inscrit d'emblée dans la durée puisque sa parole fait le lien entre le passé proche et le futur et annihile ainsi la mort physique du Prophète. Et le but atteint est double : transmettre des connaissances afin d'assurer la continuité du sens originel et raconter ses souvenirs du cœur, une notion qui n'a pas encore épuisé toutes ses significations.

### *Mémoire du cœur*

Cette mémoire dont nous venons de parler dévoile une autre caractéristique très importante : dans les sociétés orales comme c'est le cas dans notre roman, elle parle à toutes les catégories sociales et les touche parce qu'elle s'adresse au « moi-cœur »<sup>146</sup>. Cette spécificité est d'autant plus signifiante que la transmission ne s'est pas toujours effectuée par les liens de sang

---

<sup>144</sup> Nous lisons dans le chapitre évoqué les phrases suivantes qui appuient nos dires sur la dimension corporelle de cette parole qui a trouvé son origine dans le cœur aussi : « Aïcha, "la préservée", Aïcha la vie, s'essaie peu à peu à trouver sa voix, à essayer son ton d'évocation, à secouer les images du passé qui n'est pas passé. Tenter d'abord de revivre une seconde fois sa vie. En la disant. **En la détaillant : dans son intimité et dans son appareil. Dans les manifestations quotidiennes de l'amour du Prophète** » (*LM*, 338 ; c'est nous qui soulignons).

<sup>145</sup> Joël Candau dans son livre *Anthropologie de la mémoire* met en lumière la relation indissoluble qui existe entre la mémoire et l'identité et il conclut ainsi : « Tout mémorant apprivoise le passé mais surtout il se l'approprie, se l'incorpore et le marque de son empreinte, l'étiquetage mémoriel manifeste dans les récits ou les mémoires de vie. A des mémoires totales correspondent des identités solides, à des identités fragmentées des mémoires éclatées » in *Anthropologie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>146</sup> Candau, Joël – *Anthropologie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 18.

directs, mais par un lien plus fort, qui relie le cœur des femmes. L'importance des liens qui relient les femmes dans la transmission du savoir et de l'héritage a été reconnue par le Messager lui-même<sup>147</sup>.

Qui plus est, la transmission valorise et consolide le rôle de la femme dans la société puisqu'elle a appris par cœur les paroles prophétiques, les a répétées et les a appliquées aux situations de la vie courante. Par cela-même, elle a assumé une très grande responsabilité, dès le début dans la famille restreinte ou élargie. **Par la mémoire du cœur, les femmes ont délégué le passé vécu aux femmes des générations futures** et cela grâce à la vocation, l'évocation et la passation. Ces actes ne sont pas centrés sur le message, mais sur sa forme, sur les sentiments qui l'ont accompagné, sur les doutes, les pressentiments, les espoirs. La mémoire des passeuses n'est pas limitée aux événements historiques faits par les hommes sur le champ de bataille ; elle remonte encore plus loin dans le passé. Il ne s'agit pas d'un passé historique et extérieur, mais d'un passé souterrain et intérieur, qui a vu le jour au milieu du « peuple des femmes » (*LM*, 106) autour du Prophète. Cette vocation de la transmission féminine, avec ses certitudes et ses doutes, est reprise par notre auteure dans ce roman intitulé symboliquement *Loin de Médine*<sup>148</sup>. La transmission de cette mémoire est centrée autour du symbole du cœur identifié par Assia Djebar justement pour ne pas tomber dans les stéréotypes masculins et pour s'opposer, par la suite, à la mémoire transmise par les hommes. D'où l'importance de passeuses de paroles, capables d'offrir leurs mémoires à partir des scènes vues et des paroles entendues et de maintenir la lumière première du sens. Regardons de plus près la douleur de Fatima, qui nous est transmise par une narratrice anonyme dans le texte « *Voix (II)* ». Celle-ci nous parle à la fois du pressentiment, de l'attente angoissante des femmes et des larmes des jeunes filles qui voyaient Fatima arriver ; mais aussi des larmes de la fille aimée du Prophète, de son tremblement sous les voiles, du « rythme nerveux » (*LM*, 68) de sa parole, de la douleur qu'elle exprime « un bras levé » (*LM*, 69) et la main pleine de la terre de la tombe du père, de l'improvisation dite d'une « voix noyée mais distincte ; le bras

---

<sup>147</sup> Il a été le premier à légaliser les liens de sang par le côté maternel et à reconnaître la passation des valeurs familiales par l'intermédiaire des femmes en résolvant le cas de tutelle des orphelins. Dans le cas de la tutelle de Omaina, il a tranché et l'enfant a dû être confiée à « Djaffar car la femme de Djaffar est la sœur de sa mère. Et il conclut par la formule qui restera efficiente dans ce cas de garde d'enfant contestée : - La sœur de la mère est comme la mère ! » (*LM*, 250).

Le dicton, exprimé et appliqué par les hommes, a été transmis par les femmes auxquelles la religion a reconnu un double rôle : celui de mère des enfants et de transmission de la mémoire de la famille.

<sup>148</sup> Notre auteure a avoué dans l'« Avant-propos » vouloir ressusciter les figures féminines de ce début qui ont été occultées par les chroniqueurs. Nous suivons la même démarche. Nous observons le même souci de rester fidèle au message original et de le transmettre sans oublis ou déformations. Et le même besoin de légitimer la parole transmise et de lui conférer l'authenticité, en l'inscrivant dans la chaîne de transmission.

toujours en l'air et la paume vidée » (*LM*, 70), de sa « souffrance insupportable » (*LM*, 70). Son « affliction qui se rythmait, qui se chantait » (*LM*, 71) est rapportée « de bouche à bouche » (*LM*, 71) et inscrite par les femmes dans leur corps et mémoire affective.

L'évocation de cette scène n'est pas faite par un chroniqueur, mais par une femme touchée au plus profond de son cœur par cette douleur. C'est cette transmission d'un moi-cœur vers un autre qui remplace les liens de sang et qui légitime la prise de parole par une femme. Cette passation par le cœur est pressentie par de nombreuses femmes qui refusent de prendre la parole en public, en se contentant de l'évoquer devant celle(s) qui serai(en)t les vraies transmettrices (puisqu'elle remplissait les conditions nécessaires) : « ce sera elle qui continuera la chaîne, je l'ai aussitôt pressentie » (*LM*, 101) nous dit la narratrice du chapitre « *Deuxième rawiya* » sur Habiba. Avec ce terme de pressentiment, nous sommes loin de l'intelligence lucide des hommes et très proches de l'intelligence du cœur de cette femme capable de ressentir et même de deviner, d'une manière mystérieuse, des choses à venir.

Cette Habiba ne connaît pas du tout l'histoire des premières années et a l'air d'être égarée, une « errante » (*LM*, 102), une « rôdeuse des chemins » (*LM*, 106). Mais elle a eu la chance d'être spectatrice à des événements qui ont marqué son esprit. Tout d'abord spectatrice des « déclamations véhémentes de la fille du Prophète » (*LM*, 102) et à partir de ce moment-là suivante fidèle de Fatima (« Habiba pleurait en suivant partout Fatima ; elle l'écoutait, figée parmi les suivantes » (*LM*, 102)) ; cœur écorché et mémoire vive qui mémorisent tout lors de l'inhumation de Fatima (« Habiba a écouté Ali, la nuit de l'inhumation : elle a retenu les vers de son improvisation funèbre » (*LM*, 102)); emmagasineuse des souvenirs des autres femmes, comme, par exemple, ceux de la narratrice anonyme, de Safya, de Oum Ferwa, de Maïmouna qui ouvrent leurs cœurs devant elle. La narratrice a aussi le pressentiment que Habiba ne choisissait pas les maisons dans lesquelles elle entrait par hasard, mais une intuition ou un instinct la faisait élire la maison comme pour « ressusciter quelle vie disparue ? » (*LM*, 104). Cette narratrice qui a l'impression d'entendre encore la « voix grave de Fatima » (*LM*, 102) des dernières minutes de sa vie a pu transmettre à Habiba ses souvenirs sur la période des guerres pour défendre Médine ou contre les tribus des Bédouins. Mais cette capacité de retenir et de rendre le plus fidèlement les inflexions de la voix des disparues n'est pas le seul moyen de toucher le cœur et d'y graver des mots. Il faut plus que la voix, il faut l'attente<sup>149</sup> dans

---

<sup>149</sup> Cette attente, un concept central de l'imaginaire musulman, n'est pas connotée négativement, en tant que marque de l'indécision, comme dans la pensée occidentale. Il prend une connotation positive, visible dans le proverbe suivant : « Chaque délai, chaque retard recèle en lui un bien caché » rapporté par M. Chebel dans son texte *L'Imaginaire arabo-musulman, op. cit.*, p. 31. Et il continue : « chez l'Arabe, l'attente peut devenir le moment le plus privilégié et le plus propice à un enrichissement en soi, non pas seulement par un empilement

l'avènement de la parole, l'attention et la concentration de tout le corps qui s'ouvre afin qu'il reçoive toute la charge signifiante et affective des paroles. Ainsi Habiba est-elle arrivée à écouter « par tous ses pores » (*LM*, 104) Safya, et grâce à celle-ci, elle a connu les moments les plus importants de la vie du Prophète. Avec Oum Ferwa, la future *rawiya* a redécouvert la patience, mais la transformation la plus intéressante a eu lieu avec Maïmouna, « Mère des Croyants » elle aussi. Celle-ci, connue pour la force de sa parole, « savait évoquer le passé » (*LM*, 107). A partir de ce moment-là, une longue métamorphose, presque un « miracle » (*LM*, 107) s'opère sur Habiba qui semble avoir retrouvé son esprit<sup>150</sup>.

Notre *rawiya* semble avoir été sauvée par la force de la parole d'une des « Mères des Croyants » et d'une égarée désireuse de quitter Médine, elle est en train de devenir la transmettrice qui continuera l'évocation du passé. Cette conclusion est celle de la narratrice anonyme qui a su interpréter les errements nécessaires à la naissance par et à la parole et lire dans le comportement de Habiba les signes annonciateurs à la parole : « Moi, j'attends : serait-ce ainsi, par ces absences, ces oublis, cette attention aux plus nobles, par ce silence si riche qu'une nouvelle *rawiya* apparaît à elle-même, puis à la mémoire des Croyantes ?... Toute parole vraie surgit dans la sérénité d'une nuit de pleine lune ! » (*LM*, 107).

Parfois nous ne connaissons pas le prénom de la transmettrice, mais ce qui nous importe est le fait que ses oreilles ont entendu et ses yeux ont vu quelque chose. Ceci s'est transformé en souvenir personnel susceptible d'intéresser d'autres femmes comme dans le texte « *Voix* (III) ». Et le fait de raconter se charge de l'émotion de revivre une scène passée pendant la vie du Prophète. De plus, cet affect est partagé d'emblée par les femmes formant le public puisqu'il établit un fort lien affectif :

Mais je reprends, continua la voix plus nerveuse, car la suite est bien belle, c'est même pour cette suite-là, après tout, que je tiens à vous raconter ce que mes yeux ont vu, ce que mes oreilles ont entendu... Ah – et la conteuse soupira encore – le Prophète alors était vivant [...] Dans l'auditoire même jeune, certaines se mirent à pleurer avec elle (*LM*, 123).

---

fractionné de la donnée extérieure, mais surtout par un approfondissement des voies de l'intériorité. Celle-ci peut être heureuse ou pénible, ouverte sur une vacuité nonchalante ou pleine, sereine ou angoissée, passionnée ou linéaire, agitée ou impassible. Le temps de l'attente devient ainsi un temps-témoin de ce que recèle la personnalité du sujet en forces et en carences ; c'est un Temps cathartique », p. 31.

<sup>150</sup> Une phrase du texte insiste sur ce miracle opéré grâce à la force de la parole de Maïmouna : « Les dames médinoises soulignaient la transformation de Habiba et cela, grâce aux dons reconnus de la dernière épouse du Prophète bien-aimé » (*LM*, 107). C'est toujours grâce à Maïmouna que Khalid ibn el Walid, surnommé par Mohammed lui-même « le glaive de l'Islam » (*LM*, 107), s'est converti à l'Islam, ce qui confirme le pouvoir extraordinaire de la parole d'influencer la vie des gens qui savent l'écouter.

Le fait que le public jeune est exclusivement féminin, si nous nous fions au pronom indéfini « certaines », révèle encore une fois que la transmission est une affaire des femmes puisqu'elles ont les capacités nécessaires de rendre la vie sans rien oublier ou dénaturer le sens.

Les indices textuels transcrits qui légitiment la prise de parole (« ce que mes yeux ont vu, ce que mes oreilles ont entendu ») ne sont pas toujours les mêmes et nous rencontrons des assertions comme « je l'affirme » (*LM*, 206), suivie du nom des témoins masculins qui peuvent confirmer les dires<sup>151</sup> ou le verbe « rapporter » dans l'expression elle « me rapporta » (*LM*, 206) suivie de l'expression des sentiments les plus intimes. Ceux-ci offrent encore plus de véridicité au souvenir et ils nous touchent parce qu'ils s'adressent directement au cœur capable non seulement de les comprendre mais de les fixer à leur tour d'une manière indélébile. Ces sentiments ne sont pas quelque chose d'abstrait, mais ils ont une consistance palpable, presque une corporéité qui nous « habite » puisqu'ils sont toujours présents à notre esprit, ils accompagnent toute évocation d'événements vécus et ils se donnent à voir dans notre comportement, sur nos visages et dans les inflexions de la voix :

Oum Salem, habitée cette fois non pas par l'émerveillement mais par la nostalgie, me rapporta une étrange nuit, d'amour et de deuil à la fois, qu'elle avait vécue [...] Oum Salem, les yeux baissés, s'arrêta un instant : je lus sur son visage son trouble, celui de cette nuit si étrange où, dans son cœur de femme, l'amour et la mort s'emmêlèrent... Elle continua, la voix plus ferme (*LM*, 206-207).

D'autres notations parlent de l'intonation et du rythme de la voix, comme nous l'avons déjà vu avec la voix de Fatima, ou comme c'est le cas de la voix d'Atyka, personnage du texte « *Voix* (VI) », à qui l'émoi vif et la douleur ont conféré un « accent amer » (*LM*, 246).

Dans cette évocation-transmission, le cœur et la voix sont au centre parce qu'ils assurent non seulement la transmission la plus fidèle des paroles et des faits, mais ils permettent aux femmes de sentir et de deviner des réalités pas encore formulées ou des conflits pas encore déclarés. C'est le cas de Atyka qui sent ou plutôt pressent dans son corps les affrontements à venir qui ont l'origine dans les mots et cela sans rien voir, mais en écoutant les inflexions des

---

<sup>151</sup> Il s'agit d'un extrait du texte « *Troisième rawiya* » qui évoque les souvenirs de Oum Salem. Celle-ci dit : « Oui, je l'affirme, insista Oum Salem, et tu peux le demander à Abou Tahla et à Anas qui étaient présents, ces pains furent comme multipliés et suffirent, grâce à la bénédiction du Prophète, à tous ces gens ! » (*LM*, 206). Nous observons les indices textuels qui ont pour rôle de nous convaincre que Oum Salem disait vraiment la vérité et que le miracle a bien eu lieu : l'adverbe d'affirmation « oui », les verbes « affirmer » et « insister », ainsi que l'évocation des deux autres témoins de la scène.

voix masculines : « Moi, trônant au-dessus d'eux [des hommes] mais tout emmaillottée, il me semblait être devenue une idole statufiée, habitée d'une prescience aiguë qui me faisait deviner d'autres affrontements implicites » (*LM*, 232).

Afin de lutter contre ces affrontements et de préserver le sens originel des paroles, la chaîne des transmettrices, par son lien ininterrompu à la source vive et par sa fidélité, s'est dressée contre la transmission des hommes et contre le « pouvoir temporel qui s'écarte irréversiblement de sa lumière originelle »<sup>152</sup> (*LM*, 5). Grâce à cette phrase nous pouvons conclure que la mémoire féminine du cœur a été celle qui a gardé la lumière et le sens révélés par les paroles du Prophète. Cette dualité des interprétations, l'une proposée par les Compagnons et l'autre par les mères des Croyants, a été inscrite dans le corps textuel. Les femmes, plus nombreuses et plus attentives aux événements, ont été les seules soucieuses de garder les traces et de s'opposer à l'oubli par leurs témoignages. Ce réveil et cette attention aux détails ont permis l'enregistrement mental de la trace qui, sans être comprise, s'est trouvée ainsi sauvegardée : « Alors l'incident a eu lieu, je l'ai vu sans même le comprendre, sans l'oublier plus tard, ce qui me pousse à devenir moi, l'affranchie, la libérée de Aïcha la transmettrice » (*LM*, 291). Au combat contre l'oubli, ces gardiennes ont opposé, non pas leur intelligence et leur savoir comme les hommes, mais leur vécu qui a constitué la mémoire du cœur, laquelle est encore plus fidèle au message et a révélé la vraie vocation des femmes, celle d'être des gardiennes de la « parole vive ».

---

<sup>152</sup> Un tel exemple d'écartement du sens originel fait par les hommes et de glissement d'interprétation est révélé par le récit « La libérée », situé justement au début de la quatrième partie intitulée « Parole vive ». Le conflit oppose Omar ibn el Khattab et Aïcha au sujet de la légitimité des pleurs accompagnant la veillée des défunts. En s'appuyant sur son autorité et sur sa connaissance du Coran, le second calife a interdit aux femmes en deuil de pleurer la mort de Abou Bekr : « -Savez-vous, vous, toutes les femmes, que vos pleurs empêchent le mort de trouver son repos ! Savez-vous que vous ne devez pas pleurer en ces circonstances, Mohammed vous l'a interdit ! » (*LM*, 292). A la fureur de l'homme, Aïcha oppose ses remémorations devant le peuple féminin qui les a reprises afin de ne pas les oublier et les transmettre. Pour elle, la douleur devait trouver son expression dans les pleurs. Le Prophète avait condamné uniquement les vociférations et les mutilations, signes théâtraux de la souffrance, témoigne la jeune veuve : « Aïcha, près de moi, a un mouvement du torse et je l'entends protester tout bas, pour elle-même d'abord :

- Erreur, ô Dieu, erreur !

[...] moi qui écoute la voix de Aïcha tout près, alors qu'elle se remémore [...] Seule Aïcha, la voix claire, a répété les mêmes phrases :

- Omar ibn el Khattab se trompe ! Il n'a pas compris, en ce point, la pensée du Messager – que le salut de Dieu lui soit assuré ! Je témoigne que Mohammed nous permet de pleurer celui qui nous quitte et que ce sont seulement les vociférations, à plus forte raison les transes et les mutilations, qui peuvent déranger le mourant en train de mourir, qui peuvent troubler le mort dont l'âme s'éloigne peu à peu vers le Seigneur !

- Omar ibn el Khattab se trompe ! reprirent plusieurs voix de femmes... » (*LM*, 293).



Quoique s'éloignant du pouvoir, cette parole a donné naissance à une culture proprement féminine qui a sa source dans les paroles masculines, mais a su garder sa vivacité et son foisonnement loin de la politique des hommes. En véhiculant les souvenirs et les affects, elle a permis la création d'une mémoire qui s'est adressée au cœur. Ainsi, la première *rawiya* – qui évoquait tous les jours ses souvenirs et dont les évocations redonnaient vie aux sentiments, d'autant plus quand il s'agissait de ceux du Prophète – « rappelait les paroles, les gestes de bienvenue, avec au centre notre Messager [...] Elle rapportait ses discours, les manifestations vives ou discrètes de sa joie » (*LM*, 99).

Tout en restant dans le vrai, la prise de parole a permis simultanément d'acquérir et d'affirmer l'identité féminine grâce aux liens étroits qui existent entre la motivation du sujet et la remémoration. Celle-ci est très visible dans les dénominations des *rawiyates* désignées comme « accoucheuses d'âmes » (*LM*, 108), « éveilleuses des somnolences » (*LM*, 108) ou gardiennes de la « parole vive »<sup>153</sup> (*LM*, 326). Et surtout dans le désir lucide et conscient de rester dans la fidélité de la trace, afin de garder vivante la révélation, de nourrir les âmes, par les souvenirs, de tenir allumée la flamme de la foi et assurer la continuité de la communauté. Aïcha, en tant que *rawiya*, a été la première à s'interroger sur la manière de transmettre et sur celle des transmetteurs futurs : « Aïcha sent une morsure en elle : tous ces enfants vont grandir ; or, ce sont eux qui témoigneront après. Mais de quelle façon maintiendront-ils vivaces ses premiers souvenirs ? » (*LM*, 332). Grâce à de telles interrogations et à des prises de consciences successives, elle comprend qu'une telle tâche requérait en plus du pouvoir politique et des connaissances, de la fidélité au message originel et de l'humilité. Elle a ressenti de la peur devant l'éloignement du sens originel. Cette responsabilité s'est dévoilée à elle comme une sorte de révélation :

Aujourd'hui [...], Aïcha pressent un peu ce que sera son propre rôle. Elle perçoit faiblement le sens de ces mots « mère des... ». Soudain une aile d'archange semble frémir au-dessus d'elle. Elle a à nourrir les autres, elle a à entretenir le souvenir, le long ruban drapé des gestes, des mots, des soupirs et des sourires du Messager – que la grâce du Seigneur lui soit accordée ! Vivre le souvenir pour « eux », les Croyants, tous les Croyants – oui, les vieux, les jeunes, les maigres, les pansus, les vertueux, les hésitants.

---

<sup>153</sup> Ces qualités sont d'autant plus valorisées qu'elles se sont inscrites dans le cadre social spécifique qui a légitimé l'évocation-transmission et qui a la capacité d'exclure tout doute personnel possible : « Je parle, mais ai-je le droit de rapporter, même si c'est seulement à ma sœur, ce qui se dit dans les rues de Médine ? Est-ce qu'une *rawiya* peut se sentir assez d'autorité pour transmettre ce que ses yeux ont vu, ce que ses oreilles ont entendu parmi les hommes ? Ou faut-il pour cela devenir une errante, une mendicante, surtout une femme sans enfants, sans fils dont elle s'honore, le contraire de Oum Salem et de moi-même qui sortons si peu de nos maisons de Médine ? » (*LM*, 205).

Aïcha, « mère des Croyants » parce que première de rawiyates. [...]

Elle est consciente. [...] elle voit son destin se dessiner : oui, nourrir la mémoire des Croyants, entreprendre cette longue patience, cet inlassable travail, distiller ce lait goutte à goutte. Préserver, pour toutes les filles d'Ismaël, parole vive (*LM*, 332-333).

Le passage du pressentiment à la certitude s'est opéré presque sous la bénédiction de l'archange. La transition divin-profane et la continuité de la diffusion sont ainsi assurées. Le rôle nourricier de la première *rawiya* en est légitimé. La nourriture céleste qu'elle a dû faire passer est composée de gestes, paroles, soupirs et sourires. La parole vive ne transmet pas uniquement le sens, mais aussi les sentiments et les doutes. Car la transmission même n'est possible que dans et par l'amour : amour du Seigneur pour son Prophète, du Prophète envers ses épouses, des mères pour les enfants. Aïcha, doublement mère : pour les enfants de cœur et les Croyants.

### 2.3 Changements embryonnaires dans le statut des femmes

Cette situation socio-politique idéale et, pour cela même, érigée en point de comparaison par notre auteure connaît pourtant quelques modifications comme nous avons pu l'apercevoir à travers le but principal que les femmes se sont donné en prenant la parole : la transmission était vitale afin de rester dans le vrai, de garder le sens originel de la parole révélée par Mohammed. Cette parole a pu être interprétée différemment par les hommes et par les femmes qui y ont associé l'intelligence et la sensibilité de leur cœur. Mais parce que les hommes détenaient la parole du pouvoir, celle des femmes s'est vu cantonnée à l'espace intérieur de la maison, tout comme le corps a commencé à perdre de sa liberté d'exprimer les sentiments (avec Omar ibn el Khattab nous avons vu que les pleurs qui accompagnaient les veillées des défunts ont commencé à être condamnés, ainsi que l'expression bruyante de la joie) ou de mouvement, car les femmes n'exprimaient plus librement leurs envies, comme c'était le cas du désir d'accompagner leurs maris sur le champ de bataille. Nous avons un exemple parlant avec Oum Hakim qui, sous l'emprise des souvenirs, a formulé ce désir et l'a exprimé tout d'abord pour soi, à petite voix, avant qu'elle ait émis son souhait devant le peuple des femmes et devant le mari. Cette situation est exemplairement décrite par le récit « La combattante » qui raconte sa vie. Nous pouvons y lire ces phrases qui révèlent une modification des mœurs concernant les femmes et de leur liberté de participer aux combats : « Elle se trouvait près de lui [de son époux, Ikrima] quand il reçut sa nomination comme chef d'une armée levée contre les Bédouins qui avaient apostasié. Elle désira partir. Partir avec lui. Combattre. Comme autrefois [...] Oum Hakim gardait le silence devant Ikrima. Le lendemain, parmi les dames mecquoises qui se réunissaient peu après la sieste, l'une d'elles évoqua de possibles aventures : pourquoi ne reprendraient-elles pas comme leurs hommes, et dans l'armée de l'Islam cette fois, leurs jeux guerriers, leurs chevauchées ? » (LM, 155-156). Accompagner l'époux, le voir combattre ou lutter à ses côtés, dans l'armée de l'Islam, tel a été le souhait conscient émis à haute voix par Oum Hakim : « Je désire, si tu restes aux armées, te rejoindre dans tes expéditions ! Comme autrefois nous toutes ! » (LM, 168). Devant le silence du mari et pour que son projet ait plus de poids, elle s'est incluse dans le peuple des femmes combattantes qui nourrissaient la même volonté : « Nous sommes plusieurs Mecquoises à le penser, le presse-t-elle. Nous voulons combattre auprès de nos hommes, ou au moins les regarder combattre. Les éperonner ! » (LM, 168).

Cette inscription de Oum Hakim dans la collectivité féminine, désireuse de renouer avec les souvenirs de jeunesse porteurs d'images d'autonomie et d'audace du corps, de liberté de

mouvement, nous suggère que cette exigence, loin d'être un caprice mettait en lumière un désir plus profond qui venait de la dimension féminine collective et individuelle. A l'exemple donné par la tribu et à l'éducation reçue pendant l'enfance s'ajoutent les sentiments et les aspirations individuels qui essayaient de s'inscrire dans l'Islam.

Ces réunions féminines ont donc rempli une fonction très importante puisqu'elles étaient devenues le lieu de transmission des ferments intellectuels et de l'expression des désirs qui faisaient revivre les souvenirs de jeunesse. Ainsi, un espace de liberté a été préservé et grâce à lui, les femmes ont trouvé la force de combattre les glissements de sens ou les malentendus d'interprétations qui se sont immiscés dans leur quotidien et dont les effets sur le corps et l'identité féminine n'ont pas tardé à se manifester.

Une certaine *violence spatiale* entre l'intérieur et l'extérieur – pas encore présente aux origines de l'Islam –, se profile doucement dans la réalité sociale par l'enfermement des esclaves. Une certaine violence s'est focalisée sur le corps, tout d'abord sur celui des femmes qui ont refusé de s'islamiser. Celle-ci, transposée au niveau du langage a influencé l'imaginaire de l'identité féminine. Pour la violence physique qui s'attaque au corps, prenons l'exemple de Selma. Même si elle a été vaincue, il faudrait observer sa provocation, son défi adressé aux hommes et à la société islamique. Sa décision d'agir l'a transformée : ancienne suivante de Aïcha et convertie à l'Islam, Selma a retrouvé son bonheur premier dans le mouvement, dans la provocation et le combat, dans le défi de l'homme. Khalid, en dépréciant sa valeur parce que femme, a osé poser cette question « - Que peut une femme ? » (*LM*, 36). Mais celle-ci, par sa liberté et son défi lancé à l'homme, a eu une fin tragique, car la violence contre le corps féminin – motivée par la situation de guerre –, a commencé à faire irruption : elle est tuée par Khalid (cette scène a trouvé sa place dans la chronique de Tabari). Aussi est-elle restée dans la mémoire collective jusqu'à nos jours et, par là, elle fait partie de l'imaginaire arabe.

Mais il y a un deuxième type de violence, plus lourd de conséquence : il s'agit de celle qui s'est attaquée aux droits et aux libertés acquis avec l'Islam. Le premier acquis en matière d'héritage, sur lequel Fatima avait témoigné, lui a été nié par le pouvoir politique, parce que femme et fille de Prophète. A la remarque du premier calife qui a proposé une interprétation littérale d'un propos de Mohammed – « Nous, les prophètes, aurait dit Mohammed un jour, on n'hérite pas de nous ! Ce qui nous est donné nous est donné en don ! » (*LM*, 85), Fatima a opposé son droit de filiation : « " Non, accuse Fatima, vous prétendez me refuser mon droit de fille !" » (*LM*, 85). Malgré son accusation lancée publiquement et le débat entre elle et les

hommes politiques, elle a inauguré le lent glissement sémantique qui a marqué la défaite des femmes :

Fatima, la dépouillée de ses droits, la première en tête de toute une interminable procession de filles dont la déshérence de fait, souvent appliquée par les frères, les oncles, les fils eux-mêmes, tentera de s'instaurer pour endiguer peu à peu l'insupportable révolution féministe de l'Islam en ce VIIe siècle chrétien ! (*LM*, 85-86).

Devant la persistance des mœurs plus libres dans l'espace extérieur – les fêtes, les maisons de joie, la coquetterie de certaines femmes –, les épouses du Prophète ont pressenti les premières, dans leurs corps, ces changements qui se sont concrétisés par un rétrécissement de l'espace. Comme elles ont dû assumer le rôle de modèle à suivre, elles se sont retrouvées limitées dans leur liberté de mouvement. Elles sortaient moins souvent et moins librement, elles n'allaient à la mosquée que pour faire la seule prière du matin, elles étaient entièrement voilées :

Les Musulmans, ces dernières années, luttèrent difficilement contre ces mœurs. On disait que « les maisons de joie » n'avaient pas diminué en nombre, malgré les succès qui confortaient la règle islamique. Dorénavant, les épouses du Prophète, semblait-il, sortaient moins librement qu'auparavant et même quand elles se rendaient à la mosquée, le plus souvent pour la première prière de l'aube, elles se dissimulaient tout entièrement dans des voiles... (*LM*, 156).

L'apparition du voile<sup>154</sup> a été accompagnée en même temps d'une délimitation entre l'espace intérieur et extérieur. L'enfermement qui s'y préfigure a entraîné un changement des comportements : les nombreuses femmes enfermées par leurs maris ne sortaient plus que pour les veillées mortuaires<sup>155</sup>. A l'origine de ces changements s'est trouvé un événement qui est survenu pendant la vie du Prophète et qui a marqué la vie de Aïcha : l'apparition du doute sur l'honnêteté de toute femme et sur sa fidélité conjugale. Ce doute qui a visé la plus jeune épouse du Prophète a modifié les rapports homme-femme en ce début de civilisation :

---

<sup>154</sup> Le voile a eu, à l'origine, le rôle de protection pour les épouses du Prophète. Mais peu à peu, son port a commencé à être généralisé et le jour de son mariage, Atyka, l'épouse du deuxième calife Omar, a été obligée de se voiler entièrement avant de se présenter devant les hommes : « Je pliai l'étoffe en deux ; je m'en couvris entièrement, de la tête aux pieds.

- Ton visage ! s'exclama une vieille.

Je fis l'effort pour ne pas répliquer, en ce jour de fête : "Eh bien, en cette année 12 de l'hégire, près de sept années après les versets du Voilement, ceux-ci ne concernent que les mères des Croyants, non les femmes ordinaires comme moi !" » (*LM*, 230).

<sup>155</sup> Une telle scène apparaît à la page 287 de notre roman.

Peu importent finalement les co-épouses, les esclaves, concubines ; peu importe la menace quotidienne de la répudiation (car celle-ci peut se muer en chance de libération). Non, le vrai poids est le doute, le terrible doute qui pèsera une fois, mille fois, sur chaque Musulmane, aussitôt qu'elle prend époux ! (LM, 326).

L'effet amplifié à l'extrême par les rumeurs et les calomnies des « Hésitants » (LM, 316) (appelé aussi les « Perfides » (LM, 316) ou les « Hypocrites » (LM, 316)), ceux qui n'avaient pas encore totalement adhéré à l'Islam, n'a pu être freiné que par l'intervention divine. La révélation du verset de la sourate de la Lumière a justifié et lavé le doute d'infidélité qui planait sur Aïcha.

Cet événement a pourtant joué le rôle de mauvais présage pour notre auteure : il a préfiguré l'évolution de la situation féminine. L'apparition de l'Islam a conféré des droits et des libertés qui ont conduit à l'apparition et au développement d'une identité multiple. Mais la création d'une identité où la liberté du corps et de l'esprit était acquise a connu des changements notables ayant des effets à la fois sur la situation de la femme, sur son corps et sa personnalité.

### **Conclusion de la première partie**

Cette première partie nous a permis de mettre en lumière la plénitude du corps total, un corps dans lequel la chair et l'esprit ne sont pas dissociés. Nous voyons se mouvoir devant nous des êtres qui disposent de leurs corps librement, capables d'exprimer leurs désirs et leurs sentiments. Des êtres ayant un corps bien individualisé grâce à ce que nous avons appelé des marqueurs d'identité, comme le visage et la voix. Des êtres qui jouissent de leur corps dans des actes divers comme celui de lire, de danser, de faire l'amour, d'exprimer son plaisir ou sa douleur. Comme nous avons pu l'observer, il s'agit d'un corps en perpétuel mouvement, à la fois physique et psychique puisque ce corps constitue l'objet d'une réflexion qui s'exprime par la parole.

Par la parole, ce corps a acquis une place centrale dans l'imaginaire individuel et collectif et une certaine image a été inscrite en tout un chacun parce que façonnée par des représentations sociales collectives. Dans ce contexte nous avons vu la naissance du corps imaginaire djebarien, un corps complexe dans lequel la dimension corporelle est présente et à laquelle s'ajoute « l'esprit », matrice de la subjectivité s'exprimant par la parole écrite ou orale. Nous sommes confrontée à l'image d'un corps complexe et riche qui, tout en agissant, dirige ses

actes vers les autres. Ainsi ce corps, qui touche autrui dans son corps et dans son cœur permet l'apparition du moi capable de prendre la parole et d'exprimer son identité naissante dans des situations d'intercorporéité ou d'intersubjectivité. C'est ce cadre et les relations qui s'y établissent qui ont pesé sur l'image corporelle avec l'apparition de la catégorie essentielle du genre, dont l'origine est inscrite dans notre chair, et des rôles sociaux qui ont été attribués aux femmes.

Pour miner ce confinement, notre auteure a décidé d'opérer un retour aux sources de l'Islam qui a vu naître une identité féminine algérienne devenue sujet d'évocation avec les chroniques et les *hadith*. Ce retour n'a pas seulement le rôle de rappeler des époques de plénitude et d'équité envers les femmes, mais de mettre en avant une vision positive de la femme algérienne et de la légitimer puisqu'elle a bien existé aux débuts de l'Islam, cette période faite de liberté et de sacralité. Il s'agit tout premièrement de la liberté inscrite dans le corps qui, lorsqu'elle a été perdue, s'est réfugiée dans les rêves et dans les souvenirs, comme nous l'ont montré Selma, continuant à rêver à son enfance et à « la liberté bédouine » (*LM*, 33).

Cette première liberté a été remplacée, après l'avènement de l'Islam, par la liberté d'accompagner les époux aux combats et d'aller librement à la mosquée : « Je vais à la prière [...] à la mosquée où tant de souvenirs m'attendent : les prêches du Prophète comme ceux de notre calife aujourd'hui » (*LM*, 233) nous avoue Atyka. Cette liberté du corps est associée à la satisfaction spirituelle d'élévation et de savoir, corps et âme formant un être total et unitaire.

La faculté de circuler librement a été complétée par l'aisance financière car le droit le plus important accordé par l'Islam aux femmes a été l'accès à l'héritage, comme l'a dit Fatima, la fille du Prophète : « La révolution de l'Islam, pour les filles, pour les femmes, a été d'abord de les faire hériter, de leur donner la part qui leur revient de leur père ! Cela a été instauré pour la première fois dans l'histoire des Arabes par l'intermédiaire de Mohammed ! » (*LM*, 85). Ce droit d'héritage des biens du père suivait et complétait la dot acquise au moment du mariage.

L'héritage a donné la possibilité à la femme de jouer un rôle actif dans la société. Avant d'être gardienne de la mémoire, elle avait déjà participé aux combats (son corps a connu le danger), elle avait posé des questions sur les points difficiles des révélations, suscité des débats, défendu ses points de vues. Ces activités, caractéristiques à toutes les civilisations, ont été complétées par d'autres correspondant plus à la nouvelle civilisation naissante, dans lesquelles corps et esprit étaient sollicités conjointement : faire apparaître l'amour du mari

(conseil donné par le Prophète à sa propre fille<sup>156</sup>), savoir guérir et laver les morts, rôles qui se concentrent sur l'importance des mains et du contact physique et qui demandent aussi des connaissances, des capacités psychiques et intellectuelles particulières. En plus, cette femme a adhéré au projet de faire revivre le passé et les paroles. Une parole qui ne cache pas, qui ne dévie pas, qui ne s'éloigne pas du sens originel, qui dénude au contraire à la fois le corps et la réalité socio-politique : « Elle évoque. Elle revit. Elle se souvient » (*LM*, 339). Par cette prise de parole assurant la transmission et par sa poésie, les femmes se sont situées d'emblée au cœur physique et symbolique de Médine.

---

<sup>156</sup> Ce conseil a été donné par l'Envoyé de Dieu à Fatima, la fille préférée, d'où sa valeur morale : « - Sache que, pour toute femme, rien n'est plus important que de faire apparaître l'amour que lui porte son mari, alors même qu'il garde silence ! Une épouse seule peut avoir ce pouvoir : pousser son mari à sortir de son mutisme et lui manifester l'amour qu'il lui porte !... Ne perds pas confiance, ô ma fille ! » (*LM*, 75).





## DEUXIEME PARTIE

CORPS DOMINE, CORPS FRAGMENTE



## Chapitre 1. Espace – prison et transformations corporelles féminines

Nous avons vu dans la première partie un corps qui avait pris conscience de lui-même au début de l’Islam, un corps devenu présence s’offrant aux yeux des autres. Un corps féminin dans lequel l’identité a commencé à prendre forme dans l’imaginaire individuel et collectif, un corps transformé en une source de souvenir, un lieu dans lequel se sont inscrits les rituels sociaux à l’origine de la vie en société. Mais les glissements d’interprétation des *hadith* et l’apparition des malentendus ont fini par avoir des conséquences directes et visibles sur le corps féminin algérien.

En faisant le choix de respecter l’ordre imaginaire et non pas chronologique de la pensée djebarienne, nous avons eu la possibilité de mettre en lumière le fait que cette remontée et l’ancrage aux débuts du Temps étaient pour Assia Djébar le seul moyen littéraire possible, d’un point de vue esthétique et non politique, de parler du temps d’avant et de la dégradation du statut du corps féminin algérien tout au long des siècles.

Entre ce temps initial et l’époque contemporaine, beaucoup de transformations ont eu lieu et elles font partie des implicites présents dans l’œuvre djebarienne. Afin de pouvoir comprendre notre auteure, attardons-nous sur quelques considérations sociologiques et littéraires qui nous permettent de saisir le travail de fond fait par Assia Djébar pour changer notre point de vue sur la société algérienne contemporaine et la « véracité » des romans de notre corpus.

Comme nous l’avons déjà dit dans notre première partie, les citations de Fatna Ait Sabbah à l’appui, le monde féminin a été considéré par les hommes, dès le début, comme le lieu de l’émotion, du sentiment, de l’excès, du débordement passionnel, du désir diabolique. Il convenait donc, pensèrent les hommes, de s’en protéger en le canalisant, en l’éloignant et/ou l’enfermant dans des prisons matérielles ou symboliques. La femme a été perçue, dans l’imaginaire, comme le lieu du désordre qui débordera dangereusement dans l’espace public et finira donc par l’érotiser. Elle aurait eu ainsi le pouvoir de bouleverser l’ordre mis par Dieu dans sa création. L’identification du triangle « désir-diable-femme »<sup>157</sup>, évoqué par Ait Sabbah, est, depuis toujours, très claire dans la littérature religieuse qui s’est imposée dans la sphère publique et sociale.

---

<sup>157</sup> Ait Sabbah, Fatna – *La Femme dans l’inconscient musulman*, op. cit., p. 192.

Il est aussi vrai que les interprétations du Coran et des *hadith* ont scellé cette vision. Or, force est de constater que ces interprétations se sont éloignées de la vraie doctrine de l'islam telle qu'elle a été décrite dans *Loin de Médine* et qui est « une foi qui vénère ouvertement les plaisirs charnels, une tradition qui voue un véritable culte au corps, au souci de soi, à la satisfaction des sens et à l'hédonisme considérés comme une manifestation de la grâce divine »<sup>158</sup>. Tout cet art d'aimer a trouvé son expression littéraire dans la poésie arabe classique et les critiques contemporains parlent aujourd'hui des « poètes de l'Amour », comme par exemple Djamîl, Kouthayyir et Kaïs (auteur présumé du *Fou de Layla*), Omar ibn Abi-Rabîa<sup>159</sup> !

A cause de cette assimilation, sur le corps féminin est tombé le tabou de l'invisibilité et la règle exigeait qu'il soit caché. La raison originelle a trouvé son explication dans la religion ou plutôt dans l'interprétation faite par la langue du pouvoir, adoptée également par les hommes et les femmes : le plus souvent, le corps féminin a été associé à l'impureté<sup>160</sup>, la souillure, la saleté bannies par l'islam. Cette obsession du corps propre, du point de vue physique et psychique, est associée à la « peur qu'inspirent les femmes »<sup>161</sup>, laquelle est visible derrière toutes les règles qui régissent leur vie. Cette nécessité de cacher le corps féminin vient aussi de la conception que les femmes sont sources de *fitna* (ou désordre public). Pour abolir ce pouvoir prétendument incarné par les femmes, les interprétations religieuses se sont attaquées au premier terme du triangle, le désir vécu comme symbole de la féminité et elles se sont employées à la négation et la condamnation de la passion, à laquelle le désir, corporel et donc sexuel, est souvent assimilé.

Cet aspect a dépassé depuis longtemps le cadre des interprétations religieuses et fait partie actuellement de l'imaginaire musulman. Même Khatibi, quand il commente la célèbre scène biblique, reprise par le Coran, de la séduction de Joseph, écrit des lignes qui condamnent la passion féminine parce que source de désordre contrevenant à la règle, à la morale et à l'esprit religieux : « La passion est une erreur, un chuchotement diabolique, révolte satanique et ruse de la séduction féminine »<sup>162</sup>.

---

<sup>158</sup> Lamchichi, Abderrahim – « La condition de la femme en Islam. Avancées et régressions », in *Les Femmes et l'Islam. Entre modernité et intégrisme* (sous la direction de Taboada Leonetti, Isabel), Paris, Ed. L'Harmattan, 2004, p. 22.

<sup>159</sup> Nous faisons référence au volume écrit par René Khawan *La Poésie arabe. Anthologie traduite et présentée par René R. Khawan*, Paris, Ed. Phébus, 1995, 488 p.

<sup>160</sup> Malek Chebel dans son livre *Encyclopédie de l'Amour en Islam* (Paris, Ed. Payot & Rivages, 1995) note que « la femme qui a ses menstrues – tabou aux yeux du fiqh – rend impur tout ce qu'elle touche » (p. 32).

<sup>161</sup> Mincez, Juliette – *Le Coran et les femmes*, Paris, Ed. Hachette, Coll. « Pluriel », 1996, p. 22.

<sup>162</sup> Khatibi, Abdelkebir – *Maghreb pluriel*, Paris, Ed. Denoël, 1983, p. 167.

Dans cette société où même les gestes personnels sont empreints des « valeurs islamiques », nous ne devons pas être étonnés de retrouver l'inscription de la religion dans le code de la famille<sup>163</sup> qui est le signe visible et officiel de l'idéologie dominante. Il régleme la polygamie, le tutorat, le divorce et l'héritage, des points qui touchent à la dignité et l'identité des femmes sans que celles-ci aient leur mot à dire. Tous ces points ont été analysés d'une manière littéraire dans certains romans de notre corpus.

Ce cadre socio-culturel particulier influencé dans les moindres actes par la religion a vu naître deux notions clés : *l'honneur et la honte*, vécues comme les piliers de l'imaginaire collectif. Assia Djebar a repris ces deux termes pour les interroger et montrer leurs conséquences sur l'identité féminine parce qu'ils font partie de l'imaginaire algérien. Ils sont évoqués par notre auteure, à la fois dans les pages fictionnelles et dans les autobiographiques et ce double éclairage nous permet de voir l'enracinement et leurs effets quotidiens.

Dans le volume-essai *Ces voix qui m'assiègent*<sup>164</sup>, elle nous explique que, dans la culture algérienne, il n'y a pas de différence entre la honte et la pudeur puisque le même mot *hochma*, dans le vocabulaire arabe dialectal, se décline en tant que « honte » et « pudeur »<sup>165</sup>. Cette

---

<sup>163</sup> Nous nous référons au dernier Code de la Famille adopté par l'Etat Algérien le 9 Juin 1984 qui est basé sur la Chari'a. Même si des tentatives de modernisation ont eu lieu notamment en 2004, les amendements n'ont pas changé le fond des lois. Dans cette société, nous dit Isabel Taboada Leonetti dans l'« Avant-propos » du livre imprimé sous sa direction, *Les Femmes et l'Islam. Entre modernité et intégrisme*, « les places relatives des deux sexes ont été bel et bien définies et instituées par des textes sacrés, et la référence au Coran reste toujours efficiente, permettant d'affirmer que "dans une société islamique, la supériorité de l'homme n'est pas une réalité sociale mais une vérité religieuse" (A. Kian) » – *Les Femmes et l'Islam. Entre modernité et intégrisme, op. cit.*, p. 10.

Avec cette précision, nous retrouvons les affirmations de Thomas Laqueur qui avait très justement écrit que la différenciation sexe-genre avait conduit à l'apparition des rôles sociaux spécialisés en accord avec les qualités physiques et psychiques. Pour notre penseur, trois facteurs ont institué cette différenciation et nous avons été étonnés de voir à quel point ces observations sur la société antique romaine sont transposables dans l'univers algérien : le rôle de la femme en tant que mère, le mythe du père tout puissant, la filiation paternelle.

Dans la société algérienne cette constatation-différenciation est d'autant plus réelle et ancrée dans l'imaginaire que la différence a été instaurée à l'aide des écrits saints comme le Coran, ce qui explique, une fois de plus, le poids sur les représentations sociales collectives.

<sup>164</sup> Djebar, Assia – *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

<sup>165</sup> Cette frontière très perméable entre la honte et pudeur est expliquée le long des quatre cents pages du volume *Lire, écrire la honte* publié sous la direction de Bruno Chaouat. Tout d'abord, la psychanalyste et psychiatre Monique Selz nous explique que la pudeur et la honte sont comme les deux pôles du même axe, ils sont « deux affects, deux bornes dont l'écart vient faire place au sujet. Ces deux sentiments, qui, plus que des affects, sont des mouvements psychiques à l'origine de la constitution même de l'être psychique, délimitent les conditions d'émergence d'une vie subjective, c'est-à-dire assumée, vécue en 1<sup>ère</sup> personne par l'individu », « Entre honte et pudeur : le sujet », *Lire, écrire la honte, Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle* (juin 2003), Lyon, Ed. Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 64. Cette édition sera notre édition de référence et toutes les citations en sont extraites. Nous nous contenterons d'indiquer uniquement le numéro de la page dans le paragraphe suivant.

D'un côté la honte touche « au profond de l'intime » (66), « Elle se situe lors de la reconnaissance du monde extérieur et de la mise en place de l'autre. Elle est constitutive de l'altérité » (67), elle « ruine l'intégrité de l'être du sujet et, dans son sillage, elle laisse des traces de taches indélébiles » (93), la honte est « le respect du système de valeurs sur lequel est fondée la communauté humaine » (136). Mais ce respect, parce que transformé en

l'ambiguïté lexicale très surprenante a conduit à des équivoques, d'où le besoin pour notre romancière de l'expliquer à chaque fois au niveau du discours et d'en montrer les conséquences sur son corps personnel et sur celui de ses personnages féminins : le linceul « de la *hochma*, c'est-à-dire, en arabe, de la "honte", en fait de la pudeur, seule spécificité féminine, pourrait-on dire, de la littérature autobiographique » (*CVQM*, 106). Cette relation inévitable entre l'écriture autobiographique et la notion de honte est incarnée métaphoriquement par le symbole de la « sorcière » et le champ lexical qui lui est associé reprend, dans l'imaginaire djebarien, des termes comme « impure, et impudique, et obscène, et publique... » (*CVQM*, 106). Nous observons ainsi que, même affranchie du poids des inscriptions idéologiques algériennes, Djébar sent le voile lourd de la pudeur ou de la honte tomber sur elle, dès qu'elle prend la parole pour parler du corps féminin !

Cette pudeur féminine trace des comportements adoptés par tous nos personnages et les marques sont visibles dans ce que nous avons appelé l'implicite des pages djebariennes. Force est de constater que la conduite de toute femme, prise en charge par le fictionnel dans bon nombre de romans, ou traitée dans sa composante presque journalistique, comme nous avons pu la trouver dans *Ces voix qui m'assiègent*, est régie et expliquée par ce « système de valeurs » dont parlait Nancy Blake dans sa communication « De l'*hubris* et la *timé* à la honte »<sup>166</sup>. La femme qui s'est trouvée déshéritée et qui est prise comme exemple par notre romancière dans le volume d'essais n'a jamais clamé cette perte à haute voix « par décence » ou « par honte » (*CVQM*, 260), une valeur enseignée aux femmes algériennes dès le plus tendre âge. A cause de ce respect intégré par toute femme au plus profond de soi-même, elle perpétue un contexte caractérisé par l'injustice sociale : « Vous vous retrouvez donc déshéritée et par décence, par pudeur, par *hochma*, c'est-à-dire par honte (étrange, la pudeur,

---

idéologie, est inscrit dans la chair même de l'individu qui ressent ainsi son poids et donc, l'obligation de s'y conformer.

Une observation très intéressante est faite par Nancy Blake qui associe les femmes à la honte. Sa réponse à la question si la femme est plus sensible à la honte que l'homme est une sorte de résumé de la citation précédente appliqué à la réalité historique dans sa dimension diachronique : « C'est possible, car il est évident dans l'histoire des civilisations que les femmes sont le plus souvent les gardiennes des valeurs fondatrices » (136).

Si la honte est plus à même d'être utilisée pour véhiculer une idéologie parce que par définition elle se fonde dans l'ouverture à l'autre, la pudeur est vécue davantage comme un voile, comme une protection de soi, comme un refuge de la liberté individuelle ultime devant autrui. Donc, la pudeur « participe à la délimitation de l'espace au sein duquel le sujet pourra se mouvoir librement, à l'abri de toute intrusion de l'autre et sans risque, pour sa part, de s'immiscer dans le lieu de l'autre. En ce sens, elle remplit une fonction sociale indispensable : garantir la liberté de chacun, individuellement et collectivement. [...] La fonction de la pudeur est de circonscrire ce lieu [de l'intime], de maintenir un écart par rapport à autrui, sans lequel il n'est pas d'intériorité, et donc pas de sujet » (72).

<sup>166</sup> Blake, Nancy – « De l'*hubris* et la *timé* à la honte », in *Lire, écrire la honte*, op. cit., p 133-147.

en somme le goût du secret se désigne par la culpabilité intériorisée !), vous laissez sur vous s'exercer l'injustice » (*CVQM*, 260).

Cette pudeur, ou honte<sup>167</sup>, transposée en règles de conduite, est à découvrir dans presque tous les gestes corporels et les paroles des femmes. Par exemple, même si le mari est un bon mari et a des qualités incontestables, son épouse n'en parlera jamais à haute voix devant un public ; cette remarque est prise en charge par la fillette qui fait preuve de plus d'admiration pour le père que de respect des règles sociales : « Mon père, rétorquait la fillette, fait très bien le marché ! Il achète toujours les plus beaux fruits, la meilleure viande ! Ma mère ne le reconnaît pas ouvertement, mais nous, nous le savons bien ! » (*A,F*, 38). Cette innocence de la fillette qui confesse à la fois les connaissances du père et la pudeur de la mère est touchante et sa fierté d'avoir un tel père fait vibrer ces lignes. De pareilles phrases nous font sortir du cadre social traditionnel strict que nous venons d'évoquer par la prise de parole des fillettes.

Pourtant, l'une des marques les plus visibles de la pudeur féminine est la non-nomination du mari : celui est toujours désigné par le vocable « lui » (*A,F*, 54), par le syntagme « maître de la maison » (*A,F*, 220), « il » (*A,F*, 220) et jamais par son prénom ou ses qualités. Le poids de cette pudeur présente dans le langage est très grand. Parler ouvertement du mari et de soi-même, se reconnaître femme-corps digne d'être touchée, de vibrer et d'avoir des sentiments devient une marque d'indécence, puisque signe de transgression des valeurs sociales de la culture algérienne traditionnelle.

Même une femme qui a pris conscience de son corps et qui est capable de s'exprimer garde des traces de cette pudeur. Elle s'en rend compte quand son corps « moderne » (ayant une coiffure, une belle robe (*VP*, 51)) est mal à l'aise devant les commentaires masculins, comme si la honte était inscrite comme un réflexe dans la conscience féminine<sup>168</sup>, comme si le corps féminin est plus habitué à être un fantôme invisible, caché physiquement sous le voile en tissu et dissimulé derrière le voile du langage et se laisse difficilement percevoir par les regards des autres : « J'ai honte ; je souris, pour ne pas sembler prude, mais j'ai honte ! Ils iraient jusqu'à me toucher avec leurs doigts !... [...] ce qui me désoriente, ou m'attriste, je ne sais, c'est qu'ils puissent me voir vraiment ! » (*VP*, 51). La même réaction instinctive de pudeur est

---

<sup>167</sup> Ce sentiment a une valeur universelle dans le sens où l'homme aussi peut le ressentir, mais ces notations concernant le corps masculin sont inexistantes dans notre corpus.

<sup>168</sup> Nous pouvons parler dans cette situation précise d'une haine de soi qui est conditionnée par le besoin de « ne pas se faire remarquer », de « faire comme tous », donc d'« être comme toutes » *in Lire, écrire la honte*, p. 268. Ce besoin est ancré depuis des générations dans la mentalité féminine algérienne et ses effets sont encore repérables dans le discours des femmes semblables à notre romancière, libérées du voile et de la tradition.



apparue devant la transgression opérée par le dévoilement des sentiments intimes. Mais cette prise de conscience douloureuse pour la femme est dissimulée et sauvée encore une fois par la force et l'innocence de la pudeur attribuée par l'imaginaire collectif à toute femme algérienne. L'effet de l'aveu est rendu d'autant plus invraisemblable et hypothétique par l'emploi des verbes au mode conditionnel :

L'autre ne pourrait croire qu'il y avait eu, car cet aveu aurait été celui même de l'indécence !  
Proclamer sur un ton léger (fragilité de la voix, nervosité du menton, tous signes de la vibration secrète de mon être) : « J'ai désiré vous voir ! J'ai pris un taxi. Quinze kilomètres et me voici ! » (VP, 32)

Toutes les femmes respectent encore le système de valeurs traditionnelles même si nous découvrons dans les pages djebariennes certaines femmes qui ont pris conscience d'elles-mêmes. Pour elles, la pudeur ou la honte ne surgissent plus uniquement des relations homme-femme, elles sont dans leurs corps et leur langue, puisqu'elles se découvrent encore enchaînées à la difficulté de se dire, d'exprimer leurs sentiments intimes et de les assumer consciemment. C'est l'exemple de la mère qui s'aperçoit que sa fille aînée, malgré l'éducation « à la française », connaît la même barrière – la pudeur qui a le rôle de voiler l'intime – que les femmes traditionnelles quand il s'agit de parler de l'intime : « elle la découvrait paralysée dans sa difficulté à dire, dans une pudeur toute traditionnelle qui craignait l'éblouissement solaire sur l'intime » (VP, 306).

Cette honte du corps a été transposée au niveau social (« *honte sociale* ») qui se manifeste, selon notre romancière, comme une tyrannie de la communauté sur la liberté individuelle. Déjà à l'époque de Aïcha la liberté de mouvement s'est trouvée peu à peu restreinte à cause des « diffamateurs » (LM, 313) jusqu'à être limitée à l'époque moderne, tel qu'il apparaît dans notre corpus, à l'espace de la maison ou du patio. L'évolution ne s'est pas arrêtée à ce stade et les effets de cette inscription sont transposés d'une manière très nette au niveau de l'écriture djebarienne. Ainsi le corps total et plénier que nous avons vu vivre et s'épanouir aux origines de l'Islam est-il devenu un corps régi par l'inscription des idéologies à même la chair, qui ont conduit à un éclatement, à une fragmentation du corps.

De plus, l'individualité que la femme a conquise par le processus de développement personnel, comme c'était le cas de Aïcha dans le chapitre précédent, est mise à mal. Les connaissances acquises grâce aux événements historiques, à son rôle de transmettrice, à son pouvoir de se différencier de l'homme par sa langue nouvelle, sont confrontées à un contexte

qui a changé considérablement et qui s'est rétréci. Au niveau de la personnalité féminine, cela a conduit au flottement du moi à cause d'une paralysie des gestes et des actions ; même si la femme continue à chercher un sens à son existence, elle découvre très vite les nouvelles limites qui lui ont été imposées. Elle se rend compte qu'elle est définitivement coupée de l'espace extérieur et que son corps et sa personnalité ont subi un long processus de transformation. La question « qui suis-je ? », fondement de l'identité individuelle, disparaît de ses pensées ; elle découvre que son corps obéit à un nouveau cadre de règles, que nous décrirons dans cette deuxième partie de notre travail, et que cette nouvelle réalité engendre des réponses particulières.

La trajectoire de son existence est circonscrite à un espace réduit, stricte ; une sorte de prison familiale et familière. Dans ce contexte, le titre djebarien *Vaste est la prison* prend tout son sens. L'espace a été restreint pour la femme et son image de soi en est altérée<sup>169</sup>. Consciente de ces modifications, notre écrivaine alterne dans ses romans des termes qui évoquent la claustration, l'enfermement, la soumission et cela est rendu visible, d'une manière poétique, par la disproportion évidente entre l'espace féminin, très limité, et l'espace masculin, ouvert sur la rue et l'action. Intéressons-nous maintenant à ce rétrécissement de l'espace féminin et au rapport de forces qui s'y joue entre l'homme et la femme sur la terre algérienne décrite par notre romancière.

---

<sup>169</sup> N'oublions pas que l'espace a la capacité d'altérer l'image de soi, de créer, d'imposer de nouveaux comportements puisque les actes qui définissent en général l'être humain y sont inscrits.

## 1.1. Vaste est la prison...

A cause des changements que nous venons d'évoquer, la réalité ne permet plus à la femme d'évoluer librement. Comme il se découvre limité, son corps n'est plus porteur d'un vécu empreint de liberté, de plénitude. Il n'a plus la capacité d'investir l'espace de ses désirs et sentiments pour les vivre ici et maintenant<sup>170</sup>. Ses manifestations sont façonnées, intégrées dans ce nouveau système relationnel appauvri et totalitaire.

Limitation, enfermement, usure et donc déstructuration : telles sont les nouvelles caractéristiques de ce corps féminin et de son comportement. Ce « corps du quotidien »<sup>171</sup> se découvre limité dans ses mouvements, dans ses déplacements, dans ses actions et ses manières d'être, il se retrouve prisonnier de ses habitudes et des sentiments qu'il a intériorisés, de l'espace qu'il habite. Dans ce contexte, il a perdu son unité, en gardant juste la douleur ; il se perçoit déchiré, morcelé, car réduit à la dimension socialisée de son/ses rôle(s) et donc conditionné, « modulé dans le vécu spatial de la culture à laquelle il appartient »<sup>172</sup>.

Le vécu féminin, conditionné par l'espace, est circonscrit à un *intérieur confiné*, de la maison ou de la chambre. Les maisons sont le territoire des femmes pendant la journée : « les maisons ne sont pleines que de femmes car leurs époux sont déjà partis à leur travail » (*ENM*, 15). Même quand le corps féminin acquiert le droit de sortir, comme c'est le cas des étudiantes, une frontière reste entre ces étudiantes et leurs collègues du sexe opposé. Cette frontière est faite de « raideur malhabile [...] pareille à une susceptibilité d'infirmités » (*AN*, 66).

Ce droit de sortir pour les femmes, en plus de la pression et des règles sociales, est contrôlé et influencé par un élément tout à fait étonnant : le regard masculin « voyeur », « violeur », qui a appris à deviner le corps féminin et à reconnaître la femme se cachant derrière le voile à partir de petits indices. Devant ce regard agressif, le corps féminin trouve un refuge à l'intérieur de la maison et cette attitude joue un rôle déterminant dans la répartition des rôles sociaux. Mais

---

<sup>170</sup> Dès les premiers signes de l'adolescence sur le corps féminin, l'espace est restreint brusquement, la fillette étant « voilée certainement, soustraite du jour au lendemain aux chemins de l'école : son corps la trahissait » (*A,F*, 259). Aucun ancrage affectif extérieur n'est plus possible et les embrayeurs comme « ici » et « maintenant » perdent leur valeur logique.

<sup>171</sup> Cette expression est définie par Traki Zannad Bouchrara ainsi : « Un corps du quotidien se dessine dans les usages qui lui sont conférés par des formes de l'ordre des pratiques, des techniques de l'expression d'un imaginaire social et de l'identité du groupe », in *Les Lieux du corps en Islam*, op. cit., p. 32.

<sup>172</sup> Zannad Bouchrara, Traki – *Les Lieux du corps en Islam*, op. cit., p. 115.

ce regard agressif est allé jusqu'à anéantir l'être féminin qui « n'existe » ni dehors ni même dedans :

Car ils t'épient, ils observent, ils scrutent, ils espionnent ! Tu vas, ainsi étouffée, au marché, à l'hôpital, au bureau, au lieu de travail. Tu te hâtes, tu tentes de te faire invisible. Tu sais qu'ils ont appris à deviner tes hanches ou tes épaules sous le drap, qu'ils jugent tes chevilles, qu'ils espèrent voir tes cheveux, ton cou, ta jambe, au cas où le vent soulève ton voile. Tu ne peux exister dehors : la rue est à eux, le monde est à eux. Tu as droit théorique d'égalité, mais « dedans », confinée, cantonnée. Incarcérée<sup>173</sup> (VP, 175).

Mais ce « dedans » grouille d'une vie cachée, qui n'est pourtant pas suffisante pour que la femme « existe » de la même manière et sur les mêmes plans que les hommes. Cette vie souterraine est formée par une mémoire pleine transmettant et retransmettant le passé, par un regard féminin absent car il ne peut pas découvrir par lui-même l'extérieur. C'est l'essence de la vie féminine qui voit son corps enfermé, mais son « cœur » reste libre à imaginer et sa mémoire à garder précieusement les traces du passé :

tout cet espace au-dessus de nous, en chacune de nous (je parle des femmes, parce que les hommes, yeux et mémoires crevés, ils sont !), cet air, translucide, léger, est plein ! Plein à exploser ! D'un passé qui ne s'est ni asséché ni tari. Hélas, ce plein est invisible à la plupart des regards. C'est pourquoi il écrase la ville (FSS, 88).

Dans cet espace féminin, les activités sont les mêmes malgré les époques et les âges, comme nous le montre cette citation consacrée à Chérifa, mais qui peut s'appliquer à beaucoup de femmes de notre corpus : « ce matin donc où Chérifa, après avoir lavé la cour, abandonné dans la cuisine le repas à préparer, s'est installée dans sa chambre [...] tandis que le spectacle commence, comme dans un cirque immense devant le public féminin du vieux quartier » (ENM, 57).

Quant à l'homme, son espace extérieur, fait de « rues », de « cafés », de « mosquées » est ouvert, il est le champ même de son action, lui qui a des responsabilités et le devoir d'agir. Dans cet extérieur, le « maître » – mari, frère, fils – incarne symboliquement toute « sa maison », c'est-à-dire les femmes et les enfants, ainsi que les rapports qui existent entre eux.

---

<sup>173</sup> Cette phrase nous permet de parler d'intérieur confiné.

Cette situation, propre à la ville de Césarée, fait partie du quotidien féminin algérien car les autres citations ou allusions déjà mentionnées n'ont pas cette spécification géographique :

Après tout, la maison, à Césarée, reste encore domaine presque exclusif des femmes, en somme, le gynécée. Le « maître de maison », qu'il soit l'époux ou le frère ou le fils adulte (Zohra Oudai, peu auparavant, en berbère, disait, par contraction, « ma maison » en évoquant son mari), ce maître donc, l'homme, ne se sent vraiment maître qu'au-dehors, dans l'espace presque ségrégué des rues, des cafés maures, de la mosquée parfois, partout où son individualité est multipliée par les membres (femmes, filles et garçonnet) de la famille qu'il est censé entretenir, donc à la fois commander et supplanter dans la cité (*FSS*, 138).

Après, cet intérieur peut lui aussi se diviser entre haut / bas, car certaines pièces d'en bas sont consacrées aux hommes lors des fêtes, tout comme la terrasse d'en haut et la cuisine restent un lieu où le corps féminin accomplit des gestes répétitifs et où les postures ainsi que les parties corporelles mises en valeurs sont inchangées :

Dans le coin de **la terrasse** protégé par le jasmin, peu avant le crépuscule, on allumait d'énormes braseros, rangés en file, et sur lesquels fumaient bientôt des marmites pleines à ras bord de ragoût divers... **Des femmes, tout autour, s'affairent, se courbent.** De longues nattes de jais battent les reins ; leurs bras sont nus, leurs pommettes rougies. Elles s'activent, s'encouragent les unes les autres, elles conjuguent leurs efforts sans hâte, elles n'en peuvent plus de tant d'invités à nourrir.

**En bas, dans les pièces du rez-de-chaussée** qui donnent sur le patio, au dallage en damier noir et blanc, **se presse une foule d'hommes** drapés de laine ou de soie [...]

**Là-haut, les ménagères s'affairent, vont et viennent de la terrasse à la buanderie ou à la cuisine.** Leurs gestes se chevauchent, les ordres se précipitent... (*OS*, 111 ; c'est nous qui soulignons).

Cette double séparation lors des fêtes (extérieur/intérieur et bas/haut) doit néanmoins être nuancée car cet univers féminin varie en fonction d'un autre facteur géographique : ville/village. Le village, par son univers déjà plus restreint et plus confiant (comme tout le monde connaît tout le monde), l'enfermement est parfois moins strict, les limites moins oppressantes et, du coup, ce changement se voit sur le visage féminin jovial, lequel ne tourne vers l'autoritarisme qu'une fois la vieillesse, avec ses devoirs, arrivée : « Nous arrivions chez nos parents paysans. Chambres peintes à la chaux, ouvertes sur des vergers [...]. Les femmes ici me paraissaient plus rieuses, comme si elles ne sortaient jamais de l'enfance, sinon pour devenir exagérément vieilles et autoritaires. J'étais émue par leur insouciance fruste » (*OS*, 116).

Toutes ces nuances aidant, deux espaces se détachent fortement comme pivot de l'univers féminin restreint : la maison avec la cuisine et la chambre<sup>174</sup>. Les deux sont en concordance avec le scénario classique d'une vie féminine, tel qu'il est ancré dans l'imaginaire algérien (d'autant plus que la porte-parole est Nfissa qui récrivait sa vie à côté de son fiancé, Karim) :

Naturellement, j'ai été voilée à douze ans, lorsque j'ai commencé à avoir des seins ; à seize ans, mon père m'a donnée à toi ; j'en ai, comme à présent, dix-neuf ans et je reste seule dans la maison au patio plein d'arbres [...] Tu pars comme tout à l'heure et quand tu t'éloignes j'ai si peur... (AN, 68).

Cette vie féminine exclusivement passée à l'intérieur a une conséquence étrange : le dehors devient dans l'imaginaire féminin un espace presque diabolique, plein de menaces et de dangers ; cette peur est « d'essence féminine » (AN, 69) conclut Nfissa<sup>175</sup> et elle est le lot des femmes recluses, coupées irrémédiablement de l'extérieur fait de soleil et de promesses.

### Maison

Pour ces femmes recluses, l'espace dans lequel se déroule leur vie est la maison, définie magistralement par notre écrivaine par trois compléments de nom, « maison – chambres, cour et silence » (ENM, 95) ou maison – chambre, patio, terrasse :

La petite Bahia [...] fait le tour des nouveaux lieux : quatre chambres profondes, le patio avec un seul arbre [...]. En arrière, au fond, la margelle d'un puits ; tout contre, un escalier d'où l'on accède à une terrasse large et basse, d'où l'on a vue sur les pentes montagneuses du sud de la ville (VP, 226-227).

Elle est tout à fait à l'image du corps et de la vie féminine algérienne : un corps voyant/se rappelant l'espace extérieur, mais en réalité silencieux, enfermé<sup>176</sup> et inaccessible aux regards

---

<sup>174</sup> A ceux-ci viennent s'ajouter le patio et le hammam. Ces deux autres espaces intérieurs proprement féminins sont investis par une affectivité ayant des nuances plutôt positives puisque le patio est le lieu de l'espoir et des fêtes féminines, tandis que le hammam est synonyme de sortie. Pour cette raison, nous les avons laissés de côté pour le moment.

<sup>175</sup> Cette pensée doit être située dans le contexte historique : c'était l'époque où les hommes montaient au maquis, luttant pour obtenir l'indépendance de la terre algérienne.

<sup>176</sup> L'image de la femme traditionnelle dont le corps se retrouve enfermé, comme le veulent les normes sociales approuvées par tout le monde, est mise en opposition avec le corps des bourgeoises qui ont changé l'espace fermée de la maison contre celui de la voiture personnelle, ce qui n'est pas pourtant un grand signe d'évolution et de libération des mœurs. Pourtant, il marque une rupture au niveau du comportement féminin sous l'influence de la guerre de libération de l'Algérie, décrite dans le volume *Les Alouettes naïves*, publié en 1967. Cachées par

extérieurs (d'où la métaphore du « mur » et du « loquet »). Mais il sait garder et développer une vie affective, récompensant le manque du soleil et de mouvement à l'extérieur. Il ne s'agit pas d'un repli sur soi, mais d'une adaptation et d'une compensation au niveau imaginaire, la métaphore du « palais » apportant une note plutôt positive qui témoigne également des « labeurs », des « soupirs », des limites de la vie féminine algérienne et des rires. Ce cadre de règles et de compensations s'applique non seulement au corps féminin ou à la maison, cette atmosphère a imprégné aussi la musique :

- Notre musique ressemble à nos maisons fermées à la rue dans nos médinas, lui dis-je. Chaque maison n'est qu'un mur, un seul ornement, le loquet en tête de lion.
- L'intérieur serait-il un palais ? ajoute-t-elle amusée.
- Oh non ! dis-je... mais la vie même... Des marbres, certes, mais aussi des rires de femmes, des soupirs, un labeur et un gémissement continuel (AN, 125).

L'espace de la maison, investi affectivement, ne peut être envisagé qu'occupé par le corps féminin, comme le prouve les souvenirs de Sarah et les chansons recueillies pour les recherches musicales qu'elle mène. Le champ lexical dénotant l'univers spatial féminin est composé des termes comme « les terrasses » présentes dans les *haoufi*, les cours dans lesquelles les tantes de Sarah accomplissaient les travaux ménagers, la maison et « la pièce du haut » introduites par les chansons féminines :

*haoufi* de Tlemcen [...] elle se rappela qu'on appelait ces chants de citadines, « chants de l'escarpolette », mais les jeux des jeunes filles sur les terrasses d'autrefois n'étaient-ils depuis longtemps révolus ? [...]

dans son enfance, des tantes, des cousines se mettaient soudain à battre des mains dans une cour, au beau milieu de travaux ménagers. Elles entonnaient ces mêmes chants, insistaient puérilement pour que

---

la carrosserie devenue un nouveau voile, ces dernières peuvent sortir pour assister à des réceptions ou aller chez le coiffeur : « les femmes arabes restent à la maison, tout le monde sait cela, les femmes traditionnelles parce qu'elles se cloîtent tout simplement, et les bourgeoises évoluées parce qu'elles ne sortent qu'en voiture avec chauffeur pour quelque réception, ou pour le coiffeur » (AN, 182-183).

Cette maison – dans laquelle les femmes traditionnelles « se cloîtent » – est perçue, surtout par les jeunes filles ayant l'espoir de sortir et faire des études comme une prison : « Si toi, tu as connu la prison, moi je l'ai connue aussi, mais ici même, dans cette maison que tu trouves merveilleuse » (FA, 133) reproche Nadja à Nfissa.

Souvent, les fillettes vivant dans ces maisons ne perçoivent que la chaleur du milieu féminin et non le confinement corporel, un cadre duquel s'éloignent à la fois les garçons et les filles émancipées, les seules capables de poser un regard réaliste et critique sur cette réalité : « Nous, enfants dans les patios où nos mères nous apparaissent encore jeunes, sereines, aux bijoux qui ne les écrasent pas – pas encore –, qui les parent souvent d'une vanité inoffensive, nous, dans le bruissement alanguiné des voix féminines perdues, nous en percevons encore la chaleur ancienne... mais rarement le recroquevillement. [...]

Monde dont s'éloigne le garçon avançant en âge, mais dont s'éloigne aussi la jeune fille aujourd'hui qui s'émancipe » (FA, 161).

l'une, en se levant dessinât d'un mouvement des hanches, le rythme lent et gracile ...Sarah se mit à traduire, au fur et à mesure :

« Salut sur ma maison et sur la pièce du haut... » (FA, 23-24).

Cette vision de la maison-cocon, royaume des femmes traverse notre corpus. Une expression du volume *Les Alouettes naïves* traduit l'investissement affectif de l'espace domestique et elle nous renvoie à la métaphore du cœur-siège de la vie plénière, que nous avons évoquée dans la première partie. Djebbar fait dire à Chérifa que la maison est toutefois un espace propre et propice au bonheur personnel si l'entente règne à l'intérieur du couple, qu'elle est une « épouse heureuse, vivant au cœur d'une maison d'où elle ne sort pas » (ENM, 97).

Cet espace est le lieu de prédilection dans lequel se déroulent la vie intérieure<sup>177</sup> des femmes et leurs occupations pendant la journée et nous avons beaucoup d'exemples dans notre corpus. Etant donné qu'il est ritualisé par des règles, nous découvrons même *la place rituelle, la posture habituelle* de la femme à l'intérieur de la maison : par terre (AN, 20), « accroupie » (avec des précisions comme « accroupie à même le sol » (FA, 86) ou « accroupie, tête levée » (FSS,63)) ou « assise » (FA, 17 ; FA, 85 ; FA, 115 ; FA, 134), « stations prolongées sur le sol (s'asseoir des heures entières sur un matelas, à la turque, faire les moindres travaux accroupie, pieds nus, sur le carrelage) » (ENM, 22).

Cette posture – tant de fois évoquée – suggère l'enchaînement du corps à la terre, un corps qui a oublié tout élan à la verticale. Elle vient des habitudes données ou prises à force de voir les femmes la pratiquer et inscrite, donc, dans le vécu féminin. La force des habitudes est extraordinaire et nous en avons l'exemple dans notre corpus. Nous voyons Sarah s'asseoir par terre pour fuir les odeurs désagréables, comme si le sol dur offrait un point d'appui et un repère pendant les situations critiques ou émotionnellement intenses de la vie : « Sarah s'assoit dans un coin, à même le carrelage. La pierre tue les odeurs : celle de la maladie, du désespoir » (FA, 14).

---

<sup>177</sup> Cette séparation entre l'extérieur propre aux hommes et l'intérieur assigné aux femmes est tellement ancrée/encreée dans le corps féminin que toute exception est vécue sur le mode de la surprise. L'arrivée d'un homme pendant la matinée à la maison est un fait « inhabituel » et le terme qui le traduit marque à la fois l'étonnement et la rapidité de la réaction féminine. Cet exemple est parlant pour nous car il met en évidence l'imaginaire féminin et la vision que les femmes ont de l'extérieur. L'immobilisme qui caractérise leur vie est transféré à l'extérieur et aux occupations masculines, ce qui produit un effet d'oxymore : « Hakim le policier entre à une heure inhabituelle : dix heures à peine. [...] Chérifa l'imagine fort bien, toutes les femmes des maisons voisines ont dû en même temps tressaillir : à cet instant, dehors, leurs hommes doivent être **immobilisés**, la plupart **terrés** dans leurs magasins, d'autres **parqués** dans les rues, d'autres ... » (ENM, 57 ; c'est nous qui soulignons).



A une époque plus récente, la maison est remplacée par l'appartement aux « chambres hautes » (FA, 30) et « aux multiples balcons » (FA, 30). Mais l'atmosphère est la même, le soleil restant à l'extérieur à cause des « persiennes fermées » (FA, 30). Cette évolution s'est traduite par un enfermement encore plus grand car l'espace occupé est encore plus petit et le patio, le seul endroit de liberté, est absent : « Elle songe aux femmes cloîtrées, même pas dans un patio, seulement dans une cuisine où elles s'asseyaient par terre, écrasées de confinement ...[...] Plus de terrasses, plus de trouées du ciel au-dessus d'un maigre jet d'eau, pas même la fraîcheur consolatrice des mosaïques usées ... » (FA, 30).

*Les activités ménagères* quotidiennes ou saisonnières occupent le corps féminin dans cet espace fermé. Si parfois la posture corporelle est mise sous silence, les gestes sont les mêmes, quelles que soient les époques : « dans notre maison, je préparais les repas, je rangeais, dans la grande armoire à glace, les draps aux bords ajourés, je lessivais chaque matin, avant midi, le carrelage vert pâle autour du bassin » (FSS, 117). Parmi les activités quotidiennes, faire la cuisine occupe la première place, la mère étant la nourricière de la famille. Ainsi nombreux sont les exemples où la mère est décrite en train de cuisiner : « dans une courette [où] la mère, assise, jambes écartées devant un brasero, grillait poivrons et tomates » (FA, 17). Tout aussi important est le nettoyage et le rafraîchissement de la cour, activités qui précèdent la préparation du déjeuner : « Chérifa se trouve dans la cour qu'elle est en train de laver à grande eau pour rafraîchir la maison. [...] Chérifa déverse un dernier seau d'eau sur le carrelage, va ensuite à la cuisine, se hâte pour le repas » (ENM, 19). A cela s'ajoutent la couture et la broderie<sup>178</sup> : « Dans la plus vaste des salles, proche de l'office, l'une coud ou brode tandis qu'une autre, courbée au-dessus du sol, trie vivement lentilles ou pois chiches, répandus sur des linges blancs étalés » (A,F, 19).

Et l'image de ces corps courbés ou tassés, fatigués et silencieux, absorbés par le travail, étant en quelque sorte des « fantômes », contraste avec l'énergie de la mère de Nfissa. L'automne,

---

<sup>178</sup> Pour revenir à Chérifa, elle pratique cette activité de couture dans sa chambre : « La chambre était obscure. A travers les persiennes, le soleil qui filtrait éclairait les tissus légers, éparpillés sur le sol. [...] Elle revint à ces lieux familiers, au silence, aux soieries qui jonchaient le sol » (ENM, 27).

Cette atmosphère limitée à la pièce a tellement pénétré la chair et le tempérament de Chérifa que nous avons devant nos yeux une micropsychologie qui résulte des habitudes ancrées dans l'espace de la maison, lequel en limitant les liens sociaux, a fondé un moi et une subjectivité particuliers : « toute sa vie jusqu'à ce jour n'avait été qu'une longue somnolence, non dénuée sans doute de volupté – celle-ci lui donnait un air d'absence sourde qui l'illuminait dans les patios en fête, lorsque les regards des invitées butaient contre son apparente froideur » (ENM, 27).

Nous avons trouvé la confirmation de cette micropsychologie dans les phrases décrivant le comportement d'Amin-Hassan, le fils de Aïcha. Vivant dans une maison dont l'atmosphère était faite de silence, celui-ci a pénétré dans la chair de l'enfant et a influencé son comportement : « L'enfant se tait. Rassuré. Surgi de son sommeil hébété, sans pleurer. Il ne pleure jamais. Jamais ! Le silence de la demeure de Hadda a pénétré son être » (FA, 93).

pendant les grands nettoyages, celle-ci « errait comme elle aujourd’hui dans toute la demeure ..... » (AN, 364) à la recherche de la moindre trace de poussière. Le corps maternel est envisagé à travers l’effort dépensé et les travaux effectués. Cette image si bien ancrée dans sa mémoire est porteuse d’un état d’âme particulier que Nfissa peut réactualiser, surtout aux moments de chagrin. Comme si (a)voir le corps en mouvement – de la mère mais aussi celui de la fille des années après – vaquant à des occupations domestiques tranquillise l’esprit, lui offre un cadre rassurant et un soutien : la fille « se rappela le temps d’automne, à la maison familiale, et les jours de grand nettoyage : on ouvrait tous les matelas, les coussins, on lavait la laine, on recousait de nouveau les housses séchées... puis les tapis, puis les rideaux... » (AN, 364).

Malgré cette alternance constante entre des exemples à dominante négative (les « fantômes » de *L’Amour, la fantasia*) ou plutôt positive (la mère de Nfissa), la vie quotidienne d’une femme se déroule toujours dans l’espace de la maison (FA, 123). Comme le raconte l’aïeule de Nfissa, les gestes de son corps sont limités au travail dans la maison du mari. Le passage de la demeure paternelle à la demeure maritale marque un changement de vie et de comportement puisque la jeune fille, qui ne sait rien, découvre qu’elle doit tout faire. Quelques éléments surprenants sont mis en évidence lors de ce passage : le fragment débute par l’âge de la fillette lors du mariage ; puis le bagage de connaissances transmises par la mère ou l’entourage féminin pour bien commencer la nouvelle vie se limite à des gestes et des occupations physiques assez statiques : « - J’ai été mariée à douze ans... Fille unique, j’avais été gâtée par mon père. Alors me voilà dans ma nouvelle demeure ne sachant rien faire : ni pétrir le pain ni tourner le tamis pour le couscous... et aucune notion du travail de la laine ! » (FA, 135). Le père, par amour, l’a préservée en lui permettant d’avoir une enfance tranquille et heureuse. Du coup, l’apprentissage des travaux ménagers débute dans la maison du mari par le travail de la laine. L’adolescente choyée, qui aimait dormir chez elle, doit apprendre à se réveiller tôt pour travailler. Le petit incident avec sa belle-mère y est pour quelque chose parce que le corps de la fillette (« toute tremblante » (FA, 136)) connaît pour la première fois de sa vie « l’effroi » (FA, 136) :

Moi, naturellement [...] j’avais si peur que mon père revienne ainsi, en toussant derrière ma porte, à mon réveil, que chaque aube me trouvait debout dès quatre heures du matin [...] J’avais déjà pétri et cuit le pain au four, mis le repas sur le *kanoun* quand ma belle-mère et mes belles-sœurs se levaient...J’avais ensuite la matinée entière pour m’installer à l’intérieur du métier à tisser ... (FA, 135).

Un autre geste traditionnel de la vie féminine, déjà évoqué par l'aïeule qui accentue le rôle nourricier de la mère, met en avant ses mains pétrissant et cuisant le pain, ainsi que le visage rougi par la chaleur du four : « voilà des doigts ordinairement teintés de henné, habituellement mains actives des mères préservées (visage en feu pour faire le pain<sup>179</sup> et pour se brûler) » (FA, 54). Il s'agit d'un souvenir parlant car vécu par le corps et inscrit dans la mémoire grâce à la couleur à dominante rouge des doigts et des visages.

Dans cet espace, quoiqu'intérieur, la vie quotidienne est rythmée par la religion. Nous pouvons même parler de la religiosité introduite par les gestes de prière, faits normalement dans l'espace de la chambre, mais ils peuvent se dérouler dans le salon, surtout pendant le Ramadhan. Cette période impose des changements importants d'habitudes ménagères (le corps est sollicité non seulement pour le ménage, mais par la prière aussi) le temps lui, s'allonge, le corps se purifie et se détache des choses matérielles par le jeûne, les maisons deviennent plutôt silencieuses pendant la journée :

Le temps s'allonge les jours de carême, les maisons deviennent profondes, l'ombre translucide et le corps s'alanguit. [...] Lla Fatouma, lourde, imposante, se remettait au ménage. [...]

Nfissa contemplait ses sœurs sans dire mot. Le père était sorti, Lla Fatouma faisait maintenant sa prière dans un coin de la grande salle de séjour, tandis qu'elle-même entassait les peaux de mouton qui avaient servi à la sieste. Les autres s'affairaient, mais dans une anarchie due au changement des habitudes ménagères en ces premiers jours de Ramadhan (FA, 131).

La maison est aussi le *lieu d'expression ouverte des sentiments*<sup>180</sup>, comme par exemple la douleur du deuil. Celle-ci monte de la chambre jusqu'aux terrasses<sup>181</sup>, le soir (AN, 379-380).

---

<sup>179</sup> Le pétrissage et la cuisson du pain au four semblent être un leit-motif des activités ménagères féminines sur la terre algérienne. Cette occupation est décrite à plusieurs reprises dans notre corpus, ainsi que l'importance des mains et des bras : « Elle avait les bras nus, s'était débarrassée sans façon de son corsage d'organza [...]. Elle venait de pétrir la pâte pour des galettes, et, rosie par l'effort, sortait se laver les mains dans le bassin de la cour » (FA, 133).

<sup>180</sup> Le paradoxe de cet espace est bien relevé par notre romancière : pour certaines femmes, la maison est un lieu protecteur et sûr, tandis que pour les adolescentes rêvant de liberté, la maison acquiert les caractéristiques de prison et de la frustration. Dans cette maison-prison, elles se considèrent comme étant les « vraies séquestrées » (FA, 133).

Cette idée de maison-prison est marquée d'une manière intéressante par l'absence des sèmes de chaleur et de bien-être et la présence presque constante des lexèmes de l'immobilité (du corps et/ou de l'atmosphère). Lors de l'enterrement de sa belle-mère, Chérifa se remémore son entrée dans la maison et l'atmosphère qui y régnait : « Depuis qu'elle a pénétré dans cette maison, voici cinq ans, il lui semble que sa belle-mère a toujours été morte ; lorsque, aussitôt après son mariage, Chérifa avait pris possession du foyer sous l'œil attentif de Youssef qui ne la quittait pas, Lla Aicha avait choisi soudain de se pétrifier là, sur ce seuil » (ENM, 21).

<sup>181</sup> La terrasse est plus qu'un lieu d'expression de la douleur provoquée par le deuil. Par son hauteur, c'est un lieu de pressentiment et de guet, car il ne faut pas oublier les capacités empathiques des femmes, surtout les mères. Le soir de l'assassinat des frères Saadoun, Lla Lbia – qui était très liée à leur mère – a eu un mauvais pressentiment, tandis que sa voisine faisait le guet du haut de sa terrasse, les deux attendant inquiètes pour le sort de leurs fils, entre autres. Lla Lbia raconte à Mina : « mon fils Ali, que ma protection soit sur lui, sort. Moi,

Les pleurs s'envolent dans l'espace infini de l'azur, entrent dans le cœur des voisines qui les entendent et participent affectivement à la souffrance de la famille touchée, tout en s'en prémunissant par des formules rituelles : « Aïcha [...] alla auparavant fermer la fenêtre qui donnait sur les terrasses voisines, par où les pleurs me parvenaient. Moi, je les entendais toujours. Et, c'est étrange, c'était cela qui me rendait si calme aujourd'hui, un peu morne » (FA, 75).

Nous pourrions dire que le seul sentiment qui s'extériorise librement à l'intérieur de la maison est la douleur provoquée par la mort d'un être cher. Cette douleur a la caractéristique de s'échapper de cet espace limité et, une fois au-dessus des terrasses, s'adresse à tous et touche les cœurs féminins à travers des chants ou soupirs. Ainsi le corps qui reçoit la plainte vibre-t-il à l'unisson avec celui qui s'exprime, parfois sans qu'il connaisse l'histoire. L'expression corporelle féminine est universelle dans ces moments (le chagrin, les larmes) tout comme les mots dénonçant le drame :

Une voix un peu aiguë s'envole par-dessus le muret de l'autre côté du patio, venant des plus vieilles maisons avec terrasse, les *douirates*, les surnomme-t-on. Les volutes du chant pur déroulent le premier vers de la complainte. [...] La voix de l'inconnue, telle une lame d'acier dans l'espace, se déchire pour le vers suivant. [...]

- Elle improvise, elle psalmodie ainsi à l'arrivée de chaque nuit, souffle Lla Lbia. La bienheureuse, ajoute-t-elle, plus sa vue s'affaiblit, plus la passion, ou la tristesse, je ne sais, amplifie sa voix d'ange [...]

- Qu'a-t-elle donc ta voisine, gémit-elle, à nous tourmenter ? [...]

- Son chant lancé à la lune, chant d'amour ou de désespoir, qui le sait, devient son seul élixir.

La voisine, de l'autre côté du mur, reprend le dernier vers. Et Mina cède à de soudains flots de larmes, dans la touffeur de la nuit (FSS, 29-31).

Le corps féminin, entraîné par l'expression de douleur d'une autre femme, reste cependant immobile, comme si l'âme était la seule capable de sortir de l'oppression ressentie par la femme cloîtrée. Toutefois, notre romancière déconstruit presque immédiatement et inconsciemment cet immobilisme corporel féminin, par l'image de la maison devenue dans l'imaginaire féminin le « royaume des femmes » (ENM, 27), pendant le Ramadan : « la maisonnée devenait royaume des femmes » (FA, 133). Dans la maison vidée de présences masculines, le corps féminin trouve sa tranquillité, nous dit une femme : « Nous sommes si

---

j'attends debout, dans la première cour, près de l'entrée, et mon cœur me mordait là, sous le sein, je le sentais... Ali revint, bouleversé, en s'exclamant : "On a tué les fils Saadoun, à ce qu'il paraît. Fusillés, ils les ont plaqués contre le mur et ils les ont exécutés." Je n'ai d'abord pas bougé de ma place. Mais je ne pus tenir. J'allai chez ma voisine, celle qui, du haut de sa terrasse, là-bas, guettait, elle aussi, l'arrivée de son fils » (FSS, 35).

tranquilles, loin des hommes » (*FA*, 32). Avec l'introduction de cette notion de royaume, l'image de l'intimité féminine, de l'affectivité profonde, enracinée à jamais dans le cœur des fillettes, se déploie devant nos yeux. Nous mesurons ainsi l'intensité de la vie affective féminine, malgré le repli sur soi, intervenu à cause du rétrécissement de l'espace. Cette maison est le lieu de l'enracinement du corps féminin dans la vie familiale et sociale. Nous pouvons aussi penser à la notion du paradis, car cette maison a encore la capacité d'offrir à la femme la sécurité, la chaleur, la protection. Elle devient ainsi dans son imaginaire un « refuge », un « centre »<sup>182</sup> de son univers qu'elle a investi de son affectivité, de sa vie, de ses dons de mettre de l'harmonie, de l'ordre et de l'équilibre, du mystère (par sa capacité d'offrir la vie) et de la dynamique par ses récits et prises de parole.

### Chambre

Cette dimension presque exclusivement féminine est continuée dans l'espace de la chambre, surtout dans le cas où l'espace de la maison est partagé par plusieurs familles, comme nous le lisons à plusieurs reprises dans *Les Enfants du Nouveau Monde*<sup>183</sup> et dans *Ombre Sultane*<sup>184</sup>. La chambre, cet espace féminin encore plus réduit, est rarement décrite. Parfois elle est vide, comportant uniquement le lit : « En dehors de ce lit, un matelas et un sommier qu'elle a fait acheter en même temps que le strict nécessaire, la chambre est nue » (*ENM*, 45). Autrefois, elle est évoquée à cause de sa taille et de sa luminosité, le lit trônant au milieu de cet espace : « C'est une pièce pas très grande, sombre. Un lit à baldaquin, au fond [...] De l'autre côté une armoire en bois verni ; des matelas, des coussins à même le carrelage selon l'habitude » (*ENM*, 59). Le vide et la pénombre régnant dans la pièce reviennent régulièrement dans la description de cet espace occupé par le corps féminin : « Dans la pièce large, basse, envahie de pénombre, où a dormi la passagère, Sarah remet le matelas en ordre, relève les coussins, secoue la natte en diss... [...] Anne va, vient, dessine des cercles rétifs au milieu de la pièce nue » (*FA*, 14).

---

<sup>182</sup> Bachelard, Gaston – *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Ed. José Corti, 1997, p. 102.

<sup>183</sup> Cette vie féminine limitée à une chambre est évoquée à la page 14 (« Dans chaque maison où vivent ordinairement quatre à cinq familles, une famille par chambre ») et 26 : « la vanité possessive qui les saisissait de se sentir maîtresse enfin d'une maison, une simple chambre d'ailleurs le plus souvent ». Le partage de la maison entre plusieurs familles est une règle dans la société algérienne à une certaine époque, nous dit Assia Djebar : « Rachid, le père de Lila, était donc tombé amoureux de la jeune épousée introduite pour lui, selon un protocole bien établi, dans cette trop grande maison où vivait une vraie tribu (les trois frères de Rachid déjà mariés avec chacun, de nombreux enfants ; une sœur veuve ; de vieilles femmes, aïeules et autres – et au-dessus de tous, le chef tout-puissant, le Père) » (*ENM*, 144).

<sup>184</sup> Une telle remarque est faite aussi à la page 87 : « chaque parente sortant de sa chambre ».

Le vide amplifie l'espace, lui imposant une certaine religiosité et l'inonde du silence : « elle imaginait leur chambre tel un temple, profond et vide » (*FA*, 34). Les adjectifs qui qualifient l'atmosphère y régnant, et implicitement l'espace, sont les mêmes que pour la maison, silence, sombre, vide, froideur et statisme : « Au-dessus des terrasses, de la vie quotidienne avec ses chambres closes, ses patios secrets et quelques fenêtres aux persiennes entrouvertes, ce monde du clos, des chuchotements et du silence » (*FSS*, 176).

Un tel espace ne peut donner lieu qu'à des activités qui sont en « harmonie » avec une telle atmosphère et par extension, avec le vécu féminin, se déroulant dans ces « lieux familiers » loin de la lumière du soleil, comme c'est le cas de la couture qui occupait les journées de Chérifa (*ENM*, 27).

Pour les moins chanceuses comme Lila, qui vient de vivre un événement douloureux, la chambre – cette fois-ci synonyme de l'appartement qu'elle cherche à louer – revêt des aspects de prison et son ressenti est fait d'oppression et de malaise. Les adjectifs marquent une atmosphère presque mortuaire (la couleur blanche, le vide et la petitesse de l'espace, la fatigue corporelle) : « Elle commençait à être lasse. Au seuil de chaque appartement vide, elle se posait la question : "Y vivrai-je ?", puis la blancheur des murs, la petitesse d'une chambre lui faisait ressentir à l'avance l'étouffement qui la saisirait si elle y était prisonnière » (*ENM*, 31). Cette mortification et ce désir éphémère de rejoindre la terre sont confirmés deux pages après, par toute une série de lexèmes évoquant le vide, le silence, l'immobilité, l'oubli de soi, la somnolence lourde qui s'est emparée du corps qui (s')abandonne (mais la conscience engloutie se cherche afin de renaître) : « maison vide », « contempler le silence de l'azur immobile », « oublier », « s'arrêter de vivre ». Le paragraphe est d'autant plus intéressant que cette séquence est intégrée dans une phrase qui laisse apparaître une comparaison (et une évocation) avec les gestes et des postures féminins à l'intérieur de la maison, comme si un tel état faisait partie du vécu de toute femme algérienne. Il n'y a qu'une seule discordance dans ce scénario très réel, la fenêtre largement ouverte :

s'asseoir dans une maison vide, s'étendre sur un matelas ou sur le carrelage frais comme dans les heures opaques d'une sieste qui dure, et par une fenêtre grande ouverte sur le ciel, se perdre à contempler le silence de l'azur immobile, oublier, s'arrêter de vivre, à peine tressaillir encore comme dans la somnolence d'une matinée lente ; la tête est lourde alors [...] Puis le corps se défait, rompt les amarres, se perd, malgré le matin mûr et malgré la chaleur (*ENM*, 33).

L'atmosphère de la chambre, faite de solitude et de silence, est plusieurs fois évoquée, et nous y insistons car elle se trouve en relation étroite avec l'espace et le corps féminin qui en est pénétré. C'est ce qui fait que les gestes et les postures du corps féminin sont les mêmes tout au long de notre corpus : « Lila s'assoit de nouveau ; elle oublie sa solitude, et le présent, et le silence » (*ENM*, 52).

La chambre devient plus qu'un espace, un vrai « état d'âme » s'accordant avec l'atmosphère et le ressenti féminin. Ainsi, d'un concentré de vie intérieure pour la femme algérienne elle a perdu – dans ce contexte de passivité et de lourdeur, de manque de vie – tout signe de vie familiale et de chaleur, devenant « un temple profond et vide » (*FA*, 34). Désinvestie par la vie affective féminine, elle perd ses caractéristiques familières. La femme perçoit son corps comme étant « une statue froide » (*ENM*, 23) dans les étreintes de l'époux. Et quand la chambre est désertée par la présence masculine, elle devient « une tombe » (*ENM*, 83).

Tout comme la maison, la chambre est un lieu privilégié de l'expression de soi. Même si, à la base, elle offre parfois un sentiment de sécurité<sup>185</sup>, les mots féminins qui l'investissent et qui l'animent, expriment ou laissent entendre des affects qui n'ont d'existence qu'à l'intérieur. Un intérieur (maison ou chambre) maîtrisé par les mots qui nous permettent de voir la vraie vie féminine, les vrais sentiments qui forment son affectivité. Le corps féminin est présenté avec son usure, la vieillesse et peut-être le repos insuffisant, un corps « cassé » dont les ressorts physiques sont abîmés : « la vieille octogénaire se levait toute cassée pour la première prière » (*AN*, 45). Les prières renvoient aussi à la mort et la chambre d'Anne est imprégnée, pour Sarah, de « désespoir » (*FA*, 14) comme nous l'avons déjà dit.

Dans cet espace confiné, les mots féminins sont susurrés ou chuchotés, et tout en se soumettant aux règles sociales, ils témoignent de la vérité sans pour autant montrer leur potentiel de révolte. Tout d'abord, ils sont signes du malheur, des souffrances, de toute « la parole drapée du malheur » (*OS*, 87) à travers une double communication, verbale (phrases, confidences) et non-verbale (sanglots, soupirs). Une expression de la douleur incapable à se dévoiler en plein jour et à s'exposer au soleil ou aux regards des autres, mais partagée avec les sœurs de souffrance :

---

<sup>185</sup> En fait, la femme transforme ce petit univers en un « univers du contre » dans l'acception de Gaston Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 112 : un univers contre l'insécurité, la limitation, l'hostilité.

à l'intérieur des chambres, des phrases amères se dévidaient – confidences révoltées d'une mère, monologue d'une épouse rageuse après la sortie du maître, sanglots hululés de telle autre rivée à un matelas de douleur, soupirs d'une épouse stérile dont le mari a pris seconde femme (*OS*, 87).

Si à l'origine de la douleur se trouve le comportement du mari, dans d'autres situations, la chambre est le lieu d'expression de la douleur provoquée par la mort du mari et des fils. Et cette douleur est exprimée par le même symbole des mains qui s'attaquent surtout au visage, attribut de la personnalité et du corps féminin : « Chambre des femmes. Ombres sur les murs des bras nus dressés, qui se lacèrent. Cris longuement déchirés... » (*FA*, 88). Parfois, cette expression des états d'âme est absente, le corps féminin nous laissant voir sa tristesse ou son vide provoqués par l'absence de l'homme. Comme s'il était « programmé » à « vivre » seulement en la compagnie de l'homme : « Elle fait les préparatifs habituels, absente, attristée que Youssef ne revienne pas pour le déjeuner » (*ENM*, 19).

En second lieu, on trouve le désert affectif (ou « vide sentimental » (*ENM*, 75) associé à un autre type de solitude) de la femme ayant la chance de travailler, d'aimer son métier et d'entretenir sa famille, mais qui a laissé de côté tout espoir d'avoir une famille. Elle ressent le poids de cet engagement la contraignant à une vie connue d'avance et sans surprises et elle se retire dans sa chambre, devenue à la fois le temple de son métier et le lieu d'extériorisation du désespoir et de la peine :

Il lui arrivait si souvent quand elle rentrait le soir, quand elle avait parfois envie de crier à force de solitude (« Qu'y a-t-il donc dans ma vie ? Pourquoi ne suis-je pas comme les autres ? comme les autres : mariée, comblée, avec des enfants qui me prolongeraient ? ») quand ses traits se durcissaient, qu'elle s'absentait [...] il lui arrivait de se dresser : « J'ai du travail ! » disait-elle vite ; elle allait dans sa chambre, une minuscule pièce de la vieille demeure où depuis deux ans elle pouvait travailler seule. [...]

Bien sûr, il lui était difficile de ne pas étouffer quelquefois, quand s'emparait d'elle cette sensation de glisser dans le noir, quand elle se voyait poursuivre toujours son même chemin monotone (*ENM*, 73-75).

Pendant la journée, *les gestes, les attitudes et les occupations de la chambre* n'ont rien à voir avec ceux qui occupent le corps vaquant aux travaux ménagers. Le plus souvent, le corps féminin est surpris dans une attitude d'abandon ou de prostration, d'enchaînement à la terre et aux corps des enfants, aux besoins desquels il subvient quotidiennement : « sur le sol, Amna est assise. Son corps lourd, empesé ; ses jambes enflées, allongées devant elle ; sa figure rougeaude aux joues épanouies ; ses yeux larges avec leur expression larmoyante. Cette



femme gît là, muette... Elle allaitait son dernier [...]. Son sein gonflé pend, hors de son corsage de dentelle » (*ENM*, 59).

Le temps cyclique du jour et de la nuit détermine des occupations bien précises dans la chambre. La journée est le moment des travaux ménagers. Mais le corps féminin ne trouve pas son repos la nuit car il doit assurer son devoir conjugal, une tâche lourde et fatigante. L'acte sexuel est dépourvu de tout plaisir, *le lit devient un lieu d'esclavage* et l'acte en lui-même est perçu par le corps féminin comme une soumission de plus.

Dans le vécu des femmes, le corporel est source d'emprise de la part de l'homme, laquelle s'exerce le jour et la nuit. D'où la plainte de la femme qui rêve à un moment de repos, reprise en écho par la fillette qui l'entend par inadvertance et qui se grave dans sa mémoire, en lui révélant la vérité sur les relations mari-femme et en détruisant ainsi l'image du couple idéal. Plusieurs observations sont à faire à partir de cette plainte. Tout d'abord, le sujet est focalisé autour de l'atteinte des hommes à leur pudeur car les femmes doivent montrer leurs jambes, les exposer au regard masculin. De plus, le terme que les femmes ont pour se désigner (« les malheureuses ») exclut toute forme d'accomplissement et d'épanouissement dans le couple :

- Jusqu'à quand, ô maudite, cette vie de labeur ? Chaque matin, chaque midi et chaque soir, mes bras s'activent au-dessus du couscoussier ! La nuit, nul répit pour nous les malheureuses ! Il faut que nous les subissions encore, eux, nos maîtres, et dans quelle posture – la voix sursaute, l'accent se déchire en rire amère –, jambes dénudées face au ciel ! (*OS*, 112)

Le mari est le maître que la femme doit subir, surtout la nuit. Même le souvenir de ces soirées marquées par le devoir conjugal est volontairement oublié, car les événements blessent la femme, à la fois dans ses dimensions physique et psychique.

Comme nous le comprenons avec cette dernière citation, le corps féminin évolue jour et nuit sous le regard de l'autre, il se sent toujours observé et même espionné, par le mari ou par une jeune fille qui devient témoin, malgré elle, des plaintes non ravalées. Il ne connaît aucun moment de répit, il est constamment aux aguets à cause du sentiment d'insécurité qu'il vit quotidiennement et de la douleur lancinante qu'il doit exprimer d'une manière voilée, dans un espace dans lequel il trouve rarement son équilibre.

## 1.2. Regard espion ou voyeur – négation de la personnalité

C'est cette constance du regard posé sur le corps féminin qui explique les nombreuses phrases qui en parlent dans notre corpus. Il s'agit surtout des regards masculins que la femme, dans la société algérienne, telle qu'elle a été vue et décrite par notre auteure<sup>186</sup>, perçoit comme étant « voyeur » ou « espion » (VP, 224) à cause de son incapacité de voir à l'extérieur. A cause de son enfermement, chaque fois qu'elle est confrontée à l'autre, elle se sent espionnée et observée. Elle vit cela comme une attaque directe à sa personnalité, ce qui l'a conduite à l'adoption de certains comportements ayant des conséquences très lourdes, pas uniquement sur le corps mais aussi sur son identité, car transformés en grille rigide d'attitudes possibles. Sous le regard de l'homme algérien – maître de la maison –, tout corps féminin se sent « exposé » (FA, 152), dénudé de la protection offerte par les murs de la maison, presque coupable d'être dehors car, se sachant « "être pour autrui", qui est sans cesse *sous le regard des autres* »<sup>187</sup>. Et il doit s'accommoder à « la toute puissance de l'opinion »<sup>188</sup>. Ce regard masculin est tellement « spécialisé » à reconnaître les femmes que même un seul indice donné par les chevilles féminines est suffisant pour leur donner une identité.

Si à l'extérieur, lieu de contrôle et de manifestation du pouvoir masculin, le regard masculin est plutôt voyeur, car il essaie à tout prix d'identifier la femme qui s'est aventurée dans la rue, à l'intérieur de la maison, il est inexistant puisque le corps féminin « ne rencontre pas le dialogue du regard » (ENM, 17), comme l'observe et l'exprime Youssef. Pourtant, certains hommes se défont de cette opacité du regard à l'intérieur et en profitant de leur statut de mari, à un moment donné, ils espionnent l'épouse au milieu du peuple des femmes : « cet homme avec lequel je partageais quasiment tout depuis une décennie acceptait lui aussi d'être un voyeur, puisque, homme, il surprenait ma danse parmi les femmes » (VP, 63). Le corps féminin, surprenant ce regard, avoue avoir une réaction empreinte d'émotion, de timidité et pourquoi pas de peur, le tout suggéré par un rythme cardiaque accéléré : « mon cœur avait battu de timidité, ou d'un trouble ambigu » (VP, 62-63).

---

<sup>186</sup> En fait Assia Djebar ne fait que parler de sa culture qui présente une « Puissante mythologie du regard et du sexe », comme l'a écrit Abdelwahab Bouhdiba dans son livre *La Sexualité en Islam, op. cit.*, p. 52.

<sup>187</sup> Bourdieu, Pierre – *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF, 2001, p. 87.

A. Bouhdiba a très bien surpris ce rôle protecteur des murs de la maison qui complètent le rôle du voile et offrent l'anonymat au corps féminin, tout en restreignant sa liberté de mouvement : « Le voile va donc faire passer dans l'anonymat le plus total. Etre musulmane c'est vivre incognito. Et pour en être sûr la société arabe n'a plus qu'à séquestrer la gent féminine. La maison arabe ne sera plus qu'un voile de pierre renfermant le voile de coton ou de laine », in *La Sexualité en Islam, op. cit.*, p. 50.

<sup>188</sup> Bourdieu, Pierre – *Sociologie de l'Algérie, op. cit.*, p. 87

Avec cet exemple, nous comprenons que l'imaginaire féminin a assigné au mari et à tout homme le statut de « voyeur » puisqu'on lui attache le rôle d'espion des autres. L'atteinte provoquée par cette surveillance constante, intégrée dans l'expérience féminine, est oppressante et nous avons été surprise par la phrase de Lila, le personnage du film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* qui rêvait à une société dans laquelle « N'existe plus enfin le regard espion » (VP, 224).

Ce regard est tellement agressif pour certaines femmes qu'il est vécu sur le mode du vol de soi et ses effets sont identiques à ceux du viol : vol-viol<sup>189</sup>, ces deux actes attaquent la personnalité et la chair féminine et se rejoignent dans l'exercice du contrôle masculin sur le corps féminin. Transposé à l'univers de la rue, le regard espion et autoritaire veille que personne ne voie rien d'autre que les chevilles de toute femme qui sort et assure la protection contre le mauvais-œil ou contre celui qui tente de pénétrer / percer le voile dans le but voir la chose la plus redoutée et redoutable, « l'œil-sexe » :

Il suffit d'un rien – d'un épanchement brusque, d'un mouvement inconsidéré, inhabituel, d'un espace déchiré par un rideau qui se soulève sur un coin secret – pour que les autres yeux du corps (seins, sexe, et nombril) risquent à leur tour d'être exposés, dévisagés. C'en est fini pour les hommes, gardiens vulnérables : c'est leur nuit, leur malheur, leur déshonneur (FA, 151).

Etrange association entre ces trois parties féminines fondée sur le fait qu'elles ont la capacité de laisser entrer ou de réveiller le désir masculin. Par cet acte, le corps féminin est toujours prêt à trahir ou « défier » l'homme par ces « autres regards du corps mobile. Comme si soudain le corps tout entier se mettait à regarder, à "défier", traduit l'homme » (FA, 152). Nous comprenons que ces parties, fortement investies d'une connotation sexuelle, constituent dans l'imaginaire masculin une menace à son autorité et l'investissement des rues par les femmes, même voilées, augmente le risque d'exposition volontaire ou accidentelle de leur corps. Puisque, ce corps féminin qui a acquis la liberté de regarder, d'avoir l'usage de ses deux yeux, peut envisager de franchir d'autres limites. Donc la sortie dans la rue crée de l'insécurité pour l'homme, son exclusivité sur le corps de l'épouse est mise en danger parce que le pas qui conduit de la liberté de regarder vers celle d'entrer en contact avec les autres est petit. Cette limitation du danger d'exposition des parties du corps féminin<sup>190</sup> doit aussi être

---

<sup>189</sup> Cette idée du « vol » qui est contenu dans le « viol » se retrouve dans le livre de Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, (Paris, L'Harmattan, 1997) qui joue avec l'orthographe pour la mettre en évidence : elle écrit « v(i)ol », p. 77.

<sup>190</sup> Ce danger vient du risque que l'homme ressente du désir s'il aperçoit par inadvertance certaines parties du corps féminin et la naissance de ce désir – somme tout normal si nous croyons comme Bouhdiba que « L'homme

comprise par la toute-puissance du regard dans la culture musulmane, présente dans l'expression « l'œil-sexe ». En effet, Bouhdiba parle d'un « être-regard »<sup>191</sup>, du regard qui est « un début de "la transgression" des limites de Dieu »<sup>192</sup> et du devoir de tout musulman de contrôler son regard et de ne pas exposer son intimité au regard d'autrui<sup>193</sup>. Du coup, cette conception du regard-aphrodisiaque ou tentation transforme la sexualité en limitation du corps féminin, en peur, malheur et déshonneur.

Devant les vicissitudes et des restrictions émanant de l'ordre social et incarnées par le mari ou le père, les femmes opposent ce qui leur reste, c'est-à-dire la solidarité et les liens qui passent par leur corps. Ces corps en contact mènent à la formation d'un corps collectif, ce qui met de côté l'identité. Le corps féminin devient une entité inséparable de la communauté dont le sujet émane. Mais parler d'un sujet dans ces conditions est bien ambitieux puisque nous sommes plutôt en présence d'une femme-corps pour les autres car soumise entièrement au regard des autres.

Ce corps, caché complètement à l'extérieur, a le droit de se dévoiler en présence de la famille ou du mari, à l'intérieur de la maison. Le poids des interdictions faiblit dans cet espace et nous pouvons surprendre des images du corps féminin, un peu moins fragmentées, mais le doute et surtout la honte inscrite dans la chair féminine restent très présents.

La relation que *le corps féminin entretient avec le Mari*, écrit avec la majuscule car envisagé en tant que figure emblématique et non pas personne individuelle, est complexe car programmée par des siècles de us et de coutumes. Pour que le corps d'une adolescente trouve un « maître », la tradition veut qu'il soit exposé à la vue des marieuses qui vont colporter la nouvelle de la beauté physique de la jeune fille, comme nous le montrent des pages djebariennes. Malgré la vie dure des femmes mariées, telle qu'elle ressort des romans de notre corpus, toutes les jeunes filles désirent connaître le mariage et toutes les mères des garçons désirent trouver la meilleure épouse pour leurs fils. Paradoxalement, avant d'être un corps offert au mari, la fille est choisie par le regard de la future belle-mère. Nous retrouvons la même relation regard-sexe, circonscrite cette fois-ci à l'univers féminin. Car le plus souvent, cette observation des qualités physiques des jeunes filles a lieu au hammam, lieu féminin par excellence. A l'intérieur de cet univers, les corps, quoique cachés à moitié, laissent deviner

---

est un être du désir » (in *La Sexualité en Islam, op. cit.*, p. 21) – doit être contrecarrée par une vigilance de tous les instants, pour que la sexualité ne nuise pas à l'ordre social.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>193</sup> « Être musulman c'est contrôler son regard et savoir soustraire à celui d'autrui sa propre intimité », Bouhdiba, Abdelwahab - *La Sexualité en Islam, op. cit.*, p. 51.

des traits qui sont mis en avant et loués lors des conversations par les vieilles et ainsi le canon de la beauté féminine algérienne<sup>194</sup> a pris naissance, canon très différent de la mode européenne. Mais force est de constater que le corps occupe le devant de la scène, avec une insistance sur certaines caractéristiques physiques devenues des signes du caractère et du comportement futur. Ces femmes algériennes retrouvent leur place dans les peintures françaises d'un Courbet ou Cézanne : la blancheur de la peau, les formes rondes, les « seins amples » (FA, 50). Baya est « embellie par l'éclat de sa peau grasse et blanche au milieu des vapeurs translucides » (FA, 37) et ses qualités physiques sont louées par une vieille qui entend sa discussion avec Sarah :

Une nouvelle venue, d'un certain âge, comprenant le français, intervint.

- Avec ta beauté ! S'exclama-t-elle et elle ajouta en berbère pour se faire confirmer l'origine régionale de la jeune fille : « Les louis d'or n'ont pas besoin de chercher preneur ! Le maître choisi du destin se présentera ! » (FA, 42-43).

Il est intéressant de remarquer que lors de cette discussion, la vieille s'emploie à tester Baya afin de découvrir son origine et son adhésion à la culture féminine. Mais l'élément qui retient notre attention est son désir avoué à Sarah de se marier, malgré ses diplômes, son travail au laboratoire de l'hôpital et sa récente promotion. Elle a même l'impression d'être poursuivie par la malchance, mise en marche par le sentiment d'honneur de son père qui a chassé plusieurs prétendants. Et dans l'univers calfeutré du hammam, elle demande des conseils à une femme mariée. Cette situation courante, ce désir des jeunes à trouver un « maître » et se marier vient en fait d'un conditionnement de la psychologie féminine, de l'éducation qui enseigne aux filles le fait de « se donner » à l'homme, sans lequel elles ne sont rien<sup>195</sup>. Ce désir d'abandon, d'accomplir son devoir social et religieux contraste avec la réaction

---

<sup>194</sup> Ce canon appliqué aux corps féminins algériens connaît une variante apparue à l'époque coloniale. Ce nouveau canon, qui témoigne du désir du colonisé de s'identifier le plus aux colons, apparaît dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Mounira est séquestrée par son père à cause de sa beauté. « Son assurance lui venait de sa "beauté", laquelle lui était reconnue par un jugement de valeur assez répandu à l'époque : quoique de petite taille et plutôt rondelette, elle laissait dire qu'elle était douée d'un physique "exceptionnel", du simple fait que, seule parmi ses cinq ou six sœurs, elle avait le teint clair d'une presque blonde, avec des cheveux châtain. A l'époque coloniale, en effet, toute autochtone, rousse ou blonde, qui pouvait passer, au premier regard, pour une Européenne, obtenait un succès d'extranéité dans son groupe [...] »

(Nos vieilles dames, parfois des marieuses, avaient, elles, le goût plus sûr : quand elles devaient juger de la beauté d'une pucelle, elles disaient pour en faire l'éloge : "Elle a du *sirr*." Ce qui signifiait que la jeune fille avait, dans ses traits ou de par sa grâce, un charme "secret", qui lui persisterait, l'âge venu », (NP, 209).

<sup>195</sup> Le mariage dans la société algérienne réunit les dimensions sociale et religieuse, il est vu à la fois comme obligation canonique et accomplissement de la personne. Abdelwahab Bouhdiba cite une *hadith* célèbre qui illustre cette idée : « l'homme qui se marie se rend possesseur de la moitié de sa religion », in *La Sexualité en Islam, op. cit.*, p. 20. Nous comprenons donc pourquoi cette idée du mariage est si bien inscrite dans la chair féminine qui considère qu'elle doit accomplir son devoir religieux et social en appartenant à un mari.

corporelle de notre héroïne, les larmes, auxquelles Sarah attache son pessimisme : « Elle écoute : certaines des vierges, dans cette ville, vous abordent avec leurs émois, pour ainsi dire les mains tendues. Naïveté ouverte en don. Si Sarah pouvait, elle pleurerait avec une tendresse défaite [...] Pour rien, pour elles toutes... » (FA, 42).

Si ce n'est pas au hammam, l'observation des jouvencelles se fait lors des fêtes des femmes. Le rituel de ces rencontres des femmes en vue d'un mariage est largement exposé dans le chapitre « La Mise à sac » dans *L'Amour, la fantasia*, qui décrit le cérémonial à respecter et le rôle à jouer par chaque génération. Dans ce cadre aussi, les qualités observées restent la beauté et la soumission du corps de la jeune fille car son rôle est d'écouter et d'exposer ses bijoux, tandis que les femmes âgées parlent en utilisant les formules conventionnelles. Parfois, ce sont les parentes (mère, tante, sœur) qui, après avoir vu ou rencontré la jeune fille, se chargent ou sont chargées de décrire au futur marié les qualités physiques de sa future épouse. Nous pensons au fragment « 5e mouvement: De la narratrice en adolescente » décrit dans le roman *Vaste est la prison*. La narratrice se rappelle une scène de son adolescence : lors d'une fête entre les femmes, la jeune fille est remarquée par une matrone lors de sa danse : « sans hésiter, je la demanderais en mariage pour mon premier fils ! Je la lui décrirais comme elle est là, maintenant, avec sa taille, son port et ses yeux si ardents ! » (VP, 279). Aussi, pour trouver un mari, les jeunes filles doivent se conformer à « la règle » d'exposer leurs qualités physiques et consentent à jouer le rôle imposé.

Ce corps féminin est toujours sous le regard des autres, le mari ou les *femmes de la belle famille*. D'habitude, le corps de la jeune fille se trouve sous le regard de la belle-famille dès qu'elle est choisie en tant qu'épouse. La sélection est faite en fonction de plusieurs critères et l'adolescente est jaugée longuement par la belle famille pour sa beauté et surtout son éducation : « ma mère déclarait que sa sœur aînée devrait renoncer à chercher à Césarée une future bru. Selon les critères traditionnels, la beauté comptait peut-être, mais surtout les qualités d'éducation, d'apparente douceur, que les matrones testaient chez les adolescentes, durant les noces d'été » (NP, 200). Éducation et douceur, éducation qui entraîne la douceur : une relation plus qu'équivoque s'établit entre ces deux termes qui caractérisent maintenant la femme. Son corps a presque disparu de la discussion concentrée sur des termes plutôt abstraits comme « beauté », « éducation », « douceur » ; ils forment la grille pour juger la future épousée.

Malgré l'éducation, les très jeunes épouses ont souvent du mal à respecter cette autorité, surtout quand le père a fait figure de protecteur et de libérateur. Nous trouvons deux fois dans notre corpus la relation d'une aïeule qui raconte dans un fragment du « *Chapitre VI* »<sup>196</sup> (dans *Les Alouettes naïves*) et dans le chapitre « Nostalgie de la horde » (dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*), comment elle ne sait rien faire en arrivant dans la belle-famille, étant donnée le fait qu'elle a été mariée très jeune et surtout qu'elle a été protégée par ses parents. Ce manque de connaissances des travaux domestiques (pétrir le pain et le faire cuire au feu de bois) et de l'artisanat, comme par exemple filer la laine, tisser des couvertures ou autres objets nécessaires dans une maison est vu par la belle famille d'un mauvais œil. Du coup, la jeune épousée éprouve une dévalorisation de ses qualités. Des années plus tard, quand cette femme raconte à ses petites-filles les premières expériences dans la belle-famille, ses propos nous surprennent puisqu'elle est devenue en quelque sorte la porte-parole de la mentalité et des règles à « enseigner » aux jeunes filles. Les mêmes règles qu'elle a eu du mal à supporter en tant que jeune épousée, elle les transmet à son tour : la femme a l'obligation de savoir accomplir toutes les tâches ménagères, sinon elle ne vaut rien en tant que femme ! Quel long chemin a été parcouru entre cette jeune fille innocente, avant son mariage, et la grand-mère qui donne des conseils qui assureront le bonheur de ses petites-filles dans le couple :

- J'ai été mariée à douze ans... Fille unique, j'avais été gâtée par mon père. Alors me voilà dans ma nouvelle demeure ne sachant rien faire : ni pétrir le pain ni tourner le tamis pour le couscous... et aucune notion du travail de la laine ! **Or, que vaut une femme qui ne sait travailler la laine ?** [...]

- Ce qui m'a été le plus dur, voyez-vous, mes fillettes, c'était de me lever tôt !... Ce que je dormais, je dormais à votre âge !... Un jour, je ne sais pourquoi, je ne me suis réveillée qu'à huit heures... Huit heures, vous vous rendez compte ! (FA, 135-136 ; c'est nous qui soulignons).

Avant de passer à la réaction de la belle-mère<sup>197</sup>, nous voudrions insister sur le verbe au passif qui introduit cette citation pour mettre en lumière (encore une fois) la soumission du corps féminin qui trouve naturel le fait d'être « donner » à un âge tendre en mariage.

Un autre aspect intéressant de ce fragment est le comportement de la jeune épousée : mariée très tôt malgré la protection de son père, donc ne connaissant pas du tout la vie qui l'attendait à côté de son mari et de la famille de celui-ci, elle n'est pas encore consciente des contraintes et des responsabilités qui lui incombent après le mariage, lesquelles sont en opposition avec

---

<sup>196</sup> Il s'agit des pages 147-154 de *Les Alouettes naïves*.

<sup>197</sup> Ce personnage de la belle-mère met en lumière la brèche qui s'est opérée dans la personnalité féminine : d'une épouse soumise, la femme devient une belle-mère autoritaire. Elle change complètement d'attitude et de comportement, elle incarne la prolongation de l'autorité masculine à l'intérieur de la maison.

son âge tendre et ses préoccupations d'enfant gâté. L'éducation n'a fait que la préparer sommairement à la vie « d'après » et son attitude, plutôt inconsciente que paresseuse, en déclenchant la colère de la belle-mère, demandait à être vite corrigée par les instances de l'autorité familiale, le père et la belle-mère : « - Ma belle-mère, scandalisée par ma paresse, avait dit à mon mari : "Va lui chercher son père ! Nous n'avons pas fait venir une princesse" » (FA, 136).

Cet exemple est concluant pour nous car il met en évidence la place occupée par la belle-mère dans la relation de couple. A l'image de son fils, elle incarne l'autorité qui s'exerce sur la belle-fille. Son regard, posé sur le corps et les gestes, est tout aussi impitoyable qu'attentif et il est chargé de s'assurer de la bonne éducation et soumission de la jeune femme qui rentre dans sa famille.

Une autre scène de *Femmes d'Alger dans leur appartement* marque une situation difficile pour le corps d'une jeune épousée et la charge affective empreinte de douleur se fait ressentir lors de la relation faite par cette femme, des années plus tard. La masseuse se rappelle les premières réactions de sa belle famille. Lors de la fête de son mariage, celle-ci avait concentré son attention uniquement sur le corps de la jeune fille et sur le travail que ce corps pourrait faire : elle et les autres femmes de sa famille ont tâté le corps de la fillette en touchant les seins, les épaules, le ventre. Les parties du corps visées sont doublement emblématiques car elles suggèrent deux univers liés exclusivement au rôle de la femme : le travail de nourricière des enfants à venir et le travail de la terre. Et dès le lendemain du mariage, sur son corps s'est exercée l'autorité familiale (incarnée par la belle-mère) qui lui a donné l'ordre de travailler : « Le lendemain, la hargne des femmes : "Travaille ! Montre ce que tu sais faire, princesse"... » (FA, 51). Il est intéressant d'observer que cette belle-mère, comme dans l'exemple déjà cité ci-dessus, emploie le terme de « princesse », mais le registre et les connotations ne sont pas les mêmes. Si dans le premier exemple nous pouvons deviner le respect et l'entente qui unissent les deux familles, la médiation du père aidant la jeune épousée, dans la seconde citation est introduite une note d'acharnement et d'agressivité contre le corps de la jeune fille – à travers le terme « la hargne » –, vu comme un objet à travailler et à faire des enfants, toute la dimension psychique étant occultée.

Le corps féminin a aussi une relation spéciale avec *les parents* dans cette société algérienne décrite par notre romancière, puisque la gamme des sentiments pouvant y naître est très vaste et contrastée. La masseuse a eu un rapport fort particulier avec son père fait de peur,



d'indifférence et peut-être d'amour et sa belle-famille l'a bien exploité. Même vieille, elle se rappelle comment son corps goûtait la liberté quand son père était absent et la peur déclenchée par sa présence : « Mon Sahara s'allongeait au bord, mes parents se souvenaient d'avoir été nomades et je courais, fillette pieds nus, sur la dune. [...] Mon père habillé en légionnaire [...] Je frottais ma joue contre [son uniforme], tout contre quand il me serrait entre ses genoux... Et je tremblais... Il venait de loin en loin... » (FA, 49). Ce même corps enfantin était embelli par les autres femmes de la tribu et présenté au père lors de ses rares visites : « Ma mère morte à ma naissance, mes tantes, en grappes, étouffaient de rires éclaboussés quand, à la venue du père, elles me présentaient habillée de multiples robes de femme – moi qui baissais les yeux, qui me glissais tout contre le pantalon bouffant écarlate... » (FA, 49). Pour nous, ce corps de fillette privé d'enfance trop tôt, nous permet de faire deux observations : ce sont les femmes de la tribu qui ont accéléré le drame de la jeune fille en l'obligeant à quitter l'enfance et en la transformant en jeune femme, grâce aux multiples robes qui mettaient trop en valeur son corps. D'un autre côté, la fillette a joué le jeu de ses tantes par pudeur, par peur, par innocence et par désir d'être proche de son père qu'elle voyait rarement. Dans ce contexte d'incompréhension et de manque de communication, le père a scellé ce drame car il donnera en mariage la fillette à l'âge de treize ans et sa manière de la « céder » a déterminé sa future vie de rude labeur et de servitude : « toi que ton père a cédée pour deux bouteilles de bière dans une ville de garnison ! » (FA, 51) lui ont lancé les femmes de la belle-famille.

Le cas de Sarah est différent car son corps est en rapport avec celui de la mère, la relation s'établissant entre le corps libre de la fille et le corps assis et immobile de sa mère. Ce corps de la fille n'est plus embelli, mais libéré par rapport à celui de la mère, d'où le désir qui deviendra obsession de la jeune de libérer aussi la mère. Car celle-ci a vécu sa vie comme une ombre, sans jamais parler d'elle, de ses sentiments ou peurs. Cette vie de silence et passée sans la moindre parole ou geste de révolte hante la fille : « ombre tassée, elle qui n'avait jamais déclaré haut ses peurs, ni ses joies, qui n'avait même pas gémi, comme tant d'autres que je connais, ni maudit, ni étouffé bruyamment » (FA, 60). Cette mère a juste répondu aux attentes de son mari, en donnant vie. Mais en plus du souffle vital, elle n'a rien offert, pas d'affectivité, pas de complicité, car en tant que femme-modèle respectant les contraintes et les règles, elle ne s'est pas exprimée : sa prise de parole est inexistante, elle n'a pas « déclaré haut », elle n'est pas sortie de la soumission qui a transformé son corps en une « ombre », elle ne s'est pas révoltée contre son sort.

La même affirmation sur les fantômes qui hantent les enfants apparaît plusieurs fois, tout en élargissant le cercle de spectres qui habitent les survivants. Ainsi le père de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* est habité par sa mère dans ses « éclats d'audace irraisonnée » (NP, 45), raconte un de ses amis ; la narratrice du même volume, arrivée à l'âge adulte, a la ferme conviction que « pendant une ou deux générations encore, les morts habitent leurs enfants » (NP, 45). Pourquoi ces présences qui transcendent la mort ? Tout d'abord, dans le cas de Sarah, parce que la fille se sent coupable d'avoir une vie de femme libre. Parce qu'elle sent la distance et la déchirure qui se sont installées entre elle et sa mère une fois la liberté acquise. Parce qu'elle rêvait de lui donner la parole, l'entendre s'exprimer et parler d'elle librement au moins une fois dans sa vie. Parce qu'elle nourrissait secrètement le projet de la libérer pour que celle-ci puisse comprendre et accepter sa vie :

cette liberté-là, est-elle vraiment à moi? Ma mère est morte, sans même concevoir en idée cette vie zigzagante qui est mienne !...Anne, que faut-il faire ? S'enfermer à nouveau, se remettre à pleurer, revivre pour elle ? [...]

- Moi, c'est ma mère. (FA, 60)

Deuxièmement, ces fantômes, par leurs expériences de vie et par leur exemple viennent soutenir et aider leurs continuateurs en étant des repères sûrs : ils « les soutiennent pour les calmer, peut-être, surtout pour les redresser » (NP, 45). Cette habitation avec les aïeux peut aller plus loin, ceux-ci définissant d'une manière positive le caractère et, par là, la vie des petits-fils. Comme pour la narratrice, la conduite de vie sera imposée par la vie passée des ancêtres et par leur volonté de laisser une trace sur cette terre. Ainsi, ils esquissent une nouvelle vie où impétuosité, courage et intrépidité s'enchevêtrent harmonieusement : « à travers toi, ce sont les ancêtres d'il y a trois générations qui t'habitent avec leur furia, leurs chevaux rapides, leur folie de mourir, leur dérisoire infériorité en nombre, en armes, mais pas en célérité ni en audace » (NP, 398).

Ces exemples nous ont permis de montrer à quel point le corps féminin est sous le regard des autres. Et ce regard scrutateur qui perce le voile et devine l'identité de toute femme sortie dans la rue a plusieurs effets. Il est source de peur, mais la peur ressentie par les hommes d'être déshonorés par un regard inopportun est infiniment plus petite que celle de la femme qui expose son corps aux regards des autres. Le regard masculin est à la fois l'outil pour contrôler le corps féminin et pour lui signifier sa susceptibilité, qui se préserve en inculquant

au corps féminin des règles très strictes. Le corps féminin, confronté à cette susceptibilité éprouve un sentiment d'anéantissement du soi car, outre le bannissement de toute liberté à l'extérieur de la maison, il doit se préserver à tout prix, à l'extérieur (grâce au voile) et même à l'intérieur de la maison, à travers les vêtements<sup>198</sup>. Soumis à cette contrainte de se protéger, le corps féminin s'est habitué à la discrétion, au silence, à l'enfermement, à la soumission. Il a un comportement tellement conditionné qu'il a oublié l'existence d'une partie de lui-même, même endormie, la personnalité, comme le ressent Sarah par rapport à sa mère. Il ressent pourtant une atteinte au plus profond de lui-même sous le regard masculin qui est vécu sur le mode du viol car conscient de son malaise (VP, 286) et de la perte de toute possession de lui-même.

Son corps étant toujours soumis aux regards et à l'attention des autres, la femme ne l'envisage donc plus pour ses qualités intrinsèques, mais comme un objet existant pour les autres, grâce auquel elle accomplit des tâches et qui lui permet de s'inscrire dans la cellule familiale, nous disent en chœur l'aïeule et la masseuse.

Ces quelques constantes, se détachant très nettement dans ce discours djebarien centré sur la rencontre du corps féminin avec l'autre et les inscriptions corporelles féminines qui en apparaissent, ont conduit à une réification du corps féminin perçu par notre romancière : limitation du corps au travail physique et au rôle d'enfanter, règles inscrites dans le corps par l'éducation, dont la soumission est le signe visible tant apprécié par les autres, contrôle exercé par le regard masculin et l'atteinte expérimentée par le corps féminin dans sa chair, l'effacement du corps, suggéré par le silence de la mère de Sarah. Nous sommes en présence d'un corps qui a perdu le sens de sa valeur et de ses possibilités, un corps qui a perdu le lien avec la source de la remémoration et la voix « vive » de la liberté première incarnée par Aïcha, d'un « corps envahi »<sup>199</sup> par le regard de l'Autre, un corps qui s'est laissé limiter à l'accomplissement des deux grands rôles que la société algérienne lui a réservés : le rôle d'épouse et de mère.

---

<sup>198</sup> Le vêtement, dans la culture islamique « revêt donc une fonction très précise en plus de sa fonction utilitaire universelle : celle de faire transcender le biologique par le théologique. Le vêtement cesse d'être un simple usage pour devenir une éthique » nous dit Abdelwahab Bouhdiba dans son livre *La Sexualité en Islam, op.cit.*, p. 47. Nous comprenons que le vêtement, dans son rôle d'instrument de la pudeur, doit cacher le corps de la femme, il laisse paraître uniquement « son seul visage et ses seules mains », Abdelwahab Bouhdiba - *La Sexualité en Islam, op. cit.*, p. 51.

<sup>199</sup> Segarra, Marta – *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb, op. cit.*, p. 60.

Pour notre critique, c'est le premier élément qui conduit à la réification du corps féminin. C'est toujours lui qui déclenche l'angoisse et la « distanciation par rapport au propre corps culmine avec la réification de celui-ci, qui se transforme en objet inerte, que les autres peuvent manipuler », p. 60-61.

Le corps a perdu l'habitude de prendre la parole et de s'exprimer, mais son silence est lourd de sens. Ainsi les expressions de sentiments deviennent-elles de plus en plus rares et nous sommes confrontés à un corps qui se laisse circonscrire et investir totalement, dans le rapport avec l'homme, dans le cadre « saint » du mariage qui est devenu un double acte de passage : passage des parents vers le mari, passage vers la mise en application des règles acquises par l'éducation, passage donc vers la réification et le silence.

### Corps objet

Ce corps féminin-objet est sans arrêt concerné par le souci de la famille de marier les filles, un geste auquel les parents accordent de l'importance et que les jeunes filles attendent grâce au rituel mystificateur qui l'entoure.

Dans les livres djebariens, le corps nubile qui se prépare ou est préparé pour le mariage est soigné, *embelli*. Mais le corps de la jeune fille n'y participe pas effectivement : il est passif, dépourvu de tout élan affectif, donc réduit à sa composante corporelle qui est mise à l'honneur par toute la famille. Le détachement de la jeune fille, qui a appris à jouer son rôle, est souvent plus grand que la colère ou le chagrin provoqués par le mariage arrangé. Il est bien présent dans nos textes, chaque fois que notre écrivaine traite de ce thème. Il y a deux cas de tels mariages décrits en détail dans notre corpus. Badra, la future mariée de Mazouna du roman *L'Amour, la fantasia*, est le premier exemple. Elevée par sa nourrice marocaine (car sa mère est morte après la naissance), qui lui vante les qualités du légendaire Chérif Abdelkader et de ses lieutenants, elle s'imagine devenir l'épouse de l'un de ces héros. Du coup, quand elle apprend que son père a accordé sa main au fils de l'un de ses anciens ennemis, le choc est immense : elle est « stupéfaite puis raidie » (A,F, 125) à cause de sa déception, du décalage existant entre ses rêves formés sous l'influence des histoires héroïques qu'elle entendait et la réalité. La veille du mariage, son corps embelli et paré pour la fête, « Badra fut installée en idole au visage masqué, les mains et les pieds seuls apparaissant sous la draperie de moire qui la recouvrait » (A,F, 127). Corps féminin-objet préparé au mariage par la nourrice, mais aussi un corps passif et immobile qui se laisse embellir en silence pour ce rituel, un corps caché qui masque même les quelques larmes qu'il laisse couler en cachette, seuls signes d'expression de sentiments (donc de déception éprouvée quand elle est confrontée à la réalité dans laquelle ses rêves sur les héros comme le Chérif Abdelkader n'ont pas de consistance). Elle, la jeune

mariée, une idole, mais toutefois un objet puisque monnaie de change entre deux hommes, son père et son futur beau-père ayant une belle situation politique.

Le même rituel, malgré le décalage temporaire d'un siècle, est vécu par la future masseuse de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Celle-ci, mariée à l'âge de treize ans, se rappelle ce cérémonial et le raconte de la même manière impersonnelle, comme elle l'avait vécu : son corps a été complètement détaché de sa personnalité. Elle a vu son corps préparé par les femmes de la tribu, sans qu'elle y participe ou qu'elle ait un mot à dire. Ce fait est présent au niveau de l'écriture par la répétition du pronom impersonnel « on », qui suggère les personnes extérieures agissant sur le corps de la fillette transformé en objet, et la présence du pronom personnel complément d'objet direct « me » qui remplit la fonction de désigner la future mariée :

On allait m'emmenner comme une mariée du commencement du monde... Pour le fils de l'étranger, disait-on, le père l'avait décidé. Les tantes pleuraient, elles disaient que l'aïeule vivante, le père n'aurait jamais osé...

On me fardait à treize ans, on m'épilait les sourcils, les aisselles, le pubis, on me mettait des paillettes sur le front, sur les pommettes, on m'achetait des mules brodées. Mon cœur battait de mon premier voyage, moi, la mariée des commencements... (FA, 50).

Cette deuxième citation complète le tableau du mariage de Badra par la description des autres coutumes liées au rituel nuptial, coutumes qui accentuent la réification du corps de la jeune fille. Elle met aussi en évidence des modes utilisés pour l'embellir. Tout d'abord, l'épilation de certaines parties de ce corps adolescent. Puis, les beaux habits et chaussures de Badra et de la masseuse : « ses mules brodées, sa robe de velours émeraude, sa ceinture d'or lui enserrant haut la taille, ses bras soulevant à peine un voile de gaze argentée flottant jusqu'à ses reins, chaque détail du costume faisait d'elle une apparition irréelle » (A,F, 133-134), c'est ainsi que l'auteure décrit la tenue de Badra ; et les mêmes « mules brodées » marquent la mémoire et la tenue de l'adolescente. Après, le maquillage et les bijoux : « les paupières bleuies sous le fard » de Badra et les paillettes qui brillent sur le visage de la future masseuse. La narratrice se contente de raconter comme s'il s'agissait d'un documentaire réaliste la manière dont le corps de la future mariée est soigné et embelli à l'occasion de ce grand événement. Elle témoigne des gestes actifs des femmes de la famille, assimilées au pronom « on », attitude qui contraste avec celle des jeunes filles, spectatrices aux préparatifs.

Ce récit commémoratif de la masseuse nous donne la possibilité de nous interroger sur le sens d'une expression qui revient deux fois dans cette citation : « une mariée du commencement du

monde » et « moi, la mariée des commencements ». Pourquoi cette obsession du commencement rythme-t-elle la relation de la masseuse ? Pourquoi prend-elle comme points de référence celui du début du monde et celui du début de sa vie en tant que femme mariée ? Est-ce l'attrait de l'inconnu, supposé meilleur ? Est-ce l'idée du voyage qui a fait battre le cœur de l'adolescente ? Peut-être que oui, car l'amour vis-à-vis du futur marié ou toute autre manifestation de sentiments est absente.

Il y a certainement une analogie entre le début du monde, c'est-à-dire la période d'or du début de l'Islam pour toute musulmane, et le début de la vie de couple qui devrait être aussi riche et bénéfique que pour les femmes du Prophète. Mais le point commun entre la vie de notre masseuse et la vie féminine à cette période est fait de l'éloignement de la « parole vive » et les malentendus qui ont eu des conséquences dramatiques sur la chair de la femme. Surtout que la mère de l'adolescente ou la grand-mère n'étaient pas encore en vie pour préserver la jeune fille. Nous retrouvons donc le rôle de protectrice joué le plus souvent par la mère ou la grand-mère en opposition avec celui du père, moins soucieux parfois du bien de sa fille.

Le corps féminin se prépare pour le mari, après le mariage aussi, car il doit respecter ses devoirs conjugaux, donc, il vit dans l'attente du *plaisir* à offrir à l'homme<sup>200</sup>. Ainsi nous rencontrons dans le roman *Femmes d'Alger dans leur appartement*<sup>201</sup> des femmes qui, au hammam, se rasent le pubis, image qui revient plusieurs fois dans le roman *Vaste est la prison*<sup>202</sup>. Aucune notation sur les sentiments de ces femmes ou sur leurs attentes, tout simplement le détachement avec lequel la narratrice observe ces corps, se gardant toutefois

---

<sup>200</sup> Cette affirmation, sur le devoir de la femme à se soumettre au devoir conjugal, est un motif récurrent de la religion musulmane. Fatna Ait Sabbah cite dans son livre, *La Femme dans l'inconscient musulman*, Bukhari, un grand transmetteur des paroles du Prophète Mohammed, qui a écrit : « Le Prophète a dit : lorsqu'un mari appelle sa femme pour qu'elle vienne dans son lit et qu'elle refuse de venir, les anges la maudissent jusqu'au matin », p. 198. Nous voyons avec cette citation que l'acte sexuel transcende le couple pour s'inscrire dans un contexte beaucoup plus large régi par la religion qui a le devoir de s'assurer de la soumission de l'épouse. Ainsi la religion vient-elle sanctionner symboliquement la femme qui oserait ne pas rejoindre son mari au lit.

<sup>201</sup> « Anne aperçut deux ou trois baigneuses qui, ayant auparavant éloigné d'elles leurs enfants, se rasaient méticuleusement le pubis », p. 40.

<sup>202</sup> Voir pages 12 et 99 de ce volume.

Autant l'épilation masculine fait partie des règles à respecter, autant celle féminine est passée sous silence. A. Bouhdiba nous parle des cinq choses qui « sont "naturelles" » pour l'homme : « la circoncision, le deuil, l'épilation des aisselles, la taille des ongles, et le port de la barbe. Un autre hadith y ajoute l'épilation du pubis et la taille de la moustache », A. Bouhdiba – *La Sexualité en Islam*, *op. cit.* p. 47.

Mais rien de tel pour le corps féminin, au contraire ce critique évoque les obligations féminines qui découlent du concept d'intimité : « Entre hommes et entre femmes et aussi les hommes devant leurs propres femmes, la partie à dissimuler au regard d'autrui va de l'ombilic aux genoux exclusivement avec une tolérance plus ou moins grande pour la partie inférieure des cuisses, notamment pour les jouvenceaux », A. Bouhdiba – *La Sexualité en Islam*, *op. cit.* p. 51.

Cela ne nous éclaire pas sur l'utilité de l'épilation du pubis féminin, car il s'agit d'une partie cachée au regard masculin.

d'émettre des jugements moraux. Outre l'idée de propreté acquise par ce geste, pouvons-nous lire dans cet acte de l'épilation un effet de la réification du corps féminin ? La réponse peut être affirmative si nous pensons ce geste appris par imitation ou transmis oralement et en l'intégrant à la tradition<sup>203</sup>. Mais ce sur quoi il faudrait insister, c'est l'importance de l'acquis dans le comportement féminin qui se trouve conditionné dans les moindres gestes. C'est dans ce sens que nous pouvons parler d'une réification du corps féminin visible dans le geste d'épilation du sexe.

Cet acte d'épilation n'est pas exclusivement féminin, même si les sentiments ou les motivations qui sont à l'origine sont différents. Il ne s'agit pas d'une obligation pour les hommes mais d'une règle, ils l'associent au plaisir ou au désir sexuel, comme nous le découvrons dans *Vaste est la prison*, à la page 98. Pris par l'élan sensuel, ils peuvent préparer, embellir leurs corps pour leurs épouses et dans ce rituel, l'épilation joue une fonction importante car signe précurseur du plaisir attendu. Même rituel, mêmes significations symboliques et la même inscription de la tradition dans le corps, mais le ressenti et la charge affective sont différents. Le mari de Isma raconte à son épouse, dont il est séparé et qu'il voudrait reconquérir, les soins auxquels il a soumis son corps au hammam, lesquels équivalent à la purification, donc propices à un nouveau début. Parlant de ce corps à embellir, nous constatons la différence entre l'espoir, le ressenti positif de l'homme et le détachement, les sentiments (inexistants) de la femme. Les notations textuelles sur les deux comportements sont opposées. Dans l'évocation du mari, on perçoit le désir et l'impatience, tandis que l'épouse est loin de lui, les canaux de communication fermés. Et quand elle devient réceptive par son attention et son ouïe au discours masculin, elle constate qu'elle ne peut pas ressentir la même excitation, le même espoir et les verbes au conditionnel passé nous suggèrent l'irréalité de son désir, tout comme les expressions « autre rive », « une faille béante » la distance qui s'était installée entre eux :

Moi, écoutant un long plaidoyer – en fait ne l'écoutant pas vraiment, constatant avec étonnement que cet homme qui me suppliait, qui, une fois seul avec moi, demandait mon retour, cet homme dont je ne fixais même pas le visage me parlait d'un autre rive.

---

<sup>203</sup> En parlant de l'épilation du sexe féminin, Marta Segarra reprenant les observations de Bouhdiba, dit qu'elle « signifie un essai d'amoinrir le mystère du sexe féminin, en le rendant plus visible pour lui enlever son caractère menaçant, qui possède des nuances souvent castratrices aux yeux des hommes [...]. Cette épilation implique aussi une "infantilisation" du sexe, un autre essai de renvoyer la femme à ce genre neutre qu'elle a perdu avec la puberté. La plupart de ces mesures défensives de l'homme comportent une certaine violence et sont donc ressenties par les femmes comme des agressions », in Marta Segarra – *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, op. cit., p. 58.

cet homme qui plaïdait, me parlait de l'autre côté d'une faille béante.

l'envie m'a pris d'aller à une séance de hammam ! [...]

Il raconta son entrée dans la salle chaude, ses soins, la séance la plus longue qu'il commanda au masseur le plus expérimenté. Il ajouta même [...] qu'il avait désiré s'épiler tout le corps entièrement, méticuleusement, qu'il s'était parfumé de musc et de jasmin, qu'il avait reposé une demi-heure, le temps de suer abondamment, qu'il s'était habillé dans la chambre froide (VP, 96-98).

Nous voyons donc que le corps féminin est mis en avant *dans le cadre du mariage* mais le plaisir est loin d'occuper une place dans la vie de la femme algérienne, telle qu'elle est décrite par A. Djébar. L'histoire du mariage se réduit, tout du moins, comme le dit Anne dans la nouvelle « Femmes d'Alger », à très peu, à une vie établie d'avance : « le mari, les trois enfants, quinze années d'une vie étrangère contenue dans une heure de mots : est-ce banal ? C'est banal » (FA, 15). Plus que la banalité de la vie, ces phrases mettent en lumière le confinement du corps féminin et sa réduction à un objet ayant à accomplir des rôles établis et d'où l'activité intellectuelle et la vie affective ont été bannies.

Cette idéologie a imprégné toutes les sphères, y compris l'imaginaire masculin et nous avons rencontré dans notre corpus un mari capable d'analyser lucidement cette chosification du corps féminin après le mariage quand la femme ne rencontre en face d'elle qu'un « maître » et non pas un « mari ». Ce fragment nous donne aussi la possibilité de mettre en évidence l'ancrage profond d'une telle représentation du corps féminin-objet dans la mentalité masculine algérienne commune, sauf rares exceptions qui ne portent pas sur l'ensemble de la vision, mais sur des points bien particuliers. Le chapitre « Chérifa » du roman *Les Enfants du nouveau monde* nous sert de référence. L'apparition de l'amour pour sa femme et la liberté d'esprit du mari ne sont pas suffisantes pour qu'elles entraînent le changement de la vision du corps et du statut féminins, même si elles sont des signes évidents de la révolution du comportement masculin et de la mentalité changeante :

il regarde sa femme que l'autre, le maître tout-puissant du dehors ne connaîtra pas : « cloîtrée », dit-on d'elle, mais l'époux pense « libérée » tandis qu'il lui parle ensuite, sans s'adresser directement à elle, selon les convenances – et c'est pourquoi, juge-t-il, elle est sa femme, non pas seulement un corps qu'il étreint dans l'ombre, sans mots, sans caresses, sans qu'il ose suivre le temps qui coule, sa vie qui glisse, dans la nudité vulnérable de ses formes, corps qui se donne sans frémir puisqu'il ne rencontre pas le dialogue du regard ; non pas seulement une compagne qui s'use vite, gorge tôt gonflée de maternités successives, ou desséchée ; non pas seulement un regard las, lorsqu'elle peut enfin, la nuit, s'étendre sur la couche, souvent un lit très haut à baldaquin de cuivre doré auquel on parvient, comme à un trône, par des marches étroites et où elle s'allonge rassurée de sentir, près de son flanc, celui de l'homme, et sous



le lit, abrités par les rideaux, ses enfants – elle n'a alors qu'à tendre son bras pour toucher le berceau du dernier-né, qui se balance, suspendu au sommier. Elle soupire ; la journée a été dure. [...] le soupir de gorge de l'épouse qui s'en va, forme lourde, dans le flux du sommeil (*ENM*, 16-17).

Cette citation appelle plusieurs observations. Tout d'abord, Chérifa, malgré sa réclusion dans la maison est considérée par Youssef, son deuxième époux, comme « libérée ». Nous pouvons prendre ce mot en relation avec le terme « cloîtrée », présent dans la même phrase et cela nous conduit à nous interroger. Pourquoi ne reconnaît-il pas son épouse dans cette image de femme recluse ? Pourquoi cette attitude de rejet de sa part du terme « cloîtrée », malgré la réalité présente ? Les réponses pourraient s'expliquer par la conjonction de deux facteurs bien présents dans le texte : l'amour qu'il voue à sa femme, un amour qui fait de lui un époux modèle, si nous croyons les paroles de Chérifa, et l'importance qu'il accorde à son épouse. Il insiste sur le fait qu'il lui parle, selon les convenances, il est vrai, mais il lui parle. Par cet acte langagier, ils partagent leur vécu, il la fait participer aux événements personnels et politiques et un nouveau lien se crée entre les époux. Ce lien, très rare, fait évoluer la femme de son statut de mère ou d'épouse à celui de compagne capable de partager les problèmes de son mari. Voici un exemple qui témoigne de la capacité d'écoute de la femme, de sa compréhension du monde extérieur. Son corps est limité à l'intérieur mais ouvert à l'extérieur par l'ouïe.

Mais pourquoi l'époux continue-t-il à respecter les coutumes qui imposent une certaine distance et confinent le corps à des fonctions bien précises, qui contribuent à la réification du corps féminin ? Ce corps qui est présent, car inscrit dans « les convenances », s'avère être dérangeant s'il est trop visible, s'il n'occupe pas la place qui lui est réservée. Il doit donc se conformer à l'idéologie existante et cette démarche le conduit à une telle limitation – comme sa place est tellement restreinte – que nous pouvons parler de réification. Marta Segarra, en parlant de ce phénomène, dit que le corps féminin algérien est devenu un « objet inerte que les autres peuvent manipuler, en le soignant ou en l'abîmant »<sup>204</sup>. Cette réification va de pair avec une perception fragmentaire de ce corps féminin, nous précise aussi ce critique<sup>205</sup>.

C'est probablement à cause de cela que même le discours masculin emploie des syntagmes comme « corps sans mots », « corps qui se donne sans frémir », « un regard las », corps « absent » à lui-même et à la vie, corps « fragile »<sup>206</sup>. Ce corps est donc dévalorisé, même

---

<sup>204</sup> Segarra, Marta – *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, op. cit., p. 60-61.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>206</sup> La description de Chérifa continue et de petits indices textuels sur la réification du corps des femmes sont présents dans tout le texte : « Elle fait les préparatifs habituels, absente, attristée que Youssef ne revienne pas

quand le terme « compagne » apparaît avec sa note plutôt positive, par l'énumération des traits physiques qui la réduisent à un corps : corps usé, corps déformé par les maternités successives. Youssef insiste toutefois sur la différence qu'il opère entre les termes de « corps » et de « femme » par l'intermédiaire de la parole qui a le pouvoir d'humaniser et de (re)donner vie. Il persiste sur ce point en relativisant l'idée de plaisir (son manque paraissant sans importance pour le mari), tant qu'il parle, qu'il comble et abreuve le corps féminin de l'eau de la parole.

Tout en étant influencé par l'idéologie en marche dans la société algérienne, il est conscient des avancées de la vie de Chérifa en tant que son épouse, par rapport au premier mari de celle-ci. Ce terme de « cloîtrée » qu'il évoque doit aussi être compris dans ce contexte, et c'est pour cela que le premier mariage est raconté en détail par la narratrice. Le premier mari, resté à tout jamais anonyme, n'était pas pour Chérifa un « maître » ou, pire « un ennemi », mais « plus étranger qu'un étranger » (*ENM*, 26). Son détachement du mari est extrême et tout lien est impossible comme nous l'observons de son comportement. Son corps même rejetait cet homme car « elle savait aussi effacer de sa mémoire tout souvenir de leurs furtifs contacts nocturnes, "son devoir d'épouse", disait-on » (*ENM*, 26). Voilà donc la manière que le corps a trouvée de préserver son intégralité : ce corps est arrivé à sublimer son refus dans cet oubli volontaire, malgré le devoir à respecter.

Cette comparaison entre ces deux mariages vécus par Chérifa permet une appréciation de Youssef et de sa conduite avec son épouse. Et l'élément qui permet cette considération positive est l'acte de parler, de partager, en repoussant les limites des coutumes.

Mais cet acte de communiquer, positif en soi, est utilisé dans d'autres situations pour imposer la volonté de l'homme sur le corps féminin. N'oublions pas que les insultes ou ordres donnés par les époux passent toujours par la parole qui a un effet négatif sur le corps féminin. Dans le cadre du mariage, nous rencontrons avec la même Chérifa un autre ordre : elle reçoit l'ordre de se soigner pour pouvoir avoir des enfants et assurer donc la descendance. Le premier mari, désireux d'avoir des enfants – la maternité étant « après tout nécessaire dans leur monde » (*ENM*, 23) – exprime sa volonté et voudrait l'imposer à sa femme en élevant le ton lors de la conversation : « -Tu te soigneras, c'est à présent un ordre. [...] "Tu te soigneras", répétait ce matin-là le marchand d'huile, la face blême » (*ENM*, 24).

Et les réactions que le corps de Chérifa, pendant cette « vie terne » (*ENM*, 22) oppose aux ordres de l'époux tracent le début de la redécouverte de soi-même. Tout d'abord, un rejet

---

pour le repas. [...] Parce qu'elle n'a pas d'enfants, sans doute, quand ne l'enserme pas suffisamment le réseau familial, elle se sent fragile » (*ENM*, 19).

conscient sans pour autant que les causes en soient consciemment identifiées. Puis, son « refus » (*ENM*, 23) renouvelé la page suivante ; elle devenait une « statue froide » (*ENM*, 23) dans les bras de son mari, « un admirable corps qui se faisait étranger » (*ENM*, 23), qui ne pouvait pas être touché dans le plus profond de lui-même car inerte et enfermé à toute tentative venant de l'époux ; des yeux dans lesquels le mari ne pouvait même pas « lire du défi » (*ENM*, 23), mais une opacité totale, signe d'un défi et d'un mépris extrême. Elle lui oppose un « silence méprisant » (*ENM*, 24) et une seule fois le refus est exprimé clairement, non pas dans les mots ou dans l'attitude, mais dans le regard puisque traduit dans « l'éclat des yeux bruns [...] où passaient, en cet instant, des lueurs sombres » (*ENM*, 24). Il accompagne une révolte lucide (l'expression « rien de pire » est répétée deux fois à la page 23) qui l'a poussée à être audacieuse : elle « avait relevé la tête qu'elle tenait légèrement penchée, en secouant, un de ses gestes d'animal libre [...] sa longue chevelure » (*ENM*, 24).

Nous voudrions pourtant revenir et nous attarder sur cette phrase explicative – « maternité, après tout nécessaire dans leur monde »<sup>207</sup> –, qui dénote l'importance de la maternité dans la société algérienne perçue par Assia Djebar. La femme y est avant tout mère, cela découle du fait que la maternité a été très valorisée et considérée comme un élément fondateur de la société. Mais il faudrait observer l'ambiguïté introduite dans la phrase par le pronom personnel « leur » qui marque la distance existant avec « notre » monde des lecteurs. De plus, il est la marque du discours indirect libre, signe que la narratrice cite les paroles du mari. Ce corps féminin piégé dans le mariage, devant assumer le devoir conjugal et assurer la descendance, évolue dans un cadre qui limite les déplacements et même les gestes. Loin d'être expansifs et pleins de vie, ils dévoilent un corps statique.

### Corps statique

En plus des actions exercées par les autres sur le corps féminin, nous nous intéressons maintenant au manque de vie, à la passivité, au statisme, à l'immobilisme, traits qui complètent l'image corporelle réifiée. Celle-ci est marquée par des postures, gestes, réactions féminins qui trahissent cette réification entrée dans la chair.

---

<sup>207</sup> La phrase complète est la suivante : « Auparavant, il s'était accroché soudain à l'espoir de la lier à lui par une maternité, après tout nécessaire dans leur monde ».

Commençons par la *passivité*<sup>208</sup> donnée par la lenteur, la lourdeur ou le manque de mouvements. Cette passivité peut venir de l'attitude du corps qui a intégré les règles de la société et s'y soumet. Ou, au contraire, parce que caractérisant tout le milieu féminin, nous pourrions penser qu'elle s'est inscrite inconsciemment et sournoisement dans le corps. A tout le moins, elle fait partie intégrante de la vie féminine. Et elle finit par enlever toute initiative au corps féminin.

Pour mettre en lumière cette passivité, nous avons pris pour analyse le roman *Femmes d'Alger dans leur appartement*, roman écrit après une période de silence de dix ans, laquelle a permis à notre romancière de sillonner la terre algérienne, de renouer avec la mémoire féminine, de retrouver les femmes de sa tribu maternelle et d'observer avec une grande sensibilité leur vie. Ainsi ce roman devient-il le témoignage de cette vie féminine sous tous les aspects. Grâce à cette richesse de personnages féminins, avec leurs gestes, leurs attitudes, leurs vies racontées, nous avons pu identifier, à travers une analyse sémantique des réseaux lexicaux, des lexèmes qui nous ont conduit à considérer ce corps féminin « statique ». Mais avant de s'y pencher, deux constations s'imposent : les figures féminines, malgré des origines et des trajets de vie très différents, ont toutes connu de tels moments plus ou moins longs, pouvant durer parfois des années. Plus impressionnant est le fait que l'origine (sociale, culturelle) ne fait plus le poids devant l'éducation qui a uniformisé les mentalités et qui a influencé les comportements de toutes nos héroïnes. Par exemple, Anne, d'origine française a été éduquée en Algérie et sa vie n'a différé en rien de celle des femmes algériennes. Sarah, la femme active qui a pris part à la guerre de libération, malgré son travail à l'extérieur de la maison, a traversé une période pendant laquelle elle a été « silencieuse », ainsi se décrit-elle à son amie Leila. Si le moi n'est pas touché par l'éducation, cette passivité jaillit après des événements douloureux et traumatiques, ressentie comme une forme de conservation et de protection de soi, comme le dit la narratrice de la nouvelle « Il n'y a pas d'exil »<sup>209</sup>. Suite à la mort de ses deux enfants, la narratrice se rend compte des changements intervenus dans son comportement. Elle assume sa lenteur (*FA*, 72), son immobilisme (*FA*, 73) et s'habitue à la présence constante des souvenirs qui surgissent sous l'effet de la douleur (*FA*, 77-78).

---

<sup>208</sup> La passivité est, pour nous, une conséquence directe de l'éducation, laquelle, tout en portant une atteinte à la personnalité féminine, est loin de l'anéantir. C'est plutôt une réponse « toute faite », une manière de se préserver, de se protéger. La preuve est donnée par les réactions parfois incompréhensibles et surprenantes comme la révolte, le refus, le défi et le mépris, signes d'une vie psychique endormie ou enfouie, mais survivante.

<sup>209</sup> Cette nouvelle fait partie de *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

Pour révéler cette passivité caractérisant le corps statique, nous nous attardons sur des gestes et des postures devenus les seuls modes d'expression propres au corps féminin, qui ont remplacé la prise de parole. Leur importance est indéniable, comme nous l'explique Michel Maffesoli dans son livre *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Pour lui, la communication sociale, à la fois verbale et non-verbale

est faite de la multiplicité de ces conversations sans conséquences sur la santé, le temps qui passe, la météorologie [...] et tout à l'avenant. De plus, pour une part non négligeable, cette communication est non verbale, elle est le fait des rituels non pensés, de gestes, de types de comportement, de manières de se vêtir qui signifient à l'entour les sentiments d'appartenance et créent, de ce fait, les diverses « reliances » constitutives des ensembles sociaux<sup>210</sup>.

Nous comprenons que la transmission se fait principalement par des gestes et des comportements répétés et transmis de génération en génération. Ils assurent la continuité et la cohésion du peuple féminin car ils s'actualisent par la répétition des événements plus ou moins importants de la vie. De plus, ces signes physiques, tout aussi suggestifs que les sentiments ou les affects, sont culturellement façonnés et ils répondent à un double besoin : marquer le respect de l'idéologie qui offre une place au sein d'un « ensemble social » ou de la société et assurer la survie de la moindre trace de personnalité dont les signes sont rares et d'autant plus importants. Ils sont à lire comme des formes du comportement les plus aptes à traduire la subjectivité féminine limitée de toutes parts.

Ainsi, *les gestes* du bras d'Anne sont « hachés » (FA, 14), son corps fait son entrée dans le texte par son immobilité. Nous pourrions dire qu'un corps qui n'est pas conscient de son unité corporelle, qui se saisit uniquement d'une manière fragmentaire, ne peut être la source de gestes coordonnés et amples. Nous pouvons nous interroger sur l'unité et la présence (ou l'absence) de la personnalité féminine dans ce corps qui a perdu la coordination même de ses gestes, porté par le désir de venir sur la terre de son enfance « pour mourir » (FA, 14), comme elle l'avoue. L'analyse objective de soi, consciente de l'absence d'unité, ne peut reconstruire l'image d'un corps unitaire. Mais il y a toujours l'espoir, car la mort n'est envisagée que sous le soleil d'Algérie suggéré par l'indice spatial concret « ici » : « je suis venue ici pour mourir » (FA, 14).

---

<sup>210</sup> Maffesoli, Michel – *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Ed. Plon, 1990, p. 96.

Le corps est d'autant plus in-signifiant qu'il est forme, objet investi par la mort désirée, attendue ou tout simplement vécue pleinement au niveau psychique (l'expression la plus adéquate est celle de mort-vivant, comme nous le verrons ci-après). Le « corps lourd à l'horizontale » (FA, 46), dès que la maladie le touche, n'évoque plus le procès dynamique propre à la vie car il ne trouve presque jamais la force de se relever et de reprendre une vie normale. La seule réaction corporelle possible dans cette position allongée est donnée par quelques gémissements<sup>211</sup>. Nous nous référons à la « porteuse d'eau » dont le corps lourd est transporté à l'hôpital après sa chute au hammam et dont les manifestations physiques de douleur se limitent à des gémissements : « la vieille assoupie se mit à gémir et elle semblait peiner encore sous le poids des bidons » (FA, 46). Cette scène est impressionnante par la dimension expressive et visuelle des mots. Ils suggèrent avec force la lourdeur du corps qui contraste avec la dimension onirique qui fait son apparition grâce au rêve et dans laquelle les mots (se) cherchent pour donner une signification à la douleur : « Son rêve [...] se nouait, se dénouait en mots heurtés, telle une souffrance trop ancienne » (FA, 46). Sa subjectivité investit donc le rêve, seule possibilité d'expression libre et son rythme, sa forme deviennent signifiants des affects inexprimés car inexprimables dans la vie quotidienne.

Par cette transgression du corps physique passif et par la prise de parole imaginaire, l'être féminin trouve un espace d'expression privilégié puisqu'il est propice à l'investissement par la subjectivité en toute sécurité, étant à l'abri des regards espions et à toute atteinte extérieure.

Quand le corps physique est debout, il est « lent à réagir » et il ne sait « que faire » (FA, 72). La jeune narratrice<sup>212</sup> qui se décrit ainsi avoue « perdre son temps à laisser son esprit errer, dans les couloirs déserts du passé » (FA, 79). Cet état de lenteur, de désœuvrement, de désinvestissement de la vie réelle a ici un double point de départ : l'éducation reçue quand elle était jeune fille à la maison (et pourtant dans le roman *Femmes d'Alger...* l'action est située dans les années 1980) et les événements tragiques qui ont marqué la société algérienne contemporaine et, donc, sa jeunesse.

Vivant dans sa maison, évoquant à une échelle plus petite l'Etat, cette narratrice a acquis une structure « émotionnelle » propre aux filles algériennes, faite de « sentiments communs,

---

<sup>211</sup> Son discours rapporté est, par contre, très intéressant car il met en lumière une « instance » – dans le sens que Pierre Van Den Heuvel donne à ce terme à la page 18 de son livre *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation* (Paris, Ed. Librairie José Corti, 1985) – qui investit le discours de sa subjectivité et par cela même, met en marché un « discours social » (p. 23).

<sup>212</sup> Il s'agit de la narratrice sans nom du texte « Il n'y a pas d'exil » qui fait partie du roman *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

l'expérience partagée, le vécu collectif »<sup>213</sup>. Comme toute autre fillette, elle a connu le poids de ces règles constituant le point commun du vécu féminin et toute possibilité de prendre des initiatives personnelles a été annulée. Tout au long de cette narration, cette jeune femme reconnaît qu'on lui a appris à « rester assise et jouer » (*FA*, 83), rôle avec lequel son corps s'est identifié et qui est approprié à la situation qui se présente. Son moi, son corps se découvrent indéniablement liés à l'espace de la maison algérienne et de la société en son ensemble.

Cette jeune narratrice nous intéresse aussi pour ses *manières d'être* communes à tous les corps féminins et de plus, les gestes, les paroles, tout est codifié. Le corps respecte donc un rituel établi d'avance qui ne laisse place à aucune liberté individuelle. Ce terme de « rituel » inclut des habitudes, le vécu proprement féminin, l'inscription de la tradition dans la chair et se traduit au niveau corporel par des gestes, comme nous venons de le voir, mais aussi par des comportements, comme l'avait remarqué M. Maffesoli.

Les exemples de cette inscription dans la tradition à travers habitudes, rituels et tout ce qui crée le « vécu féminin » sont fort nombreux dans notre corpus et forment un fil conducteur qui crayonne un cadre très fermé et réglementé. Ainsi au début du roman *Les Impatients*, Dalila nous explique que l'éducation donnée aux fillettes visait non pas à leur transmettre des principes qui laissaient une part de liberté et d'initiative, mais des habitudes qui « emmaillotaient » la personnalité féminine et qui faisaient partie de l'héritage transmis généralement : « si je n'avais pas de principes, ce n'était justement pas par principe, mais parce qu'on avait jugé bon jusque-là de m'apprendre seulement des habitudes de vie, et non pas des règles » (*LI*, 34). Dans le terme d'habitude, nous retrouvons la dimension répétitive des gestes vus et perçus qui pousse à agir fréquemment de la même façon, tandis que la règle (s')impose (de) l'extérieur et s'applique systématiquement. De plus, le sème de réflexivité présent dans le terme « principe » semble disparaître des « habitudes » et ce qui nous interpelle dans cette affirmation est la valeur ajoutée au pronom « on » par l'expression verbale « juger bon » qui exclut d'emblée la participation consciente et active du corps de la fillette à l'éducation donnée.

Les termes clé qui forment la conscience féminine algérienne sont « l'entourage, la famille, la société » et les valeurs qu'ils véhiculent sous forme de droits et devoirs. Ils désignent l'appartenance à la *oummâh* et constituent une autre manière d'ancrer le corps dans la

---

<sup>213</sup> Maffesoli, Michel – *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, op. cit., p. 82.

tradition, nous dit la même Dalila : « elle ne parlait que des autres : l'entourage, la famille, la société ; elle ne brandissait que des responsabilités, des devoirs... » (*LI*, 176).

Cette notion de famille va de pair avec la valorisation sociale de la maternité. En plus d'une manière de contrôler le corps féminin, c'est un facteur qui lui offre de la stabilité, de la chaleur, de la solidarité familiale. C'est cette dimension affective que la femme a retenue de la maternité et qui explique son « besoin » d'avoir des enfants, même si elle s'est affranchie de l'éducation reçue. La fragilité de Chérifa vient du fait qu'elle ne se sent pas assez intégrée dans la famille « Parce qu'elle n'a pas d'enfants, sans doute » (*ENM*, 19). C'est cet ancrage à l'intérieur de la famille qui se trouve à l'origine du désir de maternité de Leila dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. La même explication éclaire le désir de la mère de voir sa Hajila porter un enfant de son mari dans *Ombre Sultane*. Et même si c'est le garçon qui est le « gage » de la situation matérielle de la mère, c'est la fille qui offre de la douceur et du réconfort à la mère. Grâce à la relation spéciale qui s'instaure entre elles, la transmission de la tradition et de l'histoire de la tribu est assurée, d'autant plus que la fille s'occupera du corps de la mère au cours de la vieillesse en le « portant » lors des maladies et des faiblesses.

La tradition ancestrale régit même les sentiments et les motivations les plus profonds qui se trouvent normalement à la base du désir de fonder une famille dans cette société algérienne où « toute allusion à la chair était exclue » (*ENM*, 122). Ainsi, même dans le mariage il faut respecter la tradition qui n'accepte pas le mariage par amour, mais parce qu' « il faut bien prendre femme » (*AN*, 254), cette femme provenant « d'une famille de rang égal [...], aux traditions solides, à l'éducation religieuse gelée du puritanisme habituel » (*ENM*, 146).

Cette citation va dans le sens de l'observation faite par Lila sur l'Islam qui met en avant, à travers l'éducation donnée aux enfants, le conformisme familial et social, sans pour autant renier un passé plein de vie et d'aventures : « elle découvrait que l'Islam n'était pas seulement le conformisme de sa famille et de sa société, mais aussi de multiples aventures, dans le passé, d'illuminés fous d'audace et d'ivresse » (*ENM*, 149-150).

Cette tradition rythme donc la vie des gens, en imposant des obligations, même dans les menus faits quotidiens : invitée à l'anniversaire de Jacqueline et parce que c'était la première fois qu'elle entrait dans cette maison, Nfissa emmène les gâteaux préparés par sa mère (*AN*, 135) comme le demande la tradition. Ces exemples sont concluants pour nous, car nous saisissons comment et jusqu'à quel point l'habitude ou l'interdiction a pénétré dans la chair féminine comme un sceau et influence son comportement consciemment ou non. Et avec la masseuse des *Femmes d'Alger...* nous voyons qu'elle a assumé dans son langage l'exclusion



prononcée par les autres, elle se nomme « l'exclue » car « c'est moi qu'ils ont exclue, moi sur laquelle ils ont lancé l'interdit » (FA, 48).

Partageant cet espace plein de rituels et d'habitudes, l'atmosphère, les mêmes traditions donc, les mères façonnent inconsciemment les enfants, en leur transmettant leurs manières d'être qui sont perceptibles et les « enfants [qui] se font, plus que d'autres, aux habitudes immuables » (ENM, 95). Nous pensons que l'habitude devient dans ce cadre une réponse tout faite qui préserve le moi féminin, tout en répondant à l'autorité et en se soumettant au jugement masculin auquel doit se soumettre le corps féminin. Elle doit être respectée car son efficacité a été déjà prouvée. Et vouloir la changer ou s'en débarrasser équivaut à arracher une partie du moi féminin, tant l'enchaînement est fort et l'ancrage dans la chair impossible à effacer. L'ancrage et l'enracinement se font aussi à travers les souvenirs qui créent un espace d'intercommunicabilité familiale et féminine : « *Chaîne de souvenirs : n'est-elle pas justement "chaîne" qui entrave autant qu'elle enracine ?* » (A,F, 252).

L'habitude agit sur le corps féminin dans la double dimension spatiale (avec un double mouvement d'ouverture vers les autres maisons voisines et de confinement des relations familiales à l'intérieur de la maison) et temporelle. Cette dimension temporelle n'est pas marquée par une avancée mais par une régression dans le passé, par un vécu partagé à travers les générations, suggérant ainsi la transmission ininterrompue et le poids de l'héritage immuable laissé par les femmes :

celle qu'emprisonne l'habitude (et cette habitude, la ressentir tel un instinct, comme si toutes les femmes de sa famille, des maisons voisines, des générations précédentes la lui avaient léguée en héritage, sous forme de sagesse impérative) de ne destiner son comportement qu'à un homme, l'époux, le père ou le frère, de n'entrevoir qu'à l'abri de son autorité, que dans le miroir de son jugement les mille incidences de la vie (ENM, 97).

En plus d'habitudes et de rituels, ces « manières d'être » offrent une appartenance qui est écrite non seulement dans le sang, mais aussi dans la sensibilité, dans le vécu, dans le cœur et dans les souvenirs. Nous pouvons donc parler d'une « expérience partagée », le terme « expérience » dénotant ici une « accumulation de données collectives, la plupart du temps

non conscientes, qui délimitent la vie en société<sup>214</sup> et dont la répétition détermine l'atmosphère d'un lieu et crée une « micropsychologie »<sup>215</sup> spécifique.

Du coup, confronté à l'imprévu, ou à des situations qui touchent au plus profond de l'être, le corps est paralysé, désarçonné et presque incapable de réagir. Et même la souffrance venant d'une blessure psychique, connue comme catalyseur d'une renaissance, ne le fait pas réagir plus énergiquement. De même, la révolte qui a pris naissance – elle dit à la famille du fiancé qui est venue la voir son désaccord « en criant à peine » (FA, 82) –, est voilée par cette lenteur et manque de forces. Ce qui reste dans notre mémoire, ce n'est pas le cri de révolte ou de douleur, mais la fatigue, la honte (donc sa pudeur et son silence) et l'absence d'une voix individuelle et personnelle capable d'exprimer ses vrais sentiments, de faire parler le moi profond sans aucune entrave : « j'étais restée étendue à pleurer, sans cause, de honte et de fatigue tout à la fois » (FA, 82). La subjectivité a été asphyxiée à la fois par la famille<sup>216</sup> et les règles sociales et le corps féminin expérimente son impossibilité de s'exprimer, en se découvrant privé de voix et de paroles.

La mise en relation de ce corps-objet, de l'atmosphère et de la proxémie est très intéressante parce qu'il y a un transfert des caractéristiques. Nous nous sommes donc attardée sur la relation de l'espace<sup>217</sup> et du corps, puisque nous pensons que l'espace est une dimension fondatrice pour le lien social, et donc pour la subjectivité. Sans visage (car sans nom, le plus souvent) et sans voix, le corps féminin ne s'ancre plus dans un espace libre et ouvert. Cet ancrage du corps par sa chair et sa mémoire dans un espace réduit et un temps limité et le développement de la personnalité féminine se font à l'intérieur de la maison et du peuple des

---

<sup>214</sup> Maffesoli, Michel – *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, op. cit., p. 101.

<sup>215</sup> Ce concept d'Abraham Moles a été repris par M. Maffesoli dans le livre *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, op. cit., p. 96.

<sup>216</sup> Pour que ces affirmations soient claires, nous résumons l'histoire de cette narratrice, telle qu'elle est décrite dans le texte : à vingt-cinq ans, cette jeune femme a été déjà mariée, elle a perdu ses deux enfants, elle a divorcé, elle a survécue à la guerre et maintenant elle vit en exil. Dans le pays d'accueil, le père décide de la marier, et malgré sa révolte à peine exprimée, elle respectera la décision de sa famille car elle n'envisageait pas de s'y opposer :

« - Tu es fiancée, dit-elle d'une voix triste. Ta mère a dit qu'elle te donnait. Accepteras-tu ? [...]

- Qu'importe ! dis-je, et je pensais réellement en moi-même : qu'importe ! Je ne sais pas ce que j'ai eu tout à l'heure » (« Il n'y a pas d'exil », p. 83).

Nous voyons dans cette citation l'impossibilité de la jeune femme d'assumer sa révolte qui finit dans une crise de larmes, sa soumission aux décisions de sa famille et presque le reniement de sa révolte quand elle est incapable de s'expliquer à elle-même ce désir de parler en son nom.

<sup>217</sup> Nous avons élargi l'horizon et la temporalité des volumes déjà cités jusque maintenant, en ajoutant deux autres, *Femme sans sépulture* (Paris, Ed. Albin Michel, 2002, 220 pages) et *Nulle part dans la maison de mon père* (Paris, Ed. Fayard, 2007, 408 pages). Ces éditions seront nos éditions de référence et toutes les citations en seront extraites. Nous nous contenterons d'indiquer les initiales du roman *FSS* et respectivement *NP*, suivies du numéro de la page.

femmes, lors des événements « importants » comme les naissances, les mariages et les enterrements. Les conséquences sur la formation de la subjectivité sont visibles puisque les corps féminins ont perdu leur réalité, étant perçus par Aïcha même pas comme des fantômes, mais comme des « images ». La dématérialisation de la chair, le statisme du corps et l'effacement de l'être ont atteint le seuil d'anéantissement total, malgré l'indice sonore qui suggère le bruit de la conversation : « Les visiteuses papotent. Lieux successifs où la mémoire s'ancre, où les mêmes citadines sont encore là, à ces cérémonies du temps. Images fixes, comme arrêtées derrière son regard qui ne bouge pas » (*FA*, 87).

## Chapitre 2. De l'autorité à la violence masculine

Cet espace et regard espion dont nous venons de parler imposent des contraintes qui se donnent à voir au niveau du corps féminin et de la personnalité. Mais ce corps féminin limité est encore plus usé par les relations qu'il a avec l'autre, le mari notamment.

Inscrit comme il est dans ce cadre intérieur confiné, connaissant la passivité et l'immobilisme, inscrit dans la répétition des gestes tenant de la vie domestique, le corps féminin est définitivement soumis aux règles sociales légitimant le pouvoir masculin. Traduit jusqu'ici par un regard intrusif et indiscret, ce pouvoir s'extériorise, aussi, par une certaine attitude de l'homme envers la femme. Cette attitude vise à porter atteinte d'une manière presque définitive à l'âme féminine. La femme ne peut plus exister par son corps, qui est devenu un moyen utilisé par l'homme pour marquer son emprise. Mais l'homme veut aller encore plus loin dans l'exercice de son autorité, en s'attaquant à la personnalité féminine par les ordres, les insultes, les reproches. Même s'il s'agit d'actes passant par la parole, ils blessent et les réactions féminines se donnent à voir autant au niveau corporel que subjectif.

L'adaptation de la femme à l'espace, aux règles et à ces atteintes ne lui épargne pas la souffrance que lui provoquent l'humiliation constante, les soupçons, l'effort masculin de la transformer et de la faire correspondre à une vision idéale. Dans ce contexte, son corps flétrit à cause des peines et de la douleur, il se réifie sous l'effet de la violence. Et comme il n'est jamais soustrait à son mari, voyons comment celui-ci exerce son autorité sur le corps féminin et comment ce dernier réagit. Cette violence, verbale ou physique, provoque des attitudes et des comportements féminins nouveaux. Au début, ils suscitent de la passivité, mais cette violence ne réussit pas à altérer définitivement l'intersubjectivité et la capacité féminine de se révolter. C'est la très grande douleur qui sert de catalyseur, de révélateur d'une partie oubliée de soi, comme nous le verrons dans les réponses psychiques féminines de ce deuxième chapitre et dans les ripostes, abordées dans le troisième chapitre.

## 2.1. Autorité masculine

Un des facteurs majeurs responsables de ce morcèlement du corps féminin est à trouver dans les rapports homme-femme, à l'intérieur de la famille – lieu de définition de l'identité sexuelle et de sa transmission. Dans ce cadre, les textes djebariens nous donnent à voir l'autorité des hommes qui s'exerce sur le corps féminin, seule manière pour l'homme de toucher le corps féminin, celui-ci devant se soumettre à des règles qui, à force d'être répétées et expliquées à travers la doctrine religieuse ou des normes sociales ont fini par s'inscrire dans la chair. Ces règles ont ainsi été lourdement ancrées dans la mentalité et les représentations sociales, tant féminines que masculines. Mais elles n'ont touché que le corps dans sa matérialité, le cœur gardant les traces des souvenirs originels, grâce à une mémoire difficilement maîtrisable par une volonté extérieure.

Nos lectures nous ont permis de détacher deux figures de l'autorité familiale : celle du père et du frère. Ces deux hommes, proches de la femme, se démarquent plus par l'autorité exercée sur la famille, et donc sur la femme, que par d'autres sentiments familiaux. Ce sont eux qui règlent, même de nos jours, l'organisation familiale et qui assignent à tout membre la place à occuper dans la famille et dans la société<sup>218</sup>. Nous avons aussi rencontré dans notre corpus la réaction des femmes devant cette autorité masculine parce que les actions de nos romans sont situées loin de l'époque où cette autorité était une constante « indiscutée » : si au début de l'Islam, l'autorité n'était pas aussi présente à tous les niveaux de la société et les femmes jouissaient encore des droits et des libertés, à l'époque contemporaine – du présent de notre romancière – les femmes ont commencé à s'interroger sur les bases de cette autorité et sur ses effets sur leur corps et sur leur statut dans la société.

D'où la nécessité de mettre en lumière à la fois les rapports d'autorité entre le mari et l'épouse et entre le frère et la sœur, de mesurer l'inscription de cette autorité au niveau des corps féminins, devenus un symbole où se jouent les enjeux sociaux et les conventions

---

<sup>218</sup> Comme l'a montré Bourdieu dans le premier chapitre de sa *Sociologie de l'Algérie*, le père vu comme « chef, prêtre et juge, donne à chaque ménage et à chaque célibataire sa place précise au sein de la communauté. Son autorité est généralement indiscutée ». Cette autorité naturelle qui investit le chef de la famille (et qui est reconnue, par la société dans son ensemble, sur le plan juridique et religieux lui donnant le droit de régler des problèmes très différents) se transmet au fils aîné qui, avant tout autre héritage, est légataire de « l'autorité » du père sur l'ensemble de la famille et sur les femmes : « A sa mort, le fils aîné hérite de son autorité et, même en cas de partage des biens, continue à veiller sur la conduite de ses frères et sœurs et a soin de leurs intérêts, leur apportant son aide et les représentant en certaines circonstances », in *Sociologie de l'Algérie*, op. cit., p. 9.

culturelles déclinées dans la dichotomie univers collectif – univers individuel. Ces deux univers sont liés parce que l'autorité conférée au niveau social à l'homme est appliquée principalement au niveau restreint de la famille, le premier rejoignant ainsi le second.

Le corps féminin, avec son vécu, son ressenti et sa mémoire, sert d'articulation entre ces deux univers. Ce corps, même soumis à l'autorité masculine et réduit à assurer les tâches ménagères au niveau familial, garde toutefois sa mémoire, essentielle pour le niveau collectif. Mais son rôle de transmission de la mémoire – reconnu au niveau social – est limité à l'univers familial. La femme commence à être envisagée plus comme un corps corvéable et l'imaginaire collectif crée « un rigide portrait robot »<sup>219</sup>. La réduction des attributs physiques et de la dimension psychique féminine conduit ainsi à la disparition de l'affectivité des rapports homme-femme.

Ce cadre, à la fois très limité et très réglementé est omniprésent dans les livres djebariens et l'analyse des champs lexicaux décrivant les relations homme-femme est très intéressante car révélatrice de la hiérarchisation du pouvoir masculin et féminin à tous les niveaux, familial et social, comme nous allons le voir dans cette partie. Les mots clé de ces rapports sont : « autorité » pour les hommes et « enfermement », « peur », « soumission » pour le corps féminin, source de « ressentiments ». Ces mots résument l'imaginaire linguistique des femmes et laissent transparaître, au niveau du discours, des gestes et des sentiments qui se montrent en respectant le code de la pudeur. La dimension verbale perd son importance.

Commençons par nous intéresser à *l'autorité du mari* qui peut expliquer la situation du corps féminin, parce qu'elle est inscrite de la même manière inconsciente dans la chair de l'homme, tout comme la pudeur est gravée dans l'être féminin. Force est de constater que l'une des figures masculines plutôt positives sur laquelle la plume de notre écrivaine s'est attardée est celle d'Ali<sup>220</sup> qui se présente à son épouse comme étant autoritaire, viril, jaloux, orgueilleux, passionnel : « elle n'avait pas encore décelé l'invraisemblable innocence d'Ali ; parce qu'il était viril, parce qu'il était autoritaire, ne la frappaient que son orgueil et la folie de son exigence, devenue chez lui l'essence même de sa passion » (ENM, 35).

Cet exemple, tiré de *Les Enfants du nouveau monde*, roman de la première période djebarienne, est loin de décrire l'atmosphère sombre de certains romans de la deuxième

---

<sup>219</sup> Ait Sabbah, Fatna – *La Femme dans l'inconscient musulman*, op. cit., p. 47. A la même page, elle évoque même une « omniprésence de la dimension physique » et « l'occultation de la dimension psychique, l'annihilation de l'ego ».

<sup>220</sup> Ce personnage est le mari de Lila et il joue un rôle important dans le roman *Les Enfants du Nouveau Monde*.

période. Le corps féminin, même soumis à l'homme, trouve les moyens pour se réveiller, surtout grâce à la situation politique. Mais nous ne pouvons pas nous empêcher d'observer la place qu'occupe le terme « autorité » dans la description de l'homme et sa justification. Dans l'imaginaire de Lila, un homme, tout innocent qu'il soit dans son caractère et son comportement envers une femme, reste « viril » et « autoritaire », deux caractéristiques essentielles pour qu'il trouve sa place dans la famille et la société. Ce sont deux valeurs qui font partie de l'imaginaire collectif. L'autorité est donc située à la première place dans le caractère d'un homme et cela nous laisse penser que nous sommes en présence d'un facteur complexe à conséquences multiples. Cette autorité a deux sources, difficilement séparables : une individuelle, venant du caractère personnel de l'individu et une autre sociale, laquelle a pour base toute une idéologie.

L'autorité masculine a une source individuelle et nos personnages féminins, tel Isma dans *Ombre Sultane*, ont identifié ces sentiments personnels conditionnés / cautionnés en grande partie par le contexte socioculturel algérien. Tout d'abord, la peur de savoir le corps féminin libre (libre de marcher, de sortir, d'étudier, d'agir). A la demande de Salim qu'elle ne sorte plus et qu'elle prépare les examens sans aller en cours (demande venue de l'amour et de sa peur de la perdre), Dalila ressent à la fois la douleur du manque de confiance et une chaleur qui l'emprisonnait. L'analyse des sentiments propres (fascination et ivresse devant les sentiments de l'homme), qu'elle fait sans se soucier des règles sociales régissant tout rapport homme-femme, met en avant sa naïveté, son désir d'être aimée et de rester toute sa vie avec l'homme qu'elle croit aimer. C'est le signe qu'elle a dépassé ou qu'elle n'a jamais connu et intégré l'imaginaire collectif qui conditionne le vécu et le ressenti de toute femme algérienne :

- Ecoute, Dalila, disais-tu, je sais que je te demande beaucoup... Je sais que tu dois travailler ; mais tant que je te saurai chaque jour dehors, seule, je ne le supporterai pas ...

Je ne pensais même plus à me révolter.

- N'aurais-tu pas confiance en moi ? fis-je, avec une sincérité douloureuse. [...]

Toute son ardeur maladroite me réchauffait, m'emprisonnait. Il demandait comme une ultime preuve d'amour un sacrifice ; je pourrais, si je le voulais, préparer mes examens sans aller à ces cours. [...]

Il arrive dans les moments d'exaltation commune où l'on ferme les yeux avec ivresse, de pouvoir ainsi donner ce que jamais on n'avait cru pouvoir donner. Je m'apercevais avec orgueil que ce don de moi aux limites extrêmes de ma liberté m'était une autre façon de me sentir indépendante, de n'avoir, comme je l'avais dit, jamais de maître. [...]

- Oui, fis-je, doucement. Je ferai tout ce que tu voudras. J'aimerais qu'à l'instant tu me demandes de passer ma vie entière avec toi seul, je le ferais ...

- Non, protestait-il, quand je te sens près de moi, quand je n'ai pas peur de te perdre, je te veux libre, heureuse ... (LI, 201-202).

A cette naïveté de Dalila et à sa confiance aveugle dans l'homme aimé et dans une vie heureuse à deux, répond le désir de l'homme de savoir à la fois sa femme libre et heureuse, mais son corps soumis et enfermé<sup>221</sup>. Ce rapprochement des contraires donne naissance à un rêve impossible<sup>222</sup>, celui de cette jeune femme qui se perçoit dans le regard de son fiancé « soumise et ardente » (LI, 202).

Nous pensons que ces deux attributs révèlent d'une figure féminine imaginaire, telle qu'elle a été imaginée par l'homme et façonnée par la société algérienne et tout écart fait naître dans l'homme le désir de transformer son épouse en « femme idéale »<sup>223</sup>. Ali s'emploie à métamorphoser Lila en endiguant sa volonté de vivre, sa spontanéité, son ardeur, mais il n'a pas vu qu'« en voulant la construire, il la limiterait en même temps » (ENM, 34). Ainsi cette tentative est-elle loin d'être vraiment bénéfique à l'être féminin qui l'a ressentie comme une intrusion dans la liberté de son corps et une limite de plus imposée à son caractère.

De là au désir extrême d'occuper la place du démiurge à l'intérieur de la famille en s'arrogeant le pouvoir de disposer entièrement de la vie de sa conjointe il n'y a qu'un pas. Et la seule manifestation physique féminine devant cette intervention désirée et opérée par l'homme nous est donnée à voir dans le battement accéléré du cœur, le seul à exprimer la peur, l'angoisse et le trouble éprouvés par la chair : « Je sentais mon cœur battre de voir jusqu'où l'avait poussé son impatience à disposer de ma vie » (LI, 207).

Toujours est-il qu'une telle tentative de contrôle total du corps féminin est durement sanctionnée, car un personnage masculin nous dit que cette autorité a complètement changé le caractère de la femme ; l'aire d'action de ce corps dans la famille et la société étant restreinte,

---

<sup>221</sup> L'épouse parfaite imaginée par Omar dans *Les Alouettes naïves* est un être sans visage qui naît, elle aussi, du rapprochement de deux contraires, presque les mêmes que pour Salim : indépendance psychique et esprit d'initiative mais effacement du corps, vivant dans l'ombre de l'homme : « je rêve aussi, comme pendant mon adolescence, à quelque femme sans visage que j'aimerai un jour. En fait, je n'ai besoin d'aucune femme, ou plutôt, je souhaite une femme qui n'aurait pas besoin de moi mais qui serait quand même mon ombre, qui ... » (AN, 257). Ce portrait est paradoxal et nous interpelle puisqu'il s'agit d'un portrait robot véhiculé par l'imaginaire collectif pour la femme parfaite. Et celle-ci se remarque par son non-visage et son corps effacé. Comment un tel corps peut-il être la matrice d'un être doté d'indépendance, d'esprit d'initiative ?

<sup>222</sup> Celui-ci est tellement bien ancré dans la société parce que c'est la femme qui le transmet par l'éducation qu'elle donne aux enfants.

<sup>223</sup> Cette expression est nuancée dans l'image de la « femme exemplaire » rêvée par Karim. Et la transformation est à voir à la fois dans l'attitude du corps féminin et dans son comportement. Malgré les qualités évidentes de Nfissa, Karim voulait la transformer et le rêve aurait pu devenir réalité si Nfissa avait appris à être plus discrète : « Ses gamineries, ses éclats de rire brusques, au milieu des sujets les plus graves, comme il les aimait ! et même ses insolences. Elle avait une tendance à l'emphase : il en était quelquefois attristé, car il rêvait que Nfissa devait devenir une femme exemplaire : or, la qualité qu'il appréciait le plus était, s'imaginait-il, la discrétion » (AN, 90).



l'homme a fait le constat amer <sup>224</sup>qu'« elle est devenue une partie morte de lui », comme le pense Hakim (*ENM*, 62).

Le caractère social de l'autorité est compris par les femmes djebariennes qui l'expliquent aux jeunes filles. Cette idée est clairement exposée dans notre corpus par une femme qui évoque les qualités nécessaires à un homme, qui coïncident étrangement avec les attentes imposées par le contexte socioculturel algérien : « Un homme est un homme ! Qu'il travaille pour sa femme et ses enfants, et qu'il demeure sur la voie de Dieu, cela seul est une chance au mariage ! » (*OS*, 135). Cette conception découle donc du respect que l'homme acquiert en exerçant le rôle que lui assigne la société algérienne. Son devoir est d'étouffer le corps féminin. Ce verbe très dur, donnant une image tragique des relations homme-femme apparaît dans une phrase lancée par Isma à son ex-mari comme un défi, dans le roman *Ombre Sultane* : « J'avais ironisé : "Plus vous vous emmaillotez, et plus vous prétendez nous étouffer !" » (*OS*, 96). Nous observons la relation de cause à effet entre le corps masculin empêtré dans l'idéologie sociale et la conséquence directe sur le corps de la femme. L'homme s'attaque à l'intégralité de l'être féminin, il essaie d'étouffer sa personnalité, tandis qu'il touche le corps par des actes comme « aveugler » pour l'empêcher de regarder, « briser les pattes » pour que la marche devienne impossible. Ceci devient évident par le comportement du mari qui suit l'aveu de Hajila. Comme elle a reconnu aimer sortir et se promener dévoilée dans la rue, la force de l'homme s'attaquera tout d'abord aux yeux et à l'acte de voir, synonyme d'« être » pour une femme dans la société algérienne contemporaine : « -Je t'aveuglerai pour que tu ne voies pas ! Pour qu'on ne te voie pas ! » (*OS*, 96). Puis, l'homme menace de s'attaquer aux jambes pour qu'elle ne puisse plus marcher et sortir : « -Te briser les pattes, pour que tu ne sortes plus, pour que tu restes rivée à un lit, pour que ... » (*OS*, 96).

A cette violence physique et verbale les femmes n'opposent que leur foi et l'invocation du Prophète, comme nous le voyons avec la même Hajila qui, dans ces moments dramatiques, se rappelle son enfance et les conseils de sa mère donnés aux voisines : « Invoquez le Prophète qui a condamné sans recours la force des mâles ! » (*OS*, 96).

---

<sup>224</sup> Ce constat amer est fait également par la femme quand la rupture est intervenue entre elle et son époux. Même si au début du couple, les deux se sont envisagés comme des égaux et se sont évertués à construire quelque chose ensemble, en laissant de côté l'autorité de l'homme à exercer sur le corps féminin, comme c'est le cas de Suzanne et Omar, à la fin, un « désert déjà s'étalait entre eux et empêchait jusqu'aux désordres des déchirements » (*ENM*, 85). Et quand Omar a préféré quitter l'Algérie, Suzanne a décidé d'y rester. Le seul indice corporel de cette résignation et du déchirement est un sourire suggérant ses « renoncements » de femme et ses luttes d'épouse : « elle avait eu la force de sourire : à son passé, à sa jeunesse, à ses luttes anciennes (contre ses parents avec lesquels elle avait rompu à son mariage, contre tant d'autres préjugés), à son amour qui mourait » (*ENM*, 90).

Cette autorité masculine est inscrite au plus profond de toute femme, tout comme la notion de pudeur qui est la seule solution possible restée à la portée de la femme. A l'autorité-cadre qui limite toute action et tout geste s'ajoute le respect que la femme doit au *frère aîné*<sup>225</sup>. Nous tenons à insister sur le fait que ce verbe « devoir » est le plus souvent suggéré et non pas explicitement marqué. Le silence dénonce les protestations ravalées contre les décisions prises par le frère aîné qui visent à lui assurer le futur et le bonheur. Il a pour conséquence directe un dialogue de sourds ou une absence/défaillance de toute communication. Au niveau du corps féminin, il se trahit par la pâleur, la faiblesse, la soumission, un regard qui ne regarde pas, un visage fermé et non-expressif. Ainsi l'homme ne connaîtra-t-il pas de son épouse « le visage exaltée de l'adolescence » (*LI*, 110), mais « le regard sec, à peine émouvant, des bêtes soumises, des faibles » (*LI*, 110).

Rares sont les larmes, signe de la douleur féminine, versées en présence d'un homme, le plus souvent le frère. Elles sont accompagnées par d'autres indices corporels, « la tristesse », son « air de sacrifiée » le jour des nocces, le « regard pâli », « ses larmes » (*OS*, 58). Parfois, les reproches transparaissent des mois durant dans la révolte d'un jeune corps féminin et sont exprimés hautement. Mais cette expression physique affichée est dénoncée par des « commères » qui font et défont les réputations des jeunes épousées. En assurant la bonne application des règles, elles stigmatisent le manque de « pudeur » et le courage d'exprimer la réalité sans la voiler :

Non, inutile de se mentir, pense Youssef, cela avait été plus grave ; il le sait mais il veut l'oublier, car il se croit responsable – responsable du malheur d'une jeune femme qui ne s'arrête de pleurer le jour de ses nocces, et les mois qui suivent ; Zineb qui osait (était-elle vraiment sans pudeur, comme le prétendaient les autres ?) répondre à son frère – « à son frère ! » s'exclamaient les commères – lorsqu'il l'interrogeait sur un ton inquiet (*ENM*, 40-41).

L'autorité a inscrit une trace indélébile dans le corps féminin : *l'honnêteté féminine*. Celle-ci est devenue un facteur d'identification idéal pour toute femme, qui s'y conforme volontairement, comme nous l'avons observé dans son discours destiné aux autres femmes. C'est la seule manière pour la femme de mettre en valeur ses qualités morales et de s'éloigner

---

<sup>225</sup> Dans notre corpus il y a souvent des phrases qui décrivent le comportement qu'une femme (ici une sœur) devrait avoir pour ne pas fâcher ou indisposer son frère aîné et la remarque est souvent faite par une autre femme plus âgée. Nous observons donc la surveillance exercée sur les jeunes filles par les femmes de la famille pour qu'elles se conforment aux règles et pour que le respect soit de mise dans toutes les situations : « -Tu devrais te lever. Il va être l'heure du repas et Farid va entrer. Ce n'est pas la peine de le mettre dans de mauvaises dispositions » (*LI*, 33) a dit Lella à Dalila.

« des hypocrites » : « Il sait que je ne mens pas. Jamais, je ne lui ai pas menti. Je ne suis pas de ces femmes hypocrites qui prennent plaisir à cacher tant de choses à leur maître. Il sait qu'avec moi, il peut entrer à n'importe quelle heure, tout reste clair dans sa demeure dont j'ai la charge » (*ENM*, 62).

Du coup, le vide s'installe dans le corps et l'âme féminine qui essaient de se conformer à la lettre aux règles imposées. Même quand une adolescente rêveuse comme Dalila fait l'effort de s'ouvrir avec naïveté de l'adolescence à un homme, tout ce qu'elle ressent dans son corps est le « vide immense » (*LI*, 48). Ce vide, elle l'a reconnu, car, instinctivement, elle le compare au « pénible sentiment qu'ont souvent les femmes, lorsqu'elles essaient de raccommoder leur rêve avec l'homme bien réel qui s'approche d'elle » (*LI*, 48). En fait, le corps féminin – tellement surveillé et cantonné au milieu familial dans lequel l'homme est vu comme « maître »<sup>226</sup> – a besoin du temps pour « s'habituer »<sup>227</sup> à l'homme, ce verbe récurrent nous révélant la distance existante entre l'homme et la femme et l'effort d'adaptation nécessaire pour qu'un semblant de communication soit établi entre eux. C'est le cas de cette jeune fille qui découvre, avec étonnement, que son corps doit « s'habituer », « se faire à l'homme », expressions qui ont l'avantage de suggérer surtout la prudence propre au corps féminin et les limites étroites que son corps connaît, tout comme c'est le cas d'autres personnages féminins djebariens : « Je m'habituais à la voix de Salim, à sa présence » (*LI*, 42) ; « je me faisais avec peine à la lumière du soir, aux premiers néons de la ville, à l'homme qui marchait près de moi » (*LI*, 44) ; « De parler ensemble de leur enfance au cours de leurs premiers tête-à-tête [...] permit à Nfissa de s'habituer à Karim » (*AN*, 67).

Les résultats de toute approche entre un homme et le corps féminin sont décevants, les indices corporels de Dalila nous le confirment, parce que la peur est la première à se manifester et elle

---

<sup>226</sup> Ce terme est l'un des euphémismes utilisés par les femmes algériennes afin de désigner leurs maris. A cause du vécu ou de l'éducation reçue par la femme, nous observons la réduction à l'anonymat de tout homme dans le vocabulaire féminin car il n'est jamais nommé, mais évoqué à l'aide des termes comme « le maître », « lui » (*VP*, 311), « el Hadj », ou « l'ennemi (*l'e'dou*) » (*VP*, 13). L'utilisation de ces termes est chargée de connotations lourdes de sens : si le terme d' « ennemi » suggère la relation de guerre entre l'homme et la femme alimentée d' « amour désespéré et lucide » (*FA*, 61 et *VP*, 13), celui de « maître » annonce la disparition du rôle de « séducteur » de l'homme (*A,F*, 183). L'identification de l'homme dans les discussions féminines est plutôt sociale, à travers son métier, que familiale (*OS*, 86).

<sup>227</sup> Une fois cette habitude prise, il y a aussi le revers, la perte d'habitude à cause de la chasteté imposée au corps féminin : « à cause de sa vieille mère, nous ne faisons plus l'amour !... Lalla Salma dans la maison, il devient chaste avec moi ! Je trouve cela étrange... Mon corps, depuis, se déshabitude de lui » (*OLM*, 101).

efface toutes les possibilités qu'un autre sentiment apparaisse. Quand elle se voit observée par Salim

J'avais un coup au cœur, un émoi peureux [...]. Il me faisait peur. Je m'habituais mal à l'idée qu'on pouvait m'analyser au lieu de m'accepter comme j'acceptais les autres. La panique que j'en éprouvais me froissait comme une bourrasque sur un lac d'hiver. Je remontais aveugle, les yeux fermés, la tête tournée vers la surface, vers l'immédiat (*LI*, 49).

La peur, la panique, le froid, le manque de perspective propre aux yeux fermés et l'aveuglement sont des sensations et des postures qui accompagnent le corps féminin dans sa soumission et son enfermement.

« Enfermement », « claustration », « dissimulation », « prison », « oppression » : ces termes forment un fil conducteur dans certains romans de notre corpus<sup>228</sup> faisant partie de la deuxième étape de l'écriture djebarienne. Les pages purement fictionnelles sont maintenant accompagnées par des chapitres autobiographiques. Il y a d'incessants allers-retours entre l'expérience personnelle de la narratrice et celle des autres femmes qui forment ce que A. Djébar a nommé le « peuple des femmes ». Ce même mouvement individuel/collectif est présent dans les pages suivantes puisque fréquents sont les passages dans lesquels notre romancière nous parle de sa découverte ou sa prise de conscience personnelle sur la condition des femmes algériennes.

Le premier terme, « enfermement » revient assez souvent sous la plume djebarienne puisque nous avons pu compter son apparition neuf fois dans le roman *Les Impatients*, sept fois dans *L'Amour, la fantasia*, une fois dans *Ombre Sultane*, quatorze fois dans *Vaste est la prison*, une fois dans *Oran, langue morte* et dix fois dans *Ces voix qui m'assiègent*. Ses synonymes, quoique moins nombreux, sont aussi suggestifs et trouvent leur place dans l'univers propre au corps féminin deux fois : « claustration » (*LI*, 34 et *AN*, 26), « prison » (*AN*, 22 et *VP*, 96), « oppression » (*LI*, 27 et *LI*, 80).

L'enfermement connu par Dalila ou sa belle-sœur Zineb, Chérifa, Lila et Amna, Nfissa et Zouina, (personnages qui ont encore un nom et une personnalité) ou les personnages féminins sans nom de *Femmes d'Alger dans leur appartement* est inscrit dans leur corps. Et chaque fois

---

<sup>228</sup> Les romans sur lesquels nous avons basé notre analyse sont *Les Impatients* (*LI*), *Les Enfants du nouveau monde* (*ENM*), *Les Alouettes Naïves* (*AN*), *Femmes d'Alger dans leur appartement* (*FA*), *L'Amour, la Fantasia* (*A,F*), *Ombre Sultane* (*OS*), *Vaste est la prison* (*VP*), *Oran, langue morte*, (*OLM*) et *Les Nuits de Strasbourg* (*NS*). Pour faciliter le travail, chaque citation sera suivie des initiales du roman et du numéro de la page.

que notre écrivaine parle d'elle-même ou des femmes – à partir de sa connaissance approfondie de la société algérienne dans laquelle elle a grandi – ou qu'elle leur donne la parole, les mots employés sont les mêmes parce que l'expérience et le vécu sont les mêmes. Tout au long des romans, nous pouvons lire des phrases comme celles-ci : « les amies cloîtrées » de Marie-Louise ont pu apercevoir son fiancé « par les interstices des persiennes » (*A,F*, 42) ; la fille « attendait, cloîtrée, à la maison, un futur prétendant selon les normes » (*VP*, 280) ; Zohra, la fillette paysanne analphabète « se meut avec une grâce royale dans un espace que, dans un an ou deux, en la cloîtrant, on va lui limiter » (*VP*, 302). Mais les accents les plus émouvants et aussi les plus critiques sont à trouver dans les pages presque journalistiques de *Ces voix qui m'assiègent* qui révèlent des femmes « dont le corps reste rivé dans une pénombre et un retrait indûment justifiés par quelque loi pseudo-islamique » (*CVQM*, 93) et des rues désertées de toute présence féminine :

dans ma terre où presque toutes les femmes, jeunes et vieilles, furent parquées – resserrées, cantonnées, mises ensemble dans des lieux clos (jardins ou mesures ou patios), pour que leurs chants, leurs pleurs, leurs hymnes en gerbes ne parviennent jamais à d'éventuels spectateurs – demeurent les rues vides, ou pleines d'hommes et de garçonnets (*CVQM*, 144).

Dans les pages autobiographiques, la narratrice parle d'elle comme d'une « rêveuse cloîtrée » (*A,F*, 86), de ses « mutismes d'enfermée » (*A,F*, 86), elle s'identifie aux autres femmes qu'elle nomme « mes semblables » (*A,F*, 261). Elle établit une continuité entre elle et les femmes enfermées de sa famille, d'autant plus que le lot de la réclusion est une affaire d'héritage, transmis de génération en génération. Dans son écriture, la narratrice sent que ces mots lui viennent de femmes qui l'ont précédée et qui lui ont légué la mémoire des lieux de leur enfermement. Ces mots s'adressent à toutes les femmes : « je me dis que cette touffe de râles suspendus s'adresse, pourquoi pas, à toutes les autres femmes que nulle parole n'a atteintes. Celles qui, des générations avant moi, m'ont légué les lieux de leur réclusion » (*A,F*, 88). Notre narratrice est consciente qu'en terre algérienne les femmes forment, avant tout, « un peuple de cloîtrées d'hier et d'aujourd'hui » (*VP*, 174) qu'elle veut tirer à la lumière du soleil, parce que la femme a tous les droits, même celui d'égalité avec l'homme, mais en restant « "dedans", confinée, cantonnée. Incarcérée » (*VP*, 175).

Nous voyons que ce confinement est intégré dans la mentalité des femmes, qu'il a conduit à une mise entre parenthèses de l'esprit, à un effacement et à la transformation de leur corps en

un objet maniable par les autres (le mari, les enfants, les parents), un corps statique et caché, comme nous l'avons montré.

Cet enfermement, devenu déjà une habitude pour le corps féminin, a acquis une dimension sociale et il est vécu sur le mode de l'*humiliation* à l'intérieur de la société féminine. Cette humiliation déclenche des réactions corporelles exprimant la douleur. L'épouse enfermée et humiliée (à qui on a refusé le droit de participer à un mariage ou à un tout autre événement rythmant la vie sociale féminine) fait preuve de pudeur et recherche la compagnie ou tout simplement la présence d'une autre femme devant laquelle elle puisse donner libre cours aux larmes et aux sanglots, ou à toute manière d'expression corporelle de la souffrance et d'une révolte informelle : « Elle reniflait à petits coups. Pour pleurer, elle ne voulait que ma présence. Je l'entendais se moucher, puis comme si elle se trouvait désormais sans force, sangloter de façon continue » (*LI*, 30) ; Amna, qui ne s'est jamais plainte en présence de son mari, laisse sortir en présence de Chérifa des « soupirs » dus à la « fatigue par suite de ses maternités pénibles » (*ENM*, 58) ou des grondements suscités par la gestion de l'argent faite par son mari : « Et Amna de gronder toujours (elle n'ose devant son mari, aussi faut-il qu'elle se soulage ensuite, auprès de Chérifa) : "Sa famille, n'est-ce pas d'abord ses enfants ? Je ne parle pas de moi ... Son frère a vingt-quatre ans, un homme déjà ! Pourquoi ne travaille-t-il pas lui aussi ? Pourquoi ne se charge-t-il pas, lui aussi, de sa famille ?" Elle sait ses protestations inutiles » (*ENM*, 58). C'est donc la pudeur qui conditionne le moindre geste du corps féminin et le rapport au corps masculin.

Cette coutume de vivre ensemble des femmes, l'entraide et le soulagement qu'un corps féminin ressent en présence d'un autre sont bien connus des hommes et même tolérés<sup>229</sup> : Youssef et Hakim « laissaient leurs épouses vivre ensemble, l'une prêter à l'autre une robe, un voile, quand ce n'est pas du sucre, du café ou un bol d'huile » (*ENM*, 58).

Humiliation et enfermement, humiliation à cause de l'enfermement. Celui-ci va de pair avec la *soumission*<sup>230</sup> du corps féminin devant l'homme. Ce terme qui complète le ressenti du corps féminin rentre dans la définition du rapport homme-femme et contribue lui aussi au

---

<sup>229</sup> Le terme « tolérée » convient le mieux aux relations existant entre Youssef et Hakim : de voisins partageant la même maison, ils deviennent des ennemis à partir du moment où Hakim, à cause de son métier (il est policier) est amené à espionner et à faire des rapports sur l'activité politique clandestine de Youssef.

<sup>230</sup> La soumission fait partie du comportement féminin parce qu'elle est prêchée par la sagesse féminine qui trouve sa source dans une explication religieuse : « Seigneur, c'est l'homme que tu m'as donné ! » (*ENM*, 63) se dit Amna afin de se consoler du comportement de son mari.

façonnement d'un corps typiquement féminin. Le premier signe visible de la soumission est le silence. Comme l'a expliqué Dalila, avec sa grande sagesse intuitive, à sa belle-sœur dans sa leçon intitulée « "comment il fallait agir avec les hommes", l'essentiel avec eux était de se taire » (*LI*, 32). Le mari finit par s'accoutumer à ce corps silencieux, au visage sans expression et au corps dépourvu de toute initiative qui écoute silencieusement les ordres et s'y soumet : « Il a pris depuis longtemps l'habitude de sa présence silencieuse, un être pâle qui écoute les ordres, courbe la tête, s'en va, écho fidèle. Hakim trouve normal que sa vie de ménage soit sans problèmes, plate, une page vierge » (*ENM*, 62).

Dans le contexte social algérien, tout contact entre un homme et une femme est codé, régi par des règles impersonnelles et vécu sur le mode de la dépendance, surtout par la femme. L'acte sexuel en est affecté lui aussi, car imprégné de souffrance physique et vécu sur le mode de la contrainte qui exclut toute idée de plaisir. Il est pour Hajila, une autre forme d'« esclavage », terme qui confirme l'emprise que l'homme a sur le corps féminin, l'asservissement de celui-ci, doublé de l'anéantissement de toute volonté personnelle et donc, de l'identité féminine :

Tu as eu mal chaque nuit, pendant près d'une semaine. « Maintenant qu'il n'est plus lié, chaque nuit sera-t-elle pour moi une épreuve ? » te demandes-tu, interdite, devant cet océan de miasmes. « Le coït, est-ce vraiment cela, cette douleur de la chair, pour toute femme ? » Aucune ne s'est révoltée ? Les autres esclavages ne suffisent-ils pas, les travaux de jour qui ne cessent pas, les maternités qui se succèdent ?... (*OS*, 71-72)

Nombreuses sont les femmes comme Hajila qui ressentent leurs corps comme un objet dont le mari se sert, qui se plaignent de leur « devoir conjugal » et qui essaient d'effacer de leur mémoire pendant la journée le souvenir de leurs contacts nocturnes avec l'homme : « un corps qui se donne sans frémir » (*ENM*, 17), il la prenait « toujours comme une statue froide » (*ENM*, 23) ; « elle savait aussi effacer de sa mémoire tout souvenir de leurs furtifs contacts nocturnes » (*ENM*, 26).

Cette dimension sexuelle introduit une autre constante de la perception que la femme algérienne a de son corps. Nous sommes en présence d'un *corps-cage*, d'un *corps non-assumé*<sup>231</sup> par la femme elle-même et ressenti plutôt comme un objet étranger et mis à la disposition de l'homme. Ce concept est défini par Marta Segarra dans son livre *Leur pesant*

---

<sup>231</sup> Nous parlons de ce corps non-assumé puisque la femme est détachée de lui lors des rapports sexuels.

*de poudre : romancières francophones du Maghreb*, elle l'utilise pour parler, entre autres, des œuvres de Hélé Béji et de Nina Bouraoui :

Le corps réifié et fragmenté est perçu, d'un autre côté, comme un objet étranger à la propre identité, qui n'a rien à voir avec le moi véritable de la personne emprisonnée dans cette enveloppe charnelle inadéquate et encombrante. C'est un **corps-cage**, qui empêche l'être de s'épanouir librement, qu'il doit traîner partout sans arriver à se le concilier<sup>232</sup>.

Nous retrouvons dans cette citation la prépondérance du corps et la séparation totale d'avec l'identité ; le poids énorme de la chair qui donne naissance à un autre esclavage, celui de la nuit. Celle-ci finit par être perçue comme une prison matérielle. Ce corps, par sa présence et son importance aux yeux de la société, devient un obstacle pour la femme dans la tentative d'accéder à sa personnalité et à son identité. C'est un corps qui dérange, qui bloque toute initiative, car source de problèmes, de servitudes et de mépris.

Ce corps-cage est donc un corps non assumé par les femmes algériennes à tout âge. Ce malaise est commun dès l'adolescence pour ces jeunes filles qui vivent mal les règles, qui ne savent pas comment réagir à l'arrivée des menstrues. Cette idée implicite diffère du contentement ressenti quand les règles ne lui gâchent pas la vie, comme nous le raconte la narratrice de *Vaste est la prison* dans le chapitre « Nubilité ». Son bonheur et cet état d'esprit qualifié de « merveilleuse » contrastent avec l'inquiétude de la mère qui ne voyait pas le sang arriver : « Faudrait-il te rappeler, ô mère, que lorsque j'étais âgée de douze à seize ans, autour de moi, inquiète, tu as attendu mon sang, le sang de mes menstrues ?

En vain. J'ai eu une adolescence, une nubilité blanche. [...] j'appris le verdict joyeusement : je serais donc merveilleusement stérile » (*VP*, 312-313).

Ce corps ne sait pas non plus assumer sa nudité ou comment vivre la féminité à l'âge adulte. La nudité, possible uniquement à l'intérieur du hammam où elle est réglementée, n'est jamais visible ailleurs. Mais pour suggérer le malaise du corps trop encombrant à l'intérieur de cet univers féminin fermé et calfeutré, l'auteure mentionne le corps d'Anne qui « se recroquevillait [...] encombrée de sa nudité » et ayant « un sourire un peu las qui la faisait ressembler, à cause de sa résignation, à une femme de la ville » (*FA*, 39). Un corps trop « lourd » car jamais séparé des enfants et fatigué de porter « ici aussi leur fardeau de chair »

---

<sup>232</sup> Segarra, Marta – *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997, p. 63.



(FA, 41), une mère « encombrée d'une marmaille d'enfants qui les attendent en gémissant ou en chantonnant » (NP, 60).

L'auteure nous donne à voir des femmes qui désirent « détruire » leurs corps et ainsi se débarrasser de cette attache trop lourde à la vie. La narratrice de *Vaste est la prison* évoque pour nous dans le chapitre « Celle qui s'en va » son amie, Hania, qui vit dans un HLM d'Alger avec son époux. Ne pouvant pas vivre coupée de sa famille, chaque fois qu'elle tombait enceinte, sa voix la quittait et elle ne la retrouvait qu'une fois de retour dans l'oasis maternel. Épuisée par les accouchements – « Elle accouchait régulièrement, une fois tous les deux ans ; quelquefois moins » (VP, 311) – elle avoue son désir d'anéantir son corps. Ce corps réduit par l'homme à la fonction de maternité trouve dans cette fonction même le moyen de s'autodétruire : « -La prochaine fois, ce que je me souhaite, murmura-t-elle avec dureté, une bonne fausse couche, ou sinon rester là-bas, ne plus revenir vers Lui ! » (VP, 312). Comme la possibilité de quitter son mari et retourner dans sa famille, (« rester là-bas »), n'est même pas envisageable, la jeune femme s'attaque inconsciemment à son corps, perçu comme source de servitude à une fonction bien précise, d'où le souhait qui s'est réalisé l'année suivante. Le drame de la mort touche toute la famille : elle a réussi à quitter pas uniquement son mari, mais aussi ses cinq enfants, « tous en bas âge » (VP, 312).

Un fait nous interpelle pourtant : même si la révolte est une réponse possible, le corps féminin ne l'envisage pas ou il n'a pas le courage et la force d'assumer une telle attitude parce que la supériorité et l'autorité masculines sont enseignées dès le plus tendre âge à la fois aux garçons et aux filles. Aussi les filles s'y soumettent-elles en silence tandis que les garçons y trouvent la légitimation de leur comportement futur. La supériorité des garçons s'exerce dès l'enfance sur toutes femmes de la famille : tout d'abord comme un jeu ou une prise de position dans des discussions avec les sœurs, pour qu'à l'âge adulte elle soit effective. Notre auteure nous rapporte deux exemples, sans émettre aucun jugement, qui sont révélateurs des différences existantes entre les comportements des garçons et des filles, qui trouvent leurs origines dans l'éducation donnée aux fillettes.

Dans *Les Alouettes naïves* une scène porte sur la maladie de Rachid-enfant. Ayant vu l'enthousiasme et la joie des femmes devant sa guérison, il a un regard et un comportement supérieurs, malgré sa dépendance encore marquée à sa mère. Il préfère ignorer les manifestations de tendresse féminine pour s'adresser avec un ton masculin et autoritaire au seul garçonnet présent dans la chambre. Celui-ci, complice et confident, déchiffre dans son

regard l'indulgence et la tolérance pour les femmes<sup>233</sup>. Ils se sentent tous deux matures et sérieux, loin de la propension des femmes à saisir toute occasion heureuse et à la transformer en fête spontanée. En fait, les garçons sont incapables de comprendre cette liberté féminine d'expression de la joie à l'intérieur de la maison et le soulagement de la mère qui a vu son fils guérir. Par leur comportement toutefois innocent, les garçonnetts montrent que la faille d'entre les deux univers (masculin et féminin) est déjà en place et que l'incompréhension règne en maître :

Rachid contemplait ce beau monde en se laissant changer par sa mère puis s'avancait vers moi ; je lus dans ses yeux une étincelle de complicité, comment dire, de malice, d'indulgence pour ces femelles bruyantes qui allaient saisir cette occasion pour la transformer en fête, nous les trouvions tellement futiles. « Tu viens ? » avait-il demandé, nous étions sortis ; j'avais été heureux de ce ton qu'il avait pris avec moi, non pas seulement parce que, dans cette chambre j'avais été le seul autre garçon comme lui, le seul autre être sérieux, tendu d'attention et de silence comme lui (AN, 30).

Le second exemple est aussi centré sur l'attitude d'un frère par rapport à ses sœurs et aux soucis qu'il se faisait pour l'héritage de son père. Mécontent du comportement de sa mère, malgré son âge tendre (il n'avait même pas dix ans), il s'arroge le droit de veiller sur elle et sa famille et d'apostropher sa sœur cadette. Celle-ci ne trouve pas le courage de riposter devant son frère, signe de sa faiblesse ou de l'intégration de la soumission que toute femme doit montrer devant l'autorité de l'homme, auquel elle oppose son silence et ses larmes. Cette position du garçonnet est critiquée par la sœur aînée qui prend position devant le courage et l'arrogance de son frère à jouer les adultes et elle ironise sur son autoritarisme, révélé devant la menace que son beau-père représentait pour sa fortune et les femmes qu'il considérait déjà sous son autorité. Devant ces signes si visibles, la sœur aînée s'interroge, avec innocence, sur le comportement de son frère, une fois adulte, avec les femmes de la famille :

C'est le père de Bahia que Lla Fatima a quitté. Il vient un après-midi par semaine. [...]

Hassan, le fils de Lla Fatima, quand il revient de l'école, apprenant que « l'autre », celui qui n'est pas son père, tente de ramener à la raison (à la soumission ?) Lla Fatima, le fils monte à la terrasse, retrouve là la petite Bahia et, pour calmer son mécontentement, il ironise :

- Pourquoi tu ne partirais pas, toi, avec ton père ?... C'est bien ton père, n'est-ce pas ? [...] Vas-y !  
elle pleure en silence, comment défier pourtant le grand frère ?

---

<sup>233</sup> Qui plus est, le terme utilisé par Rachid est « femelles ». L'enfant les réduit ainsi à leurs corps physiques et leur nie toute personnalité.

Apparaît une jeune fille de quinze ans [...] Elle a surpris la conversation enfantine ; elle rabroue Hassan [...]

Le frère hausse les épaules : il a tout compris et il le signifie :

- Tu crois que je ne le sais pas !... Mma (la mère) nous a descendu tous, pour pouvoir garder son bien. Son bien, c'est celui de mon père à moi. Et c'est celui-là, dit-il avec un geste de colère vers la chambre du couple, qui, jusqu'à maintenant, en profitait !

- Tu n'as pas encore dix ans et tu t'occupes déjà des affaires des grands ! ironise Chérifa [...] Que sera l'autorité de mon frère sur moi, sur mes sœurs, et sur ma mère, quand Monsieur mon frère (« Sidi Khouya », dit-elle en arabe) sera un homme fait ! (VP, 227-228).

Nous comprenons avec ces exemples que la surveillance des frères s'exerce dès l'enfance sur les petites sœurs<sup>234</sup> et que la soumission se grave progressivement dans le comportement de toute femme. Elle façonne de plus sa vision des rapports entre les membres d'une famille.

---

<sup>234</sup> Un autre exemple tout aussi suggestif nous révélant que l'âge ne compte pas du tout quand il s'agit pour les garçonnetts de surveiller attentivement les sœurs, figure dans le roman *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Ici c'est Sarah qui a observé cette surveillance exercée dans le cadre de la famille, dans les quartiers de la Casbah : « dans un patio au-dessous, comme dans un puits, des jeunes filles s'affairent en abeilles, sous l'œil inquisiteur du plus jeune frère » (FA, 56).

## 2.2. Violences exercées contre le corps féminin

Parfois l'autorité masculine ne trouve pas le terrain propice de la soumission ou il veut mettre en évidence son pouvoir, afin d'éliminer la moindre tentative de révolte. Du coup, l'homme a trouvé un autre moyen pour s'assurer de l'obéissance et du respect des règles par les femmes. Ces moyens, cautionnés en quelque sorte par le contexte social, sont des formes coercitives bien particulières exercées à l'encontre de l'être féminin, visé à la fois dans sa personnalité et dans son corps. A leur origine, se trouve la susceptibilité des hommes, déjà évoquée par Aïcha et qui est actualisée tout au long de la vie de femme : « tu sais comment sont les hommes au village, avec leur susceptibilité » (*FA*, 42) dit Bahia à Sarah, en se plaignant du comportement de son père qui a annulé son mariage en raison de sa susceptibilité. Cette susceptibilité est entretenue par les doutes qui planent sur tout geste de la femme. Ces deux facteurs (susceptibilité et doutes) créent l'illusion que l'homme est un procureur capable de juger et de punir. Quand Hajila est obligée d'avouer la « faute » d'être sortie, son époux y voit instinctivement l'adultère et ses questions cherchent à avoir des détails afin que la punition corresponde à la faute. Son attitude laisse de côté la dimension propre à l'époux, pour endosser celle de justicier – révélée par les termes « interroger », « procureur », « harceler » – investi par une autorité conférée par les autres, les hommes ou la société, afin d'apprendre la vérité :

Il interrogeait, procureur de la nuit et des autres. Il te demanda de t'asseoir, sur un ton ostensiblement calme, tu ne bougeais pas ; tu ne comprenais pas. Il te harcela dans un flot soudain, à peine véhément : « Qui allais-tu rejoindre dehors, avec qui parlais-tu dans les squares, quel inconnu, quel ami ancien ou nouveau t'accompagnait et dans quelles promenades ?... Quel fard choisissais-tu, quelle jupe sous le voile portais-tu et pourquoi, quelle robe de couleur violente ? »

Tu rétorquais par bribes, déçue peu à peu de ne pas pouvoir inventer l'aventure qu'il créait, les possibles que son discours faisait naître (*OS*, 95).

## Ordres et insultes<sup>235</sup>

Ces deux termes, qui apparaissent dans le discours dit par le mari de Hajila, « interroger » et « harceler », introduisent un élément nouveau exprimé par le ton. Salim, même avant la période des fiançailles, trouve bon de donner des ordres à Dalila. Même si cet ordre est l'expression d'un caprice, d'une impulsion du moment, nous dit la narratrice. C'est aussi une manière de reconforter son orgueil, comme il a deviné que Mina voulait lui être présentée. En même temps, il teste son amie. Cet ordre donné deux fois vise à changer la décision prise par Dalila, en lui demandant de faire exactement le contraire de ce qu'elle avait fait. Ainsi, il blesse la sensibilité de la jeune fille qui répond par une réaction d'énervement visible, par les gestes de son corps, en somme par une attitude de rébellion. Il est intéressant de remarquer l'intonation de la voix masculine et son évolution en crescendo d'un questionnement vif allant jusqu'à l'ordre en passant par la menace (« menaçant ») et le cri (« s'écria-t-il ») :

il dit vivement :

- Qui était cette fille ?

- Mina... elle voulait vous être présentée ...

Mon énervement montait de voir cet incident se prolonger.

- Pourquoi l'avoir renvoyée ? Allez la chercher.

- Non. Je n'irai pas.

Je m'assis. Il avait, je crois, lancé son ordre un peu au hasard. Ma résistance le surprit.

- Vous ne voulez pas ? commença-t-il, menaçant.

Je secouais la tête. Il répéta l'ordre, de plus en plus calme, de plus en plus menaçant.

- Non, dis-je. Je ne veux pas y aller.

- Restez donc, s'écria-t-il. Moi, je pars (*LI*, 90).

Devant l'ordre de Salim, les premières réactions de Dalila sont la rébellion, la résistance qu'elle oppose presque instinctivement. Mais ces sentiments sont vite remplacés par d'autres, auxquels l'écrivaine consacre une moitié de page. Ce sont des indices corporels intéressants sur les réactions féminines, comme par exemple, le besoin de donner des explications, la peur, l'affolement, le découragement, l'impuissance, la fatigue et les pleurs, l'expression la plus

---

<sup>235</sup> Malek Chebel, dans son livre, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, explique pourquoi les insultes ou les injures s'adressent presque exclusivement au corps féminin : « Celui, parmi tous les corps évoqués qui recueille le plus d'injures et d'obscénités est incontestablement le corps de la mère, suit le corps de la femme en général, et dans ces limites, ce sont les organes génitaux qui sont visés. Le rapport injure obscène-mère signifie que cette dernière est l'un des personnages les plus importants de la constellation familiale, le plus sacré, celui auquel il ne faut surtout pas attenter », in *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, Ed. P.U.F., Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1984, p. 76.

corporelle de ces affects : « la peur [qui] me fouetta. [...] J'aurais voulu lui expliquer » (*LI*, 91), « Je m'affolais comme dans un rêve » (*LI*, 91), « Un découragement me prenait [...] rester là [...] sur le bord du trottoir. M'asseoir et pleurer de fatigue » (*LI*, 91), « je me sentais impuissante » (*LI*, 91).

Malgré la multitude des signes corporels, il y en a un qui a un effet profond et difficilement supportable pour Dalila : sentir son impuissance de fille devant une telle scène presque absurde modifie sa perception du monde et de sa place dans la société. « J'étais à nouveau dans un monde absurde où je me sentais impuissante » (*LI*, 91). Cette phrase clôt les réactions de révolte et de ressentiment qu'elle adresse à l'ensemble de la société, perçue dans son absurdité et son incohérence, et aux pouvoirs de l'homme.

Le verbe « ordonner », le terme « ordre » ou l'intonation de certaines phrases suggèrent donc l'acte volitif exprimé par l'homme s'adressant aux femmes. Ce sont des actes linguistiques récurrents dans notre corpus qui visent à corriger le comportement féminin ou à lui donner des règles à suivre. Cette violence verbale a des effets tout aussi destructifs que la violence physique parce qu'elle touche la personnalité et les strates les plus profondes de l'être. Mais tout être, défini dans son individualité, peut développer des réponses uniques et variées allant de la soumission<sup>236</sup> à la révolte et à la haine.

Parfois l'ordre de l'homme laisse l'impression de ne pas être adressé ou dirigé contre la femme-spectatrice muette. Il s'adresse à l'ensemble des règles imposées par la famille de la fiancée, qu'il considère comme restrictives et contre lequel il se rebelle. Il révèle l'empressement avec lequel il voudrait prendre des décisions en son nom à elle, afin de la protéger des médisances des autres ; tout cela est fait au nom de l'amour. Cet impératif de protéger l'honneur de la future épouse est presque viscéral, dans le cas de Salim, et cela nous permet de conclure qu'il atteint à la fois les hommes et les femmes avec la même intensité. De plus, cette prise de position par rapport à l'honneur de la jeune femme est faite sans que celle-ci soit informée ou sollicitée. La discussion a eu lieu entre hommes, même si le nom et les sentiments de la future fiancée sont évoqués pour que les choses évoluent plus vite. De plus, elle est associée à l'acte de rapprochement prévu entre elle et le futur époux, pour qu'elle puisse être utilisée par celui-ci comme moyen de pression (grâce à son impatience) sur le frère

---

<sup>236</sup> Rares sont les exemples qui mettent en lumière une soumission totale du corps féminin aux ordres venant de l'homme. Nous préférons utiliser plutôt le terme de paralysie corporelle correspondant à la paralysie psychique. C'est le cas de Hajila, qui après avoir subi la violence physique du mari, répond aux ordres de celui-ci par un immobilisme total, ce qui conduit la narratrice à la comparer à une statue. Elle garde un seul sens, l'ouïe, qui la tient en contact avec la réalité : « Maugréant des malédictions, l'homme [...] t'ordonne d'essuyer le sang et d'aller te cacher. Tu ne bouges pas, femme statufiée à l'ouïe vivante » (*OS*, 97).

de Dalila. En mettant en avant le devoir de protéger l'honneur féminin, Salim manipule sa jeune fiancée et la famille de celle-ci pour satisfaire ses « intentions » :

- Je ne veux plus te voir de cette façon clandestine – il ordonnait déjà... – Je suis allé chez ton frère l'autre jour. Je venais de t'apercevoir sur le balcon ; je n'en pouvais plus de te contempler ainsi, loin de moi, malade. Je lui ai expliqué mes intentions, mais j'ai demandé aussi la liberté de te rencontrer pour que le mariage dépende de toi aussi... Il faut éviter que les autres ne lancent sur nos fiançailles quelque allusion qui te touche ... (*LI*, 120).

Dans d'autres contextes, les réactions féminines devant les ordres de toutes sortes venant des maris sont plus subtiles que le mutisme, la passivité ou les pleurs. Ces réactions marquent des affects disparus de la vie psychique quotidienne – mais restés sous forme de trace dans le cœur –, comme c'est le cas d'Amna. A l'interrogatoire de Hakim sur le comportement de leur voisin, le corps féminin oscille entre la soumission et la passivité, les réponses habituelles, et la manifestation de quelque chose de nouveau, qui peut être interprété comme des indices presque éteints d'une vie psychique. Ils se manifestent dans le regard et dans le ton et surprennent le mari qui ne sait pas les nommer correctement :

- Femme, dis ce que tu sais ! Je te l'ordonne.

- Oui, il est entré comme d'habitude (Amna lève la tête, soutient son regard). [...] Le matin ...

Hakim s'est levé ; [...] « Pourquoi s'est-elle arrêtée ? – se méfie-t-il, aux aguets. – Elle est calme d'ordinaire. [...] Ces yeux brillants ... Elle n'a jamais répondu sur ce ton comme ... comme ceux que j'interroge et qui me bravent. »

Amna [...] attend. [...] Elle reste là, sans mouvement ... (*ENM*, 63)

Nous constatons que l'imaginaire masculin joue une grande influence car le comportement de Hakim est identique à celui de Ali, malgré les différences qui séparent les deux hommes. Hakim attend d'Amna, son épouse, comme réponse à ses ordres, des réactions cumulant la passivité, la soumission et l'attente tranquille, ainsi que le respect et la mise en application absolue des ordres. Ceux-ci doivent être respectés aussi pendant l'absence du mari, comme c'est le cas d'Ali : « il me voyait déjà attendre son retour avec une patience d'épouse soumise ! Il a donné des ordres » (*ENM*, 92). Il a pris l'habitude de donner des ordres à Lila, même avant le mariage, donc son comportement et ses attentes à l'égard de son épouse sont restés constants : « Ali interdisait – ils étaient fiancés à l'époque – : "Tu n'iras pas à ce cours" » (*ENM*, 175). Son interdiction trouve son origine, dans ce cas précis, dans sa

susceptibilité, comme nous l'avions déjà remarqué : « "Tu n'iras pas à ce cours : j'ai appris que tel étudiant y va exprès pour t'y voir, pour se placer en face de toi, etc...." » (ENM, 175).

Ce qui a pourtant changé est le comportement de la jeune femme, la perception qu'elle a de soi et de son mari et ses réactions personnelles répondant à ces ordres. Les réactions de Lila sont symptomatiques de ce que nous appelons la négation de la personnalité féminine sous la domination de l'homme ; nous avons identifié deux étapes dans ce processus. Nous prenons ici l'exemple de Lila, mais nos observations peuvent s'appliquer à d'autres personnages féminins, avec des nuances ou des variations plus ou moins visibles.

Dans le cas de Lila, la première étape est cristallisée dans le défi initial, qui fait partie de son être même et qui exprime au début son ressenti ou sa révolte. Ce « défi immense » (ENM, 175) est même devenu un moyen, en étant parfois poussé à son extrême, d'obtenir un effet contraire et de tempérer ses réactions devant l'autorité de son époux qui voulait tout contrôler : « "le défi" – elle le connaissait bien, et jusqu'à son stade suprême qui est le défi du défi même. Elle l'avait autrefois exercé en face d'Ali : tendre sa volonté pour assassiner, en soi, la révolte, pour se refuser au vertige du "défi immense" » (ENM, 175).

Le pouvoir de ce défi est pourtant atténué par le rire, indice d'une certaine inconscience ou insouciance, peut-être d'une insuffisante connaissance des règles sociales, du caractère ou de l'imaginaire de l'homme, propres à la jeunesse ; ou tout simplement d'une liberté gardée, cachée au fond d'elle : « un mois auparavant, elle aurait ri de provocation, serait allée au cours, avec un consentement sauvage » (ENM, 175).

La seconde étape devient perceptible après quelque temps passé en couple, à cause de l'influence s'exerçant sur l'être féminin, dans sa chair et sa personnalité. La femme est modelée, à son insu et malgré elle, par l'époux qui veut la façonner en femme idéale ou exemplaire. Arrivée à ce point, elle donne d'autres réponses corporelles aux ordres venant du mari : ennui, silence provocateur transformé en signe de rébellion non exprimée verbalement, durcissement contre la soumission demandée et même haine. Ces affects, comme nous le verrons dans le troisième chapitre de cette partie, sont communs à toutes les femmes, car leurs corps réagissent pareillement à un contexte général embrassant la société algérienne décrite par Djébar. Peut-on lire dans ces nouveaux comportements féminins une démission ou une résignation ? Si la démission – le terme le plus approprié serait « endormissement » de la personnalité – peut être quand même envisageable, la résignation est plutôt feinte par la femme, comme nous le voyons toujours avec Lila dans *Les Enfants du nouveau monde*. Ce



constat est lisible dans la naissance de la haine, riposte typiquement féminine puisqu'elle élimine la manifestation physique (avortée avant d'être née à cause des manifestations physiques de l'autorité masculine) au profit d'une réplique entraînant toute la dimension psychique. Cette évolution de l'ennui à la forme ultime de la haine, la plus intense et difficilement effaçable connaît quelques stations intermédiaires : « elle, avec ennui, n'ajoutait rien... » (*ENM*, 175). A cause des ordres réitérés, le silence est transformé en ressentiment et en provocation, en durcissement afin de préserver son soi et à la fin en haine, gage d'une confrontation muette, inégale, mais existante et mobilisant tout être féminin :

Il disait encore : « Je te veux pour moi seul » quand, ce jour-là, elle comptait travailler avec des amies et qu'elle restait mais morne, heures passées à se faire face l'un l'autre dans un affrontement muet, elle pensant intérieurement : « Tu crois m'avoir soumise... tu crois être mon maître » et une haine placide la traversait comme un fou rire (*ENM*, 175).

Pourquoi cette transformation ? Pouvons-nous être sûrs qu'elle est une conséquence du rapport homme-femme, de la domination et de l'autorité masculine ? La réponse affirmative deviendra encore plus évidente dans les chapitres suivants consacrés à la mise en lumière de l'adéquation du comportement féminin au respect des ordres et des règles venant de l'homme.

Cette deuxième étape est poussée plus loin que la haine par un ton et un regard dans lesquels vibrent des nuances de bravade, de révolte naissante, de résistance inattendue d'Amna à l'attitude de l'homme. Ce sont des signes d'une réponse non-réfléchie mais instinctive qui vient de loin, comme des traces d'un état enfoui dans l'oubli du corps féminin. L'exemple d'Amna est encore plus parlant que celui de Lila parce que cette dernière, éduquée par un père adepte du modernisme et jouissant de liberté dès son enfance, trouve tout naturellement comme réponse aux ordres d'Ali la révolte et l'expression de la liberté d'action. Mais Amna, éduquée dans l'esprit de la soumission envers l'époux et ayant été influencée par la pensée religieuse (pour elle, c'est Dieu qui lui avait donné Hakim comme époux : « Seigneur, c'est l'homme que tu m'as donné ! » (*ENM*, 63)) fait remonter d'un passé qu'elle a connu seulement par les souvenirs des autres femmes des réponses corporelles qui contredisent la perception de son mari : d'une « partie morte »<sup>237</sup>, elle est devenue, par un réveil brusque et

---

<sup>237</sup> Comme nous l'avions déjà dit, Hakim identifiait son épouse à une partie de lui-même, mais une partie sans vie. Cette identification n'était pas facile à dire pour deux raisons : puisqu'elle marque une prise de conscience douloureuse pour lui, tout d'abord, et pour Amna par la suite et parce qu'il est obligé de constater ainsi l'effet destructif qu'il a eu sur sa femme. Mais cet effet s'était réfléchi sur lui-même par ricochet et cette conséquence

par l'apparition de ces signes qui altèrent sa passivité et minent sa soumission, une partie vivante avec des sentiments.

Ce schéma qui atteint négativement la personnalité féminine (par les ordres et les insultes) et ses deux étapes sont à lire dans le comportement d'autres femmes, comme par exemple Chérifa, Isma, Hajila, Sarah, Nfissa, etc. Chérifa, personnage dans *Les Enfants du Nouveau Monde*, connaît une évolution psychique dans sa relation avec le premier mari qui respecte, à une nuance près, les étapes identifiées pour son amie Amna. Si la première étape, rappelant la liberté initiale ou le souvenir transmis par les autres femmes de la famille<sup>238</sup> n'existe pas dans son cas, la seconde est caractérisée par le refus, le silence et la haine envers le premier mari, le tout passant par le ton de sa voix et son attitude. Le double refus, celui de se laisser approcher par son mari et de se soigner pour avoir un enfant, est hautement exprimé par Chérifa après des mois de silence et la révolte couronne cette transformation. A partir de ce moment, un combat muet se déroule à l'intérieur du couple, malgré le fait que ce combat fût difficilement envisageable par l'homme, si nous nous rapportons aux notations de la narratrice qui, par la généralisation, explique un fait social et non pas un comportement particulier : « affrontement qu'il n'aurait jamais imaginé, qu'aucun époux n'aurait pensé attendre de n'importe quelle épouse » (*ENM*, 25). Le refus, le combat, l'ennui que Chérifa a éprouvés sont vécus comme un facteur déclencheur du réveil qui culmine en révolte assumée et surtout conscientisée : elle « s'interrogeait, cet effort même la surprenant déjà » (*ENM*, 26) ; « elle luttait contre une forme d'ignorance [...] les questions se précipitaient en elle si vivement qu'elle ressentit, au-delà, sans bien comprendre, une sorte d'éblouissement : celui d'avoir eu enfin, même pour une seconde, un ennemi et de pouvoir alors se dresser ; être » (*ENM*, 27) et « Cet élan qui l'avait poussée, elle le sentit aussi comme un réveil » (*ENM*, 27). Nous avons devant nous une femme dont le corps se réveille, prend conscience subitement des actes nouveaux qu'il a faits, comme « s'interroger », « lutter », « être » dans le sens d'exister pleinement à travers son corps et sa personnalité.

Grâce à cet éveil qui lui donne une force insoupçonnée (car elle se sentait vivante, maîtresse de ses sentiments, quoique difficiles à expliquer), Chérifa vainc dans cet affrontement. Son triomphe est visible dans le sourire affiché quand elle réussit à obtenir sa répudiation,

---

perverse est consciente pour Hakim : « cette femme, à force de passivité, est devenue une partie de lui, une partie morte, il est tenté de lire dans ses yeux ce qu'il n'ose, depuis longtemps, reconnaître en lui-même » (*ENM*, 63).

<sup>238</sup> Le plus souvent, l'idée de liberté est transmise par les femmes de la famille, par leurs récits mettant en lumière les femmes du début de l'Islam ou, à une époque plus récente, les combattantes de la guerre de libération ou par l'exemple personnel, comme c'est le cas de la grand-mère de la narratrice dans *L'Amour, la fantasia, Vaste est la prison, Nulle part dans la maison de mon père* qui reste dans la mémoire de la famille un personnage viril et indomptable.

synonyme de liberté. C'est l'un des rares exemples de maris dépassés par la révolte et la ténacité de l'épouse : « elle se découvrit tenace » (*ENM*, 27). C'est cette ténacité qui lui a permis de supporter toutes les réactions du mari, de persévérer afin d'obtenir sa liberté et de marquer ainsi sa volonté de le quitter. Quand le maître lui annonce « qu'il la répudiait puisqu'elle n'avait pas pu lui donner d'enfants »<sup>239</sup> (*ENM*, 28), Chérifa affiche toute sa révolte dans ses yeux et sa satisfaction dans son sourire : « Devant lui, des yeux qui ne se baissaient point, un simple mouvement de la tête pour rejeter une mèche noire, et la bouche de Chérifa qui lentement s'ouvrit mais pour dessiner devant lui un sourire d'une douceur impitoyable, le sourire du triomphe » (*ENM*, 28).

Dans le même cadre peut être mise la vie de Hajila (*Ombre sultane*), qui élevée dans une famille traditionnelle trouve sa liberté dans le défi lancé au mari surtout après le viol ; ou celle de la mère traditionnelle décrite dans la nouvelle « Il n'y a pas d'exil » (dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*) qui, à cause de la situation politique entraînant l'exil doit renoncer à son enfermement habituel et utiliser la liberté acquise presque malgré elle, si nous croyons ses propos, afin de faire vivre sa famille. Cette nouvelle liberté, qui lui permet de sortir faire les courses, est vécue presque sur le mode d'une résignation amère, car elle se sent obligée d'assumer ce nouveau rôle<sup>240</sup> :

Mère avait mis son voile, pris le couffin ; sur le seuil de la porte, elle avait répété comme tous les jours depuis trois ans :

- Il a fallu que nous soyons chassés de notre pays pour que je sois obligée d'aller faire le marché comme un homme (*FA*, 71).

Avec les personnages de Nfissa (*Les Alouettes Naïves*), de Sarah (*Femmes d'Alger dans leur appartement*) et de Isma (*Ombre Sultane*), nous avons une variante encore plus nuancée de ce schéma à deux temps qui se rapproche de l'expérience propre de Lila. Ces femmes connaissent une première étape marquée par la liberté innée ou acquise grâce aux parents : si pour Nfissa le roman nous dit expressément qu'elle a eu la liberté de suivre ses études à l'université, les deux autres femmes ont aussi bénéficié de la liberté qui faisait partie de leur

---

<sup>239</sup> Cette répudiation était une sorte de capitulation de l'homme, malgré son espoir intime de la voir revenir sur son attitude de révolte et de se repentir.

<sup>240</sup> Cette attitude de la mère qui déplore le temps où elle assumait son rôle de femme est un exemple de plus qui nous confirme le fait que les contraintes de toutes sortes ont été inscrites dans la chair féminine et ont modelé la personnalité et l'imaginaire linguistique féminin. Avec ce personnage, nous voyons à quel point c'est difficile de sortir du cadre social imposé et adopté par la femme afin d'apprécier sa liberté nouvellement acquise et d'exprimer ses sentiments. Même trois ans après ce changement qui pourrait être considéré comme une chance, la mentalité féminine ne s'était pas encore débarrassée des règles qui avaient régi toute sa vie au pays. Qui plus est, cette liberté est vécue sur le mode de l'obligation et non pas comme un événement bénéfique.

vie normale. Mais à l'intérieur du couple, leurs attitudes changent sous l'influence, la domination ou les contraintes exercées par l'homme (il s'agit du mari pour Sarah et Isma et du fiancé pour Nfissa). Ainsi, à la liberté initiale succèdent la soumission (car Nfissa vivait son amour sur le mode de l'abandon de soi : « Mon amour... Un abandon, hélas, non un don » (AN, 67)) et la peur de la passion qu'elle lisait dans les yeux de Karim. Elle préférerait s'absorber dans des discussions sur des sujets très divers afin de ne pas voir « le trouble du jeune homme » (AN, 90) ou « l'émoi longtemps attendu et longtemps craint de Karim » (AN, 92). Pour Sarah, il s'agit du silence provoqué par le détachement qu'elle ressent par rapport aux mots (« Quand les autres me parlent, les mots sont détachés... Ils flottent avant de me parvenir » (FA, 13)) et d'un passage à vide : son « air apparemment absent » (FA, 23) lorsqu'elle traverse la ville la rend « « rêveuse » (FA, 41), « silencieuse » (FA, 41), même en compagnie de ses amies. De son côté, Isma est sujette à la honte, au sentiment de culpabilité qui commencent à s'installer peu à peu : « Je baise front, paupières et poignet de l'époux... Le visage baigné de larmes, je ne taris pas : mots hagards d'une sœur hagarde, supplication d'amour, je m'excuse, je m'accuse... » (OS, 76). Mais à la fin, le fragile équilibre est irrémédiablement cassé ; l'analyse lucide et douloureuse qu'elle nous fait des relations existant dans un couple ne laisse plus de doute sur l'évolution des affects féminins sous l'influence de l'homme et des règles sociales : « j'ai vécu cinquante débuts, cinquante instructions de procès, j'ai affronté cinquante chefs d'accusation ! Je m'imaginai, comme toi, les avoir provoqués. J'ajoutais des propos que je croyais provocateurs ! » (OS, 94).

La riposte ne se laisse pas attendre longtemps puisque ces trois personnages, habitués à la liberté, luttent pour la reconquérir et réussissent ainsi à annuler les effets de cette transformation. Comme pour contrer les sentiments de plus en plus pesants que Karim a pour elle, Nfissa apprécie de plus en plus la liberté offerte par le maquis et par la lutte de libération. Cette liberté préservée lui permet par la suite d'avoir une relation riche avec Rachid et de découvrir son corps dans l'amour. Quant à Sarah, son silence est remplacé par une prise de parole. Elle continue naturellement ses interrogations sur le pouvoir des mots et sur les moyens dont peut disposer toute femme pour rompre le silence et la chaîne des soumissions. Elle désigne métaphoriquement les mots comme une eau et pour les libérer, il lui faut démolir tous les barrages symboliques ou réels : « Que casser en moi, ou à défaut en dehors de moi, pour retrouver les autres ? Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère mais peu à peu, chez nous toutes » (FA, 41).

Quant à Isma, elle reconquiert sa liberté après un combat acharné. Elle est victime de sa vie de couple et du manque de repères : « Nulle tradition ne me servait de phare » (OS, 95).

L'ampleur de cette lutte est loin d'être soupçonnée puisque se débarrasser seule de la honte et de la culpabilité est souvent difficile quand il n'y a pas l'aide ou la compréhension des femmes de la famille. Et malgré cela, elle se bat pour garder sa fille, elle prend un avocat pour faire accepter la séparation à l'époux : « après trois ou quatre réunions chez l'avocat (celui-ci réaffirme mes droits), le père se résigne » (*OS*, 79). Toute cette démarche nous confirme la force et la décision de Isma qui vise deux buts. Elle est déterminée à retrouver tout d'abord sa liberté, de se libérer du poids de la tradition et des contraintes devenues règles (comme l'enfermement, la surveillance des autres, l'autorité des hommes de la famille). Pour ce faire, elle doit s'exiler pour s'imprégner d'une autre culture et goûter une liberté presque totale, loin des regards espions :

- J'avais besoin de réfléchir, pour cela, être dehors ! De marcher, de dévisager des visages inconnus. J'avais besoin d'être dehors, mais qu'on m'oublie ! [...]

- Ici, sur cette terre, on vous tue en vous enfermant derrière les murs et des fenêtres occultées. A peine fais-tu le premier pas au-dehors que tu te sens exposée ! Là-bas, personne ne regarde, personne n'a vraiment d'yeux !

J'expliquai que j'avais dû travailler, enseigner, surtout avoir du temps à moi ! (*OS*, 89)

En second lieu elle compte offrir cette liberté en offrande à sa fille et instituer aussi une autre transmission que celle faite traditionnellement par les femmes, même au prix de quelques sacrifices : « Que m'importe si, par malheur, je devais trouver prise dans l'interdit, me réenfoncer sous le *haïk* de la tradition ? Je tiens la main de ma fillette, je la tire au soleil, je l'aiderai, elle, à ne pas s'engloutir ! » (*OS*, 80).

### Reproches et coups

Nous assistons, pour toutes ces femmes, à un réveil ou à une prise de conscience et finalement à une lutte pour reconquérir leur liberté survivant dans la mémoire féminine. Mais la bataille est loin d'être gagnée puisque les ordres ne sont pas le seul moyen utilisé par les hommes afin de s'assurer la soumission du corps féminin. Nous rencontrons dans notre corpus des reproches, des insultes et même des coups.

Les mêmes ripostes psychiques sont données à voir quand les ordres sont accompagnés et /ou remplacés par les insultes, reproches et coups. Et les effets sont plus marquants sur la personnalité car ils attaquent à la fois les fondements de l'être (défini dans sa composante

corporelle et réflexive) et la chair, en la meurtrissant, en la marquant de signes visibles. Une simple lecture nous révèle que l'ordre est parfois accompagné d'insultes ou de reproches, signes d'impuissance<sup>241</sup> de la part de l'homme devant l'échec de son autorité. Cet échec est accompagné de la découverte de la capacité de désobéissance féminine survivant comme une trace mémorielle et activée à tout moment. Tout comme pour le corps féminin, ces signes sont ressentis corporellement par l'homme devant une femme plus forte, non soumise. Ces notations sur les états psychiques et le comportement de l'homme nous sont données, avec un mélange d'étonnement et de détachement surprenant, par cette femme qui ose déclencher la colère de l'homme et qui « examinait » froidement (?) sa réaction. Les appréciations concernant l'homme sont loin d'être flatteuses pour lui car elles nous dévoilent sa brutalité, sa violence, tout d'abord verbale et visuelle, avant de devenir physique, la laideur que ces sentiments inscrivent sur son visage colérique devenu un masque : « J'ai écouté le flot de reproches qui suivirent. J'écoutais. [...] J'examinai ce masque d'homme brutal, ces traits que j'avais trouvés fiers, ce regard d'une telle violence contenue que tout le visage en semblait disloqué » (*LI*, 92).

Si pour l'homme, il s'agit d'impuissance à briser la révolte ou le défi, pour le corps féminin nous assistons à un autre type d'atteinte qui vise à le détruire et à anéantir sa personnalité. Malgré le détachement de Dalila, à cause de son attention exacerbée, les mots qui l'insultent se réifient, deviennent des objets ayant la force d'atteindre sa corporalité qui ressent physiquement cette agression : « me sautaient au visage, me mordaient » (*LI*, 92). La douleur éprouvée connaît deux moments d'intensité égale mais d'expression différente. Le vide du début qui s'est installé dans le cœur efface tout sentiment et toute réaction : « Je ne bougeai pas [...] le cœur vide » (*LI*, 92). Elle est donc vidée de tout amour et de tendresse. Ce vide laisse la place à une expression physique tellement violente que seul des termes venant de l'univers marin décrivant les tempêtes peuvent en rendre compte : « J'écoutais une houle déferler en moi ; je la reconnaissais. C'était cette [...] fièvre. [...] Pourtant, en même temps, j'avais peur » (*LI*, 92-93).

Ces réactions masculines, en tant qu'indices visibles et palpables, manifestent subtilement les difficultés rencontrées par les hommes à saisir entièrement et à briser toute résistance du corps

---

<sup>241</sup> Cette idée apparaît comme le couronnement de la relation de Dalila avec Salim, quand la jeune fille nous fait part de son constat concernant le caractère de l'homme à partir de son expérience et de la connaissance qu'elle avait de lui. Pour elle, habituée maintenant à ces manifestations, les insultes, le silence sont devenus des signes de faiblesse masculine : « Je n'écoutais plus ce qu'il disait, ses mots de colère et presque ses insultes. [...] Ce n'est que bien plus tard que je compris, Salim, le tragique de ton silence et comment des insultes peuvent être en réalité des signes d'impuissances » (*LI*, 211).

féminin. Ils révèlent par là même la survie d'une personnalité endormie ou enfouie au plus profond de l'être.

Mais dès qu'il y a la décision de briser la révolte naissante ou le moindre soupçon de faute, la violence physique prend le dessus sur celle exprimée par le ton et le regard, s'attaque au corps physique à travers *les coups* qui marquent le corps féminin. Les inscriptions textuelles en sont nombreuses et nous avons constaté que les coups sont souvent dirigés contre la tête ou le visage, identifiés comme siège de la volonté, de la révolte, en somme de la personnalité féminine, contre la poitrine (siège du cœur et symbole de la mère nourricière, l'atteinte est donc double, à la vie affective féminine et au rôle valorisant de la femme) : « Il cria. Je n'entendis rien car ma tête fut aussitôt secouée par une gifle, une deuxième, une autre... » (*LI*, 217) ; « Il a fallu ensuite subir les cris de rage et de colère de son époux : il l'avait battue » (*ENM*, 28) ; « il la prend dans ses bras, la secoue violemment puis, d'un coup en plein dans sa poitrine gonflée, la fait tomber sur le matelas [...] Hakim frappe le corps au sol. [...] Il frappe. [...] Il frappe. » (*ENM*, 195) ; le mari « battait quelquefois sa femme, souvent même quotidiennement » (*AN*, 120) ; « mon mari devint violent et brutal... Il me battait quelquefois... Une fois pour quasiment rien : j'avais oublié de ranger une assiette de galettes, après le petit déjeuner ...[...] se saisit de la pierre de "taïmoum" qui lui servait pour ses ablutions ; il me la lance au visage ... la pierre m'ouvre le front juste au-dessus de l'œil » (*AN*, 149-150 ; ce fragment est repris presque à l'identique dans *FA*, 137) ; « Les hommes [...], aux Ouled Smaïn, ils battent leurs femmes une fois par jour au moins » (*AN*, 174) ; « il m'a tapé dessus... Il m'a "cassé la gueule", littéralement » (*FA*, 63) ; « Il te frappe au visage » (*OS*, 96) ; « Il frappa. [...] Il frappa et je glissai au sol [...] Il insulta auparavant. Il frappa ensuite. Protéger mes yeux. Car sa folie se révélait étrange : il prétendait m'aveugler » (*VP*, 84-85).

Les réactions féminines sous cette pluie de violence dévoilent un corps apeuré, qui fait rarement le geste de se protéger. Manque de réflexe de défense ou suprématie de l'éducation donnée aux femmes qui met en avant l'autorité de l'homme et l'image de la femme soumise en toute circonstance ? Même le défi et la révolte, présents dans le regard féminin quelques secondes sont vite enfouis ou abandonnés, car ils ne font qu'exciter la colère de l'homme, confronté ainsi à son manque d'autorité : « Lui, de voir cette volonté de défi, frappait davantage » (*LI*, 217) constate Dalila qui doit se résigner et cacher ses vrais sentiments : « A la fin, je dus baisser la tête » (*LI*, 217).

Les verbes dénotant le comportement féminin sont très suggestifs, allant d'une soumission à une endurance immobile. Le verbe « subir », la répétition du verbe « frapper », le « vide » et la surdité de Dalila, par exemple, en témoignent.

Nous retrouvons le plus souvent deux modes spécifiquement féminins pour répondre à ces coups. Les réactions physiques transparaissent à travers les larmes, le sang, la douleur corporelle, les cris ou au contraire le silence<sup>242</sup> (quand le corps ne sait pas faire face à la vitesse et à la répétition des chocs physiques), le tremblement, les secousses de la tête sous l'intensité des coups : « Je sanglotais » (*LI*, 217), « Mes oreilles bourdonnaient » (*LI*, 217), « tête [...] secouée par une gifle » (*LI*, 217) ; « Amna a crié [...] ; elle hurle, [...] hurle, puis, les coups se succédant, se tait brusquement » (*ENM*, 195) ; « il te blesse au bras, le sang jaillit de l'entaille » (*OS*, 96) ; « yeux écarquillés [...] ton corps tremble spasmodiquement [...] ; la peau de tes épaules, de tes bras nus tremblote irrémédiablement » (*OS*, 96) ; « le visage tuméfié, les mains dans les pansements, le corps rompu » (*VP*, 85).

Le mode affectif ou réflexif est trahi par des sentiments comme la peur, la soumission aveugle ou consciente (vécue par Dalila comme le défi suprême), l'immobilisme, la perte de la conscience de soi, dénoncée par la surdité ressentie par Dalila sous les coups de Salim, comme dans la citation précédente : « En moi un grand vide et ces mots : "Ne lève pas les bras, ne lève surtout pas les bras". Je me prêtai aux coups » (*LI*, 217) ; « tu n'esquives pas le coup [...] tu te protèges les yeux [...] Tu as reculé, tu as glissé, tu t'es retrouvée accroupie entre la porte ouverte et le réfrigérateur » (*OS*, 96) ; « Tu ne bouges pas, femme statufiée » (*OS*, 97).

Nous tenons à faire deux observations concernant les coups : les réponses féminines sont nettement moins nombreuses que les exemples montrant les coups, comme si celles-ci étaient vraiment des exceptions qui sortaient du comportement normal. Cela s'explique peut-être aussi par le fait que les coups qui marquent la relation homme-femme sont rentrés dans l'imaginaire féminin dès l'enfance et relèvent donc la normalité, comme nous le suggère la narratrice de *Femmes d'Alger dans leur appartement* : « Une fillette d'une dizaine d'années fit irruption [...] Armée d'un bâton, elle se lança dans une turquerie trépidante : un maître de maison battant ses quatre femmes » (*FA*, 31).

---

<sup>242</sup> Une autre explication, très surprenante, pour le silence manifesté par la femme sous les coups du mari est mentionnée dans le volume *Les Alouettes Naïves*. Comme les cris de la femme battue étaient entendus par les voisins, l'un de ceux-ci a attiré l'attention de l'époux. A partir de ce moment-là, les voisines supposaient que le mari bâillonnait sa femme : « Sidi, sur les instructions de celle-ci, avait dû en faire la remarque à l'homme. Par la suite, on n'entendait plus rien mais mère soupçonnait l'homme [...] de bâillonner son épouse avant de la battre » (*AN*, 120).



## Crimes

La forme suprême d'attaque physique à l'encontre du corps féminin est le crime, forme de l'anéantissement total et définitif. Il révèle le droit, pris par l'homme, de vie et de mort sur la femme, et cela à partir des temps immémoriaux, car même les histoires de Schéhérazade en parlent : « L'homme écoute, lui qui a droit de vie et de mort » (*OS*, 107). Cette menace, réelle pour la princesse, est prolongée, d'une manière implicite, comme un fil rouge guidant la vie quotidienne féminine et elle est entretenue par la jalousie qui finit parfois avec un crime. La jalousie est propre aux hommes, nous dit la même Dalila qui analyse le comportement de son fiancé : « L'appartement que j'occupe [...] je l'ai acheté avec cette mansarde que j'ai aménagée pour toi ... [...]. Je sentais mon cœur battre de voir jusqu'où l'avait poussé son impatience à disposer de ma vie » (*LI*, 207).

Cet acte, lié pour Dalila à l'impatience, est justifié en plus de la jalousie, par la suspicion<sup>243</sup> réveillée par les amies (dans ce cas précis) qui pourraient, dans l'imagination masculine, pervertir l'âme innocente des jeunes filles. Ainsi Salim ne supporte pas du tout Gilberte, l'amie d'études de Dalila et il s'emporte chaque fois que celle-ci lui raconte à quel point elle apprécie la présence de sa collègue :

Je parlais beaucoup de Gilberte. [...]

Il m'écoutait en silence. Je devinais son irritation. [...]

Il cachait sa jalousie sous de la méfiance. Il avait tant vu, prétendait-il, tant connu de jeunes filles qui abritaient sous leur apparente innocence des dépravations, que cela ne l'étonnerait pas que Gilberte ...  
(*LI*, 204).

---

<sup>243</sup> Mais il ne s'agit pas uniquement de ce sentiment, mais plutôt d'un mélange de celui-ci avec la jalousie, la méfiance, la susceptibilité masculine. Le tout est amplifié par le mécontentement et l'impuissance devant une femme qui sort travailler chaque jour, donc susceptible d'oublier ses devoirs d'épouse et de mère. Devant un tel comportement, la seule solution trouvée par la femme afin d'aplanir le conflit couvant, à défaut de l'enfermement, est l'isolement physique et affectif volontaire et la soumission : « Ils furent heureux deux ans, et cela, malgré la jalousie trop passionnée d'Idir, le plus souvent pour des vétilles. Annie se soumettait le plus souvent. Elle s'acquittait de son travail de secrétariat, s'isolait par rapport à ses collègues, puis rentrait chez eux. Puis, elle accoucha d'une fille : Fatima. [...]

Il était surtout mécontent que je continue tout naturellement mes obligations au bureau » (*OLM*, 222-223).

La même suspicion peut se manifester à l'intérieur de la famille, entre le père et la fille, entre la sœur et le frère et un petit rien est suffisant pour la déclencher, sans mesurer parfois les conséquences sur les projets d'avenir et la vie des jeunes femmes. Une telle expérience est arrivée à Bahia qui a vu annuler son mariage à cause de la suspicion de son père et des hommes du village devant la tentative du futur marié de changer la date de la fête : « Lui, il a alors voulu reporter la date, et mon père ... tu sais comment sont les hommes au village, avec leur susceptibilité... » (*FA*, 42).

Mais la source de la jalousie, amplifiée par les soupçons, est transmise aux hommes de génération en génération, par le lait maternel, comme le remarque d'une manière à la fois rhétorique et critique la narratrice Isma dans *Ombre Sultane* : « Les hommes sont-ils jamais nus ? Hélas ! peurs de la tribu, angoisses que les mères frustrées vous transmettent, obsessions d'un ailleurs informulé, tous vous est lien, bandelettes et carcan !... » (*OS*, 95). Isma met en question l'éducation donnée par les femmes aux garçonnetts. D'après elle, les femmes leur transmettent leurs angoisses, leurs failles, leurs points sensibles, ainsi que leurs rêves. Il s'agit d'une passation de douleurs et de joies cachées, d'un vécu limité et d'un imaginaire qui emprisonne l'être féminin algérien.

Ce mélange explosif de jalousie, de méfiance et de susceptibilité conduit plus d'une fois au crime, comme cela s'est passé avec Lella, la belle-mère de Dalila, qui a accepté de revoir son bienfaiteur à l'insu de son mari. Celui-ci, sans demander ou attendre des explications, la poursuit et commet l'acte ultime en prenant la vie de son épouse : « Le mari de Lella les a tués tous les deux, continuait la voix, la voix impersonnelle qu'emprunte le destin quand il s'annonce. [...] A peine fut-elle devant Salim qu'il les a abattus tous les deux avec son revolver... » (*LI*, 228).

Son geste affiche le besoin viscéral de l'homme (frère, père, mari) de préserver ou de laver l'honneur familial. Cette explication apparaît deux fois dans notre corpus et confirme le fait que l'honneur se trouve à la base de la société algérienne, tout comme la honte, de laquelle il est inséparable. Aussi Tawfik sent-il le déshonneur jeté sur la famille par le comportement de sa sœur comme une marque inscrite à la fois dans sa chair et dans son âme. Le discours du frère d'avant l'acte est révélateur de la psychologie masculine conditionnée par ce concept d'honneur, tout comme le comportement de la masse des spectateurs qui protège le frère, en le happant dans ses rangs anonymes. Nous avons l'impression d'assister à un spectacle dans lequel la foule joue un rôle bien précis : assurer la protection du frère, offrir une légitimation à son acte, garantir l'application de la peine à la sœur et même maintenir l'ordre social :

Autrefois, tout paraissait simple. « J'avais une tache sur moi, et je l'ai effacée... Je portais une souillure sur moi, je m'en suis purifié. » [...] lui qui jette l'arme, hésite, recule, s'enfuit enfin, quand la foule ouvre, pour le meurtrier, un de ses chemins aussitôt refermé et qu'elle se précipite pour contempler la victime étendue au pied du kiosque (*ENM*, 208-209).

Le deuxième exemple décrit dans notre corpus est encore plus suggestif puisqu'il est basé uniquement sur des suspicions, amplifiées par des commérages et non pas sur des actes

concrets comme pour Touma, la sœur de Tawfik. Dans le cas de la jeune étudiante Ourdia, la méfiance du père alimentée par des soupçons se contente de cette conjoncture malheureuse. Le verbe « sembler » en dit long, ainsi que l’anonymat qui entoure la personne ayant vu la scène et qui aurait pu servir de témoin pour établir la vérité. Nous avons pourtant une indication très importante sur le sexe de cette personne se trouvant à l’origine de cette situation : « un cousin, ou un voisin », donc un homme conscient de son rôle de gardien de l’honneur, le sien tout comme des autres hommes. Convaincu de la faute de sa fille, il n’a pas demandé des preuves solides et devant l’« évidence » d’avoir été déshonoré, il lance son jugement définitif en demandant la punition de la fautive : arrêt des études, enfermement physique. Mais il y a un autre terme désignant une forme de punition extrême qui est dit par le père : « arrêt de mort ». Ce terme parle par lui-même ; il s’adresse en même temps aux membres de la famille et à toute la communauté, ce qui signifie que toute personne peut être l’agent punitif<sup>244</sup> capable de le mettre en œuvre, afin de rétablir la normalité :

Ourdia ne venait plus au café des facultés [...] Une seule fois, sembla-t-il, elle accepta de s’asseoir avec un étudiant qui l’invita. [...]

Un cousin, ou un voisin, la reconnut dans ce lieu public. La rumeur parvint jusqu’au père. « Déshonoré ! Je suis déshonoré ! » gronda-t-il, des jours durant. Décida de la sentence : plus d’études pour Ourdia. L’enferma. Se mura dans des soupçons hyperboliques. Chaque soir, se mit à parler « d’arrêt de mort » devant sa femme. Une dame silencieuse, apeurée, durcie. Lui rappela ses fautes à elle : elle n’avait pas su lui donner un fils, pas un seul mâle qui, aujourd’hui aurait vengé l’honneur de son père. Père vieilli et trahi...

« Déshonoré », l’antienne du père l’enveloppait chaque nuit... (OLM, 67).

## Viol

Une fois arrivé à ce stade ultime d’anéantissement, nous ne sommes plus surpris des décisions prises et des actes dirigés à l’encontre de ce corps féminin. Du coup, l’agent punitif exploite toutes les voies pour avoir l’emprise sur la femme. Et la meurtrir dans sa chair est un geste efficace, comme nous l’avons vu avec les coups. Parfois, ce geste vise la femme dans sa

---

<sup>244</sup> Dans ce cas précis, l’agent chargé de la punition n’est pas un homme de la famille, parce que la jeune fille n’avait pas de frère. Et le père se considère trop vieux et affaibli pour s’en charger personnellement. Du coup, le seul membre de la famille qui puisse mettre à exécution la peine est la mère. L’absence de mâle dans la famille est interprétée comme une faute de la mère qui n’a pas su donner d’héritier à la famille. Cette faute s’ajoute à une autre, tout aussi grave, vécue par le père comme une trahison : n’avoir pas su éduquer correctement sa fille. C’est à elle donc qu’est transféré le devoir assumé normalement par l’homme : être le gardien de l’honneur familial. Lourde tâche pour cette mère transformée en meurtrière de sa fille !

dimension sexuelle. Et même si le détachement dont elle fait preuve conduit à l'apparition de ce corps non assumé, celui-ci continue à éprouver la douleur déclenchée par des gestes masculins essayant de le contrôler et de le soumettre. Une autre manière terrible de porter atteinte à l'intégrité physique et psychique est le viol. Certaines réactions corporelles qui nous sont données à voir et qui témoignent de l'autorité de l'homme, de la soumission et de la douleur du corps féminin, sont cristallisées autour de cette image forte de l'abus sexuel. Elle marque la première « vraie » rencontre sexuelle de ces deux corps et est synonyme de souffrance ressentie et gravée à jamais, en même temps que la peur et la méfiance dans sa chair.

Avec ce point, nous touchons la réalité du couple et si nous croyons Assia Djebar, cette notion de couple n'existe pas dans la société algérienne. Mais nous trouvons des indices textuels sur le ressenti psychique de la femme mariée : désillusion, vide apparu à cause du décalage existant entre ses rêves et la réalité, parfois un « vide immense » (LI, 48) du cœur ou un « sentiment pénible ». Ces mentions ou inscriptions corporelles suggèrent le déchirement vécu par toute femme et sa décision plus ou moins douloureuse de s'adapter à la « vie normale » : « le pénible sentiment qu'ont souvent les femmes, lorsqu'elles essaient de raccommoder leur rêve avec l'homme bien réel qui s'approche d'elles » (LI, 48). Même l'amour – s'il existe – porte les signes de ce combat entre l'autorité et la soumission puisqu'il est identifié comme « cette recherche de l'autre, cette prise sur l'autre, injuste et vaine » (LI, 117). Dans ce contexte, le rêve d'amour et de bonheur reste impossible car il existe uniquement dans l'imaginaire des jeunes filles. L'exemple le plus frappant est donné par la benjamine<sup>245</sup> du chapitre « Trois jeunes filles cloîtrées » de *L'Amour, la fantasia* qui rêve connaître son futur fiancé avant le mariage et fait la promesse de ne jamais épouser un inconnu, mais cette promesse est « puérile » (A,F, 24) du point de vue de la narratrice. Comme si, dès qu'une fille ose l'exprimer, il y a toujours une voix qui lui annonce la vanité et l'impossibilité de réaliser un tel rêve<sup>246</sup>. C'est comme si la réalité ne laissait aucune place au romantisme. Ainsi,

---

<sup>245</sup> Cette fille qui passe sa vie en compagnie de ses deux sœurs, tout en étant enfermée, refuse de croire aux coutumes qui font que la fille est mariée par la famille sans jamais voir l'époux avant le jour des noces. Sous l'influence des livres trouvés dans la bibliothèque du frère, Paul Bourget, Colette, Agatha Christie, et d'un magazine féminin, elle se fait une image romantique de la vie et du couple, tel que nous le voyons dans ses propos : « La benjamine poursuivait tout bas son discours heurté. Une volonté convulsive la secouait, tandis que la nuit s'épaississait autour de nous et que bêtes et gens s'étaient depuis longtemps endormis :

- Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher ! C'est pour cela que j'écris ! Quelqu'un viendra dans ce trou perdu pour me prendre : il sera un inconnu pour mon père ou mon frère, certainement pas pour moi !

Chaque nuit, la voix véhémement déroulait la même promesse puérile » (A,F, 24).

<sup>246</sup> Ces deux points de vue sont opposés dans la discussion qui a lieu entre la jeune et innocente Dalila, qui espère encore faire naître l'amour à l'intérieur du couple, et sa sœur Chérifa. Ses propos sont intéressants pour

l'auteure nous laisse comprendre que la seule présence ou manifestation de l'amour dans le corps féminin émerge dans la souffrance et la désillusion.

C'est aussi l'occasion pour plusieurs personnages féminins de critiquer cette institution du mariage qui rend le viol possible. Car le mariage est synonyme de soumission, de confusion, de vide : « une sensation étrange de fatalité m'avait emplie [...] comme nos trop jeunes mariées se laissent entraîner à la chambre nuptiale, soumises et graves » (*LI*, 83) ; « la confusion de leur cœur habitée à la fois par la paresse, la pitié et une tendresse inexplicable, [...] le vide multiple de leur cœur » (*LI*, 121). Cette soumission est bien appréciée non seulement par les hommes, mais elle est recherchée par les futures belles-mères qui choisissent leurs brus en fonction des signes visibles de docilité et de pudeur, un autre terme synonyme de l'obéissance future. Voici un fait apparemment insignifiant mais chargé de connotations sur le rôle des femmes dans la transmission de l'éducation qui asservit le corps féminin : « - Petite mère, regarde celle-ci qui n'ose même pas soulever les paupières... La pudeur d'antan conserve-t-elle encore des traces ?... Un teint rosé !... Elle ferait une belle-fille fort soumise... » (*AN*, 105).

De plus, le mariage d'une fille trop jeune est néfaste pour elle, nous dit Lella qui défend le droit de sa belle-fille de suivre des études universitaires, devant Farid, le frère de cette

---

nous pour deux raisons. Tout d'abord, Dalila qui ignore ou qui espère échapper aux règles sociales, décidant que la jeune fille est donnée au futur mari par une entente entre les hommes, rêve d'une fusion complète avec l'homme, rêve qu'elle « s'offre » entièrement au mari. En second lieu, cet amour et l'apparition des sentiments masculins comme « la confiance », « la jalousie », « la fierté » devant la beauté et la sincérité de l'épousée n'annulent pas un certain rapport d'inégalité entre l'homme et la femme parce que la société a assigné à celui-ci le rôle de « maître » et cette réalité est immuable. Ce débat est fort intéressant parce que, en plus d'une confrontation d'idées sur l'amour et l'idéalité des rapports se développant à l'intérieur d'un couple, il nous donne à voir la vraie personnalité de la femme ayant vécu quelques années de mariage et ayant subi donc l'influence du mari et des règles sociales dans le personnage de Chérifa. A cause de l'enfermement et de l'indifférence avec laquelle le mari la traitait ou qu'elle ressentait, celle-ci a eu l'impression de devenir « invisible » – un mot qui en dit long sur l'effacement et la réification du corps et sur la négation de la personnalité –, mais le cœur plein de « rancœurs ». Dans ces conditions, le seul sentiment qui a pu naître est la haine qui l'a transformée en « ennemie » de l'époux. Chose étonnante, ce constat est fait par Dalila qui a observé le changement de sa sœur : « Tu sais de qui je rêve ? D'un mari qui m'enfermerait des journées entières, entre quatre murs. Par jalousie.

- Il t'enfermera et il n'aura plus besoin d'être jaloux. Il t'oubliera. Et, après quelques années, il ne te verra même pas quand tu seras devant lui.

- Non. Même dans une prison, je pourrai le faire souffrir. Il ne m'aimera que lorsque je lui ferai connaître la confiance sans la tranquillité, le bonheur sans le repos. Je veux, en me donnant à lui, lui donner toutes les passions en même temps que toutes les richesses : l'inquiétude avec la paix, la jalousie avec la fierté... C'est ainsi qu'il sera mon maître.

- Ils sont toujours de mauvais maîtres.

- Non, quand ils trouvent en face d'eux une femme au lieu d'une ennemie ; pire même : d'une complexée. Tu ferais mieux de te délivrer d'abord de tes rancœurs...

- Et toi, de tes rêves idiots de jeune fille romanesque » (*LI*, 107-108).

dernière : « Un mariage précoce ferait d'elle une femme comme les autres. [...] Le mariage, à cette heure, étoufferait sa personnalité » (*LI*, 112).

La valorisation de la pudeur par la mère, la belle-mère, l'époux crée une situation qui va à l'encontre de la femme : loin de tout sentiment d'amour ou d'affection, le corps féminin mal assumé est perçu même par la femme comme un objet dont l'homme se sert en maître. Ainsi le verbe « subir », déjà évoqué, dénonce-t-il cette distance instaurée entre le corps féminin et masculin (suggérée aussi par le terme de « maître » qui revient comme une antienne quand la femme parle de son mari), cet asservissement présent dans l'imaginaire féminin. Nombreuses sont les phrases qui nous parlent du corps féminin qui « subit » l'homme la nuit. Ce qui nous intéresse ici ce sont les réactions corporelles ou les sentiments accompagnant ce verbe. A la « vie de labeur » (*OS*, 112) de chaque jour s'ajoute, la nuit, une autre tâche mal supportée par le corps féminin déjà fatigué. Le devoir conjugal évolue en un acte qui ne laisse aucun moment de tranquillité au corps féminin et qui noircit encore cette existence féminine dénoncée comme « maudite » (*OS*, 112) parce qu'interminable. L'élément le plus choquant dans la posture de ce corps est le fait que le moi ressent cet acte comme un inconvénient à la sauvegarde de la pudeur. L'acte sexuel, en dévoilant certaines parties de son corps à la vue de l'homme est vécu comme une atteinte à sa pudeur. Et la réponse affective féminine à cet affront est dure et irrémédiable, dite à l'aide de demi-mots : amertume, furie, colère, âme blessée, pudeur renforcée, voix tremblante mais ferme, refusant le silence :

la voix s'élève anonyme :

- Jusqu'à quand, ô maudite, cette vie de labeur ? Chaque matin, chaque midi et chaque soir, mes bras s'activent au-dessus du couscoussier ! La nuit, nul répit pour nous les malheureuses ! Il faut que nous les subissions encore, eux, nos maîtres, et dans quelle posture – la voix sursaute, l'accent se déchire en rire amer –, jambes dénudées face au ciel !

La plainte, en langue arabe, s'est déroulée en deux mouvements de prose rimée, improvisée. Mots hachurés [...] compagnes effarouchées. Qui craignent, pudibondes, le déferlement de cette fureur verbale. [...]

Cette plainte m'a laissée muette, dépouillée d'un coup de tout avenir. [...] ai-je répété ces derniers mots :

- Il faut que nous les subissions encore, eux, nos maîtres, et dans quelle posture, jambes dénudées face au ciel !

La voix s'était étouffée de colère, ou de dérision finale (*OS*, 112).

Ainsi cette narratrice avoue avoir un corps qu'elle cède à l'homme la nuit pour la jouissance de celui-ci et qui sert la journée à travailler pour lui. La même réalité est annoncée quelques

pages plus loin (*OS*, 137). Ces verbes « subir », « céder » dénotent donc un contact avec le corps masculin fait tout d'abord de retenue, d'envie de fuir, de refus plus ou moins conscient, de douleur : « Je me durcissais entre ses bras ; je fermais les yeux avec acharnement pour oublier ce corps, et ce souffle. Je m'obligeais à ne pas fuir » (*LI*, 83-84) ; « Dans le noir, une main tâtait tes seins, puis ton ventre contracté. Tu suspendais ton souffle. Tu attendais sans dormir » (*OS*, 25).

A cela peut s'ajouter une raison économique puisque la femme peut avoir l'impression que son corps a été acheté. Devant la richesse du mari et la pauvreté des siens, Hajila se sent devenir une « poupée de luxe » (*OS*, 66) dans les mains de son époux. Dure remarque qui trahit un sentiment encore plus dramatique : elle confond son corps avec un objet utilisé par l'époux, un objet qu'elle dévalorise puisqu'il est source de servitude et de souffrance, source d'emprise sur soi par l'autre, l'homme.

Ces idées expliquent le viol. Confronté à ce geste violent, les réactions du corps féminin se caractérisent par une continuité implacable, car elles fournissent les signes d'une douleur physique et d'un traumatisme psychique sans équivalent. Avec Hajila, nous assistons à une réaction vive d'opposition qui s'est manifestée d'une manière incontrôlable malgré son éducation prônant la soumission : tentative d'échapper aux étreintes de l'homme, désir de se réfugier dans le noir, raidissement du corps, serrement des dents. Les gestes de l'homme ne tiennent pas compte de ces réactions. La soumission finale ne tarde pas, mais le corps féminin entend résister à sa manière : il se livre fermé, il ferme toute voie d'accès, il ne se laisse pas toucher au plus profond de lui-même, il entend préserver le cœur. Hajila sent que son corps est prêt à vivre la dérive, l'enfouissement dans le néant du silence et de l'aveuglement car les yeux et les oreilles se ferment, comme le reste de tout le corps. Cette volonté presque maîtrisée de se replier sur soi offre des échappatoires à cette violence : des images gravées dans la mémoire, de l'espace ouvert, du soleil, les nuages. Mais ce n'est pas suffisant pour contrôler les réactions physiques du corps qui réagit instinctivement à ce déchaînement s'abattant sur lui :

Il s'est levé, il te tire par les épaules [...] Tu serres les dents.

Le viol, est-ce le viol ? [...] Toi, tu t'es battue dans le lit en te découvrant une vigueur insoupçonnée. Sa poitrine t'écrase. Tu te glisses, tu tentes d'échapper, au poids, tes bras serrés spasmodiquement contre tes flancs, tu te fais de plus en plus raide à l'intérieur de l'étreinte. Les bras de l'homme enserrant, se desserrent, tu plies les jambes sans oser frapper, sans tenter de fuir. [...] Tu fermes déjà les yeux. La conclusion approche, tu reprends la résistance. [...]

Il te mordille le lobe de l'oreille, la base du cou ; il hale ton torse, tire en arrière la tête. Le moment approche où il te faudra plonger. Te fermer, yeux, oreilles, le fond du cœur. Te laisser couler ! [...]

Quand le phallus de l'homme te déchire, épée rapide, **tu hurles dans le silence, dans ton silence** : « non !... non ! » Tu te bats, il te fouaille, tu tentes de revenir à la surface [...]

Le phallus demeure, la brûlure s'avive, dans le noir qui tue en toi les images de défense. [...] Le mâle s'est détaché, tes jambes pendent, lamentables ; [...] les yeux en larmes, tu considères le flot de sang qui coule sur les draps, sur le matelas dénudé... (OS, 66-67 ; c'est nous qui soulignons).

Cette formule, hurler dans le silence, était déjà présente dans les autres volumes. Elle est révélatrice de cette incapacité du corps féminin d'assumer une partie de lui-même, qui a été meurtrie par une expérience traumatisante ; une incapacité de mettre les mots dessus afin de la nommer, de la rendre visible à la conscience pour pouvoir s'en débarrasser et donc, se soulager. La douleur-brûlure qui a suivi l'acte, amplifiée par le noir présent dans l'âme, est doublée de faiblesse, localisée surtout dans les jambes molles, incapables de soutenir le corps. Les larmes, la seule extériorisation corporelle envisageable et possible, viennent non pour délivrer, mais pour pleurer sur soi, pour traduire la honte visible dans le sang qui coule. Cette honte, déjà éloignée par les larmes, sera « lavée » le lendemain à l'aube par une eau très chaude, en suivant le rituel des ablutions. Le lavage confirme le pouvoir purificateur de l'eau. « Cette puissance intime [qu']elle peut purifier l'être intime »<sup>247</sup> est actualisée si la purification se fait en respectant le rituel. Ce respect du rituel – dont l'importance et les implications religieuses sont longuement décrites par A. Bouhdiba<sup>248</sup> –, est très étonnant dans le cas de notre héroïne car elle se nomme « l'exclue de toute prière » (OS, 67). Nous pouvons penser que cet acte magique de purification a des racines très profondes dans l'imaginaire humain universel, d'où l'importance qu'on lui accorde dans toutes les religions. Mais l'eau par sa force rénovatrice ne peut pas effacer les doutes et les interrogations, ou la douleur infligée par « l'époux », « le maître », « le seigneur ».

Avec l'exemple de Hajila, cet événement met en lumière la triade « corps-cri-sang » : le corps féminin est fait à la fois de langage et de sang. Il se révèle donc à travers deux dimensions : celle de l'expression réfléchie, langagière qui inclut le silence, quand les mots manquent ou qu'ils sont incapables de décrire la douleur, et la charge émotionnelle. Mais aussi celle de l'expression proprement corporelle : sang, pleurs, signes d'une mutilation physique, laquelle est le lot de toute jeune épousée « romantique » qui espérait échapper à la tradition et avoir un

---

<sup>247</sup> Bachelard, Gaston – *L'Eau et les rêves*, Paris, Ed. José Corti, 1942, p. 163

<sup>248</sup> Bouhdiba, Abdelwahab – *La Sexualité en Islam*. L'auteur consacre le cinquième chapitre de la première partie au problème de la « Pureté perdue, pureté retrouvée » et au rôle essentiel de l'eau dans le rituel de purification.



« mariage d'amour » (*OS*, 128), semble nous dire Djébar avec un deuxième exemple mentionné toujours dans *Ombre Sultane*.

Pour toute jeune fille, éduquée dès son enfance<sup>249</sup> dans l'esprit de la pudeur et de la soumission, la nuit des noces et l'acte sexuel sont vécus comme « une union consommée comme dans un rapt, avec la brutalité du viol » (*OS*, 128) nous dit la voix de la narratrice anonyme du texte « La noce sur la natte », même si la robe blanche de mariée à l'occidentale a fait son entrée dans certaines familles en signe de modernité et d'« évolution des mœurs » (*OS*, 128). Cela nous est confirmé par le terme de « rapt » employé en premier dans la phrase. Mais la violence présente est associée encore au terme de « viol » qui a le rôle de mettre en lumière une certaine posture et le ressenti du corps féminin. Cela nous est raconté par la narratrice qui a assisté au mariage d'une des filles de la famille voisine. Elle a été marquée par cet événement qu'elle tient à nous exposer afin de montrer la déchirure, la blessure, la brisure de ce jeune corps féminin.

Le premier élément qui contrarie la sensibilité de la future épousée modèle est le fait qu'elle est « donnée » en mariage par sa mère à un inconnu pour lequel elle n'a aucun sentiment. Cette réalité contrevient à sa vision des choses très romantique, nourrie des « feuilletons de tous les magazines de mode » (*OS*, 128-129). De plus, le mari est doublement étranger car, étant originaire d'un autre village, il ne connaît pas les coutumes locales et il envisage de respecter les habitudes de sa famille. Le mariage doit donc se pratiquer dans le village du futur mari, selon un rituel que le saint de cette région-là avait institué, sinon la punition de celui-ci ne tardait pas à se manifester, les enfants de la famille naissant « infirmes ou sujets à la folie » (*OS*, 131).

Ce mariage éloigne donc la future épousée de sa famille et des coutumes qu'elle connaissait et qui auraient pu lui servir d'exutoire pour sa déception, la soumet à d'autres contraintes inconnues, à côté d'un mari étranger. « Des noces "presque de deuil, digne d'une orpheline" » (*OS*, 131), voici la phrase dite par la future belle-mère qui résume la réalité de ce mariage et de la nuit qui a succédé. Mais toujours d'après elle, cette nuit de dépouillement et de souffrance devait être le seul moment de ce type car elle serait suivie d'une vie pleine de bénédiction.

La jeune mariée est transportée comme un objet, loin des regards des autres, habillée avec des toiles propres plus à l'enterrement qu'à un mariage : elle, « visage entièrement masqué, le

---

<sup>249</sup> Cette éducation, commencée très tôt, culmine à l'âge de douze ans avec la réclusion et l'installation dans l'attente de l'époux : « Dès l'âge de douze ans, [...] elle fut retirée de l'école pour être recluse jusqu'à son mariage » (*OS*, 128).

corps vêtu d'une laine ou d'une toile ne portant aucune couture, ne devait ni voir ni être vue de quiconque » (*OS*, 132). L'atmosphère n'est pas celle d'un mariage, car dépourvue de toute gaieté, chants, vêtements de fête, seulement quelques chants religieux sont permis : « Pas de tunique brodée, pas de bijoux, [...] en brandissant des chandeliers, quelques mélopées religieuses. [...] nulle clameur, aucun you-you, pas la moindre musique » (*OS*, 132). La conclusion des voisines est sans appel : elles n'assistent pas à une fête, mais à un enterrement et cet événement s'éloigne de la coutume qui veut que le mariage soit le seul moment de fête présent dans la vie d'une femme : « Quel masochisme, alors que le destin, déjà si sévère pour les femmes, sauvegardait au moins l'éclat du jour des noces ! Ce mariage s'annonçait enflé des prémices du deuil » (*OS*, 133).

Et les réactions corporelles mettent en lumière la solitude et la désillusion déclenchées par la violence de l'acte sexuel, ainsi que la mutilation physique consécutive à la douleur et la souffrance psychique de la jeune femme. Celle-ci se découvre liée à un homme inconnu qu'elle ne supporte même pas. Et tous ces sentiments éclatent avec force le lendemain des noces. Les pleurs de la mère après le mariage, la lacération des joues en présence de sa fille, quand elle voit l'état de souffrance de cette dernière, contreviennent à la règle de la pudeur mise en avant par des parentes<sup>250</sup>, mais elles circonscrivent la même réalité et expérience corporelle.

Nous avons devant nous un corps habillé de blanc (un autre signe qui nous envoie au rituel de l'enterrement) tassé, roulé sur lui, brisé, coupé du monde et tourné sur soi, enfermé à l'extérieur, perçu comme menaçant et/ou trahissant. Les premières manifestations du corps sont des réactions primaires d'expression de la souffrance, les larmes, les pleurs et les sanglots qui contrastent avec le silence de la chambre. Les effets des pleurs sont affichés à l'assistance, « paupières gonflées, le visage bouffi », comme autant de signes de contrariété, de réveil amer et dur à la réalité, de rancœur et ils opèrent la communication avec la mère dont parle Kristeva<sup>251</sup>.

Le ressentiment naissant est décliné de plus, pour insister et le dénoncer, selon deux modes d'expression verbale : l'un plus résigné dans la plainte, suivi de l'autre véhément et amer propre à la diatribe qui connote la révolte et la désillusion :

---

<sup>250</sup> Celles-ci soutiennent que « n'était-ce pas une règle de la pudeur la plus ordinaire, que de ne pas laisser mère et fille seules au lendemain de la nuit nuptiale, comme si l'intrusion de l'homme détruisait à jamais la protection maternelle de la vierge ? » (*OS*, 134).

<sup>251</sup> J. Kristeva, reprise par Marta Segarra in *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, affirme que les larmes constituent « des métaphores d'une communication "sémiotique", non linguistique, qui caractérise les rapports entre la mère et le petit enfant » (p. 21).

Une masse enveloppée de blanc, le dos courbé, la face au mur, sanglotait dans le silence environnant. [...] les spasmes du dos [...] la fille tassée et hoquetante. Silence dont l'opacité me resta ineffacée. [...] le dos [...] reprenait ses saccades. La consolatrice demeura accroupie, chuchotante, faisant peu à peu couler la plainte, développer la diatribe, mettre à jour la source du ressentiment qui s'ouvre à peine. [...] paupières gonflées, le visage bouffi de la déception virginale.

- [...] Elle a pleuré parce que le marié ne lui plaît pas !

- Elle l'a trouvé petit, lourdaud, et probablement sans finesse ! (OS, 133-135)

Avec cet exemple, le corps de cri(s) et de sang devient un « corps-plainte/diatribe-pleurs » ; la narratrice insiste sur le ressentiment exprimé à haute voix et lancé, contre toute pudeur et avec courage, à la communauté des femmes. Parfois, aux pleurs de la douleur se substitue un défi naissant d'une force extraordinaire, donné à voir par un calme, une retenue qui interpelle le mari, en le provoquant. La douleur qui déchire le corps est cachée volontairement et les seules réactions corporelles visibles sont le détachement imposé du corps (nous rappelant le corps-cage ou objet) et le serrement des dents, comme nous l'avons remarqué avec Zouina :

elle s'est laissée prendre sans même souffrir, l'esprit froid tout au long de l'acte [...].

Assouvi, l'homme la caresse lentement, intimidé soudain par le calme figé de l'épousée, le corps blanc ainsi étalé parmi les draps [...].

lorsque avec violence il l'habite, de nouveau, au cœur du plaisir, comme affolé, tandis que le désir bat à ses tempes, à ses reins :

- M'aimeras-tu ?

La seconde fois, elle ne gémit pas, bien qu'elle ait mal, mais elle serre les dents, une lame de couteau glisse dans son corps mou sans parvenir à le recomposer ni à le faire frémir. Elle serre les dents (AN, 173).

C'est un autre exemple qui témoigne du réveil physique et psychique du corps féminin sous l'emprise de l'homme ; loin d'accepter passivement cette ultime manifestation de l'autorité masculine qui essaie de le marquer par la violence dans la chair même, le corps féminin vit le viol comme un révélateur de la désillusion et un déclencheur du réveil et de la révolte. Le défi mis en marche par Amna est continué par Zouina et Hajila, mais les indices corporels de cette dernière apparaissent après le coup et ils ne sont pas les mêmes : « les lèvres serrées » (OS, 71) « tu te raidis face à lui » (OS, 71), « ton regard le défie » (OS, 71), « tu ne le crains plus » (OS, 71), « sûre de toi » (OS, 71).

Mais le corps de Zouina, en plus de celui de Hajila, en connaissant à l'avance la réalité des rapports entre un homme et une femme à travers les expériences de sa sœur, décide

consciemment de se préserver à tout prix. Son calme traduit un moyen d'éviter les erreurs commises normalement par des femmes, comme extérioriser leur dégoût ou leur aversion lors de l'acte sexuel et le désir de préserver leur pudeur (qui institue une frontière nette entre les « femelles » qui aiment faire l'amour et celles qui subissent l'homme, tout en dévalorisant les premières), ce qui leur attire le divorce et l'abandon par l'homme. C'est cette pudeur qui ne leur fournit pas le terme adéquat pour nommer cet acte avilissant, d'après elle, et les charge de honte :

Elle serre les dents, se rappelle sa sœur divorcée qui, le regard torve et la bouche amère, se plaignait autrefois avec l'accent du ressentiment :

- Les hommes, ils ne recherchent que les femelles éhontées qui aiment ça... l'affreuse chose ! [...] alors, à l'instant où l'homme, essoufflé, se repose de l'effort, [...] Zouina [...] première de ses décisions personnelles, elle avoue :

- Oui, petit père, j'aime... (AN, 173).

Ce réveil grâce à l'acte sexuel, comme pour Zouina, est rare et c'est cette rareté qui confirme le point de vue de Dalila qui nous dit que, dans cette culture algérienne, le viol est défini comme étant l'acte qui rend la femme à elle-même. Cela veut dire que par cet acte, l'être féminin quitte ou abandonne d'une manière forcée les « rêves idiots » (LI, 108) c'est-à-dire romanesques ou romantiques, et découvre la réalité concernant sa place, son rôle et le statut auxquels il est préparé avec l'éducation. C'est la découverte de l'autorité et du pouvoir du mari et « maître » qui s'inscrit dans la chair féminine avec violence et ce fait rappelle à la femme qu'elle est un corps qui subit l'homme. Même la passion, dès qu'elle est exprimée et contenue dans la voix de l'homme, a le don d'effrayer, comme nous l'avons vu à travers son corps et ses sentiments (LI, 122). Ce corps féminin soumis à l'autorité de l'homme est rendu brutalement à la réalité cruelle et à lui-même. Le cœur, symbole de l'être féminin, est vide, tout au plus plein de la confusion née du conflit opposant l'éducation reçue, les règles sociales et le rêve de bonheur ou l'espoir d'une rencontre heureuse :

Devant la confusion de leur cœur habité à la fois par la paresse, la pitié et une tendresse inexplicable, devant le vide multiple de leur cœur, elles [les femmes] s'abandonnent à l'homme, ne serait-ce que dans un viol – pour, au sortir de l'acte, se trouver en face d'une image d'elles, définitive (LI, 121).

Cette remarque très critique à la fois à l'égard des femmes et des hommes fait de Dalila une figure de proue de notre constellation de personnages féminins parce qu'elle fait preuve d'une

audace et d'une lucidité étonnantes pour son âge dans la description qu'elle fait de la société algérienne.

De telles affirmations sont pensées et dites par cette jeune femme, elles sont dues à l'atmosphère générale qui permet aux jeunes femmes de se réveiller en faisant des études universitaires et par la suite, de s'interroger sur l'idéologie régissant la société. Une phrase du roman est très concluante, en montrant ce réveil collectif de l'être féminin, les questions que les femmes se posent, la cristallisation de leur identité féminine et sociale à la fois :

Je ne connaissais en réalité que trop ces questions qui passionnaient les jeunes lycéennes et étudiantes : problème de l'évolution de la femme musulmane, problème du mariage mixte, problème des responsabilités sociales de la femme, problème ... [...] Les jeunes filles avaient le front soucieux, vouées qu'elles étaient désormais à leur rôle d'intellectuelles tourmentées (LI, 22-24).

### **En guise de conclusion : la postface « Regard interdit, son coupé »**

Mais cette avancée reste dans bien des cas du domaine de la fiction, étant désavouée à la fin de ce roman : l'avenir et les espoirs de Dalila sont brisés, le viol et la violence de l'acte sexuel restent la norme. Ce sombre tableau est dénoncé par notre auteure dans la section 2 de la postface « Regard interdit, son coupé » de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Cette note finale djebarienne – « un bref essai quant au statut historial culturel des femmes en Islam »<sup>252</sup> – est un résumé des nos constatations présentées dans ce chapitre. Elle est nécessaire dans l'architecture globale de l'œuvre parce que Djébar entend insister sur la rencontre initiale entre les corps masculin et féminin lors de la nuit de noces et ceci avec deux buts :

- dénoncer la domination masculine ressentie par le corps féminin comme une barrière oppressante ;
- mettre en regard et en mots la soumission féminine, la violence, la blessure inguérissable qui vide le cœur de toute potentialité ou sentiment positif et le remplit de rancœur, de désillusion. Cette réaction purement corporelle est accompagnée de sentiments qui subsument le défi, la révolte, le seuil ultime étant touché quand la femme se dresse en « ennemie intime » de l'homme. Ces sentiments sont aussi exacerbés par l'espace réduit que la femme a à sa disposition. En fait, cet espace-cadre réussit à favoriser une cohésion de groupe – ou l'apparition du « peuple des femmes » – qui, d'un côté offre une légitimation et une base

---

<sup>252</sup> Calle-Gruber, Mireille – *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, 2001, p. 20.

d'expression dans la voix collective, mais de l'autre anéantit le corps individuel, devenu asexué, et son expression personnelle :

Doublement emprisonnée donc dans cette immense prison, la femme n'a plus droit qu'à un espace se restreignant comme une peau de chagrin. Seule la relation mère-fils se renforça davantage jusqu'à bloquer les autres circulations. [...]

Son de la mère qui, femme sans corps et sans voix individuelle, retrouve le timbre de la voix collective et obscure, nécessairement asexuée (*FA*, 159-160).

Et la motivation principale de l'homme qui restreint de plus en plus l'espace et la liberté de la femme, « son autorité » déjà évoquée ci-dessus, trouve sa source dans sa peur d'être déshonoré par l'autre (par le regard ou les faits), comme nous le dit notre auteure dans la première section de la postface. Tous les termes clés de cette relation (autorité, maître, regard licite, corps féminin, possession du corps, déshonneur) s'enchaînent et offrent une explication « logique » du point de vue masculin de la condition féminine. De plus, le rappel de « hier » suppose une comparaison avec « aujourd'hui » sans que celui-ci soit explicitement écrit, la continuité s'opère naturellement. Mais ce paragraphe prend tout son sens s'il est mis en rapport direct avec la deuxième section car il explique les motifs qui justifient les actes et le comportement masculin à travers le temps, « hier » comme aujourd'hui :

Hier, le maître faisait sentir son autorité sur les lieux clos féminins par la solitude de son propre regard, annihilant ceux des autres. [...]

Dans ces regards licites (c'est-à-dire ceux du père, du frère, du fils ou de l'époux) – qui se lèvent sur l'œil et le corps féminin – car l'œil de celui qui domine cherche d'abord l'autre l'œil, celui du dominé, avant de prendre possession du corps –, se court un risque d'autant plus imprévisible que les causes peuvent en être fortuites.

Il suffit d'un rien – d'un épanchement brusque, d'un mouvement inconsidéré, inhabituel, d'un espace déchiré par un rideau qui se soulève sur un coin secret – pour que les autres yeux du corps (seins, sexe, et nombril), risquent à leur tour d'être exposés, dévisagés. C'en est fini pour les hommes, gardiens vulnérables : c'est leur nuit, leur malheur, leur déshonneur (*FA*, 151).

Cette immobilité des relations entre l'homme et la femme ainsi que l'importance exagérée de l'honneur sont presque institutionnalisées, puisqu'inscrites dans l'acte du mariage. Elles caractérisent donc tout contact physique entre les époux dans la société algérienne dans laquelle Djébar s'inclut volontairement par l'adjectif « notre », elles construisent un modèle à la fois social et culturel. Leur dénonciation faite toujours d'un point de vue objectif est

devenue pourtant sujet d'écriture parce qu'une femme, en l'occurrence notre auteure, poussée par le devoir de mémoire et la solidarité féminine, transgresse le silence et brise les tabous qui enchaînent le corps féminin tel qu'elle l'a connu dans son enfance. L'image mise en avant est celle d'un corps féminin blessé, le champ lexical étant très riche et suggestif : « plaie », corps vivant un « martyr », « sang ». Ce corps découvre d'un coup sa condition, la réalité qui est la sienne, laquelle est exprimée métaphoriquement par le syntagme « nuit du regard et du silence ». Les interdits sont dès lors inscrits par le fer rouge de l'acte sexuel dans la chair féminine :

Que la première rencontre des sexes ne soit possible qu'à travers le rite du mariage et de ses cérémonies éclaire sur la nature d'une obsession qui marque profondément notre être social et culturel. Une plaie vive s'inscrit sur le corps de la femme par le biais de l'assomption d'une virginité qu'on déflore rageusement et dont le mariage consacre trivialement le martyr. La nuit de noces devient essentiellement nuit du sang. Non pas de la connaissance ou à plus forte raison du plaisir, mais nuit du sang qui est aussi nuit du regard et du silence (FA, 154).

Quelle lucidité, venue du détachement et de l'observation objective met en lumière ces pages djebariennes. Loin de toute dimension personnelle ou autobiographique (source de passion ou de prise de position), elles laissent sourdre une connaissance légitimée par la distance objective<sup>253</sup>, sans laisser pourtant de côté la « geste-parole de femme arabe »<sup>254</sup>, la seule capable d'introduire des doutes, d'« opérer des brèches »<sup>255</sup> et de faire entendre « avec la douleur la source vive d'accents jusque-là inaudibles »<sup>256</sup>. Cette distance est capable d'opérer le déplacement du discours de sa prédominante testimoniale vers une esthétique lyrique, laquelle peut offrir encore plus de poids et de portée à ces lignes lourdes de connotations qui parlent de la condition de la femme, de l'enfermement du corps – suite au resserrement de

---

<sup>253</sup> Cette distance est très bien surprise et finement interprétée par Mireille Calle-Gruber dans le livre *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie* : « Cette distance pour Assia Djébar c'est, toujours variable, celle du point de la réversibilité. [...] C'est ce qu'elle appelle "parler tout contre" (FA, p. 8), ce qui signifie, certes, dans la proximité mais jamais à la place. Parle à côté, un discours déplacé, toujours. Cette distance est un parti pris contre le "réalisme", un refus de l'esthétique du témoignage, de la reconstitution historique ou ethnographique. Assia Djébar ne cherche pas à dresser un procès-verbal de l'aliénation féminine au quotidien, où la violence des situations risque de devenir dérision dans le reportage ; elle vise au contraire à échapper au piège de l'usure de telle banalisation narrative en lui préférant la légende, le cauchemar, la saga, le récit-litanie, l'acmé de la voix lyrique, rendant ainsi une dimension tragique du désespoir des "Femmes d'Alger" » (p. 28).

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 25.

l'espace, des relations familiales et de l' « aliénation des biens et des corps » (*FA*, 159) –, de la négation de l'identité car le silence est de règle.





### Chapitre 3. Ripostes à la domination masculine

A l'interdiction de sortir, d'écrire, de manifester leur présence en brisant le silence, à la pudeur charnelle enseignée dès l'enfance, les femmes développent des réponses personnelles et adéquates qui sont des moyens de survie. Car la mémoire du cœur féminin a réussi à garder intacte la « source vive » de la parole.

Dans ces conditions, *la transformation de la maison en « royaume des femmes »* n'est qu'un signe de la réponse féminine offerte – ou opposée instinctivement – à un cadre social et familial trop fermé et restreint. D'où l'insistance avec laquelle notre auteure note cette transformation de la maison-prison en maison-chaleur et maison-vie. Cette idée est un fil conducteur de notre corpus, se retrouvant dans presque tous les romans djebariens. C'est une belle façon de manifester inconsciemment l'attachement de la petite fille à l'univers maternel qui l'a marquée et qui lui a façonné une sensibilité orientale<sup>257</sup>, c'est-à-dire un corps féminin sur lequel la société et la culture algérienne ont inscrit leur sceau indélébile et pour lequel, la maison est son refuge. A l'intérieur, ce corps retrouve la paix, donc loin des présences masculines dont l'arrivée rompt la tranquillité de ce lieu paisible. Ces paroles sont d'autant plus significatives qu'elles sont assumées par la jeune fille Dalila qui parle de son ressenti lié à la maison paternelle. Dans son discours, l'accent est mis sur le côté perturbateur de l'arrivée de l'homme qui rentre à la maison. Si nous faisons attention aux mots placés en début de phrase, le corps féminin quitte son état habituel, s'anime brusquement, vaque à ses occupations quotidiennes afin de servir l'homme : « Ce que je n'aimais pas, c'était le moment où, dans ces maisons fermées, l'entrée des hommes en dérangeait la paix. Alors, toutes les femmes s'animaient, se réveillaient. Bien sûr, elles se pressaient pour servir le repas, pour apporter le tapis de prière » (*LI*, 38). Cette paix loin des hommes se traduit par une forme de tranquillité, déjà suggérée par le sens du terme « dérangeait » : « Nous sommes si tranquilles, loin des hommes » (*FA*, 32).

---

<sup>257</sup> Cette notion de sensibilité orientale ou islamique, qui apparaît sous la plume de notre auteure, est expliquée par Marta Segarra dans son livre *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Pour ce critique, un corps oriental est « un corps cultivé par la participation dans les cérémonies collectives et des réunions de femmes de la famille » (p. 67).

Cette définition s'accorde parfaitement bien avec la culture et l'éducation reçues par les fillettes algériennes, telles qu'elles ont été vécues et décrites par notre romancière.

Cette concordance n'empêche pas notre romancière de faire des remarques sur le sens du terme « orientalisme », un terme ancré dans l'imaginaire européen qui ne correspond pas à la réalité algérienne, comme elle nous l'explique à la page 28 du volume-essai *Ces voix qui m'assiègent* (Paris, Ed. Albin Michel, 1999).

Dans cet espace de la maison, le patio introduit une note d'espoir dans le quotidien des femmes algériennes<sup>258</sup>. A l'enfermement que le corps féminin connaît dans les autres espaces, le patio oppose son ouverture vers le ciel qui laisse naturellement entrer le soleil. Le patio est, donc, le lieu le plus chaud de la maison dont le sol est rafraîchi quotidiennement : « Mina reviendra avant la première chaleur éclatée du jour – à l'heure où, dans chaque patio, les ménagères lavent à grands bidons d'eau ruisselante les dalles usées, couleur orange et vert passés, du sol » (*FSS*, 52). La fontaine et le petit jardin situés au milieu ouvrent l'espace de la maison et laissent entrer avec le soleil tout un imaginaire du miracle et de l'espoir qui perce la morosité de la vie quotidienne : « Autrefois, dans des patios ouverts vers le ciel, ne demeurait que l'espoir d'une rencontre d'amour en terrasse, qu'un miracle... » (*FA*, 24). Il est le seul lieu de causerie et de bavardage<sup>259</sup>, même conventionnel, entre les femmes. Les pauses ne sont imaginées que passées dans le patio, au milieu des autres femmes de la maison. Donc le patio est le premier lieu de solidarité féminine, les sentiments négatifs restent derrière les portes des chambres et les aveux sont oubliés au seuil des portes. D'où le plaisir corporel de s'adonner à des menues discussions, la détente, presque un bien-être propre à cet espace : « leurs bavardages dans les cours où elles se groupaient pour le goûter » (*AN*, 48) ; « Ce dernier été, les après-midi se succédaient dans la cour du rez-de-chaussée. Heure translucide de la pause : café, sucreries, menus bavardages » (*OS*, 141). C'est le lieu par excellence des fêtes féminines, un espace privilégié d'enseignement et de transmission non-verbale de rituels, d'observation des habitudes par les jeunes filles et de formation de ce que nous avons appelé une manière d'être spécifique à la famille qui respecte les règles sociales.

Les hommes et tout souvenir de l'extérieur sont expulsés de cet espace et temps festifs, la maison devenant un royaume féminin dans lequel les corps sont assis, partagent des gâteaux et exécutent des danses traditionnelles :

---

<sup>258</sup> Nous avons trouvé une seule notation parlant de l'étroitesse de ce lieu, qui est contraire à la bouffée d'oxygène et d'espoir qu'il apporte dans la vie féminine : « ce patio étroit, en demi-cercle » (*FSS*, 27).

<sup>259</sup> Pendant les périodes historiques marquées par la guerre, les femmes utilisent cet espace pour les mises en garde des hommes de la famille contre les dangers qui les guettent à l'extérieur de la maison. Le bavardage oisif laisse la place à des discussions sur les réalités politiques et les femmes, sans qu'elles sortent, étaient au courant de tout. Cette prise de parole annonce une identité politique féminine déjà cristallisée qui a permis à la mère de faire une bonne analyse de la situation et des dangers menaçant ses fils. C'est pour cette cause que les mères peuvent donner des conseils aux fils : « - La mère des fils Saadoun, paraît-il, alors que le jour tombait, que, dans les patios, les nouvelles du danger s'aiguisaient, leur mère supplia. Son buste penché par-dessus la rampe [...] elle insista : "Ne sortez pas ce soir, ô mes princes ! Les chrétiens savent que votre oncle, mon frère aîné, est responsable, là-haut, des partisans. Ils nous surveillent, puisqu'ils ne peuvent l'atteindre !... Au nom de Dieu, je vous supplie, ne sortez pas ce soir, vous, les porteurs de notre avenir !" » (*FSS*, 34).

Dans d'autres circonstances et à une époque récente, le patio devient aussi l'espace de la transmission de l'histoire entre les femmes. Mais il s'agit d'une toute autre sorte de transmission car l'une des femmes a le rôle d'intervieweuse et son projet est de mettre en image cette histoire féminine incarnée par le personnage de Zoulikha : « La conversation, dans le patio, entre Mina et l'intervieweuse, durerait plusieurs heures » (*FSS*, 46).

Dans les fêtes de mon enfance, les bourgeoises sont assises écrasées de bijoux, enveloppées de velours brodés [...] Les musiciennes développent la litanie, les pâtisseries circulent, les enfants encombrant les pieds des visiteuses parées. Les danseuses se lèvent, le corps large, la silhouette tranquille... [...] Les rues de la ville sont loin ; les hommes n'existent plus. L'éden s'étale immuable : danses lentes, visages mélancoliques qui se laissent bercer... (A,F, 285-286)

A l'image du patio<sup>260</sup>, la maison est un symbole de la solidarité féminine, de la chaleur et de l'alliance presque indestructible<sup>261</sup> : « Mes rêves, que nourrissait toute lecture, en avais-je besoin pour réduire la dichotomie des deux mondes où je vivais : la claustration que nous connaissions au quotidien, ma mère, ma sœur et moi, au village, mais aussi la chaleur de la vie féminine à Césarée » (NP, 200). Cette alliance, tellement chère du point de vue féminin, est « donnée »<sup>262</sup> aux petites filles comme un cadeau précieux : elle est plus forte que celle du sang. Ainsi, la vieille Lla Zohra avoue à l'une de ses nièces : « - Nous étions cousines, ta grand-mère et moi, dit-elle. Je te suis certes plus proche par le père de ta mère ; nous sommes de la même fraction, de la même tribu. Elle, elle m'est liée par une autre alliance, par les femmes » (A,F, 233).

Au tissage de cette entente contribuent des moyens proprement féminins comme le chant et la parole, présents dans tous les moments forts de la vie féminine, comme les fêtes ou les séparations en tout genre. Ainsi la mélodie chantée lors de la dernière soirée passée par Zoulikha avec les femmes de sa tribu, avant qu'elle monte au maquis, ouvre-t-elle tout un cérémonial nuptial et est-elle imprégnée de solidarité, de tendresse, de réconfort, d'espoir, de

---

<sup>260</sup> Cette solidarité de la vie à l'intérieur du patio et de la maison est prolongée au hammam, car c'est un espace féminin fermé, protecteur et chaleureux. D'où la sensation de bien-être et de sécurité. De plus, il est aussi un lieu qui symbolise la liberté retrouvée pour quelques heures car la sortie hebdomadaire au hammam est une tradition, malgré la réclusion quotidienne. Plusieurs fragments décrivent l'atmosphère de ce lieu privilégié rappelant la vie *in utero*. Le corps féminin s'accorde un certain repos ; il s'ouvre aux autres à travers la parole la plus banale qui racontent les peines, à travers les soupirs qui (re)créent des liens et suscitent la solidarité : « Assises ensuite, toutes rosies, semblables, elles s'apprentent à s'alléger : conversations ou monologues déroulés en mots doux, menus, usés, qui glissent avec l'eau, tandis qu'elles déposent ainsi leurs charges des jours, leurs lassitudes » (FA, 40).

<sup>261</sup> Les hommes, d'emblée exclus de cette entente et solidarité féminine, n'imaginent pas s'y interposer. Même s'ils sont des adversaires politiques, comme c'est le cas de Youssef et Hakim, ils acceptent mutuellement les liens unissant leurs épouses : « tacitement aussi ils laissent leurs épouses vivre ensemble, l'une prêter à l'autre une robe, un voile, quand ce n'est pas du sucre, du café ou un bol d'huile » (ENM, 58). Cette solidarité dépasse les aspects matériels et s'est transformée en vraie complicité entre Chérifa et Amna, cette dernière aidant Chérifa à protéger son mari.

<sup>262</sup> Ce don, cette passation est symbolique et elle est faite non seulement par l'intermédiaire des mots, mais aussi à travers des gestes banaux, comme s'asseoir parmi les femmes et adopter leur maintien. Du coup, l'exclusion du peuple des femmes se concrétise aussi par l'acceptation difficile de certains gestes, comme s'en rend compte la narratrice du volume *L'Amour, la fantasia* : « Dans les cérémonies familiales les plus ordinaires, j'éprouvais du mal à m'asseoir en tailleur : la posture ne signifiait plus se mêler aux autres femmes pour partager leur chaleur, tout au plus s'accroupir, d'ailleurs malcommodément » (A,F, 181).

bonheur (dévoilé spontanément par une jeune épouse qui a désiré les partager avec les autres femmes) et de magie protectrice propre aux coutumes féminines :

la mélodie [...] au cœur de cette nuit, avait tissé entre nous un feuillage de tendresses oubliées, de caresses inexprimées, si bien que ma voisine pleurait doucement [...]

- Laisse-moi, ô toi qui nous guides, te rougir tes paumes de la pâte du Paradis ! Si tu nous quittes demain, notre protection et notre amour, à nous les femmes d'ici, ainsi te suivront !

- Je ne répondis pas : des larmes – les premières depuis des années – me montèrent aux yeux et je ne pus les cacher. [...]

Je me laissais enfin guider par elles, dans ce long couloir des cérémonies. [...]

Les mains toutes barbouillées, dans l'attente que la pâte sèche, je me dressai – infirme, étrangement vulnérable – et j'embrassai la jeune épouse. [...]

Je te raconte cette nuit des femmes, cette harmonie qui nous a liées, toutes ! (FSS, 178-180).

Cette forme de solidarité, concrétisée au niveau textuel par le « nous » collectif, est pérenne et « irrigue » les souvenirs de Djébar dont le but visé est de faire surgir à la lumière cette source féminine secrète qui unit les femmes et leurs cœurs le long du temps : « Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit, puis écrit. Propos d'il y a plus d'un siècle, comme ceux que nous échangeons aujourd'hui, nous, femmes de la même tribu » (A,F, 234). Son ressenti émotionnel de femme, Assia Djébar le fait revivre. Elle intègre ainsi toutes les femmes algériennes dans son travail de découverte du monde extérieur. Et cette présence féminine impulse et influe le travail créateur de notre écrivaine car le regard féminin a une perception différente des choses, il leur donne consistance et ampleur, il confère donc vie. De plus, en étant associées à cette expérience, les femmes ont la révélation de leur existence en dehors des maisons et des règles mortifiant leurs corps et esprits :

J'ai dit : « Moteur. » Une émotion m'a saisie. Comme si, avec moi, toutes les femmes de tous les harems avaient chuchoté : « moteur ». Connivence qui me stimule. D'elles seules dorénavant le regard m'importe. Posé sur ces images que j'organise et que ces présences invisibles derrière mon épaule aident à fermenter.

Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois « notre ». Unique regard perçant les murs des siècles passés, s'échappant hors des maisons-tombeaux d'aujourd'hui et qui cherche à se poser, concentré. Redonnant lenteur et relief au rythme des choses. [...]

Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons (VP, 173-175).

C'est justement cette complicité qui permet l'échange de certaines informations entre les jeunes filles qui veulent « s'émanciper », c'est-à-dire sortir de ce cercle de la tradition pour avoir une vie moderne. C'est le cas de la fille adoptive de Lla Zohra, « la conteuse » (A,F, 234), qui « ne veut pas s'engloutir. Plus tard, elle me demandera comment faire pour travailler à la cité voisine, à la poste ou dans une école maternelle » (A,F, 234).

### Dissimulation et ruse

Et l'émancipation n'est pas le propre des jeunes filles. Nous allons voir dans ce chapitre les gestes de leurs mères qui ont été transformés en armes subsumant à la fois la révolte, la résistance passive, la complicité et le partage féminin. Ces gestes dénotent la survie d'une vie psychique féminine déjà perceptible dans la réponse féminine – sous la forme de la révolte informelle – opposée aux ordres des maris.

Mais nous avons identifié d'autres moyens que les femmes utilisent pour sauvegarder leur vie psychique, pour limiter la réification du corps et du cœur sous la pression sociale et familiale. La méthode la plus simple est de cacher tout ce qui est personnel. Il s'agit d'une *dissimulation du vrai être féminin* qui prend la forme d'une fausse aisance devant l'homme, dans le cas de Dalila : « Dans nos entrevues, je témoignais d'une aisance que je ne m'aurais jamais imaginée. Je riaais, je le taquinais, je me taisais. Quelquefois cependant, j'arrêtais au beau milieu de mon vrai rire, que j'étais obligée de finir néanmoins, mais faux, parce que, dans un éclair, j'avais surpris le regard de Salim sur moi. Il me cherchait. Il m'observait » (LI, 49).

S'agissant d'une dissimulation, les réactions corporelles visibles ou repérables au niveau textuel sont rares. Devant l'attention aigüe de Salim, Dalila se sent mal à l'aise dans le rôle qu'elle essaie de jouer et ses réactions corporelles ne tardent pas à le manifester. Elle refuse tout contact visuel, en tournant la tête, car elle éprouve presque de la peur, la même que la proie devant le chasseur : « un coup au cœur, un émoi peureux de comprendre que, sous son apparente froideur, aucun de mes mouvements ne lui échappait. Je tournais la tête ; je regardais la rue ; je chassais tout » (LI, 49).

Cette dissimulation implique aussi de cacher ses sentiments sous le masque d'indifférence et de froideur devant l'homme. Aïcha cache à Hassan, son cousin, à deux reprises ses

sentiments : à la fois la douleur de la séparation de Yemma Hadda, sa tante à elle et grand-mère de Hassan, tout comme ses sentiments d'amour envers lui, des années auparavant. Les signes de la douleur provoquée par la mort sont décrits d'une manière pudique et contenus en présence de Hassan. Il est intéressant de remarquer que les réactions corporelles féminines sont présentées de deux points de vue : celui de Hassan qui découvre et confirme l'intimité, la solidarité et l'entre-aide existant entre Yemma Hadda et sa nièce, Aïcha ; puis la découverte et la prise de conscience de Aïcha elle-même, de ses sentiments, à cacher devant son cousin, comme pour évoquer la pudeur obligatoire en présence de tout homme :

- O Dieu !... sanglota-t-elle, le cou penché, puis elle rentra, d'un élan de frénésie grelottante, dans la chambre de la morte.

S'assit au pied du matelas, yeux dans le vague, larmes se déversant sur un visage resté pâle. Soudain inondée de douceâtre nostalgie, d'étrange passivité. Ainsi l'aperçut Hassan en écartant le rideau, avant même de poser le regard sur Hadda. [...]

Devant son cousin de quelques années plus jeune qu'elle, Aïcha s'aperçut qu'elle pleurait. Méthodiquement, sortant un mouchoir, elle sécha ses joues creuses, se moucha, sans bruit, se leva. Sortit à reculons, comme si la vieille la regardait toujours (FA, 104-105).

Avec la dernière phrase et le mouvement du corps adopté pour sortir de la chambre, nous observons que le point d'accroche de Aïcha est le regard inexistant et pourtant persistant de Hadda et non pas la présence réelle de Hassan, avec lequel le dialogue n'est pas encore établi car impossible à établir. Ce dialogue impossible avait déjà condamné et bloqué toute manifestation de l'amour de Aïcha envers lui.

Aucune réaction corporelle n'a été trahie de sorte que Hassan a toujours ignoré les sentiments que sa cousine éprouvait pour lui. Même pour en parler, les mots choisis par Aïcha sont équivoques : « misérable trouble ». Ce syntagme est évocateur de l'importance que les sentiments ont occupée dans le cœur Aïcha puisqu'ils ont réussi à la « troubler ». Il est révélateur de leur ambiguïté, de leur caractère informe venant de l'impossibilité à les avouer et à les concrétiser. Seul le résultat inscrit dans le corps sous la forme de la haine, de la révolte, et la désillusion sont traduits dans certains traits physiques et psychiques :

Et à nouveau, après exactement dix ans, l'ancien, le misérable trouble. Celui qui l'avait peu à peu desséchée. L'avait rendue aigre, puis haineuse, révoltée. Puis qui s'était éteint et l'avait laissée vide. [...] Corps déjà défait de celle qui, vierge, avait été amoureuse – beau comme un prince, l'adolescent cousin quand il s'était réfugié chez eux, quand de ses yeux étroits, il souriait à peine, secret, peut-être tendre... (FA, 105-106).

A partir de ces constatations, nous en déduisons que *l'épanouissement des femmes* ne se fait pas à côté de l'homme, auquel la femme montre un visage sec, vide de sentiments et une attitude d'indifférence froide, mais *dans la maternité*. Dès les premiers signes de la grossesse, la femme s'éloigne encore plus de l'homme<sup>263</sup> car le passage vers la vie l'enfoncé encore plus dans la communauté des femmes, unies par l'expérience. Elle change, elle découvre des aspects de la vie qui sont passés inaperçus jusqu'alors, l'attention se dirige vers les moindres changements qui s'opèrent dans son corps et dans son être. En gardant le silence sur ces bouleversements, elle se protège de l'intrusion de l'homme par un silence volontaire qui contraste avec son « bien-être voluptueux » (*LI*, 86). Ses sentiments s'adressent dorénavant au futur enfant et une sorte de tranquillité ou de détachement s'installe presque mystérieusement sur le visage de la future maman :

Zineb n'était plus bavarde. Elle croyait s'alourdir déjà et s'embourbait dans un bien-être voluptueux. Les femmes de chez nous, quand elles sont grosses, semblent pénétrer dans un univers laiteux où elles se savourent seules. [...] Pour la première fois j'eus l'intuition que nulle part plus que dans le bonheur, dans la plénitude, la femme ne se sent pas seule, paisiblement seule, dans une tranquillité riche d'où l'homme est exclu. [...] C'est pourquoi je voyais Zineb, loin de la soumission lâche du passé, acquérir une lourdeur qui l'ennoblissait. Elle devenait belle (*LI*, 86).

Les sentiments qui n'ont jamais concerné le mari (« bonheur », « plénitude », « tranquillité », « paix » et absence de la « soumission ») se dirigent vers l'enfant, vu comme garant d'une vie meilleure<sup>264</sup>. Et le transfert affectif entre la mère et l'enfant a lieu bien avant l'accouchement et confère à la femme un certain épanouissement<sup>265</sup>, une beauté – faite de richesse intérieure – qui lui manquaient dans les relations avec le mari :

---

<sup>263</sup> Nous avons l'image d'une double exclusion masculine : le mari est exclu d'emblée par l'épouse du mystère de la grossesse. Mais l'homme s'exclut volontairement de la vie du bébé car il ne s'intéresse pas du tout à lui avant que celui-ci parle ou marche. C'est cet éloignement qui est la source de l'incompréhension, de la part du mari, des sentiments qui lient la mère et l'enfant : « Un bébé de six mois à peine, il ne s'y était pas vraiment intéressé ; c'est normal paraît-il : un père ne s'attache à l'enfant qu'à l'âge où celui-ci commence à gazouiller, à se traîner au sol, à vivre autrement qu'une masse de chair miraculeusement formée, absorbée seulement dans ses tétées, ses somnolences, ou dans les jeux de ses poings dessinant au-dessus de sa tête, de mystérieuses arabesques » (*ENM*, 52).

Cette exclusion de l'homme de la vie féminine, de son entourage est palpable aussi dans le refus de communication ou de dialogue, quand la femme se plie consciemment ou non au poids des interdits : « Entre l'homme et moi, un refus de la langue se coagulait, devenait point de départ et point d'arrivée à la fois » (*A,F*, 182) nous avoue la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, laquelle s'impose comme une femme moderne et libérée grâce à l'éducation qu'elle avait reçue à l'école française.

<sup>264</sup> Il ne faudrait pas oublier que, dans la culture algérienne, avoir un fils était pour la mère un gage contre la répudiation et un espoir d'une vie tranquille lors de la vieillesse, car le fils doit toujours entretenir sa mère.

<sup>265</sup> Ce terme d'« épanouissement » présent dans la citation ne doit pas nous induire en erreur car il n'est pas total et définitif, il ne marque pas un retour à l'être féminin profond, conscient et jouissant de ses libertés. Il s'agit pour le moment d'un état passager, vécu par la femme comme une attente, un passage vers autre chose, donc



Les naissances sont si fréquentes dans les maisons arabes, les grossesses si nombreuses que tout semble se faire dans la confiance. Je n'avais pour cela qu'à voir *les femmes enceintes s'épanouir*, sous le regard des autres. Car ce n'est jamais en épouses que nos femmes souffrent de la jalousie – il leur faudrait pour cela s'amoinrir dans des passions exigeantes ; abandonner *leur meilleure arme contre l'homme qui est la soumission indifférente* – mais en mères. L'objet de leur rivalité n'est pas l'homme, mais l'enfant qui remue dans leur ventre, et leur donne *ce visage de madone sereine* (LI, 141 ; c'est nous qui soulignons).

Le bonheur ressenti par l'homme, qui s'installe lui aussi dans l'attente de cet enfant, peut entraîner parfois un changement d'habitudes. Certains hommes deviennent plus attentifs à leurs femmes, changent leurs habitudes (« Il a même changé ses habitudes ; il rentre à la maison régulièrement, à six heures et demie, après son travail » (LI, 84-85)). Mais cette vigilance ou souci<sup>266</sup> n'arrivent pas à déjouer la tranquillité et le retrait intérieur féminins. Le plus souvent ces sentiments en sont accompagnés d'autres qui sont particuliers car cachés définitivement par les femmes. Si le bonheur ou la tranquillité pouvaient être lus sur le visage de la femme qui s'épanouissait, la peur vécue par toute future mère pour la vie de l'enfant et l'audace sont bien cachés. Paradoxalement, la source de la peur n'est plus la même : la femme n'a plus peur du mari, elle a « peur » pour la petite vie qui grandit dans son ventre. Sa vision des relations de force à l'intérieur du couple a changé et la transgression des ordres du mari ne semble plus être un seuil infranchissable. Surtout quand l'ordre du mari interdit le bavardage avec une autre femme, bannie pour son comportement et ses libertés :

Ce matin-là, Thamani monta au premier ; je l'entendis de ma chambre traverser les longues galeries, s'arrêter devant Zineb qui, assise sur le carrelage, essayait de recueillir un peu de fraîcheur [...] Que dira Zineb à son mari qui lui avait ordonné de rester dans sa chambre quand la sorcière serait là ? Mais

---

forcément empreint d'espoir. Dans la réalité, par cette maternité (envisagée par Chérifa, la femme stérile, comme étant une expérience enrichissante pour la femme) la femme appartient définitivement à l'homme, elle est asservie à son rôle de mère et est liée au mari par un lien plus fort et indestructible, l'enfant qui est né des deux. Mais sans enfants, les jours de l'épouse sont vides et ennuyeux, pense la même Chérifa : « Le jour, il ne lui en restait rien ; même pas l'ennui inévitable, si ordinaire à la majorité des femmes qu'elle connaissait, qu'elle voyait autour d'elle ne s'épanouir, ne se découvrir que dans les limbes éclairées d'aurore de la maternité [...] et toutes s'engloutir auprès de l'homme qu'elles devaient respecter, ou craindre, ou estimer même, sans, pour cela, se demander jamais s'il pouvait les atteindre une fois, une seule, dans cette partie obscure de leur être qui serait le fond de leur ventre, de leur âme et de leur cœur, tout à la fois » (ENM, 26).

<sup>266</sup> Cette nouvelle attitude du mari envers l'épouse – qui se remarque par un peu plus de liberté et d'indulgence – trouve son explication dans deux facteurs analysés par la jeune Dalila, belle-sœur de Zineb. Tout d'abord l'homme est content de savoir son épouse enceinte après de longs mois d'attente. Puis son comportement est conditionné aussi par le respect qui entoure les femmes enceintes dans la culture algérienne : « Farid était parti avec Zineb chez les parents de celle-ci. Il n'avait pu le refuser à sa femme, toute heureuse de se savoir enceinte, après ces six longs mois d'attente. Pour la première fois, je l'ai vu lui parler avec une soudaine déférence » (LI, 76).

Zineb désormais n'était prisonnière que de la peur qui lui secouait le ventre. Elle ne dirait rien à Farid. Elle ne le craignait plus (*LI*, 143).

*La ruse* est un moyen encore plus efficace de dissimulation. C'est une autre réponse possible pour lutter et déjouer l'enfermement décidé par l'homme. Utilisée à tout âge et par toute femme, concrétisée surtout par le fait de se déguiser<sup>267</sup> ou de prendre le voile des paysannes pour cacher non seulement les traits physiques, mais tout signe pouvant révéler le nom et l'appartenance familiale, elle est employée par les jeunes filles pour qu'elles puissent sortir aider leur mère au travail : « Quand elle [Kenza] accompagnait sa mère à son travail, qu'elle portait seaux et marmites sous les pans gonflés du tissu, il ne fallait surtout pas que les voisines sachent » (*OS*, 26). Le déguisement est aussi nécessaire pour une jeune fille qui sort pour qu'elle ne soit pas reconnue par les gardiennes de l'honneur féminin, les commères ou les matrones qui passaient leurs journées à surveiller la rue et les femmes qui s'y aventuraient. Lla Hadja fait partie de cette catégorie, surveillant les sorties de ces femmes enfermées et « son œil [...] se posait sur elles toutes, les fugueuses, les évadées masquées, les fugitives d'une heure ou d'une journée, les demi entravées » (*OS*, 120). Son attention est dirigée surtout vers les jeunes filles qu'elle reconnaît grâce à sa bonne connaissance du physique de chacune, le déguisement s'avérant inefficace pour l'œil affûté de cette vieille femme. La ruse des jeunes filles ne peut pas empêcher l'inspection visuelle qui démasque, à travers des signes presque invisibles de la tenue ou de la posture, la vraie identité :

l'œil vigilant de Lla Hadja continuait à suivre les allées et venues [...] surtout, et surtout, des fantômes voilés qui s'attardaient. Celles qui, fillettes proches de l'âge pubère, commençaient par s'emmitoufler tête et épaules d'un demi-drap plié, celles qui, passé douze ans, se laissaient absorber par l'ombre définitive, sauf pour aller au bain hebdomadaire – alors qu'elles s'essayaient, maladroitement, à l'art du voile et à ses subterfuges –, toutes ces victimes de la première étape de la claustration excitaient l'attention de la matrone qui trônait, impassible, derrière les volets de sa fenêtre. [...]

Elle remarquait l'habileté plus ou moins nonchalante qu'avait prise une passante à relever le tissu sur sa hanche, la pliure des doigts entraperçus sur la poitrine ou sous le menton, le visage à demi dissimulé dont n'apparaissaient que les yeux aux paupières baissées, les sourcils en arc parfait, la moitié du front dénudé, la racine des cheveux disparaissant sous le satin de la coiffe.

---

<sup>267</sup> Le terme de « déguisement » apparaît sous la plume de notre romancière dans les volumes et il a un sens très strict : « se déguiser » signifie prendre le voile pour pouvoir sortir dans la rue et ne pas être reconnue. Nous ne citerons qu'un exemple qui établit une opposition entre le voile, le foulard ressentis comme un « déguisement » et la liberté offerte par l'uniforme scolaire : « A l'internat, c'est à peine si, fillettes ou préadolescentes, nous nous libérons à demi du foulard, du voile, de tout ce déguisement, si bien que la blouse bleue obligatoire qui, pour les autres internes, était un uniforme mal supporté, pour nous, musulmanes, restait à contrario le signe prometteur d'un futur dévoilement de notre corps nubile » (*NP*, 141).

Elle ne laissait rien au hasard : que le tombé fût de soie ou de laine, elle identifiait la passante. Elle reconnaissait la babouche – une dame mûre –, la mule assez fine – une bourgeoise raffinée –, la pantoufle de dévote ou, rarement, l’escarpin de la coquette occidentalisée... Lla Hadja mettait aussitôt un nom – le patronyme familial, quelquefois un prénom (la deuxième, la quatrième des brus ou des tantes dans telle hiérarchie domestique) jusqu’à ce que la silhouette, comme dépouillée de son identité, et cela à cause du voile censé la dissimuler, quittât la rue (*OS*, 121-122).

Pour contrer ce dévoilement de l’identité, fait par d’autres femmes grâce à des détails de la tenue, le déguisement de Farida dépasse toute limite et la rend impossible à reconnaître dans la rue. Elle cache toute partie de son corps, modifie sa démarche, la posture de son corps pour cacher son vrai âge et la raison qui la faisait sortir. Car elle va au lycée continuer ses études. Pour être débarrassée des réticences de son père et pour sauvegarder son honneur mis à l’épreuve lors de chaque sortie, le déguisement et la ruse sont obligatoires pour éloigner tout incident qui aurait pu conduire à la séquestration définitive :

Farida arrivait au collège couverte de pied en cap du voile blanc traditionnel. Elle avait dans les dix-sept ans. [...]

Nous plaignons les contraintes journalières de Farida : elle devait traverser toute la ville sous un voile de laine (pas même de satin et de soie, comme ma mère au village). Elle adoptait la manière de cacher son visage des paysannes, c’est-à-dire en n’y voyant que d’un œil [...] même en pleine chaleur, Farida devait garder des chaussettes de laine à ses pieds, pour éviter que les hommes, au café, censés l’épier, à son passage ne puissent deviner la finesse de ses chevilles (*NP*, 147-148).

Se déguiser, utiliser donc la ruse est devenu une manière pour la femme d’agir pour son futur (comme c’est le cas de Farida) ou de faire ce qu’elle a envie de faire sans payer le prix fort du doute sur ses intentions et ses gestes. Car, si nous nous fions au fragment « L’Exclue »<sup>268</sup>, le péché se blottit aussi dans l’intention même pas exprimée, mais devinée par les autres femmes, « les gardiennes » de l’honneur féminin qui s’arrogent le droit de démasquer toute imposture et donc, de punir les coupables. Avec ces matrones, nous nous rendons compte que l’espace de liberté propre aux femmes est très réduit, car l’autorité prend des visages multiples, à la fois masculins et féminins.

---

<sup>268</sup> Il s’agit d’une nouvelle provenant du roman *Ombre Sultane* qui raconte justement le cas d’une femme châtiée pour son intention de parler à un ancien voisin avec lequel elle avait partagé les jeux de l’enfance. Cette intention, devinée par une matrone qui espionnait toutes les femmes sortant dans la rue, est devenue sujet de discussion des matrones et a causé l’exclusion de la jeune femme du sein de sa famille.

## Défi, haine, révolte

Nous avons vu que l'être féminin entend préserver son intégrité. Avec le déguisement et la dissimulation, nous touchons à un comportement intégrant un premier degré du refus, marqué au niveau physique. Avec les deux chapitres suivants nous verrons que l'implication de l'être féminin dans ce déni de l'homme trouve ses racines dans son psychisme même et les réponses ne sont plus de « surface ». Elles engagent, en plus d'une posture et d'une attitude, la personnalité féminine qui entend se défendre avec les moyens qu'elle a à sa portée.

Si la dissimulation pouvait permettre quand même l'épanouissement de la femme dans la maternité, par le transfert des affects sur le futur bébé, les réponses auxquelles nous nous intéressons maintenant sont empreintes du détachement volontaire de la femme d'avec l'homme. Ce *détachement* est d'autant plus choquant que la femme est jeune mariée et qu'elle le manifeste dès la nuit du mariage. Ce calme, cet éloignement, loin d'être une provocation adressée à l'homme, est une leçon amère que les femmes mûres ont dévoilée à demi-mots aux plus jeunes : les hommes aiment le plaisir sexuel et même si la femme ne l'aime pas, il faut quand même céder pour garder son mari, avoue la sœur de Zouina à sa sœur si jeune et pas encore mariée. Cet aveu met en garde la jeune fille, et en même temps, détruit définitivement tout espoir romantique et la plonge dans le réel des relations existant à l'intérieur du couple. Cette destruction du corps, premier touché par l'homme, si crûment dévoilée est ressentie par Zouina dès la première nuit : « son corps mou sans parvenir à le recomposer ni à le faire frémir » (AN, 173). C'est justement cette atteinte à son corps, tellement ressentie à l'intérieur, qui la conduit avec détermination à ne jamais montrer ses sentiments, pour être le moins vulnérable devant l'homme. Et pour y arriver, elle se réfugie derrière un « esprit froid » (AN, 173) traduit par une image faite de calme, une apparence de tranquillité, une certaine passivité du corps entier et la dissimulation de toute sensation (de douleur, de jouissance) sous l'impulsion de sa détermination. Le seul élément corporel qui se dérobe à ce détachement est son œil « trop vif » (AN, 172) qui enregistre tout. C'est cette désaffectation qui lui permet même de rire, signe que la dialectique de la soumission est inversée : au lieu de se trouver soumise au mari, elle le soumet en fait à son corps, grâce à son désir, sans cesse renouvelé pour ce corps blanc d'adolescente. La description du détachement de Zouina occupe deux pages du roman, aucun détail de la transformation n'étant passé sous silence, ce qui nous aide à comprendre pour quelles raisons et comment la jeune mariée se forge cette conduite. Et surtout, ce qui se cache sous ce détachement d'une manière informelle, dans cette société dans

laquelle tous les événements ont une façade de circonstance derrière laquelle se cachent les vrais sentiments (vanité, orgueil, pouvoir), motivations, calculs ou rêves :

La noce, vingt ans auparavant, se déroule dans les éloges, plus chaleureux que n'exige la politesse de circonstance, et la toute jeune mariée, l'œil trop vif, le visage auréolé d'une couronne, la gorge épanouie masquée de plusieurs colliers, couverte d'or aux poignets, aux chevilles, à la taille, ainsi parée comme une idole païenne, Zouina jouit des murmures et des compliments tout en rêvant à la nuit précédente – nuit de noces – où l'homme, de l'âge de son père, s'est approché d'elle, où **tranquille** elle a observé le trouble dans les yeux déjà séniles, où elle s'est laissée prendre sans même souffrir, l'esprit froid tout au long de l'acte et calculant ensuite ce qu'elle ferait après la fête, puisqu'elle serait la maîtresse de cette maison si grande qui lui a plu, comment elle agirait pour montrer à sa famille qu'elle n'est plus une campagnarde, qu'elle a désormais des toilettes, des coiffes de soie et de moire, des bijoux d'or et de perles. Assouvi, l'homme la caresse lentement, intimidé soudain par le **calme figé** de l'épousée, le corps blanc ainsi étalé parmi les draps sous le ciel de lit en cuivre doré. **Elle maintenant, mi-puérile, mi-provocante, tâte la barbe en pointe du cheick et rit** de son nouveau rire qui roucoule longtemps avant de se libérer, presque aigu, en éclats brefs. Cheick Youssef écoute ce rire le pénétrer ; le désir l'envahit une seconde fois mais il n'ose, il interroge l'enfant aux yeux de joie :

- Aimes-tu cela ? dit-il en bafouillant...

Elle ne répond pas, s'enhardissant pourtant à caresser encore la barbe et il insiste, presque paternel, presque craintif : « Aimes-tu cela ? », puis, lorsque avec violence il l'habite, de nouveau au cœur du plaisir, comme affolé, tandis que le désir bat à ses tempes, à ses reins :

- M'aimeras-tu ?...

La seconde fois, **elle ne gémit pas, bien qu'elle ait mal, mais elle serre les dents, une lame de couteau glisse dans son corps mou sans parvenir à le recomposer ni à le faire frémir. Elle serre les dents**, se rappelle sa sœur divorcée qui, le regard torve et la bouche amère, se plaignait autrefois avec l'accent du ressentiment :

- Les hommes, ils ne cherchent que les femelles éhontées qui aiment ça... l'affreuse chose !

Et elle invoquait la protection de Dieu contre Satan – alors, à l'instant où l'homme, essoufflé, se repose de l'effort, l'œil rêveur posé sur Zouina, celle-ci rit une seconde fois, doucement, aigrement, puis, reposant la main sur la barbe du maître, **première de ses décisions personnelles, elle avoue :**

- **Oui, petit père, j'aime...** [...]

il soupire donc, vainqueur ou le croyant en tout cas (AN, 172-173 ; c'est nous qui soulignons).

Cette première décision de Zouina offre un contour à ce que deviendra pour d'autres femmes le *défi* : la provocation innocente mais consciente de l'adolescente est utilisée donc comme une vraie arme contre son mari. De toutes les autres armes qui se trouvent à la portée de toute femme, celle-ci est « la meilleure », d'après Dalila, car bâtie sur « la soumission indifférente » (LI, 141). En fait, l'acceptation de la soumission d'une manière presque tranquille vient de

cette indifférence-là qui rejoint d'une certaine manière la liberté fondamentale de l'être humain. Le défi ainsi envisagé prouve la survie du corps qui résiste et s'oppose par des moyens propres à toute contrainte coercitive venue de l'extérieur : « ce qu'on trouve au fond de la soumission de toutes les femmes arabes : cette totale indifférence à l'homme, cette indépendance qui est le plus dur des orgueils » (*LI*, 214).

Dalila nous explique la notion de défi d'une manière tout à fait intuitive, grâce à ses observations sur le comportement des femmes de sa famille ou de son entourage. Et dans les romans suivants, nous avons remarqué le même scénario qui conduit à l'apparition du défi. Une différence apparaît toutefois : il prend naissance dans ou après le contact charnel avec l'époux, il en découle comme une façon d'agir spécifiquement féminine afin que le corps féminin préserve son intégrité, même si les paroles sont encore loin derrière cet instinct plutôt informel. Dans *Les Enfants du nouveau monde*, le corps de Chérifa refuse son premier mari après quelques années de vie commune, malgré le rejet instinctif éprouvé dès le moment où elle l'a vu. Et la seule manière de s'opposer à cet homme consiste dans sa résolution à ne pas renoncer à sa froideur et son aridité affective. Le maintien conscient de ses sentiments est le premier pas vers une prise de conscience qui se traduit dans un refus conscient, manifesté par des gestes et des paroles. Une fois le refus de Chérifa dévoilé, le combat entre les deux époux commence. Pour le mari, cette situation est vexante, fait confirmé par son attitude d'imposer son autorité à tout prix, même à travers les coups, tandis que pour la femme c'est le premier pas pour se libérer du mari. Un pas fait de froideur, de soumission indifférente qui peut aller jusqu'à donner une impression de culpabilité au mari. Voilà une autre manière dévoilée par Chérifa, de maîtriser le pouvoir masculin, non plus par le rire, mais par la culpabilisation :

rien de pire que d'être obligée de vivre près d'un homme que tout en elle avait instinctivement rejeté. Elle n'avait jamais su clairement pourquoi, pendant les trois ans de son mariage, elle s'était appliquée à ne pas altérer d'un pouce ce refus [...] devant cet homme qui mendiait, des nuits entières, son amour avant de la prendre, toujours comme une statue froide. Il savait pourtant que cette possession d'un admirable corps qui se faisait étranger – étrangers ces yeux qui ne cessaient tout au long du plaisir de le fixer sans qu'on puisse même y lire du défi – était pire qu'un viol (*ENM*, 23).

Cette attitude conduit à une confrontation directe dans laquelle le corps féminin dévoile son ressenti : son refus, son silence sont accompagnés par « l'éclat des yeux bruns [...] où passaient, en cet instant, des lueurs sombres » (*ENM*, 24). L'indifférence et l'étrangeté des yeux féminins qui fixent dans le vide révèlent des sentiments sur lesquels elle met des mots

pour la première fois, mais dont elle n'ose pas parler. Et sa nuit de noces rappelle étrangement celle de Zouina par les réactions mises en lumière. Lors de cette mise en présence, le corps de Chérifa<sup>269</sup> ressent les mêmes sensations et a les mêmes réactions que Zouina, mais elle n'ose pas en parler aux autres femmes : nous voyons « son dégoût », « son cœur vide » (*ENM*, 138), « elle avait serré les dents » (*ENM*, 138) pour qu'elle s'abstienne et n'avoue pas aux autres femmes qu'elle n'aime pas son époux. En pensant que ceci fait partie du vécu de chaque femme mariée, elle passe tout sous silence et elle s'acharne à tout prix à oublier l'homme, l'acte, en concentrant son attention sur autre chose, sur d'autres sentiments, comme l'inquiétude envers son frère Ali.

Un autre roman, *Ombre Sultane*, excelle dans la présentation du défi féminin et de son inscription corporelle. Il est extériorisé par un corps contracté, tendu dès que la main masculine le touche, qui cherche l'éloignement physique du mari : dès que celui-ci s'endort, le corps féminin quitte le lit conjugal afin de retrouver sa tranquillité par terre. Le refus de tout contact physique est doublé par celui de dormir à côté de lui et par le besoin de se créer un ailleurs secret et protégé, loin de toute figure d'autorité (du mari et de la mère) :

Tu entrais dans cette chambre. [...] Tu étendais ton corps près de l'autre corps. Tu prenais soin de ne rien frôler. Dans le noir, une main tâtait tes seins, puis ton ventre contracté. Tu suspendais ton souffle. Tu attendais sans dormir. Tu te levais peu après dans le noir pour t'allonger plus bas, sur le matelas posé à même le tapis, au pied du lit moderne.

Dans le sommeil qui enfin te saisissait, tu te voulais ailleurs, non pas dans le bidonville, non pas dans la chambre où dormaient à cette heure ta mère et ta sœur [...] Non, ailleurs, égarée, « une caille battant des ailes », aurait dit la mère, dans une grotte ou au cœur d'une mer opaque (*OS*, 25).

La même image du corps tendu apparaît une dizaine de pages plus loin et le corps répète le même geste de s'éloigner du mari en quittant le lit et en s'allongeant par terre. Mais la consolation ne vient plus de l'ailleurs imaginé ou rêvé, mais de l'ailleurs-dehors vu et vécu lors des sorties clandestines : « tu le rejoins, tu te laisses toucher, contractée. Une fois sur le matelas, par terre, tu t'endors en répétant avec la douceur d'une consolation : "Demain, une seconde fois !" » (*OS*, 37). Confronté directement au mari, dans un combat qui finit par un viol, le corps féminin submerge sous la douleur : « Tu serres les dents » (*OS*, 66), « Quand le

---

<sup>269</sup> Un détail intéressant est apparu dans la relation de leur nuit de noces : l'âge. Zouina avait 16 ans et Chérifa avait 17. Cet élément les rapproche encore plus, si besoin était, en plus de la similitude des sensations ressenties la nuit de noces.

phallus de l'homme te déchire, épée rapide, tu hurles dans le silence » (*OS*, 67), « Tu te bats » (*OS*, 67).

Mais à cette violence, le corps féminin oppose les images des rues ruisselantes de lumière et de soleil, témoins d'un dehors découvert illicitement, mais plein de vie<sup>270</sup>. Après, il recolle ses morceaux et il naît une deuxième fois dans le défi qui a suivi cet acte et dans la certitude de retrouver le dehors et la lumière après chaque nuit de violence. Car l'homme ne peut pas détruire les souvenirs et les sensations cachés à jamais au fond du cœur féminin : « Quels que soient ses mots, quels que soient ses coups (car il frappera [...]), rien, l'homme ne peut rien ! Surtout pas te dépouiller des frémissements du dehors, des moissons de ton errance » (*OS*, 94). Cette prise de conscience du pouvoir limité de l'homme sur le corps féminin se trouve à l'origine du défi lancé à l'homme, visible dans l'attitude et surtout dans le regard féminin :

Tu retournes au bain. Tu fermes la salle de bains à clef. [...]

L'homme tente d'ouvrir. Il frappe sans ménagement à la porte. « J'ai le droit au bain maure ! J'irai au bain maure ! » declares-tu ; tu te raidis face à lui, après avoir ouvert. [...]

Tu lèves les yeux, tu te trouves tout près de lui. Ton regard le défie. Tu tamises un bref éclat de dérision [...]

Tu le bouscules, pour passer.

Ce lendemain du viol, tu ne le crains plus. Il te suffit de te rappeler tes déambulations, ton corps sans puanteur aux jambes, auréolé de la lumière solaire quand tu traversais les espaces de la ville.

La porte claque. Tu retournes à la salle de bains. Sûre de toi (*OS*, 71).

Le défi de la femme se concrétise aussi dans le refus de l'épouse d'accepter l'homme dans son lit une fois l'amour disparu. Ce détachement et l'analyse du désamour – l'époux rejoint le camp des « ennemis »<sup>271</sup> – permettent à la narratrice de retrouver son aïeule, dans sa détermination, son défi, le son de sa voix et la tradition de liberté des femmes vivant au début de l'Islam :

Le troisième jour je me levai : aube froide d'une fin de printemps.

---

<sup>270</sup> Dans ce fragment nous retrouvons l'opposition classique entre le noir de l'enfermement, de la violence dirigée contre le corps féminin et la lumière de la vie et de l'espoir. Ce sont ces images de la lumière, synonyme de vie, qui ont défendu le corps de Hajila et l'ont aidée à ne pas sombrer dans le noir du désespoir : « Faut-il céder ? Non, rappelles-toi les rues, elles s'allongent en toi dans un soleil qui a dissous les nuées ; les murs s'ouvrent ; arbres et haies glissent. Tu revois l'espace au-dehors où chaque jour tu navigues [...] la brûlure s'avive, dans le noir qui tue en toi les images de défense » (*OS*, 67).

<sup>271</sup> Cette remarque sur le dialecte oranais revient deux fois dans *Vaste est la prison*, une fois tout au début du livre, à la page 13, et puis à la page 107.



La résolution qui me hantait au cours de mes nuits agitées imposa ses mots – mots français, enrobés étrangement de l'ardeur rauque de l'aïeule, la terrible morte :

- Entre l'époux et moi, dorénavant mettre une porte ! A jamais.

Je me surpris à conclure par un serment solennel : « Au nom de Dieu et de son Prophète ! » Ces mots, en arabe, étaient à la fois miens et ceux de ma grand-mère (je me dis que je retrouvais spontanément la première tradition coranique selon laquelle les femmes elles aussi répudiaient leurs hommes !) (VP, 107-108).

De tous ces exemples, nous remarquons que le défi est une constante de la relation homme-femme, même quand le couple est uni par un amour partagé. Il y a toujours entre les deux époux une violence informelle qui risque de faire surface à tout moment et d'emporter tout lors de son passage :

Quelquefois le couple se cherche, se reconnaît, se sépare, ainsi de multiples fois, de multiples nuits, mais sans un mot [...].

De nouveau, abandon abrupt, escarpements de l'approche, tombée de l'élan retrouvé. Dans un sursaut imprévisible, je me refuse ; je fuis. Je crois, en plein bouleversement nocturne, me barricader. Mes bras ouverts pour l'accueil, je pressens l'intrusion, je la provoque, puis, dans un retournement, je défie. Me débats, dents et ongles acérés. L'époux se préoccupe de cette violence (OS, 75).

Cette violence trouve sa source dans la *haine* de l'homme qu'on a toujours enseigné aux fillettes. L'homme étant présenté comme figure de l'autorité, les sentiments qui ont pu s'établir entre lui et la femme sont loin de la complicité, de l'entente, de l'amour romantique. La haine englobe la non-soumission aux ordres donnés par le mari, lesquels ne tiennent pas compte des envies de l'épouse, de ses besoins de se sentir libre, de sortir. A l'interdiction lancée par Ali qui ne lui permet pas de sortir, Lila oppose un durcissement intérieur, un « affrontement muet » (ENM, 175) et une haine qui conteste l'autorité de son fiancé sur elle : « "Tu crois m'avoir soumise... tu crois être mon maître" et une haine placide la traversait comme un fou rire » (ENM, 175).

Parfois cette haine est déclenchée par des événements bien particuliers, comme le fait de voir le mari ivre. Toute trace de respect pour l'homme disparaît et il ne reste que la haine, comme nous montre l'attitude de Amna ou de Hajila : « "Il a bu !" se dit-elle et la haine, oiseau de nuit dans son âme profonde, se lève » (ENM, 194) ; « Hajila, l'odeur de la bière t'écœure ; tu te forces à la supporter. Se laver mains et visage ensuite, et la bouche, même si c'est l'autre qui boit » (OS, 93).

Cette haine est née du contexte social qui a attribué à l'homme le rôle de l'autorité, du coup elle est transférée sur tout agent de l'autorité, comme la femme-matrone, instrument de la domination masculine à l'intérieur de la maison. Cette situation, assez rare, est cependant présente, pour que nous n'oublions pas que certaines femmes assument le rôle de « gardes-chiourmes » pour les autres femmes de la famille. C'est le cas de Dalila et de Lella, sa belle-mère qui essaye d'imposer des règles à l'intérieur de la maison : « je regardais son dos avec un commencement de haine » (*LI*, 21).

Malgré ces exemples, la haine reste un fait singulier. Car loin de rester dans la passivité, la femme choisit *la révolte* qui est moins radicale et conteste tout autant l'autorité de l'homme. Si dans la haine le corps féminin est statique, dans la révolte il prend position, il se cherche et s'exprime. La révolte est donc plus riche et plus féconde pour l'être féminin que la haine. C'est pour cela que les pages djebariennes présentent de nombreuses femmes révoltées et non pas seulement haineuses.

En parlant de révolte, Djébar opère, selon nous une séparation intéressante d'avec l'audace. Si la révolte reste le sentiment des femmes qui ont senti dans leur chair le pouvoir et l'atteinte de l'homme, l'audace est réservée aux fillettes qui s'exercent innocemment à affronter les interdits et le danger, comme par exemple dépasser une frontière du village et aller respirer les odeurs de la forêt proche. Ce geste porteur de sensations et d'odeurs nouvelles prend toute sa signification quand nous savons que ces fillettes vont être cloîtrées bientôt. Elles vont vivre avec les souvenirs de leur liberté d'enfant avant de pouvoir retrouver les mêmes odeurs une fois la vieillesse survenue :

Ces allées et venues, dans les ruelles que bordaient de très hauts marronniers, me restent présentes. Une forêt d'eucalyptus longeait le village en le séparant des collines de vignoble au loin ; nous dépassions quelquefois la maison du gendarme, nous courions jusqu'à l'orée des premiers résineux, nous nous jetions sur le sol jonché de feuilles pour nous gorger d'odeurs vivaces. Notre cœur battait sous l'effet de l'audace qui nous habitait.

Notre complicité de fugitives avait un goût âcre ; nous revenions ensuite lentement vers la demeure du gendarme (*A,F*, 37).

Le corps est moins présent peut-être à cause du fait que les adolescentes ne sont pas encore pleinement conscientes de leurs sentiments.

En bravant les interdits, d'une manière plus détournée, les jeunes et les adolescentes s'opposent à leur manière au pouvoir. Mais ce sentiment n'est plus dirigé contre l'homme,

dans ce cas le père vu comme une figure d'autorité implacable, mais plus contre les règles sociétales (l'éducation à la française y est pour beaucoup). Car chez les filles qui ont découvert l'univers romanesque naissent des attentes et des envies romantiques, « à la française », qui collent difficilement avec les tabous propres à la société algérienne. Ces attentes, dévoilées dans des lettres, inaugurent *L'Amour, la fantasia* ; elles marquent l'esprit des lecteurs qui découvrent cette révolte adolescente née de la connaissance de la culture française et d'une projection dans le futur, et non pas d'une expérience directe. Les filles qui ont appris à lire et à écrire à l'école française, même cloîtrées<sup>272</sup>, ont acquis le pouvoir de détourner la vigilance du père et de se créer un univers propre, dans lequel un comportement inhabituel est apparu : écrire des lettres<sup>273</sup> à des hommes. La ruse est aussi présente car les filles, pour ne pas réveiller les soupçons du père, inscrivent sur les lettres « des noms de pseudo-expéditrices, prénoms sophistiqués de vedettes de cinéma oriental » (*A,F*, 22). Le simple fait de lire et d'écrire donne la possibilité à ces adolescentes de parcourir les pages des

---

<sup>272</sup> L'auteure nous offre quelques détails sur l'enfance et la vie quotidienne de ces filles pour que nous puissions comprendre l'importance de l'écriture pour elles et pour leur père aussi. Nous pensons que la motivation première du père d'envoyer ses filles à l'école a été qu'elles puissent l'aider par la suite dans la gestion des affaires : « Ces sœurs qui habitaient le hameau avaient été les seules musulmanes à fréquenter l'école primaire. Or leur père – un campagnard robuste et pieux, le meilleur connaisseur de la région en cultures maraîchères – ne savait ni lire, ni écrire le français. Chaque année, il consultait l'une ou l'autre de ses filles, qui vérifiait les factures à envoyer au comptable » (*A,F*, 21). Après ce passage à l'école française, les filles ont été cloîtrées et elles « ne sortaient jamais, sinon pour aller au bain maure le plus chic de la ville voisine, dans une calèche que le père conduisait lui-même » (*A,F*, 22).

<sup>273</sup> La lettre reste dans l'univers djebarien un leitmotiv car c'est le moyen dont la femme lettrée s'empare pour exprimer son être. A travers ces lettres, outre l'audace, la révolte, le courage, nous voyons un corps féminin qui s'exprime librement, prend position et révèle ses pensées. Du coup, nous assistons à une remise en question ouverte du pouvoir masculin sous la forme d'un dialogue qui offre des arguments contre les préceptes mis en avant par la tradition. Un exemple très suggestif du pouvoir subversif des lettres écrites par les femmes jeunes ou moins jeunes se trouve dans la partie « autobiographique » du chapitre « La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran » du volume *L'Amour, la fantasia*. La narratrice, la même qui nous raconte ses souvenirs sur les lettres des trois sœurs adolescentes cloîtrées, en s'exprimant toujours à la première personne, parle de ses lettres, des lettres d'amour. L'enfermement physique provisoire, pendant les vacances d'été, et dont la narratrice est pleinement consciente, est dénoncé à travers des termes comme « rêveuse cloîtrée » (*A,F*, 86), « mes mutismes d'enfermée provisoire » (*A,F*, 86), « ces mois d'été que je passe en prisonnière » (*A,F*, 86), « mes missives [...] tentent de circonscrire cet enfermement » (*A,F*, 86).

A cause de ce confinement limité temporellement à la période des vacances scolaires d'été, la révolte est moins présente, la liberté du corps et de l'esprit intervenant avec la rentrée des classes. Tout du moins, ces mois de réclusion offrent le temps et la possibilité à cette narratrice de prendre le *qalam* pour s'exprimer, motiver son acte d'écriture et la forme choisie pour exprimer son amour. Elle n'oublie pour autant l'autorité incarnée par la figure du père, présente à tout moment à son esprit. Pour elle, écrire dépasse l'intention d'exprimer les sentiments ; c'est une manière de signifier qu'elle existe, qu'elle est une personne entière, dont le corps vit la passion et répond à tout appel venant de l'extérieur : « Ces lettres, je le perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là. La jeune fille, à demi affranchie, s'imagine prendre cette présence à témoin :

- Tu vois, j'écris, et ce n'est pas "pour le mal", pour "l'indécemment" ! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Ecrire, n'est-ce pas "me" dire ?

[...] Un vertige de la transgression s'amorce. Je sens mon corps prêt à bondir hors du seuil, au fléchissement du moindre appel » (*A,F*, 87).

magazines féminins et d'entamer une correspondance, qui est accompagnée d'une réflexion sur le but de l'écriture et sur les conditions d'existence réservées aux femmes :

Au premier, au second, au troisième correspondant, je ne sus jamais ce qu'elle écrivait : sa vie de tous les jours, l'exiguïté de son espace ou ses rêves, des aventures peut-être qu'elle inventait, les lectures qu'elle faisait. [...] Je m'effarais seulement de la rapidité avec laquelle elle s'était trouvée encombrée d'une dizaine d'amis lointains. La plus jeune des sœurs en avait presque autant. [...]

Et moi [...] j'écoutais, au cours de la veillée, la dernière des filles à marier me raconter leurs débats, leurs conceptions différentes de l'écrit. L'aînée échangeait avec ses multiples amis des paroles de chansons égyptiennes ou libanaises, les photographies des vedettes du cinéma et du théâtre arabes. Mon amie, elle, gardait une réserve sibylline sur le contenu de ses propres lettres... (A,F, 23).

De plus, par le contraste entre les sœurs aînée et cadette par rapport à la seconde sœur, nous observons deux attitudes complètement opposées, à l'image de l'évolution de la société : les filles qui veulent s'affranchir et celles qui acceptent de respecter l'ordre préétabli. Car la seconde continue à garder les principes et affirme « qu'elle n'écrirait, elle, jamais à un inconnu. Si cela arrivait, cela voudrait dire qu'elle allait aimer. Or elle préférait attendre, coudre et broder, pour "aimer" ensuite le fiancé attendu » (A,F, 23). L'espoir de la seconde sœur dans l'amour est étonnant, si nous le rapportons à l'attitude de la sœur aînée « connue pour sa morgue qui la poussait à refuser tous les prétendants » (A,F, 22). Ce rejet est, d'après nous, une autre forme de révolte dirigée à la fois contre l'homme et contre la société qui a depuis toujours imposé à la femme un mari.

Le souvenir de la narratrice<sup>274</sup>, en plus de l'audace de l'acte d'écriture, présenté comme une manière de retrouver une certaine liberté de l'esprit, retient aussi les suites possibles si le père l'avait appris et avait considéré que son honneur avait été sali :

Je ne me souviens que de l'origine géographique de ces lettres et de leur prolifération. Lors des veillées, la benjamine et moi, nous ne parlions plus des romans lus durant les longs après-midi, mais de l'audace que cette correspondance clandestine nécessitait. Nous en évoquions les terribles dangers. Il y avait eu dans nos villes, pour moins que cela, de nombreux pères ou frères devenus « justiciers » ; le sang d'une vierge, fille ou sœur, avait été versé pour un billet glissé, pour un mot soupiré derrière les persiennes, pour une médisance... Dans cette maison, désormais une révolte sourde s'était infiltrée (A,F, 22).

---

<sup>274</sup> Ce souvenir raconté à la première personne du singulier forme la première partie du chapitre « Trois jeunes filles cloîtrées » qui se trouve au début du roman *L'Amour, la fantasia*.

Cette révolte, peut-être sourde au début, trouve une place dans des paroles qui remettent en question toute la tradition gérant la vie féminine. Et ces paroles expriment un questionnement essentiel pour ces jeunes filles : la place des sentiments à l'intérieur d'un couple. Si la deuxième sœur rêve encore à un fiancé qui viendrait la chercher et à l'amour qui naîtrait après, dans le cadre du mariage, la benjamine refuse de tout son cœur cette mentalité. Elle est plus dans une projection occidentale de l'amour. Quelle audace et révolte contre toute la tradition pour cette adolescente qui proclame dans la nuit, à haute voix, ses attentes et espoirs : connaître son fiancé, ainsi l'amour précédera le mariage et accompagnera le geste du mari qui touche son épouse. Le corps est engagé entièrement dans ce combat, il vit ces convulsions-signes de la révolte, de l'insoumission et de l'espoir, il s'exprime par des mots difficiles à prononcer, mais présents à l'esprit, par une voix impossible à faire taire :

La benjamine poursuivait tout bas son discours heurté. Une volonté convulsive la secouait, tandis que la nuit s'épaississait autour de nous [...] :

- Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher ! C'est pour cela que j'écris ! Quelqu'un viendra dans ce trou perdu pour me prendre : il sera un inconnu pour mon père ou mon frère, certainement pas pour moi !

Chaque nuit, la voix véhémement déroulait la même promesse puérile. Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes (A,F, 24).

Le corps engagé dans la révolte trouve des manières propres de s'exprimer : si certaines laissent leur voix s'élever dans la nuit, d'autres choisissent la danse et les transes. La grand-mère maternelle est la seule à avoir choisi cette attitude qui correspond plus à son caractère altier et indépendant, à « son impuissance de lionne » (A,F, 205), à son habitude de « ne jamais se plaindre ; elle ne prononçait les formules de soumission que du bout des lèvres, avec un dédain condescendant » (A,F, 208). Ce choix connote un vrai travail sur soi et une parfaite connaissance des règles du peuple féminin au point que ces séances d'exorcisation de la révolte sont devenues des spectacles qui se sont fixés dans les souvenirs de sa petite-fille. Celle-ci, marquée à jamais par le rituel, observe et s'interroge, d'une manière très enfantine et innocente sur les causes de la rébellion. Son témoignage est précieux par la découverte du corps de la grand-mère qui vibre et par l'inscription corporelle de la colère qui se libère en suivant le rythme et dans l'effort physique de la danse. Les traits et les sentiments qui crayonnent le portrait de la dame âgée dévoilent la révolte par des mots détournés, comme pour respecter le diktat de la pudeur et de la décence qui demande de ne jamais en parler directement.

L'atmosphère se veut presque sacrée, grâce aux *kanouns* emplis de braise éclairant ainsi la chambre restée sombre, à l'encens brûlant, à l'absence de la grand-mère qui sort à un moment précis, aux litanies funèbres entonnées par la vieille musicienne aveugle, une autre figure énigmatique présente sur cette scène. Pourquoi a-t-elle le regard tourné vers le dedans ? Garde-t-elle des secrets qui lui donnent le pouvoir d'alléger le corps en faisant sortir le malheur ? La réponse à cette dernière question est affirmative, si nous nous fions au trouble et à la fascination ressentis par les jeunes petits-enfants devant cette femme dont la voix semble sortir des ténèbres de la nuit : « Cette voix chevrotante de la nuit nous faisait accourir, mon cousin et moi, à demi troublés, pareillement fascinés... » (A,F, 205). Le garçonnet, plus que la fille qui vit intuitivement le mystère, « s'effrayait, se crispait ; il se serrait contre moi la plus jeune, dans l'attente du spectacle qu'il redoutait » (A,F, 206).

Etonnamment, cette vieille est la seule à oser dire à la grand-mère, devant le peuple féminin : « Laisse sortir le malheur ! Mets au jour ta force et tes armes, ô ma reine ! » (A,F, 206). Et pour laisser sortir ce malheur d'une manière acceptable et acceptée par la communauté, pour atténuer cette révolte, il n'y a que la danse qui implique tout l'être. Tandis que le corps bouge, l'âme se soulage, dans une l'atmosphère qui est loin d'être festive : en murmurant des litanies funèbres et de « thrènes » (A,F, 207), la vieille dénote que la source du malheur est profonde et qu'elle met en péril la survie de l'être.

La danse devient un rituel d'exorcisation, le désordre vestimentaire et de la tenue à la fin de la séance étant révélateur d'un mal-être qui remonte en suivant son rythme. Le texte fait référence à la profondeur du mal car il ne vient pas seulement du ventre (siège probable du mécontentement, de l'usure physique et psychique), mais des jambes (peut-être parce qu'elle ne pouvait pas sortir).

Cette scène met au jour un moyen d'expression féminin constamment évoqué par notre auteure, *les cris*. Il nous faut donc éclairer cette notion clé du langage djebarien qui brise la matérialité de la vie quotidienne et instaure, avec le rituel de la danse et des trances, une échappatoire pour les sentiments cachés, comme la révolte.

Dans cette délivrance de la grand-mère par le cri, il n'y a pas de description de la bouche ou du visage ou même de la douleur crue ; l'attention est concentrée sur le cri. Celui-ci est associé à la musique des chants funèbres, des versets du Coran, ce qui circonscrit déjà une atmosphère qui ôte à la danse toute dimension joyeuse. Par l'association aux chants funèbres, nous sentons que la douleur est donc aussi intense qu'au moment de la perte d'un être cher.

Un autre repère pour représenter l'intensité de la douleur est donné par les sourates coraniques qui, par leur message chargé d'espoir et par leur musicalité, peuvent atténuer la souffrance.

Mais un paradoxe fait vite son apparition : les mêmes sourates instaurent le cadre de vie féminine et prônent l'obéissance contre laquelle s'exerce le cri. L'obéissance à la parole de la Tradition est remise en question et niée pour une courte période de temps par le cri original, primitif, qui sort du « conditionnement » culturel<sup>275</sup> qui s'est inscrit dans les corps féminins. Par le cri, cette grand-mère marque son refus de l'enfermement dans l'étroitesse de la vie quotidienne, des relations étriquées. Sa souffrance essaie d'exprimer quelque chose de difficile à mettre en mots, mais elle offre la possibilité d'un nouvel enfantement de soi dans la douleur consciente, ressentie. Comme « la souffrance touche au secret de l'être où personne ne peut accéder s'il n'y est autorisé »<sup>276</sup>, son expression doit être entourée de pudeur et d'une attention accrue, ce qui explique la création du rituel de la danse, sa cyclicité, sa mise en scène, qui prend en charge ce jaillissement d'affects douloureux très personnels et instaure, par sa théâtralité, une objectivation nécessaire.

Mais très intéressant dans l'analyse du cri est le fait que celui-ci jouit d'une très grande performativité langagière car il se décompose à la fois en acte locutoire<sup>277</sup>, illocutoire et perlocutoire. Du coup, la petite-fille qui regarde la grand-mère, écoute les cris et entend quelque chose de plus, d'inexprimé car inavouable, qui s'est incrusté en son âme : « Entendre quelqu'un, c'est recueillir, dans le fond silencieux de soi, les modifications les plus subtiles ex-primées dans l'espace aérien par l'activité la plus intime de l'autre »<sup>278</sup>. Le cri se donne à entendre dans le corps des autres femmes et dans celui de la petite-fille par les résonances propres aux non-dits connus uniquement par elles et ressentis dans la chair. La fillette interroge ces cris, car elle les perçoit comme sortant d'un lieu d'identité secret où cohabitent des forces opposées, comme l'orgueil et le malheur.

Le cri est la manifestation de la colère, laquelle « manifeste un refus de la parole comme telle »<sup>279</sup>. Mais derrière le refus et la colère, le cri, tout comme la voix, est le signe d'« une

---

<sup>275</sup> Le langage est fixé dans le discours et donc dans la culture ; le cri, lui, par son côté sauvage et primitif, les dé-construit (en anéantissant l'acte de la nomination), laisse apparaître les failles de la construction sociétale et identitaire.

<sup>276</sup> Vasse, Denis – *La Chair envisagée. La génération symbolique*, op. cit., p. 29.

<sup>277</sup> Par acte locutoire nous comprenons un acte qui a une « signification » : dans ce cas précis, le cri éloigne les obstacles psychiques – les souvenirs ou les expériences désagréables –, et sert de médiateur pour (re)trouver la parole signifiante après la transe. Cet acte illocutoire a une « force » qui touche le cœur et l'imagination de la fillette. Et, en plus, il a « des effets » puisqu'il permet un retour à la renaissance psychique.

<sup>278</sup> Vasse, Denis – *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Paris, Ed. Du Seuil, Coll. « Points Essais », 1974, p. 177

<sup>279</sup> Vasse, Denis – *La Chair envisagée. La génération symbolique*, op. cit., p. 78.

présence qui cherche à se dire »<sup>280</sup>, mais loin du « jeu des significations du langage où la voix, dès qu'elle est émise, se trouve prise »<sup>281</sup>. Pour cette grand-mère, le cri est expression d'un mal-être invouable par les mots, d'un a-raisonnement, d'un arasement des signes. Il est la marque d'une limite qui est atteinte et au-delà de laquelle il y a le vide. D'où la nécessité de s'en éloigner, de revenir vers la vie, grâce à un rituel culturel capable de le faire sortir du plus profond du moi.

Pour que ce spectacle ait lieu, il doit se refléter dans un regard dénué de tout jugement. C'est maintenant que nous pouvons comprendre pourquoi la chanteuse qui orchestre le spectacle est aveugle, tandis que la fillette l'observe de sa cachette. Et les autres femmes sont plus concentrées sur leurs tâches collatérales (faire la cuisine, entretenir le feu) que sur le fait de regarder le corps de l'aïeule :

Ma grand-mère arrivait enfin, [...]. Droite, la tête enturbannée de foulards bariolés, le corps allégé dans une tunique étroite, elle se mettait à danser lentement. Nous toutes, spectatrices, nous le pressentions : malgré les apparences, ce n'était pas une fête qui commençait.

Une heure, deux heures durant, le corps osseux de l'aïeule tanguait, tandis que ses cheveux se dénouaient, que sa voix, par instants, faisait entendre un halètement rauque. Le chant de l'aveugle intervenait pour l'aiguillonner [...]

- Laisse sortir le malheur ! [...] Mets au jour ta force et tes armes, ô ma reine ! [...]

Enfin la crise intervenait : ma grand-mère, inconsciente, secouée par les tressaillements de son corps qui se balançait, entraînait en transes. Le rythme s'était précipité jusqu'à la frénésie. [...] Les ménagères abandonnaient leurs préparatifs culinaires pour accourir : l'une ou l'autre des tantes, des cousines aidaient l'aïeule, soutenant de chaque côté son buste affaibli. L'aveugle adoucissait le thrène, le rendait murmure, râle imperceptible ; s'approchant de la danseuse, elle chuchotait, pour finir, des bribes du Coran.

Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre, peut-être même des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille. On la portait presque, tandis que, transformant en rythmique ses plaintes quasi animales, elle ne dansait plus que de la tête, la chevelure dénouée, les foulards de couleurs violentes, éparpillés sur l'épaule.

Les cris se bouscuaient d'abord, se chevauchaient, à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours [...].

---

<sup>280</sup> Vasse, Denis – *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, op. cit., p. 177.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 177.



Je sentais le mystère : l'aïeule, habituellement, était la seule des femmes à ne jamais se plaindre ; [...] or, par cette liturgie somptueuse ou dérisoire, qu'elle déclenchait régulièrement, elle semblait protester à sa manière... Contre qui, contre les autres ou contre le sort, je me le demandais (A,F, 206-208).

Nous avons observé, grâce à cette citation, que l'attention à l'autre passe plus par l'ouïe que par le regard et l'échec de ce dernier explique a posteriori la focalisation sur le cri. Double passage, du visible à l'audible et de l'audible à l'invisible du moi qui ressent la souffrance et se manifeste dans le cri. De plus, nous pouvons dire que le cri de la grand-mère, tout comme « La parole, le mot, et le silence constituent un "infra-langage" à partir duquel chaque groupe d'hommes élabore son discours propre qui, comme un rituel, exprime en même temps, son identité et son altérité, assure la vie et la survie, garantit la communication du visible et de l'occulte »<sup>282</sup>.

Pour certaines femmes, incapables de crier<sup>283</sup> ou de s'exprimer par leurs corps, l'opposition et la révolte contre cette surveillance très rigoureuse habillent une autre manière tout aussi radicale qui anéantit à la fois le corps féminin et le corps oppresseur. Cet « étrange combat de femmes » (A,F, 24) pour sauvegarder le moi se traduit dans une réponse extrême, comme par exemple l'anéantissement du futur enfant.

### Avortement ou refus de la maternité

Avec la maternité, la femme est définitivement ancrée dans la famille, liée et dépendante de l'homme, comme l'a déjà confié Chérifa dans *Les Enfants du Nouveau Monde*<sup>284</sup>. Par l'avortement, la femme signifie aux autres d'une manière consciente ou non qu'elle prend possession de son corps et qu'elle prend des décisions pour elle. Il y a des femmes pour lesquelles le refus de la maternité<sup>285</sup> est le geste ultime pour renier l'appartenance au mari et

---

<sup>282</sup> Van Den Heuvel, Pierre – *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Librairie José Corti, 1985, p. 9.

<sup>283</sup> Le cri de haine contre le mari apparaissait déjà dans le volume *Les Impatients*. Chérifa a démasqué sa haine envers Rachid devant sa sœur, Dalila : « moi, je suis enfermée là, toute la journée, toute ma vie... Je l'avais fixée. Elle avait presque crié de haine. Tant d'amertume me laissait désespérée. C'était donc ce qu'elle cachait sous son perpétuel silence » (LI, 105).

<sup>284</sup> Cette affirmation, déjà citée dans notre analyse, apparaît à la page 19 de ce roman.

<sup>285</sup> Ce refus de la maternité est accompagné par un refus de la vie d'esclave, l'esclavage pouvant venir non seulement du côté de l'homme, mais aussi de l'envahisseur. Dans notre corpus, nous avons rencontré deux exemples de femmes, qui contraintes par des événements historiques extraordinaires se sont données la mort avec leurs enfants. Le premier fragment se trouve dans le volume *L'Amour, la fantasia* (A,F, 31) et le second

protéger le plus profond de soi-même. La même (ré)pulsion peut être dirigée vers le futur enfant s'il est considéré comme un maillon de plus à la chaîne qui entoure le corps féminin.

Certaines des femmes djebariennes n'assument pas pleinement leur corps, comme nous l'avons déjà montré auparavant. L'une des conséquences se voit dans le détachement de la mère d'avec ses enfants ou même par leur abandon. Plusieurs mères djebariennes choisissent l'abandon temporel, laissant leurs enfants au père ou à d'autres femmes de la famille pour les élever et les éduquer, comme c'est le cas de Thelja de *Nuits de Strasbourg* et de Isma de *Ombre Sultane*.

Ces personnages féminins semblent nous dire que la maternité marque la faiblesse ontologique de la chair féminine. Et cela parce que la femme est réduite, par son rôle de mère, à un corps « *pondeur* » : « Le couple avait sept ou huit enfants. A mi-voix, l'on surnommait la femme "la pondeuse", non pour l'importance de sa couvée, assez banale ma foi, mais pour le peu d'intervalle qu'elle subissait entre ses accouchements » (*OS*, 141). Nous constatons que ce terme de « pondeuse » est donné par les femmes elles-mêmes, le « on » marquant le passage de la voix individuelle à la voix collective. Assia Djébar, qui écrit cette scène en tant que spectatrice détachée, nous donne à voir, grâce aux didascalies, les attitudes corporelles de la mère « pondeuse » pendant ces discussions féminines. C'est sa manière à elle de détruire le signifiant initial et d'y introduire des significations nouvelles, tout en nous laissant la liberté d'interprétation : « Elle geignait, tout en dégustant des sucreries. Presque avec détachement ; avec même une pointe de jouissance due à l'habitude. Elle semblait commenter le destin fatal d'un corps étranger » (*OS*, 141). Nous avons l'impression que le détachement est total, car le corps est perçu comme « étranger » à soi-même et l'habitude, qui y a joué un grand rôle, confère de la jouissance. Ainsi ce dédoublement du corps saisi par l'écrivaine renvoie-t-il subtilement à une certaine vision de la famille et de l'attitude de la femme soumise. Mais la fille adolescente se révolte contre sa mère à cause de son « conditionnement » ; et l'effet est poignant puisque nous pouvons mesurer la distance intervenue entre ces deux êtres féminins :

Soudain, la vierge de quinze ans, l'index pointé sur sa mère, se dressa, en pleine assemblée :

- Non, c'est de ta faute, Mma ! de ta seule faute ! Si au moins, chaque nuit, quand l'homme t'appelle en tapant de sa babouche le sol, tu n'accourais pas vers lui, si tu ne te levais pas ! (*OS*, 143)

---

dans *Vaste est la prison* (*VP*, 157) et les deux surprennent par le geste dramatique de la mère qui entraîne l'enfant dans la mort en même temps qu'elle.

La fin de cette scène théâtrale est marquée par les larmes de « honte » de l'adolescente qui a osé prendre la parole dans le but de condamner publiquement sa mère, et par les larmes de la mère. Le chœur des femmes, comme dans les tragédies grecques, met en lumière le langage et l'attitude audacieux de la jeune fille, révélateurs de « la haine nue envers la mère trop soumise » (OS, 144).

De cette haine extérieure contre le corps pondé jusqu'au corps qui refuse cette dimension de la maternité il n'y a qu'un pas. Les avortements pratiqués par les personnages féminins sont un élément récurrent dans notre corpus. Ces avortements ne sont que l'expression consciente et assumée des fausses couches. *La fausse couche* reste néanmoins désirée deux fois dans l'œuvre. Le roman *Les Alouettes Naïves* insiste longtemps sur la scène de la fausse couche de Nfissa. Ce fœtus est inconsciemment assimilé à sa sœur – « Bizarrement, elle associa l'enfant qu'elle portait à Nadja » (AN, 371). Et cette identification est si totale que les deux ont la même destinée : le pas-encore-né précède sa tante dans la mort. Dès que Nadja est arrêtée par les soldats, Nfissa tombe dans la rue ; les trois jours où elle a été inconsciente, elle sent une « double souffrance ; son arrachement comme d'une prison souterraine de métal – elle le tenta, n'y réussit pas – et pendant tout ce temps, l'image de sa sœur ex-sangue proche, si proche... » (AN, 383). Double souffrance – de son corps qui se sépare du fœtus et du corps de la sœur torturée et blessée –, suivie d'une double perte : celle d'enfant et celle de la sœur morte à cause de la blessure de sa jambe.

Mais cet enfant oblige Nfissa à se poser des questions sur les relations à l'intérieur du couple et notamment sur la relation mère-enfant, dans le contexte politique très trouble de la guerre de libération algérienne à laquelle elle a participé. Exilée dans un pays voisin, son mari parti aider les concitoyens réfugiés aux frontières, dans l'attente de la déclaration d'indépendance de son pays, cette femme qui a fait la découverte de l'amour et de son corps dans l'amour, « réfléchit, s'interroge :

- Pourquoi aimerai-je mon enfant ? » (AN, 372).

Avant de le voir en tant qu'être humain, Nfissa perçoit cet enfant d'une manière ambivalente. Il est le prétexte d'un retour en arrière, dans l'univers de l'enfance, et donc, dans la cellule familiale primordiale : « Ainsi, pense-t-elle avec confusion, avoir un enfant, c'est retrouver sa propre enfance et y naviguer jour après jour. Cercle rassurant de la mémoire, un pas en arrière, puis un autre, et un autre... » (AN, 373). Ce retour, quoique rassurant par le droit d'accès à la mémoire féminine et par la réintégration du cercle féminin, n'est pas total et une note d'errance et d'étrangeté vient s'y ajouter avec le verbe « naviguer ». Mais cet enfant

apparaît comme un lien nécessaire, imposé par la société, entre elle et son époux, un lien plus fort que l'amour : « Ce **poids** dans son ventre, **ce n'était pas un enfant**, bien qu'il remuât, comme s'il voulait s'imposer à elle, **pauvre misérable fœtus**, mais son courage d'épouse, le seul remède entre Rachid et elle » (AN, 373 ; c'est nous qui soulignons). Comment un fœtus, senti comme un poids, peut-il être un remède ? Car Nfissa est le premier personnage féminin djebarien à former un couple avec Rachid et à découvrir son corps et l'amour dans les bras de son mari. Et pourtant dans ce fragment l'amour est mis à l'écart et le futur enfant est vu par Nfissa comme le devoir de l'épouse envers son homme.

Est-ce une allusion au malaise du corps féminin qui ne se retrouve plus dans la maternité ? Peut-être, car pour aller plus loin dans la suggestion de ce malaise du corps féminin, l'auteure nous donne à voir des femmes qui désirent détruire leurs corps et ainsi se débarrasser de cette attache trop lourde à la vie, comme nous l'avons vu avec Hania, l'héroïne du fragment « Celle qui s'en va » (VP, 309). Parfois la fausse couche n'est pas désirée, elle n'est qu'une conséquence de l'âge précoce de la femme, et/ou de son devoir de donner des enfants au mari. Cet entêtement de la femme et de la famille conduit à l'anéantissement du corps féminin qui est entraîné dans la mort. Nous avons trois exemples dans notre corpus de femmes qui sont mortes à la suite de couches ; ce qui nous fait dire que la maternité est parfois envisagée dans sa relation avec la mort. Ce sont des éléments clé de l'attitude du corps féminin djebarien car la mort est un pendant à la maternité : « Eh bien, cette épouse lui avait donné quatre ou cinq enfants encore, dont trois vivants alors. Elle mourut brusquement, à la suite de nouvelles couches : un enfant prématuré qui, aspirant l'air, ce bienfait de Dieu, gémit une première, une deuxième fois, puis se tut définitivement. Elle, la malheureuse, elle a souffert une journée entière : malgré le savoir de la vieille accoucheuse, elle se vida pratiquement de tout son sang » (VP, 205). Et une vingtaine de pages plus loin, « l'épouse de mon oncle paternel, morte en couche à vingt ans » (VP, 223).

Mais dans *Les Alouettes naïves*, la révolte contre ce devoir conjugal n'est plus exprimée directement par le corps féminin, mais par le frère qui regrette la perte de sa sœur :

Huit ans plus tard, après plusieurs fausses couches et deux fois un enfant mort-né, la voici morte elle-même [...] (AN, 78).

Quelques jours plus tard, Rachid exprima son ressentiment :

- Morte en couches !... Qu'avait-on besoin d'insister ! Le médecin avait prévenu !... On l'a livrée pour la reproduction de la famille Yacoub... Le mari n'avait qu'à la répudier : elle serait vivante maintenant. Lui, dans trois mois, il va se remarier et il les aura, ses gosses !... mais elle... sa vie... n'était-elle qu'une pondeuse ! (AN, 82-83)

Quand la fausse couche n'est pas un signe de révolte contre le mari, elle est une réponse à un présent incertain : l'anonyme du chapitre « Corps enlacés »<sup>286</sup> a fait partie des premiers exilés en 1843 sur l'île Sainte-Marguerite. Cette « première expatriée » (A,F, 267) évoquée encore par la mémoire féminine tribale est enceinte au moment où elle monte sur le bateau la conduisant en exil. Dès le premier jour, son corps réagit : vomissements, douleurs. Le lendemain, elle sait déjà que l'enfant est condamné à la mort par son désespoir : « La deuxième nuit, tu te dis que la mort, dans ton ventre, avale l'espérance. Tu t'es recroquevillée au centre des cousines, vieilles, jeunes, ou moins jeunes. [...] Sans crier, tu te délivres du fœtus » (A,F, 268). La souffrance ressentie par la mère est présente : « Tu sanglotes, tu t'apprêtes à te lacérer les joues » (A,F, 268). Elle n'est en rien atténuée par la solidarité des femmes qui se dirigent vers l'inconnu. Curieusement, le verbe « délivrer » est utilisé pour marquer à la fois l'accouchement et l'avortement : il désigne à la fois l'expulsion du placenta après l'accouchement et l'expulsion du fœtus dans l'avortement.

Si la fausse couche est un accident biologique, quelle que soit les causes, *l'avortement* est un acte réfléchi qui conduit à l'autodestruction du corps, par les implications physiques et psychiques. Par ce geste, la femme franchit une étape car elle s'empare de son corps et prend seule une décision qui la touche non seulement dans son corps, mais aussi la famille et la relation avec son mari. Si nous prenons l'exemple de Jedla, l'un des personnages féminins du premier roman écrit par Assia Djebar, *La Soif*<sup>287</sup>, celle-ci désire se faire avorter pour punir son mari<sup>288</sup> et du coup, écarter d'elle l'espoir du bonheur. Elle est trop fière pour jouer le rôle dévolu par la société à la femme. Cette caractéristique est mise en évidence par le discours de son amie qui lui reproche d'être justement orgueilleuse et de mépriser les autres femmes qui acceptent les faiblesses de leurs époux (LS, 145). Pour lui faire accepter la réalité, l'amie lui parle de la stabilité de la famille et du respect des autres, de la soumission qui peut apporter du calme et de la sérénité une fois la vieille arrivée (LS, 145-146). Mais elle ne peut pas oublier ses doutes sur le caractère de son époux (qu'elle supposait faible<sup>289</sup>) et elle est déçue dans son désir d'aimer comme les héroïnes antiques jusqu'à et dans la mort, d'être l'épouse

---

<sup>286</sup> Ce chapitre fait partie du roman *L'Amour, la fantasia*.

<sup>287</sup> Djebar, Assia – *La Soif*, Paris, Ed. Julliard, 1957. Cette édition sera notre édition de référence et toutes les citations en seront extraites. Nous nous contenterons d'indiquer les initiales du roman, LS, suivies du numéro de la page.

<sup>288</sup> Apprenant que son mari avait un enfant avec une autre femme, Jedla s'est sentie trahie, ce qui explique son désir de vengeance contre lui.

<sup>289</sup> Elle avoue ses peurs de voir son époux tomber amoureux de son amie car celle-ci était plus belle : « Elle avait cru, disait-elle, que tout était changé avec cette grossesse, qu'elle pourrait être heureuse. Mais elle avait réfléchi. Ses soupçons restaient les mêmes ; elle les aurait toujours » (LS, 143-144).

d'un homme exceptionnel. Jedla préfère détruire son corps par l'avortement et son couple au lieu de connaître la vie quotidienne d'une femme-mère :

Elle se leva, toujours raide ; elle portait son mal comme une épée dressée en elle. Elle se tint debout, en face de moi, hésitante. [...] Quand elle commença à parler, je sus qu'elle s'efforçait à refouler ses larmes. Sa voix était noyée.

- Non, cet enfant que je porte ne changera rien. Au contraire ! il faut que j'écarte de moi cette tentation, cette chance. Je veux voir la suite, je veux savoir. A cela seul je tiens (*LS*, 147).

Elle choisit donc d'avorter et son corps est détruit par cet acte, même si la décision a été prise d'une manière réfléchie :

Je la vis sortir avec son même air penché, et ses yeux ardents, à peine un peu plus pâle ; elle avait la tête légèrement inclinée, comme une poupée morte. [...] je la vis serrer les dents ; il ne lui restait plus que le courage ; [...] son visage contracté par la douleur n'était plus tourné de mon côté (*LS*, 152).

Si Jedla a le courage de demander l'aide de son amie, pour trouver une sage femme qui prenne le risque de la faire avorter, Hajila<sup>290</sup> trouve seule la modalité de se débarrasser de son fœtus. Pour elle, cet enfant n'est pas uniquement le souvenir du viol conjugal ; il est le dernier obstacle, mais le seul qui lui semble infranchissable, à son désir de sortir et marcher dehors. Mise dans la situation de choisir entre l'enfant et la famille, d'une part, et la liberté de sortir, de regarder, de se promener dévoilée, de l'autre, elle choisit la solitude de la marcheuse qui regarde la lumière et les gens :

Non, la douleur d'enfanter dans un univers glacé ne te tourmente pas. C'est l'attente présente que tu refuses, l'alourdissement ; comment circuler au-dehors sans être vue, comment passer inaperçue malgré ce ventre ? Cette proéminence allait-elle fendre l'espace à ta place, t'empêcher d'être de nouveau un regard qui dévore ? (*OS*, 82-83).

La prise de décision est facilitée par cette projection dans le futur où elle se perçoit comme un ventre avant tout autre chose, qui lui interdirait l'espace extérieur car difficile à cacher, ou à afficher dehors, devant les regards des autres. Malgré les réactions négatives de sa sœur, mise dans le secret, son hésitation ne dure pas longtemps et elle est de plus en plus sûre d'elle. Ce cheminement, et surtout la rapidité avec laquelle elle fait son choix sont très bien mentionnés au niveau textuel. La première interrogation dubitative qui laisse encore planer le doute est

---

<sup>290</sup> Hajila est l'un des personnages principaux féminins du roman *Ombre Sultane*.

reprise quelques lignes après, mais le ton a radicalement changé : « - Si je pouvais le faire tomber ? » (*OS*, 83) devient « tant pis, je ferai tomber le fœtus ! » (*OS*, 83). La décision une fois prise, le pas vers sa réalisation est fait sans aucun remords :

Je t'ai vue alors te précipiter ; dégringoler un escalier large [...] J'ai compris que tu marchais en hallucinée. [...]

Et je t'ai vue bondir. « Une antilope devant le chasseur fuyant » [...] Tu as traversé en diagonale quand une voiture noire, pleine d'occupants rieurs ou grimaçants, te heurte, quand des voix jaillissent dans un désordre, puis des klaxons, puis... [...]

A quoi bon me dire ce que je sais déjà : que le fœtus tombera puisqu'il est déjà mort en ton cœur ; que tu vivras, légère, l'entrave déliée. (*OS*, 168-169)

L'exemple de Hajila est édifiant parce qu'elle rejette consciemment le bonheur de la maternité<sup>291</sup> pour garder la liberté du dehors.

### **Conclusions de la deuxième partie**

Cette deuxième partie nous a donné la possibilité de mettre en lumière le corps féminin fragmenté (puisqu'enfermé, caché, soumis au pouvoir de l'homme, silencieux). Nous avons vu un corps féminin enfermé dont le destin était d' « enfanter dans le vide de l'enfermement » (*OS*, 138) comme nous le répète une fois de plus notre romancière ; un corps caché sous les voiles car frappé d'interdits ; un corps soumis au mari et à ses désirs. Ce corps n'est pas conscient de sa personnalité : il connaît l'absence à soi-même, l'engourdissement de l'esprit, en plus de la dégradation physique, terme récurrent dans cette partie de notre travail. Les sentiments féminins sont endormis ou enfouis dans les strates profondes d'une conscience repliée sur elle-même et ils n'ont pas encore un langage féminin propre à l'exprimer.

Le langage féminin de nos romans se réduit à des conversations banales, à des constats sur la vie quotidienne (mariages, enterrements, baptêmes) ou à la transmission de l'héritage culturel de la mère à la fillette. La femme, exclue du domaine social de par son enfermement, n'a à sa disposition aucun outil linguistique qui puisse lui donner la possibilité de parler du contexte sociopolitique. Notre analyse des champs lexicaux montre que les discussions se restreignent

---

<sup>291</sup> Notre corpus mentionne un seul exemple de maternité heureuse : la mère de la narratrice du roman *Vaste est la prison* qui « a dix-neuf ans et quelques mois, Bahia goûta la joie d'entrer dans le royaume des mères » (*VP*, 242). Cette attitude rare trouve son explication dans le fait que ces deux époux ont formé un couple fondé sur l'amour, chose extraordinaire dans la société algérienne présentée dans notre corpus.

à l'univers domestique, tout comme le corps est circonscrit au même domaine limité. En même temps et comme une conséquence, nous avons pu constater la dégradation du statut du corps féminin algérien, la liberté originare devenant un souvenir constamment présent en filigrane dans notre corpus.

La peur masculine du corps féminin, de sa force imaginaire, de ses sentiments a conduit à la restriction de ses droits et de ses libertés. La nécessité de cacher le corps féminin en découle également et le port du voile se généralise, occultant ainsi le corps-tentation, le corps insoumis, le corps-désir ou passion. Ces règles ont réussi à le maîtriser et plusieurs méthodes ont été employées pour cela : le divorce, la valorisation de l'honneur, la non-reconnaissance des qualités féminines – à part la pudeur et la soumission.

Cette réduction de la liberté d'action entraîne un dépérissement de la personnalité féminine. De plus, elle conduit à une schématisation de la figure masculine devenue tout simplement « lui », « l'ennemi » ou « le maître ». Père, mari ou frère, symboles de l'autorité à imposer, ils entendent exercer leur force et leur domination sur le corps féminin, vu surtout dans sa dimension physique, car la seule à être palpable, visible et maniable.

Cette autorité va de pair avec un corps féminin morcelé, étrié dans l'expression des sentiments, réduit le plus souvent à une soumission aveugle, honnêteté, acceptation passive de l'enfermement. L'homme n'hésite pas à utiliser la violence contre ce corps s'il décèle des traces réelles ou supposées de rébellion : coups, ordres, insultes, reproches et même le crime double (qui peut atteindre l'âme féminine par le viol ou anéantir le corps en attendant à sa vie). Les réactions féminines se limitant souvent aux pleurs, à la passivité, au mutisme, au vide installé dans le cœur nous donnent à voir un corps dont la personnalité est imperceptible, enfouie, cachée. Nous pouvons donc résumer les deux premiers chapitres de cette partie sous la formule *soma sema* : le corps est signe, le moi est déchiré. L'omniprésence de la dimension physique fragmentée se fait au détriment de la personnalité. Et même les filles plus modernes, comme par exemple Nessima (AN, 212), avec une bonne éducation et un diplôme universitaire en sociologie qui assistent à des débats politiques, restent le plus souvent muettes et n'expriment pas leurs points de vue, ne s'expriment pas, ne prennent pas position dans ce long cheminement qui aboutira à la création d'une langue et au réveil de la personnalité féminine.

Mais des traces d'une vie libre subsistent dans ce corps féminin et elles sont parfois actualisées sous la forme d'un éclair dans les yeux, d'une nuance nouvelle dans le ton pouvant rappeler la haine ou la ruse, d'un ennui provocateur. L'image de la femme parfaite créée par



les hommes est mise à mal, elle éclate pour laisser la place au corps féminin qui se réveille, se cherche, sort de sa passivité. Dans le même mouvement, l'image du couple est niée ou interrogée par Sarah, Nfissa ou Isma, à cause de la perte des repères, de l'autorité masculine trop présente, d'une distanciation de la femme. Le corps de celle-ci apparaît vers la fin dans sa dimension agissante, qui ouvre peu à peu la voie à la dimension réflexive. La perception collective de ce corps occupé par les travaux ménagers, par les soins à donner aux enfants, par sa participation physique aux fêtes et aux rituels religieux, devient peu à peu plus précise, se concentre sur la naissance de l'individualité féminine. Celle-ci supporte mal l'agression faite par le regard masculin. Elle est éprouvée aussi dans la dimension interrelationnelle puisque les rapports avec le mari, la belle-famille ou la famille propre (parents et enfants) sont tout aussi destructeurs que le regard masculin. Toutefois, cette longue confrontation à des situations quotidiennes, doublée de l'intervention d'événements particuliers (la violence qui touche au plus profond du soi-même comme lors du viol, le dégoût provoqué par le corps masculin ivre ou trop possessif) conduit donc le corps féminin à retrouver la mémoire souterraine et la trace d'une personnalité première, ce qui lui permet d'avoir des réactions qui ne s'inscrivent plus dans les réponses tout faites fournies par l'éducation à la suite de son inscription dans la chair.

A la douleur, au manque d'amour, d'entente et de complicité entre les conjoints, la femme djebarienne sent (re)naître en elle le besoin de se fondre dans la solidarité féminine, de se protéger en se détachant de l'homme et en se réfugiant dans une relation exclusive avec le bébé, quand celui-ci est attendu. Les sentiments s'exacerbent, le corps féminin (qui vit la désillusion, la frustration) nourrit de la haine et va jusqu'à défier l'homme par la ruse et la dissimulation et provoquer des avortements. Cette forme de protestation, même silencieuse, n'arrête pas le mouvement de rébellion qui est en marche.

Mais grâce à la sémiotisation du silence, notre auteure arrive à exprimer le vécu des femmes ; le langage décomposé en syllabes fragmentées ou en cris exprime le désarroi, la détresse et la révolte qui en découle. Et ces demi-mots, dans ce contexte particulier, transmettent la profondeur du moment et des sentiments, dont notamment un grain d'espoir dans un changement profond de la condition du corps féminin dans la société algérienne.

# TROISIEME PARTIE

CORPS RECONSTITUE  
OU A RECONSTITUER



## Chapitre 1. Corps féminin libre

Le corps ensommeillé ou paralysé de la deuxième partie, par le retour à la mémoire originelle, se réveille et essaie de se reconstruire. Ceci conduira à l'émergence d'un corps nouveau et d'une sensibilité nouvelle, qui est le sujet de cette troisième partie. Nous tenterons de mettre en lumière la conception propre à Assia Djebar sur le corps féminin et son identité, tels qu'ils ressortent des romans de notre corpus. Et cette recherche d'identité, exposée à maintes reprises<sup>292</sup> par notre auteure, s'appuie sur les valeurs initiales et sur l'héritage familial transmettant des sentiments positifs.

Le corps féminin que nous avons décrit dans la deuxième partie nous rappelle le mythe d'Osiris puisque son identité a disparu avec l'éclatement de l'image corporelle. Mais dans cette partie, il retrouve sa place, il redevient le lieu de la métamorphose psychique et émotive. La quête du corps passe par la redécouverte de soi, par la reconnaissance à la fois de sa singularité et de sa ressemblance au sein de la communauté féminine. L'identité immerge dans la douleur et la souffrance. Nous avons vu dans la deuxième partie à quel point ces affects ont touché en profondeur le corps et l'identité du personnage féminin djebarien. Dans cette reconstruction, le corps retrouve ses sens, entre autre, la vue et le toucher, à travers la peau et la main qui ont permis de redonner un contour au corps et à l'identité. Il ne faut pas oublier que toucher signifie en fait se toucher et que le moi se constitue à partir de l'expérience tactile, à travers le moi-peau dont a parlé Didier Anzieu.

Le parcours de (re)création corporelle et identitaire est marqué par plusieurs étapes fortes : la redécouverte du visage à travers le regard de l'autre ; le rôle de cette découverte dans la prise de conscience égotiste ; l'affirmation de l'individualité propre qui conduit à s'approprier le corps et donne la possibilité de le sentir (« avoir » un corps étranger se transforme en « être » un corps) ; l'impression d'être qui se fonde sur des sensations et des émotions propres ; le plaisir ressenti, assumé et mis en paroles, transmis aux autres peut être immortalisé par l'écriture. Cette troisième partie est en mouvement, tout comme les concepts de corps et d'identité qui prennent appui sur tous les volumes en prose écrits par notre romancière, chacun apportant ses nuances afin de donner une vision complète du sujet.

---

<sup>292</sup> Nous pensons à l'affirmation de Djebar qui disait dans sa thèse que son Quatuor romanesque se voulait une « quête d'identité », in *Le Roman maghrébin francophone. Entre les langues, entre les cultures....., op. cit.*, p. 50.

Cette partie nous permet donc de montrer comment l'existence de certaines valeurs pendant l'enfance permet l'épanouissement de la femme algérienne à l'âge adulte. Cette persistance ou survie à travers le temps est bénéfique pour la femme porteuse de ce trésor ainsi que pour les autres femmes qui entrent en contact avec elle. Ainsi s'opère une (re)connexion intersubjective féminine qui permet au corps enfermé de se chercher et de prendre des initiatives par la suite, une fois le moi retrouvé. Le premier geste qui dynamite toutes les règles est d'imposer son regard, de l'inscrire dans l'espace. Or pour y parvenir, il faut enlever à la fois le voile-tissu et le voile symbolique et réapprendre à regarder librement, c'est-à-dire à reconstruire tout l'univers en se plaçant au centre.

Dans le premier chapitre, consacré au corps féminin qui se libère, nous nous intéresserons à trois actes essentiels qui reconstruisent l'être humain : le regard, la marche et la prise de parole. Le premier, l'acte de regarder débute par l'utilisation intelligente et rusée du voile avant son abandon volontaire par la femme. Nous verrons comment le corps féminin apprend à s'inscrire dans l'espace, ce qu'il découvre par étapes et quelles sont les caractéristiques de son regard que nous qualifierons de restructeur.

Le regard qui distingue la rue, le ciel, les paysages ou les êtres est indéfectiblement lié à la marche, le deuxième acte propre à la femme qui avance sur cette voie de la libération de son corps. Le corps qui a déjà pris possession de l'espace devient un corps qui sort travailler, déambuler, errer. Nous verrons quelles sont les réactions associées à chacun de ces trois verbes et comment l'identité féminine est recrée par les buts qui motivent les sorties.

Toutes ces réactions et sensations deviennent conscientes car la femme, qui s'est mise à l'écoute de son corps, les met en paroles. La parole est transformée en moyen de connaissance de soi et nous surprendrons le passage d'une prise de parole anonyme vers une prise de parole individuelle. Des sujets différents circonscrivent chacune d'entre elles : l'expression collective et anonyme évoque les événements historiques, la guerre, la torture, tandis que l'expression individuelle met en lumière des sentiments personnels qui rendent à la femme une durée intérieure unifiant les différentes facettes de son identité et la conscience de devenir actrice de la vie de famille et du couple. Nous identifierons les caractéristiques de ce nouveau rôle et leurs influences sur la femme.

Le second chapitre sera consacré à la recreation du couple et à la mise en paroles des sentiments positifs liés à la découverte du corps. Grâce, en particulier, au personnage de Nfissa, nous découvrirons le corps amoureux.

Les comportements, les nouvelles habitudes, la connaissance approfondie que la femme a de soi et de l'homme, nommé cette fois-ci, l'audace inscrite dans des gestes comme embrasser,

toucher, faire l'amour dévoilent un corps féminin complètement libéré. Deux couples amoureux, Nfissa-Rachid et Thelja-François nous permettent de marquer l'évolution de la découverte de la sensualité et du bonheur physique à l'expression plénière de l'amour par la voix.

### Retrouver les valeurs initiales

Tout ce parcours est possible grâce à la redécouverte de certaines valeurs et au rapprochement de la mère qui permet une revalorisation de la langue maternelle. L'identité féminine ne se crée plus cette fois-ci dans l'affrontement de l'autre (le mari ou la famille), mais dans la continuité et l'entente, dans le cadre des relations harmonieuses, dans la lumière, dans l'espoir.

Le retour aux valeurs initiales est synonyme d'une remontée aux sources et d'une *redécouverte de la mère*. Celle-ci ne rappelle pas la mère amère, identifiée totalement à son rôle de gardienne de la tradition, mais une mère qui a connu l'amour, le désir, la liberté et qui a tout fait pour les laisser paraître dans la vie quotidienne afin de les transmettre à ses filles, comme nous l'avons vu dans les romans *Vaste est la prison* et *Nulle part dans la maison de mon père*. Parfois ces sentiments sont passés par l'aïeule virile, la femme libérée présente dans *Vaste est la prison*, donc exposée aux regards des autres et aux événements de la vie. Mais le moment le plus parlant est le retour à l'époque du début de l'Islam, acte symbolique très important : on renoue avec la Mère, à la fois celle originelle – d'avant la colonisation, dépositaire de la langue et de la culture ancestrales – et celle des Croyants qui a assuré la transmission de la parole vive. Par cette image de la mère, le lien avec l'image corporelle primaire qui fonde l'identité est rétablie. La langue maternelle, fondatrice de l'image du corps et de l'identité, passe par le lait, elle initie la relation mère-enfant et par cela, elle s'inscrit d'une façon indélébile dans le corps même. Et cette langue maternelle première, avec sa charge émotionnelle constitue la pierre angulaire de toute sensibilité et de la dimension psychique. Assia Djébar évoque dans *Ces voix qui m'assiègent* et dans sa thèse cette relation mère-fille et la valorisation de l'image maternelle dans le mouvement de libération de la fille, comme si la mère devait être constamment derrière elle et soutenir ses pas tâtonnants. Pour notre romancière, la langue arabe est passée par le lait et entraîne dans son sillage des

sentiments maternels : « pour moi, l'arabe, langue maternelle avec son lait, sa tendresse, sa luxuriance, mais aussi sa diglossie » (*CVQM*, 34)<sup>293</sup>.

La redécouverte de la mère est donc inséparable du *retour à la langue première*, celle non-écrite sur du papier, mais gardée précieusement au fond du cœur et qui en a été modelé. Ce retour permet ainsi de retrouver des repères, de renouer avec la solidarité féminine à travers les siècles, de redécouvrir des femmes qui ont joué un rôle important dans la société, tout comme Aïcha, Fatima ou les autres *rawiyates* anonymes. Retour surtout à une langue qui s'exprimait librement, qui était utilisée pour défendre ou revendiquer des droits, qui offrait une liberté d'esprit plus grande que celle corporelle, restreinte par la suite. Une vraie renaissance à la parole et du coup, au corps : la prise de parole redevient une nécessité qui témoigne de la vie dans sa dimension physique. La langue première, « qui se dit et ne s'écrit pas, celle qui parle et fuit l'enflure du discours » (*CVQM*, 22) est ancrée dans le corps, elle est entendue par notre écrivaine à chaque moment de l'écriture et elle jaillit dans le corps des romans :

Les multiples voix qui m'assiègent – celles de mes personnages dans mes textes de fiction –, je les entends, pour la plupart, en arabe, un arabe dialectal, ou même en berbère que je comprends mal, mais dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale (*CVQM*, 29).

Avec cette citation, notre romancière fait le lien entre sa mère et l'héritage linguistique que celle-ci lui a laissé. Cet héritage devient le maillon qui lie le corps individuel à la durée de son histoire tribale. Il sert de fondation qui permet au retour de se concrétiser dans l'être féminin et donne la force d'avancer :

Ce particularisme féminin de mes langues d'origine (celle que je parle couramment : le dialecte arabe de ma région et le berbère perdu mais pourtant non effacé) me fut comme une mémoire sonore ancienne qui resurgissait en moi et autour de moi, qui me redonnait force – voix âpres, livrant si souvent la peine, le chagrin, la perte, et pourtant rendant présente, à mon oreille, une telle tendresse maternelle, une solidarité si profondes, qu'elles m'empêchent de vaciller, encore maintenant (*CVQM*, 37).

---

<sup>293</sup> Khatibi, Abdelkebir dans le volume *Maghreb pluriel*, *op. cit.*, p. 191-192 rejoint les propos de Assia Djebar sur cette relation corps-mère-langue : « la langue dite maternelle est inaugurale corporellement, [...] initiée à ce qui ne pourra s'effacer dans aucune autre langue apprise, même si ce parler inaugural tombe en ruine ou en lambeaux. [...] Au bout du compte (le mien, ici), le parler maternel, parce que justement non écrit et non élevé au concept de texte, maintient la mémoire d'un récit, et sa primauté généalogique, même renversée et déportée vers une langue absolument différente, dira aussi : ça a commencé ».

Et dans sa thèse, notre auteure reprend la même idée dans une citation qui marque ce passage de la langue entre le corps de la mère et de la fille par le lait, par la voix, en pleine lumière<sup>294</sup> mais exposée à tout danger. Ce passage-fondement témoigne du soutien, de la liberté offerte en don par l'un des parents et se traduit par la complicité mère-fille ou père-fille.

### La liberté offerte en don par l'un des parents

Dans la famille modèle<sup>295</sup>, à l'intérieur de laquelle règnent l'harmonie et l'amour entre les parents, *la complicité entre la mère et la fille*<sup>296</sup> tient une place importante. Elle se manifeste dès les premiers romans djebariens lors des retrouvailles chaleureuses de Nfissa avec sa mère à la sortie de la prison, la description étant faite par la narratrice et le père. Celles-ci ne sont pas altérées par les changements de la lumière et de l'espace perçus par Nfissa qui peuvent s'expliquer par les événements douloureux qu'elle a vécus en prison. Reste pourtant présent dans sa mémoire son bien-être qui caractérise les moments passés en présence de sa mère, dans le patio de la maison paternelle. La vue de certains détails comme la marche de l'entrée, l'empilement des bidons utilisés pour laver le sol ouvre l'écluse de son cœur et laisse sortir ses sentiments. De plus, la persistance de ces souvenirs et l'explosion de tels sentiments (complicité, joie, enthousiasme, exprimés par des larmes, des mots doux, des entrelacements) sont possibles grâce à la relation spéciale que les quatre filles (dont Nfissa) entretiennent avec la mère, considérée comme le pivot de la vie de famille :

En entrant, Nfissa crut que la maison avait changé, rapetissé, peut-être ? [...] Sur le seuil, elle se figea [...] et Nfissa comprit que ce qui avait changé, c'était la lumière.

---

<sup>294</sup> Assia Djébar écrit : « Comme si toute parole de femme ne pouvait commencer que dans le flux verbal d'une précédente femme. Comme si l'anamnèse féminine, c'est son lot, luttait à tous moments contre l'évaporation d'une voix trop fragile... Comme si la remontée à la génération précédente se faisait – du moins là, dans le Maghreb des femmes – forcément au bord du fossé, sur une route exposée au grand vent, ou battue par le sable d'un désert trop proche.

Qui, comme si la voix de la mère voilée devait s'approcher du corps de sa fille pubère, de sa fille en danger : et dans ce frôlement, ou dans ce hiatus, se joue, ou se perd la transmission... » in *Le Roman maghrébin francophone, Entre les langues, entre les cultures : Quarante ans d'un parcours, Assia Djébar – 1957-1997, op. cit.*, p. 109. Les mots soulignés sont dans le texte djebarien.

<sup>295</sup> Nous pensons à la famille formée par les parents de la narratrice qui apparaît particulièrement dans les volumes *L'Amour, la fantasia, Vaste est la prison et Nulle part dans la maison de mon père*.

<sup>296</sup> Dans cette image de complicité nous sommes très loin de la relation existant entre Hajila et sa mère Touma, analysée lucidement par Isma dans le chapitre « La mère » (*OS*, 154-157). Cette mise en valeur d'une relation faite d'entente devrait nous faire oublier les cas moins heureux, mais nous ne sommes pas autorisés à avoir un oubli total, d'où le rôle de rappel de lignes comme celles-ci.



Elle prenait son temps pour contempler les lieux [...] tout, choses et lieux, marbre et plantes, jusqu'aux pierres, jusqu'aux fleurs, Nfissa s'en persuada dans un regard lent : ils l'accueillaient de leur fidélité imperméable. Mais la lumière ...

Alors, Nfissa aperçut sa mère, assise à sa même place, qu'on aurait dit presque rituelle. [...]

Enfin, Nfissa s'avança, sans courir pourtant ; marchant, le corps en avant, d'un trait allant s'incliner aux pieds de la belle et ample femme assise, et de nouveau pensant à la lumière : elle pâissait le contour des choses, des êtres, du visage que Nfissa embrassait maintenant, le cœur remué soudain – elle pleura d'un coup, sans préparation, au contact de la fraîche peau maternelle.

- Mma !

Une fois de plus, Nfissa s'attendrissait ; [...] les autres filles accouraient, sortaient, l'une de la cuisine, le visage rougi, l'autre de la porte du fond un peigne à la main et les cheveux épars, la troisième, en quelques bons agiles de chèvre, se mêlant toutes inconsidérément au courant de l'étreinte. Nfissa, en larmes, Lalla Aïcha, le cou penché et chuchotant mais si faiblement que, par la suite, Nfissa s'interrogera sur la réalité de la plainte :

« Ma petite fille chérie... adorée... mienne ! Mon propre foie ! »

**Les trois sœurs s'agglutinaient à l'arbre de corps entrelacés. Elles aussi, balbutiant, puis au sein de l'effervescence des retrouvailles** gémissant n'importe comment [...]

Si Othman fixa le groupe, l'air presque désespéré – **chuchotements de femmes, complicité des voix tremblantes, soupirs cassés** (AN, 19-22 ; c'est nous qui soulignons).

Une telle relation privilégiée voit le jour dès la naissance de l'enfant nous dit Isma en parlant de son expérience dans le fragment « Voiles » d'*Ombre Sultane* ; son amour pour cet enfant se vit à l'intérieur du couple qui guette les moindres gestes de la fillette afin de s'en emparer :

- Je vais voir Mériem, elle a toussé dans son sommeil ! Je l'ai entendue !

- Tu crois que je ne le sais pas ! tu l'embrasses, tu la réveilles exprès pour jouer et rire avec elle !

- Mais non, elle a toussé !

Je soulève ma fille, je l'emporte, je l'amène de sa chambre à la nôtre ; nous l'installons entre nous. Par-dessus son gazouillis – car elle est docile, rit quand nous appelons son rire, s'éveille quand nous nous lassons de son sommeil –, nous parlons longuement, vainement, des années à venir (OS, 47).

Cette complicité initiale se réinstaure dès le retour de Isma, quand celle-ci vient retrouver sa fille et la reprendre à son père. Le même geste, de partager le lit, marque la résurgence des anciens sentiments liant la mère à la fille : « Nous avons inauguré une vie nouvelle : Mériem, si frêle malgré ses six ans, couche chaque soir avec moi dans le lit. Elle traîne, comme moi le matin, dans la salle de bains » (OS, 79). La complicité avec sa fille, qui se prolonge jusqu'au

partage de la même intimité<sup>297</sup>, se traduit pour elle par une atmosphère agréable, loin du conflit homme-femme, par l'espoir qui se trouve dans les rires. Car la fille apprend des gestes maternels, elle se construit en fonction du comportement de sa mère dans la relation familiale, idée clairement exprimée dans *Ombre Sultane*, dans les constatations de Isma adressées à Hajila : « Après le départ de ma fille, tu t'es sentie, sinon soulagée, du moins délivrée de son regard. Alors qu'elle attendait. Quoi ? Sans doute ta force. Tu lisais dans ses yeux lents une ironie. La naïveté donne cette matité des pupilles. Mériem suivait tes gestes, se taisait à ton entrée dans une pièce, paraissait aux aguets. Elle t'attendait » (*OS*, 91). La fille a besoin de la force de la mère, comme l'avoue Djebbar dans sa thèse et dans *Ces voix qui m'assiègent*, à travers les fragments que nous avons cités juste avant. Cette transmission, cet appui que la fille guette et attend de la part de la mère sont indispensables pour la libération de l'adulte et de la fille, puisque les deux sont liées :

Si ma fille n'entend pas de rires, là-bas, comment pourrait-elle grandir ? J'avais imaginé l'épouse de son père en femme-enfant, transportant une insouciance intarissable !

J'avais voulu m'exclure pour rompre avec le passé. Ce fardeau, pendant mes errances dans les villes où j'étais de passage, s'était allégé. Mériem m'avait écrit. J'accourais ; je ne pouvais me libérer seule (*OS*, 90).

Afin de retrouver ce sentiment d'accomplissement à la fois individuel mais aussi maternel, Isma fait le sacrifice de sa liberté, elle est d'accord de revenir de l'étranger, de s'installer et travailler dans sa ville natale pour protéger sa fille, la rassurer, lui servir de rempart et l'aider donc à se libérer :

Je me mis à marcher dans la ville. Depuis l'aube jusqu'au milieu de l'après-midi, à l'heure où ma fille sort de l'école. Revenir en sa compagnie chez la tante, dans la médina. Ce retour à deux devient mon but. [...]

J'étais de retour, par un sursaut de solidarité avec la petite. [...] je crains désormais tout voyage. Je désire m'enfoncer, à mon tour. A ma manière, me revoiler... reculer dans l'ombre ; m'ensevelir (*OS*, 165-166).

Pour libérer sa fille, Isma décide de retourner dans sa ville natale, dans sa maison maternelle, donc symboliquement à son point de départ. D'autres mères ont pu offrir à leurs filles, avec la complicité, le goût de l'errance et le mouvement libre dans l'espace. Cette mère, à son tour,

---

<sup>297</sup> L'homme est éliminé de cette relation mère-fille par cette dernière qui prend sa place dans le lit conjugal.

ne fait que continuer la tradition de toutes les autres femmes de sa famille – avec la toute première, l'aïeule virile qui a quitté volontairement son mari et le village pour venir vivre en ville – et elle la transmet inconsciemment à la fille. Ce geste initial de révolte de l'aïeule contre la situation de la femme dans la société algérienne de son temps s'est transformé peu à peu en une évasion permanente et un refus d'ancrage où que ce soit. Et si la fille est tentée de rompre cette errance en s'installant quelque part pour son travail, la mère – mise au courant du projet – le désavoue. Elle ne s'y oppose pas ouvertement, mais par les conseils qu'elle lui donne, elle s'attache à garder intacte le nomadisme des femmes de la famille. La mère tient donc à inscrire sa fille dans la même lignée de liberté et d'indépendance féminines. Elle compte ainsi la protéger de la haine imaginaire ou réelle existant à l'intérieur de la famille, perpétuée par la tradition et qu'elle connaît bien :

- On vient de me proposer un poste d'enseignement à...

Et elle me donne le nom de la ville : celle de son père, celle où les femmes secrètement désignent tout époux réel ou virtuel de ce vocable d'ennemi ! Comment ma fille pourra-t-elle être un jour amoureuse, parmi des « ennemis » ?

J'ai un sursaut.

- Tu refuses, conseillé-je, et tu prends le prochain avion, je t'en prie. Reviens ! [...]

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

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

- Désir de liberté, diriez-vous tout naturellement.

- Oh non, répondrais-je. La liberté est un mot bien trop vaste ! Soyons plus modestes, et désireuses seulement d'une respiration à l'air libre (VP, 320).

Cette complicité mère-fille va encore plus loin avec la relation Zoulikha-Hania dans *La Femme sans sépulture* et brouille les frontières : aux sacrifices que la mère fait pour sa fille répond l'aide que cette dernière propose à la mère volontairement. Dans ce cas précis, la fille prend la place de l'époux parti, en acceptant de s'occuper de ses frères et sœurs pour décharger sa mère, désireuse de « travailler dehors », c'est-à-dire d'aider les maquisards et de rester en contact avec son mari :

Un jour, elle soupira devant moi : « Mon amie, ma sœur, mes petits, si tu pouvais me les garder un peu, ils m'alourdissent !... J'aurais une liberté complète pour travailler ! » Je les emmenai donc avec moi un

certain temps, de façon à ce qu'elle soit plus libre dans ses contacts. Elle pouvait enfin se déplacer. Pendant quelques mois, elle fut plus tranquille (*FSS*, 89-90).

Dans les romans plutôt autobiographiques, la complicité mère-fille transparait davantage à l'âge adulte quand la fille doit faire face à des problèmes conjugaux. La mère devient le guide qui rappelle à la fille le caractère viril des aïeules. Elle lui rappelle la nécessité de défendre ses droits de mère devant la loi des hommes. La fille s'aperçoit que la mère, femme voilée à l'origine, a un fort caractère et qu'elle est prête à la seconder dans le combat pour protéger sa famille ; son aide n'est qu'une forme de protection maternelle :

Ma mère vint me chercher, un matin. [...] Elle me crut prostrée, déjeuna avec nous : je la regardais pleine d'allant et je compris qu'elle s'apprêtait au combat, mais lequel ? [...]

Elle interrogea, avec vivacité :

- Que feras-tu maintenant de ta vie, de tes enfants, de... [...]

- Je ne sais rien, fis-je péniblement, sinon que je ne retournerai pas en arrière ! A aucun prix ! Il m'enlèverait les enfants que je ne céderais pas ! Les enfants grandissent.

Ma mère, au volant, rétorqua fermement :

- Que désires-tu faire... pour défendre ton droit ?

Elle répéta ces mots « ton droit ». Puis elle s'érigea en conseillère : elle proposait de m'emmener sur-le-champ à un avocat, un proche de la famille ou un autre ; je lui parlerais en tête à tête. [...]

- Il y a des lois dans ce pays ! Défends-toi ! [...]

Elle me guidait, la mère. Elle me dirigeait, et au-dehors, dans la jungle de la ville, dans le maquis des nouvelles lois, sans se douter que, cette fois, c'était l'énergie de sa propre mère disparue qui m'avait fait avancer, quasiment yeux bandés (*VP*, 305-306).

Cette mère se révèle plus libre dans ses gestes que sa fille éduquée à l'école française. Devant la liberté et l'ouverture de pensée de la mère (comme sa proposition de recourir à l'aide d'une avocate le démontre) la fille se rend compte qu'elle est en retard dans sa prise de liberté, par rapport à cette première. Pour concrétiser ce décalage existant entre elles au niveau de l'attitude, la fille admire sa mère pour son courage de conduire une voiture et sa ressemblance de plus en plus grande avec une occidentale, ce qui a été accompli avec l'accord tacite du père<sup>298</sup>.

---

<sup>298</sup> Le début de cette occidentalisation du corps maternel apparaît pour la première fois dans *Vaste est la prison*. Elle est motivée par des raisons historiques, le besoin et l'envie de la mère de rendre visite à son fils détenu dans les prisons françaises. Le dévoilement est perçu comme une condition nécessaire pour mener à bien ce voyage comme nous pouvons le lire dans le chapitre « 1<sup>er</sup> mouvement : De la mère en voyageuse » : « ce serait l'été qu'elle irait là-bas et de se voir brusquement descendre du bateau, prendre le train, sans voile donc, mais la face au moins barrée par des lunettes noires, cela lui semblait plus aisé !... » (*VP*, 184).

La fille fait, du coup, l'éloge de l'évolution de sa mère et se retrouve proche d'elle dans cette liberté acquise presque au même moment :

Je téléphone à ma mère. A quoi bon sembler émancipée, c'est elle plutôt, elle seule de nous deux, la mère qui a appris à conduire. Je commence :

- Impossible de trouver un taxi... Tu pourras venir ?

- J'arrive !

Elle sortira la voiture, elle conduira le long des deux rues principales, elle sera là dans vingt minutes [...]

La mère rit de se savoir utile :

- Tu as de la chance de me trouver comme chauffeur !

- Si nous faisons un détour, vers l'ouest, jusqu'au premier village de pêcheurs ? On trouvera de rougets dans leurs cageots, sur le quai !

Deux femmes en liberté. Personne ne dirait : « la mère, la fille ». La mère, la cinquantaine, blonde, des lunettes de soleil (depuis dix ans qu'elle s'est « officiellement » dévoilée, elle sait tout faire, la dame blonde, conduire une voiture, faire des courses, aller dans les bureaux, à la poste, payer des factures), la fille, trente ans, professeur, les cours aussitôt préparés, aussitôt débités en deux jours, quelquefois (pas toujours) improvisés, le deuxième jour dans un amphithéâtre encombré – le reste de la semaine, oublier les étudiants, les réunions avec les collègues, arpenter les rues en escalier, errer dans les marchés, décider sur l'heure d'un itinéraire... (OLM, 54-55).

---

Cette libération du corps maternel survient assez tard dans la société algérienne, toujours à cause des raisons historiques, comme nous le découvrons grâce au discours rapporté dans lequel la narratrice nous fait entendre la voix paternelle et sa vision sur la place de la femme. En digne admirateur d'Atatürk, qui avait lancé le mouvement de libération de la femme dans la Turquie des années 1920-1930, par l'interdiction du port du voile pour les femmes, de la polygamie, de la répudiation et leur a permis l'acquisition du droit de vote en 1934, le père a rêvé à la liberté acquise par sa femme comme les femmes turques. Mais la colonisation change sa vision et immobilise les rapports homme-femme : « Comme s'il me prenait, tout au début de mon adolescence, à témoin : ta mère, ma femme, a un statut à part, au moins à l'égal de "leur" châtelaine, et si tous ces hommes – les "Autres" et les nôtres – ne méritent pas de la voir passer, c'est à juste titre... Et moi (c'est le discours paternel que je réinvente a posteriori), moi aussi, à l'instar de "leur" maître, je n'expose pas ma femme – le cœur de moi-même ; certes elle est tout enveloppée de ses voiles raidis et immaculés, et selon nos coutumes elle demeure silencieuse au-dehors, les yeux baissés au-dessus de la voilette ! Or je ne suis que le maître de classe. [...] Avec mon admiration de jeune homme pour Atatürk, car, bien sûr, nous n'aurions pas été colonisés, c'est-à-dire chez nous sans être chez nous, eh bien, ta mère aurait pu, comme les dames turques de l'ex aristocratie, enlever le voile islamique, porter la jupe parisienne, peut-être même – puisque décidément je ne saurai jamais conduire un véhicule – elle saurait, elle, conduire la Citroën avec un allant de sportive. Et elle mériterait, dans ce cas, une photographie !

En Turquie, mais aussi à Damas et en Egypte, au Caire et à Alexandrie, les dames, premières musulmanes émancipées, auraient eu ici leurs émules (mon père pensait alors à tant de ses amis, médecins, instituteurs, avocats qui, comme lui, avaient rêvé, dix ou quinze ans trop tôt, de "dévoiler" leurs épouses, de voyager avec elles !) » (VP, 283).

Dans le volume *Nulle part dans la maison de mon père*, l'hésitation des gestes a disparu, le corps de la mère est à l'aise dans l'espace extérieur et elle raconte avec délices ses impressions, ses sensations, son ressenti, une fois la métamorphose de son corps réalisé. La narratrice, quant à elle, parle d'une « seconde naissance » (NP, 298) évidente et normale pour la famille.

Cette libération de la mère va encore plus loin avec la fille cadette qu'elle conduit à l'école, tout comme le père le faisait avec la fille aînée, les mêmes termes décrivant ce geste. Quel bel exemple de complicité entre les filles et la mère, complicité réalisée par le truchement du père qui a ouvert la voie :

Ma petite sœur, qui fréquentait encore l'école primaire, elle pouvait la suivre du regard en train de franchir le grand portail sur lequel s'ouvrait notre balcon. Parfois elle l'accompagnait, « main dans la main », pour s'assurer que, dans la turbulence de l'entrée des enfants dans la cour, sa petite « dernière » ne serait pas bousculée... Cette benjamine avait été de constitution fragile : ainsi ma mère assumait-elle à son tour ce devoir de protection à la place du père, dont l'école était située dans un quartier éloigné (NP, 299).

Cette mère contribue, elle aussi, à l'émancipation féminine de ses filles, comme nous avons pu le voir dans quelques notations de *Vaste est la prison*, *Oran langue morte* et *Nulle part dans la maison de mon père*. C'était comme si la mère accompagnait de l'ombre sa fille pendant une première période, quand l'influence du père est décisive, et qu'elle prenait le relais une fois la fille devenue femme. Cette mère encore voilée ose acheter à sa fille aînée des sous-vêtements européens, ce qui éloigne celle-ci encore plus de ses camarades de jeu et excite leur admiration ou leur envie. C'est une manière propre à elle de faire connaître à sa fillette la coquetterie féminine, comme le pense la narratrice des années plus tard, même si cela lui attirait la curiosité presque malsaine des autres fillettes :

Avais-je six ans, en avais-je sept ? [...] La dernière des filles du caïd s'était mise, à ma suite, à fréquenter l'école française. Durant les visites que je lui rendais, ses sœurs s'étaient lancées dans une curiosité étrange à mon égard : elles m'emprisonnaient dans un coin, me relevaient ma jupe ou ma robe pour examiner... ma combinaison ! Une pièce de lingerie qu'elles n'avaient jamais vue : ma mère, si coquette elle-même, tenait à m'acheter des habits de fillette européenne (VP, 285).

Le même souvenir, les autres fillettes admirant ses vêtements et faisant des remarques en présence de la mère sur ses tenues modernes, est rappelé au début de *Nulle part dans la maison de mon père*. Si dans la citation ci-dessus la réaction de la mère n'est pas décrite, nous voyons cette fois-ci une mère souriante, sûre d'elle, loin de soupçonner le vertige – dû au clivage des deux modes de vie – qui s'inscrit sournoisement dans le corps de la fillette :

Une jeune fille m'enlace avec des rires, des baisers qui m'étouffent ; une autre, accroupie à même le carrelage et sans façon, caresse ma robe courte ou ma jupe écossaise.

- Elle est habillée comme une petite Française ! s'exclama-t-elle, ironique ou envieuse, en direction de ma mère qui sourit, ne dit rien.

Puis, après un moment :

- J'aimerais bien, soupire la jeune parente, échanger sa jupe contre mon séroual ! [...]

« Si ma mère n'était pas là, ai-je secrètement pensé, j'accepterais volontiers l'échange ! » (NP, 17)

Pour finir ce travail de modernisation de la tenue ou par peur du ridicule, la mère va jusqu'à enlever les amulettes que sa fille porte sous ses vêtements, signes d'une protection divine invoquée sur elle par la grand-mère paternelle. Ce geste blesse profondément la fillette qui se sent « nue », « dépouillé » et, du coup, éloignée brusquement du lien qui s'est établi entre elle et cette grand-mère et de la protection contre les autres dont les amulettes étaient le signe visible :

Ma mère [...] décida, puisqu'elle présidait encore à mon habillement chaque matin, de m'enlever les amulettes [...].

Ces bijoux de nuit me rattachaient-ils encore à ma grand-mère si douce, qui me fut seconde mère ? Sans doute, comme elle l'avait dit à maintes reprises, étais-je convaincue que ces parures de soie, avec leurs couleurs mates, gris, bleu foncé et noir, me « protégeaient » ... Je m'endormais préservée, comme si l'aïeule demeurait près de moi. Et durant le jour, sans que mes condisciples le sachent, j'étais, malgré elles, sous une protection seconde : un œil invisible et ancien qui, de loin, me couvait...

Or, ma mère décidait – un matin ou un soir, je ne sais, [...] –, oui, elle décidait de m'en dépouiller : elle dut argumenter, expliquer [...]

Je dus me soumettre : je fus dépouillée, autant dire dénudée. Et ce fut ma mère qui, prise d'un accès rationaliste, me déposséda de cette première écriture (VP, 287-288).

Avec ces exemples, nous décelons une certaine ambiguïté qui entoure les gestes de la mère, celle-ci se plaçant tantôt du côté de la modernité, tantôt du côté des valeurs traditionnelles. Du côté de la modernité, la mère éloigne involontairement sa fille de certains symboles, comme les amulettes offertes par la grand-mère paternelle contenant des formules sorties du Coran. Ce geste, loin d'avoir une influence positive sur la fillette, est ressenti par celle-ci comme un dépouillement forcé, un éloignement définitif du trésor de tendresse et de protection, c'est-à-dire de la culture première – censée avoir des pouvoirs magiques – transmise par cette aïeule. Mais son rôle de mère reste limité à l'intérieur de la maison, elle s'appuie sur l'homme, elle continue à parler arabe dans la famille et se révèle être une adepte de la tradition dans les fêtes improvisées qu'elle organise pour chaque succès obtenu par sa fille à l'école coranique (AF, 257-258).

Dans ce contexte, le père intervient et complète les actions menées par la mère, en les prolongeant dans l'univers extérieur ou en rappelant les règles que la fille est tentée d'enfreindre sous l'œil complice ou compréhensif de la mère. Différente dans sa charge affective, *la complicité entre le père et la fille* s'affiche par des gestes très divers dévoilant le plus souvent l'entente. La première image marquante est celle du père et la fillette, main dans la main, sur la route de l'école. Par cet acte qui ouvre *L'Amour, la fantasia*, le père donne accès au savoir, en la conduisant de plus à l'école française. Il se fait en même temps acteur de sa libération future.

Dans *Ombre Sultane*, le père apparaît dans un rôle tout aussi intéressant et attentionné envers sa fille. Le père de Isma, évoqué dans le fragment « La balançoire », est, lui aussi, le libérateur du harem : « Adolescente, je me disais à tout instant que mon père m'avait libérée du harem. Par la suite, j'ai vagabondé le plus longtemps possible dehors » (*OS*, 145). Mais cette liberté n'exclut pas du tout les valeurs propres à la culture algérienne, la petite Isma découvrant d'une manière très brutale, et toujours grâce au père, l'interdit qui touche les jambes des fillettes et des femmes. Et cela à cause de la balançoire : celle-ci a fait découvrir à la fillette la légèreté du corps et la douceur du vent sur ses joues et dans les cheveux ; mais pour le père, la balançoire est un objet défendu car elle découvre les jambes de sa fille devant les hommes. Du coup, elle permet au père d'exprimer un interdit. A cause du ton de la voix paternelle, les dires blessent la sensibilité de la fillette et s'ancrent définitivement dans sa chair. Cette complicité mise en avant par les souvenirs de la fillette est accompagnée par d'autres éléments qui contribuent à crayonner une figure ambivalente du père : malgré la modernité de sa pensée et son rôle de libérateur, il inflige toutefois quelques blessures au corps de la fillette, en lui transmettant certains interdits. De plus, la mère, présente à la fin de cette scène, garde le silence, comme si elle voulait suggérer les limites de son pouvoir et la compréhension qu'elle ressentait autant pour sa fille en quête de liberté, que pour son mari qui devait garder aux yeux des autres hommes son rôle de gardien de la tradition :

j'écoutais un inconnu, non, pas mon père ; « pas mon père », me répétais-je. Un homme à côté de moi soliloquait. Je comprenais mal : ce n'était ni l'escapade du cousin, ni ma désobéissance qui le révoltait. C'était, je le devinais lentement, le fait que « sa fille, sa propre fille, habillée d'une jupe courte, puisse, au-dessus des regards des hommes, montrer ses jambes » !

Sa fille montrait ses jambes. Pas moi, il ne s'agissait pas de moi, mais d'une ombre quasiment obscène ! Moi, j'écoutais, je ne cherchais même plus à me dégager. « Sa fille... » [...].



Je me gardais d'avouer toutefois quel langage mon père avait laissé échapper. J'avais honte, ou peur, pour lui. Je tenais tant à ce qu'il conservât son auréole, à leurs yeux du moins, sinon désormais aux miens.

Ce jour-là, je m'exilais de l'enfance ; les mots paternels m'avaient projetée ailleurs, plus haut que la balançoire des forains, ou au plus profond d'un gouffre étrange. [...] Je crus avoir oublié la déception de cette soirée.

Ma singularité de jeune Arabe « émancipée » avait besoin de garder ancrage. J'aimais mon père avec une allégresse reconnaissante. Je me disais à tout instant qu'il m'avait libérée du harem !

Je découvrais difficilement cette vérité : un père qui ne se présente au mieux qu'en organisateur de précoces funérailles (*OS*, 147-148).

Double rôle, de libérateur et de transmetteur de la culture algérienne, qui laisse jaillir autant l'amour et la complicité que la surveillance du jeune corps féminin<sup>299</sup>.

Pour rester dans cette dimension première de l'amour et de la complicité, il y a une autre scène très différente dont le père est acteur, dans le fragment « Le baiser »<sup>300</sup>. En plus de l'entente secrète déjà évoquée, le père est présent pour rassurer la fillette quand des événements inhabituels arrivent. Etonnamment, il ne dit rien quand il découvre l'escapade nocturne de sa fillette qui voulait voir les danseuses ; de plus, il donne son accord au mendiant pour que celui-ci embrasse ses mains, parce qu'elle est reconnue comme porteuse de la *baraka* familiale. Il l'a rassurée après par un geste de rapprochement physique :

Quelqu'un me tira avec violence pour m'amener à mon père [...] celui-ci conversait non loin avec quelques notables. D'un geste paisible de la main, il me fit attendre près de lui quand soudain...

Un vieillard, barbe hirsute, yeux étincelants, l'air illuminé d'un mendiant des routes, fendit le cercle et me fit face. A voix basse il prononça quelques mots pour mon père qui sourit à peine. Comme s'il donnait une permission tacite. L'inconnu se baissa d'un coup devant moi et, presque avec violence, me saisit les mains :

- Permets que je les embrasse, déclara-t-il tout haut dans le silence collectif. O petite, tu transportes la *baraka* des ancêtres ! [...]

Mon père me tira légèrement contre son genou pour me rassurer (*OS*, 116-117).

Une autre scène mettant en mots les souvenirs filiaux dévoile l'amour du père envers sa fillette à travers la voix masculine joyeuse, son geste, jouant au démiurge, de la hisser sur ses épaules et de la soulever vers les cieux. Cette image du père (marquée d'allégresse dans sa

---

<sup>299</sup> Cette oscillation entre les deux contraires est présente dans le psychisme de la fille, même si elle préfère *a posteriori* garder une image positive de son père, en mettant en avant les avancées au niveau de l'éducation donnée aux enfants : « Il me sait "loyale", mais à quoi donc, au fait : à lui, le père-gardien, le père-censeur, le père-intransigeant ? Non, le père qui m'a résolument accordé ma liberté ! » (*NP*, 178).

<sup>300</sup> Il fait partie du volume *Ombre sultane*.

voix), pleine de tendresse est saisissante par sa valeur universelle et par l'envie ressentie par la fillette de le retrouver et de le suivre (quoique séparé de la mère) au village paternel. C'est comme si la petite désire – dans ses rêves – retourner au royaume enchanté de l'enfance dans lequel la figure du père trône en tant que garant de la stabilité familiale et comme pivot d'une famille unie. Ce souhait verrait sa matérialisation, dans l'imagination de la fillette, dans le geste symbolique de prendre la main du père, signe d'une invitation et d'une entente tacite à l'emmener à la maison, au village de la famille :

Allongée sur le dos, Bahia s'emplit les yeux du bleu du ciel et rêve : elle se voudrait loin de la ville (en bas, dans la salle de réception, les dames n'en finissent pas de venir féliciter Lla Fatima) ; elle se voit chez son père à la zaouia des Beni Menacer. [...]

- Quand il sortira, va lui dire qu'il t'emmène !

Elle le voudrait, Bahia. Elle voudrait bien prendre la main du père, quand il va traverser le patio, qu'il va l'appeler joyeusement, de sa voix claire, si chantante, qu'il va la soulever dans les airs en riant longuement ; elle voudrait rester avec lui... (VP, 227-228).

Le père est donc un membre de la famille dont la fille a du mal à se séparer, malgré les souffrances, volontaires et involontaires. Si par son ton il introduit à jamais dans le corps de la fillette des interdits, il est aussi un agent de la modernité et par ce geste d'offrir sa main à la fillette, il lui a ouvert le chemin des multiples découvertes à venir. Pour résumer son visage complexe et l'influence qu'il a eue sur sa fille, une belle phrase apparaît dans le dernier roman djebarien. Celle-ci fait le point sur toute la vie paternelle : père éclairé et époux tendre.

Dans ce couple heureux des parents ayant une relation privilégiée avec la (les) fillette(s), nous avons rencontré une seule description d'un père « idéal » (NP, 47). La narratrice, en parlant de son enfance évoque « l'image idéale du père que malgré moi – sans doute parce qu'il est irréversiblement absent – je compose » (NP, 47), un père « initiateur de sa fille aînée » (NP, 92). Ces sentiments conduisent à la création d'un vrai portrait, d'une statue, comme la narratrice l'avoue : « statue paternelle que mon amour de filial avait, d'emblée, dressée » (NP, 56). Cette image est précédée par des lignes louant son comportement libérateur et moderne des romans autobiographiques<sup>301</sup>.

---

<sup>301</sup> Le début du chapitre « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école » de *L'Amour, la fantasia*, repris dans le chapitre « Cinquième mouvement » du même volume, parle du père éclairé qui conduit la fille à l'école française ; puis les quelques phrases du chapitre « III » de la deuxième partie de ce même volume dressent le portrait d'un père moderne et donc, irrespectueux des traditions lors du mariage parisien de sa fille aînée (AF, 150-151). *Vaste est la prison*, à travers les souvenirs de la fille, insiste sur ce rôle de maître intransigeant et

Ce portrait vient renforcer la complicité existant entre certains pères et filles et il contient un résumé de tous les traits déjà évoqués jusque maintenant. Cette description occupe dans *Les Enfants du Nouveau Monde* huit pages et englobe l'enfance heureuse de Lila qui s'est fait une image de la réalité à partir de la situation heureuse du couple formé par ses parents. Le père, Rachid, en plus de sa volonté de vivre seul avec son épouse (*ENM*, 146), milite dès la naissance de sa fille pour le droit de l'envoyer à l'école (*ENM*, 146) ; une fois l'âge de la scolarisation arrivé, le père porte le cartable et emmène la petite, main dans la main, à l'école et l'attend à la sortie (*ENM*, 146).

Le père adopte un mode de vie occidentalisé que la fille compare aux images de ses livres d'école ; elle avoue fièrement à son grand-père ses découvertes sur ses parents : « elle, sept ou huit ans, s'étant mise à décrire, avec l'autorité particulière aux enfants trop choyés, comment son père, dans leur chambre, embrassait sur la joue, sa mère, matin et soir, exactement, ajoutait-elle avec satisfaction, comme les livres de son école décrivaient la famille exemplaire » (*ENM*, 146). Grâce à cette confrontation avec le nouvel univers scolaire, la petite fille s'éloigne irréversiblement de la mentalité algérienne traditionnelle représentée par l'image du « Patriarche »<sup>302</sup> (*ENM*, 147). Elle ignore le respect de la tradition, les interdits qui pèsent sur les fillettes de sa famille, les tabous véhiculés par l'éducation. Elle ne connaît que le bonheur du couple, l'attention avec laquelle son père la guide et l'éduque :

(Rachid [...] avait défendu à quiconque de lever la main sur elle ; « j'ai mes propres moyens d'éducation », disait-il), elle y découvre la chance dont elle a bénéficié de ne s'être jamais sentie d'attaches ni de bornes ; elle disait autrefois, avec vanité, à Ali qui souriait, mais n'approuvait pas : « Je suis sans liens, sans contraintes ! La mère, le grand-père, la tante et la petite cousine, et le gendre du cousin et ainsi de suite, leurs opinions, leurs principes, leurs craintes, leurs lâchetés, bref, tout ce qui subsiste du clan, de la tribu, d'un passé mort, j'ai pu y échapper, grâce à mon père, grâce au bonheur ! » Cette libération sans souffrance lui paraissait, en effet, une chance (*ENM*, 147).

Ce père moderne prend part aux activités de la petite, participe à sa vie, non seulement par la décision de lui offrir la possibilité d'aller à l'école, mais aussi en la mettant au centre de son existence de père. C'est la toute première fois que nous trouvons dans notre corpus un père qui joue avec sa fille et lui offre des poupées ; ce geste apparemment anodin nous en dit

---

éclairé qui a voué sa vie aux enfants qu'il avait en classe et qu'il voulait faire avancer sur le chemin du savoir (*VP*, 267-271).

<sup>302</sup> Ce terme de « Patriarche » est présent dans le texte et désigne le père de Rachid grâce à l'autorité familiale qu'il incarne aux yeux de tous : sa personne traduit « l'ordre depuis si longtemps aménagé de la hiérarchie familiale » (*ENM*, 146).

beaucoup sur les liens unissant le père et la fille (faits d'amour, de tendresse, de complicité) et sur les idées progressistes de celui-ci qui lui ont permis de rester dans les souvenirs de sa fille un père idéal, malgré la douleur et la souffrance ressenties à la disparition de son épouse : « Ensuite, la mort avait frappé. Pendant une année encore, Rachid accompagne sa fille à l'école, suit de près son travail scolaire, se mêle à ses jeux, l'inonde de poupées puis de livres, passe ses veillées avec elle » (*ENM*, 147).

En se battant contre son propre père pour que sa fille continue les études au collège, Rachid devient le père libérateur du harem. Il assume ses positions et ose « exiger que Lila continue ses études au collège. Il ne craint plus désormais de s'opposer ouvertement : "Ne comptez pas sur elle pour rejoindre vos harems !" » (*ENM*, 148). Par cette affirmation, il déjoue les plans du Patriarche qui avait fait semblant d'accepter les idées de son fils jusqu'à ce que la fillette atteignît l'âge de la nubilité. Mais pour le grand-père, la fillette a l'obligation de se soumettre aux règles de la famille et de se conformer à la tradition une fois devenue femme, c'est-à-dire l'adolescence arrivée : « Le père, par ennui, fait semblant de céder : C'est ta fille, fais ce que tu veux !... tant qu'elle n'est pas encore femme, pour devenir le dépôt de notre honneur ! » (*ENM*, 146).

Cette idée du *père-libérateur* devient un fil conducteur de notre corpus. Le père décrit dans le premier volume, *La Soif*, ouvre la voie en donnant à sa fille, Nadia, une éducation « à l'européenne » (*LS*, 17), comme elle le pense elle-même. Si Nadia vient d'un milieu plutôt ouvert (sa mère étant Française), Nfissa, l'héroïne de *Les Alouettes naïves*, bien qu'issue d'un milieu très traditionnel, reçoit elle aussi une éducation moderne, libre, audacieuse : « elle qu'il avait élevée avec ce qui paraissait de l'audace : ne point la cloîtrer, lui permettre de continuer ses études, l'autoriser même à se fiancer seule » (*AN*, 32).

Cette constante se retrouve pareillement dans les romans autobiographiques, la narratrice confirmant l'attitude du père libérateur offrant à la fillette la possibilité de s'en sortir par l'éducation reçue à l'école française. Le retour sur ce moment très important qui ouvre la porte vers la liberté est analysé minutieusement, la fillette se rappelant avec force les détails de la classe, les élèves, mais aussi sa posture, son vécu. Elle se revoit « observatrice, silencieuse » (*VP*, 267) ; elle est consciente du respect et de la crainte que les élèves ont de son père jouant le rôle de maître dont la voix est restée à jamais inscrite dans ses souvenirs. L'atmosphère est même empreinte d'une sorte de religiosité :

je me rappelle le respect collectif, peut-être même la crainte, dans l'attention concentrée de ces enfants écoutant la leçon [...].

Sa voix autoritaire, intransigeante mais patiente, s'élève. Monte et descend. Il est grand. [...] Il ne sort pas une minute de son rôle – mais est-ce un rôle ? Une volonté ardente l'emplit : pousser en avant ces enfants, ces intelligences... Il semble intraitable. Quarante paires d'yeux de garçonnets d'âges divers le disent.

Même assise au fond, je participe, moi aussi, à cette sorte d'effroi devant le maître ; le maître, dans tous les sens de la domination. J'ai peur moi aussi, bien que je sois « la fille du maître » : je ne dois pas bouger. Je ne dois pas troubler cet office (*VP*, 267).

La fillette sent la révolution qui est en train de s'opérer, par sa liberté de sortir, de voir, de participer silencieusement aux cours, même si elle respecte instinctivement certaines règles, comme celle de garder la distance avec les garçons. Ses sentiments sont complexes et vont de la fascination à la peur devant le père – maître, de la tendresse et l'attention paternelle au partage du même temps et espace et à la complicité :

Je dois avoir un livre devant moi, ou plutôt une ardoise. Mais je suis tellement fascinée par le cours paternel que je me transforme en une sorte de voyeuse, passionnée mais impuissante.

Ils sont tous de dos : je ne me souviens d'aucun d'eux en particulier. Naturellement, je ne leur ai jamais parlé, ni avant ni après. Pas le moindre mot : ce sont des garçons. Malgré mon âge si précoce, je dois ressentir l'interdit.

Quand la classe est terminée [...] j'attends le père pour rentrer avec lui au logis, tous les garçons doivent me jeter un regard. [...] le père et la fillette retrouvent un doux et amical dialogue.

Main dans la main du père, je traverse le centre du village. Je rentre avec l'instituteur arabe. [...] il m'accompagne à la maison. Fillette de quatre ans, puis de cinq (*VP*, 268).

Cette évocation met en lumière l'histoire de la photo dont les détails sont parsemés sur plusieurs pages dans le même volume : elle, la seule fillette arabe, s'est retrouvée sur la photo de classe grâce à son père, fait inouï jusqu'à ce moment-là : « la première photographie de groupe où j'apparais (moi, seule fillette prise dans la classe de mon père, assise au milieu d'une bonne quarantaine de garçons de différents âges, mais tous indigènes) » (*VP*, 267) ; « On m'a placée au centre, au premier rang : fillette au front bombé, aux cheveux noirs coupés courts, au regard sans doute résolu, mais que je ne sais pas définir » (*VP*, 269). La fillette devenue grande ne peut pas s'empêcher de trouver une explication à ce geste paternel de tendresse exprimée publiquement – quel progrès ! –, car elle s'est rendue compte, dès le premier moment, de son caractère inattendu et inhabituel. Son regard de fillette sérieuse et

mature trahit malgré elle l'admiration envers son père et l'importance qu'elle a accordée à cet acte audacieux.

Le dernier volume, *Nulle part dans la maison de mon père*, revient à sa manière sur le retour de l'école, il s'agit du collège, les samedi après-midi, quand le père attend que sa fille aînée revienne par le bus. Le symbole de la main et du lien qu'il dénote y est présent et il suggère encore plus fortement la manifestation du plaisir de revoir son père et du bonheur de rentrer à la maison. Le corps adolescent, débarrassé des tabous, envisage une seconde d'adopter un comportement à l'européenne, mais la fille est retenue devant son père par la conscience d'être dans la rue, d'avoir un statut d'exception dans la société algérienne dans laquelle elle vivait, qui obligeait encore le corps féminin à l'immobilité et à la pudeur. Elle ressent d'un coup la chance qu'elle a de sortir grâce à ses études et même de prendre le bus toute seule. Et le soutien du père se concrétise par une simple pression de la main, par la mise en avant de cette main paternelle qui rassure et offre de la protection, tout en poussant en avant la fillette :

Me voici approchant enfin notre village ; en hiver, je le retrouve déjà noyé dans une nuit épaisse. Mais à peine la porte du car s'est-elle ouverte que je surgis la première et que mon père, d'un simple pas en avant, se dresse devant moi, me tend la main et me sourit :

- C'est bien, dit-il, rassuré, le car est à l'heure !

Chaque fois, d'instinct, je sais que je dois me retenir de ne pas lui sauter au cou : nous sommes dehors, devant tous ; or, chez les « nôtres », on n'embrasse pas les deux joues paternelles (mon père ne se serait d'ailleurs pas incliné) [...]

moi, ressentie d'emblée comme une exception, moi une fille d'apparence européenne mais sans l'être, je dois, dans la rue, refréner tous mes gestes, même si la rue se trouve par hasard désertée.

Ainsi, il serait indécent de ma part, par exemple, de me hisser sur la pointe des pieds pour embrasser affectueusement mon père, dans un joyeux désordre improvisé et exubérant, sur les deux joues, une fois, deux fois, oh oui, pour ainsi dire, un baiser d'oiseau ! [...]

toute cette ostentation serait considérée de mauvais goût, manière de singer l'autre clan ; ne reste pour moi dans la rue, [...] ne m'est donc réservée que l'immobilité du corps, des épaules, juste une pression de la main (ma menotte dans la large main paternelle) et ma voix chuchotant : « Comme je suis contente ! » [...]

C'est donc avec lui, mon père, que, dans les premières lueurs de la nuit (les quinquets de la brasserie d'en face s'allument les uns après les autres), lui donnant la main, je franchis les cinquante mètres qui me séparent de l'immeuble réservé au corps enseignant (NP, 115-117).

Le corps du père gardant sa posture droite et fière, malgré son sourire, arrive à calmer le mouvement spontané du corps de la fillette, tentée une seconde d'adopter un comportement

naturel (« sauter au cou »). Mais celui-ci contrevient à la posture acceptée dans la rue, faite d'immobilisme. A ce jeune corps trépignant de vie est opposé par un jeu de miroir le corps enseignant dont le père fait partie : dans ce monde, il est présent par son rôle unique d'homme éclairé qui cumule le pouvoir conféré par la tradition (veiller sur le corps des femmes) et par le système français (transmettre des connaissances aux élèves et les faire avancer).

Un autre élément qui a cimenté le lien indéfectible entre le père et la fille fait son apparition : le rapprochement donné par la langue française, qui a commencé dès l'enfance par un dialogue « doux et amical » (VP, 268). Cette langue de travail du père introduit de la douceur dans leurs conversations, comme la narratrice nous le répète à plusieurs reprises, à la fois dans les pages fictionnelles et autobiographiques. La mise à l'écart de la femme-mère se fait par le partage d'une langue ignorée par elle. La proximité corporelle et psychique entre le père et la fille passe donc par l'exclusion partielle du corps féminin-maternel. Le jeu corps – langue se concrétise ainsi dans une situation annonçant d'autres ruptures et paradoxes :

L'homme et sa fille, sur les sièges avant, poursuivent une conversation calme [...] Tu écoutes l'alternance des voix, les pauses, soulignées par le ronronnement du moteur.

Tu comprends quelques bribes de français. Depuis le premier jour, ils ont apporté, en même temps que leurs valises, cette langue dont la douceur les protège (OS, 35).

Le volume qui insiste sur la complicité linguistique entre le père et sa fille reste *Nulle part dans la maison de mon père*. Cette langue, offerte par le père en cadeau à la fille, ouvre la voie d'une communication et d'une tendresse dépassant les limites d'une entente normale<sup>303</sup>. Car la fille devient le témoin et le dépositaire de l'amour conjugal que le père avoue plus ou moins ouvertement : « avec moi il aime à parler de son amour conjugal » (NP, 116). Il n'hésite pas non plus à parler à la fillette de certains sentiments de la mère, comme sa souffrance après le décès du fils, en lui demandant de faire preuve de pudeur et de discrétion pour que la douleur ne soit pas avivée par des propos ou des souvenirs incongrus. Le statut de la fille est modifié puisqu'elle devient une femme capable d'entendre des aveux concernant l'intimité de sa mère. Le brouillage sexuel est signe d'une autre rupture profonde au niveau de la tradition : la fille-confidente, prise comme témoin d'un événement douloureux de la vie maternelle, doit faire attention à sa mère, tout en honorant la confiance du père. La langue

---

<sup>303</sup> Ces discussions sur le couple formé par les parents sont précédées par d'autres, toutes aussi intimes, qui ont ouvert les yeux de la fillette sur les réalités algériennes et sur la position que le père avait adopté sur le plan politique. Nous pensons à la discussion décrite à la page 32 du volume *Nulle part dans la maison de mon père*.

employée pour le dévoilement du souvenir est le français. Voici une autre marque du jeu existant entre le corps et la langue : le père fait vivre dans la langue française la douleur de son épouse et le corps de la fille, confronté à cette situation ambiguë, perd ses repères. Elle se retrouve à la fois fille et femme, innocente et déjà marquée par les sentiments maternels :

La mort du premier frère, un bébé de six mois [...]

Voici, père, que tu me prends à témoin dans l'antichambre (ma mère, au fond, doit s'occuper de son nouveau fils, et toi, à brûle-pourpoint, tu te lances, tu me parles en confidence !). J'entends ta voix évoquer en français un souvenir d'il y a deux ans déjà, sans doute. Je ne fixe pas mes yeux sur ton visage ; je dois m'étonner que tu me parles soudain comme à une adulte, à moi qui ai à peine cinq ans :

- Tu vois, ma fille...

Car tu as dû brusquement te rappeler mon âge, et tu as commencé sur un ton paternel, mais ensuite c'est comme à une femme que tu t'adresses, je sens cette nouveauté-là – comme un déséquilibre, une anticipation [...].

Toi, tu ne t'abandonnes pas ; tu t'écoutes plutôt, devant ta fillette à qui tu parles avec précaution.

Devant mes yeux attentifs, levés vers toi, tu revis pour moi la tristesse de la jeune épouse.

En cette veillée de rentrée scolaire, tu as donc dit à ta fille de quatre ou cinq ans (elle te paraît grandie, et je le suis assez pour saisir que, dorénavant, en tête à tête avec moi, et sans doute parce que, à moi seule, tu peux parler, pour l'instant, en français, tu te délivres – oh, à demi... [...]).

Dans ce dialogue de confiance, ta fille te paraît plus âgée : presque déjà une confidente, elle fait le lien entre l'épouse et toi (NP 73-74).

Le père est donc visionnaire, conscient de la valeur des études ; du coup, il laisse sa fille continuer le chemin vers l'école tous les matins, tout en la protégeant et en prenant soin qu'elle ait une enfance heureuse<sup>304</sup>. C'est aussi la conviction de la mère qui défend sa fille devant une proposition en mariage reçue, à condition que celle-ci arrête l'école : « - De toute façon, le père laissera sa fille aller jusqu'au bout de ses études ! Dis à cette dame qu'elle cherche ailleurs, pour une bru » (VP, 280). Il se détache donc de ces pères qui sont soumis aux

---

<sup>304</sup> La modernité de la pensée paternelle est traduite par son geste d'acheter des poupées. Mais il conduit à la prise de conscience soudaine de la fillette de son statut privilégié. Les autres filles de la famille, par leur envie manifeste, mettent en lumière l'attachement qui la relie au père et l'écart intervenu entre sa vie et celle des autres femmes : « son père lui achète, dit-on, des poupées... pas comme celles que nous fabriquons nous-mêmes avec des chiffons et des baguettes de bois, non... (elle rêve, nostalgique). De vraies poupées comme chez les Français ! [...]

Moi, silencieuse dans ce patio bruisant des voix de ces femmes de tous âges qui ne sortent qu'ensevelies de la tête jusqu'aux pieds, soudain alarmée par cette remarque, je me sens "la fille de mon père". Une forme d'exclusion – ou une grâce ? » (NP, 17-18).



pressions de l'épouse et qui retirent les filles de l'école pour que ces dernières élèvent les petits et soulagent la mère, comme nous avons pu le lire dans *Vaste est la prison*<sup>305</sup>.

Cette complicité parentale est donc porteuse de modernité. C'est elle, à travers *l'éducation reçue par la fillette* à l'intérieur de la petite famille formée par le couple heureux des parents, qui permettra au corps de la fillette de s'épanouir plus tard, d'occuper sa place dans l'espace masculin. Cette modernité, venant surtout de la langue française, n'exclut pourtant pas la culture originelle de la famille, la langue et la culture arabes transmises principalement par la mère. Ainsi la fillette fréquente-elle l'école coranique, apprend-elle les versets et le succès de cet apprentissage est couronné par les fêtes improvisées lorsqu'elle rentre avec la planche écrite. Les you-you maternels ennoblissent ces cours, mettent en évidence l'intégration momentanée et les retrouvailles de la fillette avec son peuple et avec son enfance (*A,F*, 257-258). L'acquisition du savoir coranique est liée au corps (les mains, les doigts, les bras inscrivent sur la planche les lettres, le corps entier est pris dans ce travail physique d'écriture et de nettoyage une fois que le verset est appris par cœur), mais il s'agit d'une toute autre vision, car l'étude de l'arabe conduit le corps de la jeune fille à retrouver l'organisation archaïque de la vie, tandis que l'étude du français apprend au corps d'être libre (*A,F*, 260-261).

Le fait d'envoyer les filles à l'école pour qu'elles apprennent à lire et à écrire montre la révolution qui est en train d'entrer dans les mœurs de certaines familles algériennes. Une phrase clé du père insistant sur l'importance de la scolarisation des filles apparaît dans *Vaste est la prison*. Elle est rapportée par la fillette, témoin silencieux et attentif qui se rappelle une discussion de son père avec un voisin qui lui donne l'occasion d'exprimer ses idées progressistes : « J'écris. Tout à côté, mon père, dans le petit salon, parle longuement avec un voisin, un employé "indigène" comme lui, et venu récemment de notre ville, Césarée : mon père parle à ce jeune homme de la nécessité de scolariser "nos filles, toutes nos filles, dans ces villages comme dans les villes anciennes où les traditions les ankyloset" » (*VP*, 293-294).

La fréquentation de l'école française entraîne un réveil bouleversant dans les comportements des jeunes filles qui, sachant lire et écrire, entendent découvrir le monde à leur façon et lutter

---

<sup>305</sup> Nous faisons référence au fragment qui décrit la discussion entre la narratrice et son chauffeur, qui en tant que père, voudrait se désolidariser de sa femme et laisser sa fille aînée continuer l'école : « Il me rapportait, en arabe, ses soucis de famille – sa fille de dix ans à l'école, qui semblait si intelligente, la maîtresse en tout cas l'affirmait. Mais la mère, sa femme, lui demandait avec insistance d'arrêter la scolarité de cette fille aimée : "Il faut qu'elle m'aide pour les petits !" - Elle n'en peut plus, la mère ! ajoutait-il après un moment de réflexion, et il hésitait à trancher, en faveur de l'épouse, ou, comme son cœur penchait, en préservant, pour un an ou deux encore, sa fillette ! » (*VP*, 44).

contre l'enfermement. Ainsi les « Trois jeunes filles cloîtrées », amies de la narratrice, envoient-elles des lettres à des hommes. Les sujets vont de l'échange des paroles de chansons à la mode aux confidences sur leur vie quotidienne. Cet acte devient sujet de conversation entre les sœurs et s'accompagne implicitement d'une prise de conscience sur les manières d'écrire. Une brèche s'installe dans l'esprit de ces filles et s'élargit avec chaque prise de position ou question qu'elles se posent, signes d'une curiosité intellectuelle impossible à dissimuler ou à faire taire :

Cet été, les adolescentes me firent partager leur secret. Lourd, exceptionnel, étrange. Je n'en parlai à nulle autre femme de la tribu, jeune ou vieille. J'en fis le serment ; je le respectai scrupuleusement. Les jeunes filles cloîtrées écrivaient ; écrivaient des lettres ; des lettres à des hommes ; à des hommes aux quatre coins du monde ; du monde arabe naturellement (A,F, 21). [...]

Au premier, au second, au troisième correspondant, je ne sus jamais ce qu'elle écrivait : sa vie de tous les jours, l'exigüité de son espace ou ses rêves, des aventures peut-être qu'elle inventait, les lectures qu'elle faisait. Je ne le demandais pas. [...]

Et moi, à treize ans [...] j'écoutais, au cours de la veillée, la dernière des filles à marier me raconter leurs débats, leurs conceptions différentes de l'écrit. L'aînée échangeait avec ses multiples amis des paroles de chansons égyptiennes ou libanaises, les photographies des vedettes du cinéma et du théâtre arabe. Mon amie, elle, gardait une réserve sibylline sur le contenu de ses propres lettres... (A,F, 23).

Une fois que la fillette a appris à lire et à écrire, comme nous l'avons remarqué dès la première page de *L'Amour, la Fantasia*, une sorte de révolution est en marche puisque la liberté de penser et de s'exprimer à travers des lettres dont le père ignore l'existence est acquise à jamais par les fillettes. De là jusqu'à exprimer ses sentiments et s'exprimer à travers les mots il n'y a qu'un pas. C'est pour cela que le début de la partie autobiographique du chapitre « La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran » ne nous surprend pas du tout. En suivant l'exemple des trois filles cloîtrées et en poussant encore plus loin la transgression, la narratrice ose écrire une première lettre d'amour. Cette lettre n'est que le fruit de cette éducation moderne reçue par la fillette qui la pousse consciemment à prendre de plus en plus de liberté, certes voilée ou exprimée en secret, car la peur du père est toujours présente<sup>306</sup> : « Ces lettres, je le perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne

---

<sup>306</sup> Le premier incident entre le père et la fille au sujet des lettres d'amour est apparu lors de leur interception, suivi immédiatement par sa destruction, du premier billet que la fille avait reçu. La réaction de la fille met en avant un corps qui a dépassé depuis longtemps la soumission aveugle, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce travail, et se retrouve plus dans l'entêtement et la résistance, signes précurseurs d'un défi naissant : « L'image du père détruisant, sous mes yeux, le premier billet – invite si banale – dont je retirai les morceaux de la corbeille. J'en reconstituais le texte avec un entêtement de bravade. Comme s'il me fallait désormais m'appliquer à réparer tout ce que lacéraient les doigts du père... » (A,F, 91).

l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là » (A,F, 87). Ce verbe, « voiler », rejoint paradoxalement le rôle ambigu du voile : celui-ci opprime mais il offre une certaine protection aux sentiments. Pareillement, les lettres permettent de montrer une certaine partie de soi sans trop s'exposer. Le corps de fillette s'exprime à travers cette lettre, elle parle du temps, de ses journées d'enfermée, de ses occupations ; en somme, elle écrit « Seulement pour dire que j'existe et en palpiter ! Ecrire, n'est-ce pas "me" dire ? » (A,F, 87). D'où le refus de toute culpabilité ou de sentiment de faire quelque chose de mal : « - Tu vois, j'écris, et ce n'est pas "pour le mal", pour "l'indécent" ! » (A,F, 87). Cette notation est révélatrice pour nous de la fracture qui est apparue dans la conscience de la fillette entre la tradition inculquée et les valeurs véhiculées par l'éducation moderne reçue à l'école française, qui sont entrées sournoisement dans son corps à tel point qu'elle se perçoit comme étant « à demi affranchie » (A,F, 87).

Savoir lire et écrire est donc devenu le signe le plus important de cette modernité de l'éducation ; ainsi la fille qui a pu continuer ses études, a été automatiquement éloignée du harem et de l'enfermement. Le verbe « lire » dénote la liberté acquise ou à venir, à travers des révélations religieuses<sup>307</sup> ou non, et les conquêtes de toutes sortes, comme par exemple la conquête de la liberté de mouvement accompagnée de la découverte de l'espace :

- Elle ne se voile donc pas encore, ta fille ? interroge telle ou telle matrone, aux yeux noircis et soupçonneux, qui questionne ma mère, lors d'une des noces de l'été. Je dois avoir treize, quatorze ans peut-être.

- Elle lit ! répond avec raideur ma mère. [...]

« Elle lit », c'est-à-dire, en langue arabe, « elle étudie ». Maintenant je me dis que ce verbe « lire » ne fut pas par hasard l'ordre lancé par l'archange Gabriel, dans la grotte, pour la révélation coranique...

« Elle lit », autant dire que l'écriture à lire, y compris celle des mécréants, est toujours source de révélation : de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté (A,F, 254).

Du coup, nombreux sont les personnages féminin ayant fait des études et ayant fait de la recherche leur profession : Baya a fait un stage de cytologie à Lyon (FA, 32) ; Sarah, par son travail de recherche sur la musique, a eu l'accès au savoir et à la culture arabe (FA, 78). Mais

---

<sup>307</sup> La postface d'*Oran langue morte*, intitulée « Le sang ne sèche pas dans la langue », rappelle le *hadith* qui pousse à la connaissance, valorisée dans l'Islam, même si elle est accessible à travers une langue étrangère, comme c'était le cas pendant la période de colonisation française. Cette réflexion est affichée par Mina, professeur de français, qui a commencé à recevoir des menaces par téléphone : « Quelle loi aurait-elle transgressée sans le savoir ? Elle enseigne une langue étrangère et alors ? Qu'a à faire la religion là-dedans (un *hadith*, c'est-à-dire une recommandation du Prophète dûment rapportée, est largement répandu, sinon observé : "Allez chercher le savoir même en Chine !" Cela concerne naturellement Croyants et Croyantes) » (OLM, 368).

avant elles, Nfissa a gagné le droit d'aller à l'université et d'étudier<sup>308</sup>. Pour elle, celui-ci s'accompagne de la liberté de sortir et de marcher dévoilée dans la rue. Son corps concentre toutes ses forces dans le regard, il devient par métonymie ce regard intense : « elle n'était que regard » (AN, 63). Cet exemple ne fait que confirmer la relation logique de continuité existant entre ces trois termes, lecture<sup>309</sup>-liberté-corps : le corps qui a découvert la lecture (s')est affranchi du voile, il est donc libre et a la possibilité d'expérimenter de nouvelles choses. Il apprécie la liberté du mouvement, surtout lors de la pratique des activités en plein air, ce qui explique l'engouement pour le sport, comme c'est le cas des trois filles du *hazab*<sup>310</sup>.

Mais cette prise de liberté n'est pas illimitée, il y a une sorte d'équilibre qui s'installe entre la fille et le père sous la forme d'une *compensation qu'elle lui offre* afin de le rassurer. Celle-ci se manifeste d'habitude par les bons résultats obtenus à l'école, par les efforts faits pour l'assurer de son sérieux. Mais adopter à long terme ce rôle lasse le corps adolescent qui se trahit parfois par de courtes périodes de fatigue chronique, mêlées à de la mélancolie :

Une autre fois, après une régularité scolaire qui lui valait les résultats les plus enviabes (« jouer à la bonne élève », cela rassurait son père de ses audaces dans cette éducation qu'il avait hasardée), une paresse la saisissait, violente comme une révolte. [...] Deux, trois jours allongée et habitée de langueur, Nfissa s'extrait de tout... On s'inquiétait, on pensait prévenir ses parents ; elle réagissait, se levait le matin, descendait et retrouvait ses camarades dans les classes d'un pas hésitant de convalescente (AN, 70).

Ce rôle d'élève-modèle joué consciemment par la jeune fille est analysé à plusieurs reprises dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Sa charge affective, faite d'effort, de sérieux,

---

<sup>308</sup> Le texte est très clair sur ce point : « Depuis sa sortie du lycée, et depuis que son père (ne l'avait-elle pas défié en promettant de passer son baccalauréat en tête de sa classe, performance qu'elle avait accomplie avec une allégresse d'ambitieuse) lui avait permis d'aller à l'Université ("libre je suis", chantonnait-elle les premiers jours, en allant de sa pension à la faculté), elle éprouvait un sentiment de victoire, ou de chance, elle ne savait » (AN, 63).

<sup>309</sup> Le verbe « lire » est synonyme dans le contexte algérien avec « faire des études, étudier ».

<sup>310</sup> Le fragment présentant ces trois filles est emblématique de cette liberté acquise au niveau corporel, comme le goût pour le sport et la possibilité d'en faire un moyen de gagner leur vie, après des études universitaires. Ces acquis dépassent le père, « lecteur de Coran à la mosquée » (FA, 15), resté avec la mentalité traditionnelle : « Les trois filles "d'avant l'indépendance" (la quatrième, la plus effacée, venait d'être fiancée à un employé de banque) posaient quelques problèmes. L'aînée, vingt-quatre ans, pratiquait le judo depuis son adolescence, s'obstinait en outre à ne sortir qu'en pantalon (seule explication par ailleurs au manque persistant de demandes en mariage sérieuses). La seconde, à vingt-deux ans, terminait à l'université une licence ès sciences naturelles (et le père, en déambulant dehors, tentait de comprendre le rapport existant entre les sciences naturelles et un cerveau féminin mais n'osait en parler ; l'âge aidant, il était devenu timide avec ses filles et souffrait davantage d'avoir à le cacher). La troisième, enfin, Sonia, vingt ans [...] occupait tous ses loisirs à des entraînements d'athlétisme. Elle a récemment décidé de devenir professeur d'éducation physique. "Ne vivre que sur un stade !" ajoute-t-elle avec ardeur » (FA, 16).

d'un peu de révolte adolescente contenue, et ses implications sont très importantes, ce qui explique les nombreux renvois au vœu fait au père. Aussi ne devait-elle pas décevoir ou faire un mauvais pas lorsque les tentations se présentent sur le chemin qui conduit la fillette du collège jusqu'à l'arrêt du bus pour rentrer chez elle les samedis soir. *A posteriori*, quand la narratrice se remémore ces moments, malgré les sensations corporelles qui nous laissent deviner son excitation, le plaisir, la prudence et peut-être un peu de peur, elle se voit marcher tranquillement, comme une fille très sage :

Une fois dehors, je me contentais de suivre le premier boulevard bruyant [...] mon cœur battait, ce charivari me tournait la tête, j'avancais avec émoi, veillant à ne pas me perdre, je n'avais qu'une demi-heure pour arriver au car ; néanmoins, ces clameurs me portaient.

Au bord d'une vingtaine de mètres, je jetais un regard de l'autre côté, où se dressait l'imposante masse arrondie de la « halle aux vins » [...]. Je marchais de mon pas régulier de fillette sage [...].

Moi, la marcheuse, j'avancais, les yeux presque baissés, mais sur le qui-vive. [...]

Il est maintenant quatre heures et demie. J'ai mis moins de vingt minutes pour couvrir les cinq cents mètres de ma marche de pensionnaire libre mais prudente, et, quoique sans hâte, je me sens heureuse à la pensée de retrouver la maison familiale où l'on s'apprête déjà à m'accueillir...

Car, comme je le constate à présent tandis que je reconstitue ma marche « du samedi soir », les yeux certes pleins du tohu-bohu de la foule qui m'exalte, je suis vraiment « fillette sage » (*NP*, 109-111).

La fillette respecte à la lettre les conseils donnés par son père (le choix de la place dans le bus est très important), mais cela ne l'empêche pourtant pas de découvrir la liberté d'errer dans la rue. Son corps en marche ressent le cœur qui bat, la tête qui tourne, l'émoi, la légèreté, l'exaltation. Le corps s'emplit de sons et de la présence des autres qui sont la rue. Nous voyons un corps qui parcourt une certaine distance, qui domine donc l'espace et l'apprivoise par une connaissance de plus en plus exacte de la réalité environnante : elle connaît le nom des bâtiments. Cette marche qui lie les points de départ (le collège) et d'arrivée (la gare) dévoile son attitude courageuse de s'emparer de la réalité et expérimente le pouvoir pris sans la permission du père, même si l'approche du moment de départ vers le village fait revivre en elle le bonheur de retrouver sa famille. Ce corps, pour le moment juste en marche, prendra d'autres libertés, comme entrer dans une salle de cinéma ou dans une pâtisserie pour manger des gâteaux (*NP*, 138-140).

Chaque fois qu'un événement inhabituel apparaît dans la vie de la fillette ou dès qu'elle fait quelque chose de différent, elle doit l'intégrer dans ce pacte passé avec le père. Ceci la mène à un travail continu d'explications ou de justifications pour ses actes et même ceux de ses

amies, puisque le père est toujours présent à son esprit sous la forme du regard, omniprésent et omnipotent, capable de la suivre dans les moindres gestes, même dans ses escapades interdites. Pourtant, un dédoublement s'opère sournoisement dans le corps de la fillette qui, tout en se considérant fidèle au père, découvre l'espace et goûte à une liberté pas encore accordée ouvertement :

C'est pas à pas, ou plutôt page après page, que je pourrais mesurer l'élargissement de la vision de cette pensionnaire, mon double, à partir de la gamine de onze-douze ans, « fillette sage » qui sentait posé sur elle, malgré elle, ou peut-être la raidissant, le regard du père au discours souvent parsemé de souvenirs sur lui-même (*NP*, 175).

Après le regard, la présence paternelle se manifeste par la voix ancrée dans le corps de la fille, une voix gardienne qui surgit à chaque écart de conduite. La fille se rend compte qu'un garçon lui plaît et dès sa première constatation sur les qualités physiques du garçon, la voix du père entre en scène et lance ce que la fillette traduit par le terme d'avertissement :

Je me dis :

« Je l'ai déjà constaté : ce garçon a de l'allure ! »

Il s'est figé. Un éclair de raison en moi : la voix gardienne du père, sans doute (« Qu'il ne sache jamais à quel point il te plaît ! »). Cette voix est d'acier : une sévère mise en garde ! Je parais neutre, presque froide (*NP*, 218).

A chaque geste ou « péché » qui pourrait annuler la confiance du père répond une scène de sagesse et de sérieux dans la poursuite des études ; le corps juvénile retourne ou retrouve sa place dans le cadre fixé par le père. Cette oscillation est affichée ouvertement, comme si les excellents résultats scolaires ont le pouvoir d'effacer les tentations ou les transgressions de la fillette. D'autant plus qu'elle croit que la confiance, une fois accordée, ne peut pas disparaître à cause d'un incident futile, comme la narratrice l'avoue dans ce même livre (*NP*, 252-253). Et le contraste entre sa liberté (due toutefois à son âge et à la mentalité des parents) et l'ombre de l'enfermement avive ses sensations corporelles (l'odorat, le mouvement du corps jeune) restées vives dans sa mémoire de la fillette, ce qui est consigné très attentivement dans ces lignes :

je devais avoir moins de dix ans ; la plus jeune des sœurs, mon amie, fréquentait l'école primaire. On ne l'avait pas encore cloîtrée ; cet été-là, nous allions par les rues du hameau pour diverses commissions :

porter le plateau de pâtisseries à cuire au four du boulanger, rendre visite à la femme du gendarme pour quelque message à transmettre...

Ces allées et venues, dans les ruelles que bordaient de très hauts marronniers, me restent présentes. Une forêt d'eucalyptus longeait le village en le séparant des collines de vignoble au loin ; nous dépassions quelquefois la maison du gendarme, nous courions jusqu'à l'orée des premiers résineux, nous nous jetions sur le sol jonché de feuilles pour nous gorger d'odeurs vivaces. Notre cœur battait sous l'effet de l'audace qui nous habitait (*A,F*, 37).

Nous retrouvons l'image de ce corps en marche dans les ruelles, en train d'accomplir des tâches pour les femmes cloîtrées de la famille. Les souvenirs liés à ces sorties, « échappées » (*NP*, 138), persistent dans le corps devenu adulte et rappellent la liberté de l'enfance. Ce souvenir des jours heureux se trouve enfoui dans la mémoire féminine et il fait son réapparition à des moments clés de sa vie. Par exemple, la richesse des détails donnés sur la ville par Thelja, la synesthésie des sens de son corps de fillette nous indiquent son attachement à ce « tableau » gardé précieusement dans sa mémoire. Ce souvenir surgit quand elle est dans les bras de son amant ; elle raconte son amie Eve et leur liberté pendant l'enfance qui est associée au mouvement du corps (la course dehors), à l'attention aigüe qui a retenu des détails précis (la poussière, la force du vent, l'architecture de l'arc) et à l'odeur de l'été à Tébessa :

Elle raconta son amie. [...] Elle revenait souvent à Tébessa, à leurs escapades de fillettes ; elle se surprit à décrire méticuleusement l'arc de Caracalla ; elle se rappelait la poussière aussi, elle revécut les bourrasques qui faisaient chanceler les deux fillettes courant à l'heure de la sieste, s'évadant. L'odeur, l'odeur de l'été là-bas... (*NS*, 84).

Ce sont ces éléments, petits mais très importants, qui ont créé le cadre nécessaire à la mise en valeur de cette richesse féminine et de toutes les étapes d'une recherche corporelle et identitaire à la fois personnelle et collective. Pour nous en faire part, le texte, tout comme cette citation, joue avec les formes littéraires (fragments autobiographiques, énoncés historiques, commentaires socio-culturels, appréhensions idéologiques et esthétiques), le temps (aperception du temps, retours en arrière, remémorations des époques différentes de l'histoire algérienne) et l'espace (incessants allers-retours entre des espaces différents)<sup>311</sup>.

---

<sup>311</sup> Nous en parlerons plus lors du chapitre consacré à ce roman, *Les Nuits de Strasbourg*.

Pour d'autres héroïnes, comme Nfissa, les souvenirs d'une liberté antérieure (et révélée tout simplement par le décalage qui est apparu entre les souvenirs de l'enfance pleins de lumière, de liberté et la réalité) sont accompagnés, dans leur expression, par les larmes, signe de la nostalgie. La prise de conscience douloureuse de la solitude de la femme adulte est mise en relation avec l'éloignement irréversible de l'univers de l'enfance et de la maison maternelle, identifiée à tout jamais à la liberté première, faite à la fois d'actions réalisées ou simplement fantasmées. La femme adulte découvre la perte symbolique du pouvoir des mots, incapables de toucher les autres ou soi-même et de permettre un retour sur soi. Ce vague est d'autant plus impressionnant que nous ne pouvons pas situer précisément dans le temps les actions auxquelles la femme adulte rêve. Se rappelle-t-elle son enfance ou est-ce la projection de ses envies de bouger en tant que femme libre ? Selon notre avis, cette imprécision est voulue pour assurer une continuité temporelle et symbolique de l'idée de liberté féminine. Le corps occupe l'avant-scène avec des mouvements libres des jambes et par l'envie de retrouver la spontanéité des actes comme courir, chanter, sauter, symboles par excellence de l'enfance ; la légèreté s'installe dans le corps et elle vient de la mise en confiance offerte par une autre femme et par la présence atemporelle de la maison de son enfance dans son esprit :

- Qu'ai-je perdu ? reprend Nfissa devant ses livres ouverts, ou allongée fermant les yeux pour s'imaginer dans le large lit de son enfance. « La maison abandonnée, la maison vide... les pigeons s'ébrouant seuls, au grenier. » [...]

- Sais-tu, tante... il me semble quelquefois que je rêve. Je n'écoute plus les autres. Ils parlent, parlent et moi...

- Toi ?

- Je ne sais pas pourquoi je te dis cela.

- C'est la nostalgie ! [...]

- Oh oui ! s'exclame Nfissa et, absurdement, elle redevient légère.

Si elle pouvait courir dans les rues, ou seulement flâner en liberté ... Ou chanter à tue-tête, ou faire de grands sauts de jambes, oui, c'est cela, courir jusqu'à l'épuisement, nager loin dans la mer, ou... [...]

Tous autour d'elle restent irréels ; au-delà, demeure sa maison, demeure son enfance (AN, 276-277).

Cette prise de conscience sur l'effacement des mots continuera son cheminement et nous verrons avec d'autres personnages féminins l'importance qu'acquière les mots et l'utilisation qu'en font les femmes. C'est ainsi que s'explique l'apparition des nouvelles femmes qui « se délivrent » (FA, 8) ou « libérées » (FA, 16), c'est-à-dire qui pensent mettre en application leur envie de liberté. Le premier pas passe par la mise en mots de ces pensées, par l'expression des envies et des sentiments cachés depuis longtemps.



A ce point de vue entièrement assumé par les personnages féminins, un texte oppose le point de vue masculin sur la liberté féminine, sur les manifestations de cette liberté féminine. Il nous replonge à l'origine des interprétations et nous voyons ce que les hommes mettent imaginairement derrière la notion de liberté féminine. Cette comparaison est plus que nécessaire – semble nous dire notre auteure – pour que les femmes algériennes n'oublient jamais le doute qui plane toujours sur leurs comportements et qui est à l'origine des restrictions qui se sont imposées. C'est une mise en garde sur le fait que la liberté, une fois acquise ouvertement ou en cachette, est envisagée toujours avec son contraire, l'enfermement, l'emprisonnement. Ainsi, comme nous le dit le mari de Isma et de Hajila, la liberté est la pire « aventure » pour une femme, car l'homme comprend par ce terme l'adultère et non pas une mise en avant de soi-même par la femme désireuse de connaître le monde et de s'accomplir. Quelle différence entre la pauvreté des paroles et les insinuations de l'homme qui se voit trompé et la richesse des sensations, des sentiments inconnus jusqu'alors par le corps féminin découvrant le dehors. Le corps féminin est rempli de tout ce qu'il découvre dehors lors de sa marche sans but, il fait attention à tout, il emmagasine tout ce qui se présente à lui :

- Ainsi, tu sors depuis longtemps, Hajila « la fuyarde » ?

Le ton n'est pas sarcastique. Il se lève, approche d'un pas et c'est pour toi le début ! [...] quelle que soit l'agitation dans cette cuisine neuve comme un sarcophage, rien, l'homme ne peut rien ! Surtout pas te dépouiller des frémissements du dehors, des moissons de ton errance. [...]

Il interrogeait, procureur de la nuit et des autres. [...] Il te harcèle dans un flot soudain, à peine véhément : « Qui allais-tu rejoindre dehors, avec qui parlais-tu dans les squares, quel inconnu, quel ami ancien ou nouveau t'accompagnait et dans quelles promenades ?... Quel fard choisissais-tu, quelle jupe sous le voile portais-tu et pourquoi, quelle robe de couleur violente ? »

Tu rétorquais par bribes, déçue peu à peu de ne pas pouvoir inventer l'aventure qu'il créait, les possibles que son discours faisait naître. Comment lui dire que c'était plus grave, que tu l'avais trompé avec des faces d'inconnus, des vieux tassés sur des bancs, des enfants se précipitant dans des jeux, comment lui avouer la distraction vorace qui t'abîmait dans les jardins, juste avant que le sifflet du gardien n'annonce la fermeture ? (OS, 94-95).

Les réactions des deux membres du couple sont présentées de manière antagoniste, silence et repli sur soi pour la femme qui attend que la crise passe, et furie meurtrière de l'homme qui frappe. Malgré cela, les mots doux que la femme chuchote avouent son ouverture sur la lumière et l'extérieur et l'impuissance de l'homme à l'enfermer encore (OS, 94). Cette initiative de sortir est en quelque sorte un appel d'air, de soleil et un retour à la liberté de l'enfance.

En fait, ces filles qui sortent déstabilisent l'ordre de la tradition, car la société ne sait pas encore quelle place leur donner et quel rôle à jouer dans la société<sup>312</sup>. Elles sont en fait des « inclassables » (*NP*, 168), puisqu'elles ne peuvent plus être mises dans la case traditionnelle qui leur a été attribuée depuis toujours. Elles ont un avantage redoutable sur tous ceux qui sont restés dans l'ignorance : s'exprimer et faire entendre leur voix. Et le désordre est plus redouté quand cette voix est entendue par l'homme, car elle peut faire naître des sentiments. Ce désarroi des vieilles devant les jeunes filles lettrées est manifeste même au sein de la famille. Nous avons présentes à l'esprit les pages dans lesquelles la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* nous parle de l'attitude de sa grand-mère maternelle et de l'examen minutieux auquel cette dernière la soumettait. Sa remarque sur la grandeur des yeux de la fillette est lourde de sens et exprime une trace de regret : de tels yeux, si grands, sont à jamais ouverts sur le monde et il est impossible de les fermer. La mère comprend que, lors de cet examen, se joue un début de conflit entre la vieille femme, respectant la tradition, et la fillette qui sort de tous les projets que la grand-mère imagine pour elle à cause de son attitude et de son éducation. Et parce que la petite va à l'école, elle doit rentrer dans la catégorie des filles « plus tard à surveiller » (*NP*, 168), comme si le danger arrive par l'acquisition de l'écriture et est imminent :

Cette grand-mère terrible, à mes dix ans ou à peine plus, soudain, lors d'une de ses visites, m'attira sous la lumière d'une lampe, examina mes yeux, fixa mon regard qui ne baissait pas devant elle, puis, tournée vers ma mère, qu'elle avait dû choyer comme sa « dernière », la « *m'azouzia* », disait-on (la rumeur en courait dans la famille), après cet examen qu'elle m'avait fait subir, conclut, presque à regret :

- Oui, ses yeux sont grands !

Elle ne le disait pas sur le ton habituel du compliment, elle sentait bien que je me refrénais pour ne pas la braver, ni bien sûr la défier.

Derrière moi, ma mère sentait couvrir ce rapport de force entre la vieille dame si longtemps accoutumée à commander et moi, « rétive, peut-être », pensait-elle, voire « jeune fille plus tard à surveiller », comme si, avec son flair suspicieux, elle devait pressentir que j'allais être d'une nature pour elle inclassable (*NP*, 168).

---

<sup>312</sup> Ces filles ont le droit d'aller à l'école, de suivre des cours à l'université. Mais la suspicion est partout, le moindre geste est espionné, afin de préserver son honneur et implicitement, celui de la famille. Dans ce cas, les filles qui font des études perdent leur féminité et elles sont assimilées aux garçons, les seuls à pouvoir travailler. Mais le retour aux règles déjà établies est constant et continu. Ainsi, Thamani commence par dire à Dalila qu'elle devrait être déjà mariée à son âge :

« - Je m'y connais, insinua-t-elle avec un sourire, c'est certainement le moral... et c'est normal... A ton âge tu devrais être mariée. C'est un homme qu'il te faut ! » (*LI*, 59).

Deux observations s'imposent : la grandeur des yeux de la fillette suggère que la liberté réside autant dans le mouvement du corps, que dans la voix ou l'écriture. Et le danger qui vient de l'écriture en général est grand, un bout de papier écrit pouvant échapper au contrôle attentif exercé par les hommes et les femmes de la famille. Le verbe « sortir » est envisagé dans son double sens : sortir de chez soi, tous les jours pour aller à l'école, donc s'inscrire dans l'espace de dehors ; sortir de la réalité féminine traditionnelle, être dévoilée, libérée, sachant écrire. Ce corps devient incontrôlable puisqu'il a des souvenirs, une vie intérieure qui ne pourra plus jamais être soumise par les autres. Il a, en plus, la capacité de se projeter dans l'avenir, de trouver des solutions pour faire entendre sa voix et ses sentiments. Tandis que le corps enfermé, analphabète ne représente aucun danger, il est coupé de la vie et du monde. Il est muet et n'a pas de souvenirs dans lesquels il peut puiser sa force :

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

Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire ? Le geôlier d'un corps sans mots – et les mots écrits sont mobiles – peut finir, lui, par dormir tranquille : il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe.

Si la jouvencelle écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule. Un papier. Un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir. Un enfant au secret. Le gardien devra veiller jour et nuit. L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste. Tout est à recommencer (A,F, 11-12).

Ce fragment prend tout son sens s'il est mis en relation avec deux pages de *Vaste est la prison* qui mentionnent le comportement de la première femme lettrée entrée dans la littérature arabe, Zoraïde. Tout comme elle, ces femmes sachant écrire peuvent à tout moment s'échapper, en troquant leur situation sociale et la richesse contre la liberté. Zoraïde assume un tout autre rôle : « voyeuse » espionnant l'homme, « libératrice » de l'homme-esclave et de soi-même suite à un complot, « traîtresse » quittant son père, « fugitive » grâce à l'écriture. C'est elle qui commence le dialogue secret avec l'homme et organise le complot qui lui offre la liberté. Le corps, suite à cet échange, trouve la liberté, rencontre le corps et la langue de l'homme, découvre une réalité autre. Mais les premiers acquis se transforment, ce même corps rencontre la misère, l'insécurité, l'étrangeté d'une vie faite de révolte initiale, de nouveauté. Ils ont été rendus possibles par l'écriture ; celle-ci se trouve tout au début de

l'aventure et a la capacité de la prolonger au-delà des actes (marcher, s'enfuir), de la fixer en mots pouvant aider d'autres femmes :

Elle se saisit du rôle fou : se poser en libératrice de qui s'aventure avec elle dans la transgression ultime. [...]

Libérant l'esclave-héros des bagnes d'Alger, elle se libère elle-même du père qui lui a tout donné, sauf la liberté, lui qu'elle abandonnera sur le rivage de l'Afrique et qui la maudira pour sa trahison. Elle troque un espace cerné (la maison la plus riche d'Alger où elle était reine) pour un ailleurs illimité mais incertain. [...]

La première Algérienne qui écrit, c'est bien elle, Zoraidé qui rencontre, sinon Don Miguel, du moins le captif de Don Quichotte. Ecriture de fugitive, écriture par essence éphémère. [...]

Ainsi en est-il du premier échange : augural entrecroisement des sexes – de langues, puis de regards, avant l'affaissement des corps – de part et d'autre de la Méditerranée. Transmutation ambiguë des rôles : femme libre et homme esclave, première image de couple dans ce glissement des mondes, pour, après maintes fluctuations dont une double et simultanée servitude, déboucher sur un autre équilibre : le couple de la Mauresque étrange étrangère – épouse chrétienne, c'est-à-dire ni libre, ni esclave – avec le soldat libéré des fers, mais point de la misère et des incertitudes...

Tout ce récit meuble se place d'emblée sous le signe d'une écriture arabe de femme, écriture qu'alourdit à plusieurs reprises une donation d'or. La scripteuse est celle qui paye, mais aussi la voleuse, la traîtresse aux yeux du père et des siens, celle qui, dans le jardin de campagne du Sahel d'Alger, invente l'intrigue et l'anime, puis, au cœur de la nuit, défaille dans les bras de l'étranger, puis persévère dans sa volonté de fuite (VP, 168-169).

Ces observations sont nécessaires pour montrer que le combat pour la liberté du corps féminin est une constante dont l'acquisition commence parfois dès l'enfance, pour les fillettes les plus chanceuses. Le plus souvent, le corps féminin découvre tout seul, peut-être dans le sillage d'une autre femme, la liberté et apprend pas à pas à explorer ce qui l'entoure. C'est cette route sinueuse et semée d'embûches qui conduit à la création d'une nouvelle image corporelle et d'une nouvelle sensibilité féminine dans le texte djebarien. Nous allons donc identifier les actes qui permettent cet avènement et les attitudes corporelles nouvelles. A la fin, nous aurons devant nous un corps uni et unitaire qui a regagné la liberté de regarder, de se mouvoir, de réfléchir et parler ouvertement, d'aimer et écrire.

## 1.1. Regarder

L'acte premier et le plus significatif de cette liberté retrouvée par le corps féminin algérien est le regard. Par ce geste, notre auteure offre la possibilité à ses personnages féminins de renouer avec la liberté initiale évoquée dans notre première partie. Djébar nous avoue qu'Allah a donné un regard libre à la femme et que celui-ci a été réduit peu à peu, comme nous le lisons dans *Vaste est la prison* : « Ce regard artificiel qu'ils t'ont laissé, plus petit, cent, mille fois plus restreint que celui qu'Allah t'a donné à la naissance [...] Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons » (VP, 175). Pour une femme, devenir consciente de son regard et de sa liberté de regarder implique un changement de mentalité, traduit par un changement de comportement qui facilite ou entraîne même la libération de son corps. Nous analyserons dans ce chapitre les étapes qui conduisent de cette prise de conscience individuelle au dévoilement total du corps féminin : abandonner le voile, se libérer des vêtements qui cachent le corps, découvrir l'espace extérieur et l'investir. En même temps, ces étapes de changement sont accompagnées de nouvelles sensations et attitudes du corps féminin ; elles mettent l'accent sur la transmission qui s'opère mutuellement entre les femmes afin de faire perdurer cette liberté, la pérenniser, l'étendre à toute la société féminine.

Mais commençons par nous intéresser au voile, à la perversion de son rôle grâce à l'intelligence et à la ruse, avant de passer à l'acte propre de *se dévoiler* et au ressenti du corps féminin qui retrouve la liberté.

Le rapport du corps féminin au voile<sup>313</sup> qui était devenu une seconde peau pour la femme algérienne change. Son rôle premier (d'isoler et exclure) change sous l'effet de la ruse féminine et sous le désir-tentation de retrouver l'univers et les sensations de l'enfance ; il devient un déguisement pour Kenza quand elle va aider sa mère dans son travail chez l'Allemand (OS, 27). Cette idée est répétée deux fois dans le même paragraphe, ce qui nous permet de comprendre que c'est un élément important d'émancipation féminine, une fois détourné de sa fonction première : il offre l'anonymat, c'est-à-dire une autre forme de protection du corps. C'est pour cela que le changement d'utilisation du voile se révèle décisif

---

<sup>313</sup> Assia Djébar parle de ce changement du rôle du voile dans le volume *Ces voix qui m'assiègent* en partant des observations de son enfance : « Il n'en reste pas moins vrai que le vécu de mon enfance conservait l'autre face de la réalité ; "vivre – pour ainsi dire – le voile" se transformait quasiment en gageure : voiler, c'était bien s'aventurer dehors, et en même temps, se préserver. "Se garder" !... » (CVQM, 99).

dans la prise de décision de Hajila, la sœur de Kenza, de sortir. Avec l'exemple de ces deux sœurs nous comprenons que le partage des expériences pouvant libérer le corps féminin se fait implicitement, par l'observation mutuelle. C'est cet atout qui donne l'idée à Hajila de l'utiliser lors de ses sorties, comme s'il pouvait faciliter le passage du seuil de la porte et la sortie vers l'extérieur :

tu décidas que tu franchirais bientôt le seuil. Et seule ! Enveloppée du voile de laine blanc écru, celui qu'on trouvait usé. Il avait tant servi à Kenza ! [...]

Ce voile aux franges élimées avait donc dissimulé Kenza, quand elle se rendait, elle aussi, chez l'Allemand, ce voile qui donne une silhouette de vieille ou de paysanne. Surtout lorsque la femme porte des babouches, les pieds enveloppés dans d'épaisses chaussettes [...]

C'était comme si, avec ce tissu, tu te préparais à concocter le mensonge. Comme si le voile emmagasinait dans ses plis ta future journée. Ton échappée. (*OS*, 26-27)

Ainsi le voile est-il devenu l'instrument de la dissimulation (« concocter le mensonge ») du corps et par là même de la liberté future du corps qui « s'échappe » dehors.

Toutes les réactions corporelles de Hajila à l'idée de sortir sont concentrées dans cette attente pleine de promesses (la locution conjonctive « comme si » introduit cette supposition), dans ce bout de chiffon qui peut lui offrir l'extérieur, une fois qu'elle a pris la décision de sortir. Avec cet exemple, nous pouvons observer une évolution volontaire du sens du voile : d'un élément oppressant, il se transforme en un vêtement pouvant entraîner un changement d'apparence et pourquoi pas, d'identité et il offre la possibilité de regarder. Le problème des apparences et du voile se pose donc pour Hajila avec ce voile usé qui lui donne un air de vieille paysanne, mais qui lui permet ainsi de sortir sans être remarquée et d'admirer tranquillement l'extérieur. En fait, elle apprend à utiliser avec ruse les éléments qu'elle a en sa possession. Mais avant d'être consciente de son regard, d'autres réactions corporelles apparaissent : son corps « empêtré » (*OS*, 27) ressent avec intensité battre son cœur, la nervosité de se savoir sortie (et d'enfreindre les règles), la lumière, et après, la liberté de regarder comme quand elle était enfant :

L'œil en triangle noir regarde à droite, à gauche, encore à droite, puis... le cœur se met à battre sous le tissu de laine, la main soudain mollit, serre moins nerveusement le voile sous le menton. Pouvoir lâcher le bord du drap, regarder, le visage à découvert, et même renverser la tête vers le ciel, comme à dix ans ! (*OS*, 27).

Cet exemple met en évidence la continuité et la transmission des gestes conduisant à la libération du corps. En plus de Kenza, qui sort travailler dissimulée sous le voile, une autre femme précède Hajila sur le chemin de la libération : une inconnue dévoilée, aperçue dans un parc, en train de jouer avec son bébé. L'image de cette dernière, de son corps exposé et libre (sans voile, riant, profitant du soleil et de son enfant) déclenche une certaine curiosité et une prise de conscience de la part de notre héroïne qui découvre une femme de son peuple libre, sans voile, dehors. Hajila insiste sur cette dernière image, comme nous le voyons avec la répétition de la phrase qui est réduite, à la fin, à trois termes essentiels :

Un square t'est apparu. [...] Tes yeux se tournent vers le square.

Sur l'un des bancs, une femme vient de s'asseoir, une poussette devant elle. Elle se penche, ses bras soulèvent un bébé : elle te fait face. Ses bras, entièrement nus et tendus, portent le fardeau, comme pour le lancer vers le ciel ; le visage de l'inconnue est barré d'un grand rire. Une joie élargit sa face auréolée de cheveux rouges. Le bébé gigote, la femme rit, les bras tendus vont s'abaisser quand...

Redémarrage brusque. La voiture tourne à droite. [...] Tu te dis, une, deux fois :

« Des cheveux rouges de henné... Ce n'était pas une Française ! » Et tu rêves :

« Sans voiles, dehors, en train d'aimer son enfant ! » Tu reprends :

« Sans voiles, dehors, en train...

« Sans voiles, dehors... » (*OS*, 36).

Les deux images permettent un retour spontané à l'enfance dans l'inconscient de Hajila, grâce à la relation privilégiée entre les deux sœurs (qui exclut toutefois la mère) et au symbole de bébé montré au soleil. Ce passé retrouvé sert de lieu d'ancrage des souvenirs et de point de référence pour les sensations et les images à venir. Pour Hajila, l'écho de l'âge d'or est moteur de certaines actions, car la décision finale d'enlever le voile (et implicitement de pouvoir respirer librement, sans l'entrave du voile sur la tête) vient du désir de (re)sentir les parfums du printemps. Elle opère un saut en arrière qui lui donne la possibilité de trouver l'état psychique nécessaire pour s'émerveiller devant les plantes du parc. De là jusqu'au désir de se dévoiler totalement il n'y a qu'un petit pas et les étapes du dévoilement sont bien marquées par les gestes harmonieux des bras et des mains qui au début serraient bien le voile, des épaules, des jambes qui changent de rythme.

L'acheminement d'un corps voilé vers un corps dévoilé et la découverte de l'extérieur se fait progressivement, par de petites étapes, mais très significatives. Dans l'imaginaire de Hajila, le dévoilement – avant de le faire – est synonyme de disparition, d'explosion ; il s'agit, comme nous le comprendrons à la fin de la citation de *Ombre Sultane* qui suit, de la disparition de

l'ancienne femme, de l'explosion de l'ancienne identité et de la métamorphose totale de son corps. L'envie de se dévoiler, l'excitation provoquée par cette idée sont révélées au niveau corporel dans l'entrain de sa démarche : elle « sautille » ; les gestes des jambes, de l'épaule qui se libèrent peu à peu du voile sont décrits comme des moments bien identifiés dont l'enchaînement conduit à la tombée du voile autour des hanches. Le cœur s'affole. Les parfums des fleurs sont enfin sentis ; ils envahissent le corps d'une manière presque agressive et l'utilisation de ce verbe, « agresse », en dit beaucoup sur la pauvreté des sensations du corps féminin qui a perdu l'habitude de sentir le parfum des plantes extérieures ; la dureté du verbe est atténuée par les termes qui décrivent les odeurs enveloppant le corps. Le fait de plier le voile marque la transformation définitive de Hajila en une autre femme, un autre corps qui sent et qui voit. La main libre qui tenait avant le voile touche les cheveux, fait un petit geste de coquetterie. Tous ces gestes l'ont conduite à la première prise de conscience : son corps existe, il est réel et il est devenu visible aux autres ; elle peut être perçue car elle se présente aux autres dans sa matérialité, dans son corps. De cette émotion de se savoir exister (d'être dévoilée et visible, donc « nue ») jaillit la peur et naît la conscience de sentir. Le trop-plein de sensations devient pour elle une « ivresse » à la fois des sens et de la conscience. Cette démarche physique (qui est à l'origine de la transformation psychique) finit par l'acquisition du regard libre et s'accompagne d'une disparition de la voix :

Tu t'enfonces dans une ruelle entre des rangées de maisons avec des jardins ceinturés de hauts murs.  
« Après !... »

Là, tu te décides avec violence : « enlever le voile ! ». Comme si tu voulais disparaître ... ou exploser !  
[...]

Tu marches, tu sautilles. Cette brusque haie d'aubépines, tu pourrais la franchir d'un pas dégagé. [...] Ton pied s'arrête ; d'un mouvement bref de danseuse, tu secoues une épaule, l'autre : d'un coup, la laine tombe sur tes hanches, dévoile ton corsage. La laine du suaire.

Le tissu est maintenant amoncelé autour de la taille. Ton pied reste en arrêt, l'autre arc-bouté sur la pointe. Ton cœur palpite. Ta main droite tire alors l'étoffe, en fait un tas qui traîne jusqu'au sol. Tu avances de nouveau, seulement d'un pas : tu t'arrêtes sous un arbre. L'exubérance des parfums t'agresse : l'aubépine de la haie, puis une herbe sauvage que tu ne reconnais pas. Une profusion de senteurs, douces ou acides, t'enveloppe, te retient...

Enfin tes bras en action plient le voile : en deux, en quatre, en huit [...] toi la nouvelle, toi en train de te muer en une autre. [...]

Tu mets le *haiik* sous le bras : tu avances. Tu t'étonnes de te voir marcher d'emblée d'un pas délié sur la scène du monde !



La ruelle dessine d'autres méandres. De ta main libre, tu touches ta natte sur ta nuque, tu vérifies la barrette qui retient tes cheveux ... Tu ne veux pas te hâter, tu vas te présenter aux regards de tant d'inconnus, tous ceux que Dieu mettra sur ton chemin ! [...]

« Dehors ... et nue ! »

L'émotion te submerge. [...]

« Nue, je suis Hajila toute nue ! »

Tu renverses la tête, comme la femme du square, hier... Tu désirerais la retrouver. Comment te diriger ? S'orienter, c'est se rappeler ; tu te rappelleras de quoi ?... Tu tournes à droite, à gauche ; toujours des ruelles. Tu évites les boulevards, tu as peur des voitures, tu reconnais l'abord d'un hôpital. Tu as dû y venir petite, lors de la maladie du père.

« Sortir nue ! songes-tu. Voilà que l'enfance revient ! Ô pierre noire de la Mecque ! »

Pour un peu, tu te sentirais suffoquer !... C'est l'ivresse, tout simplement (OS, 40-41).

Nous avons l'impression que ce corps qui dévoile progressivement ses parties se recompose sous nos yeux. Se dévoiler devient synonyme de recomposer son corps fragmenté et s'exposer, tandis que le voile a toujours eu le rôle de protéger le corps féminin des regards des hommes. En enlevant le voile, Hajila expose son corps aux regards du « témoin, du voyeur » (OS, 40) masculin qui règne dans la rue et devant lequel la jeune femme ressent de l'inquiétude et même de la peur : « Vais-je poursuivre ma marche ? Comment oser passer devant eux ? Ô Envoyé de Dieu... » (OS, 40).

Avec cet exemple, nous observons l'enrichissement de sens du verbe « se dévoiler » qui est commenté par la romancière même dans la postface « Regard interdit, son coupé » de *Femmes d'Alger dans leur appartement* :

L'arabe dialectal transcrit l'expérience d'une façon significative : « je ne sors plus *protégée* (c'est-à-dire voilée, recouverte) » dira la femme qui se libère du drap ; « je sors *déshabillée* ou même *dénudée* ». Le voile qui la soustrayait aux regards était de fait ressenti comme « habit en soi », ne plus l'avoir, c'est être totalement exposée » (FA, 152).

Le fait de sortir dévoilée<sup>314</sup> attise la curiosité des femmes qui sont restées voilées comme Zouina qui voudrait connaître, elle aussi, les sensations de la liberté retrouvée. Cette curiosité de connaître l'extérieur contraste avec l'attitude très réservée de celles qui sortent dévoilées et

---

<sup>314</sup> Toutefois, cette émergence des femmes dévoilées dans la rue, grâce aux changements intervenus au niveau sociopolitique, ne fait pas évoluer l'imaginaire collectif, les corps féminins restant entravés. C'est cet avis pessimiste de notre romancière qui clôt ce beau volume de la libération de Hajila et d'après elle d'autres dangers guettent le corps féminin algérien : « 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 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 » (OS, 171-172).

qui doutent, au moins au début, de cette nouvelle réalité, comme si la rue restait un endroit plein de dangers auxquels il fallait faire face :

Nfissa sortait rarement, sinon pour quelques courses en compagnie de Lla Fatouma dont on reconnaissait l'origine à son voile. Seule dans les rues, Nfissa se sentait étrangère, ne savait où aller. [...]

Dans la vieille maison de Lla Fatouma, sur les hauteurs de la ville, au fond d'une impasse, Nfissa se réfugie d'ordinaire sur la terrasse auprès de Zouina qui la questionne non sur son pays mais sur la rue, sur la sensation de sortir sans voile, « nue », reprend-elle à l'instar des cloîtrées qu'a déjà connues Nfissa ; [...] irréalité de la rue, de l'agitation des passants, des rires de femmes. Elle regarde, elle observe, elle ne s'habitue point (AN, 274-275).

Le dévoilement, en plus de faciliter l'acte de voir, est donc un acte de réappropriation de son corps, de le sentir sous le soleil, de sentir les sensations de la peau, de le sentir enregistrer des images et des sons. Mais sortir nue est, en plus d'un retour à la liberté de l'enfance (OS, 41), de la mise en pratique d'un désir naissant, une nécessité motivée par des événements historiques, comme nous le verrons avec la mère de la narratrice de *Vaste est la prison*. Avec elle un autre pas est franchi sur la voie ouverte par Zoulikha : elle profite des événements politiques pour enlever définitivement son voile afin de voyager seule et dévoilée en France pour aller voir son fils prisonnier<sup>315</sup>.

Le contexte socio-économique qui change aide aussi les femmes à avancer sur cette voie de la redécouverte du regard libre, parce que certaines ont la possibilité de quitter le voile quand elles accompagnent leurs maris qui travaillent à l'étranger. La première réaction corporelle de cette exposition est un raidissement de tout le corps, même si leurs visages, gardant les marques de la tradition par les tatouages et le maquillage, s'imprègnent de beaucoup d'espoir.

A l'aéroport,

---

<sup>315</sup> La décision audacieuse et la manière de la communiquer au mari sont des points communs à toutes ces femmes qui entendent s'inscrire et vivre dans une époque en plein bouleversement. Avec cette mère nous voyons toute la préparation nécessaire pour exprimer à haute voix une décision individuelle irrévocable, mûrement réfléchie et pourtant « silencieuse » car inexprimable avant une certaine préparation de l'autre, le mari : « Le soir, tard, dans la cuisine, elle décida silencieusement, et pour elle-même (elle en parlerai ensuite à sa fille presque adolescente, avant de préparer le terrain pour obtenir l'autorisation maritale), oui, elle décida fermement, irrévocablement, que si son fils devait rester incarcéré des années, eh bien elle irait là-bas, "et même seule, si c'était nécessaire !" [...]. Elle répéta, cette fois, devant sa petite, le lendemain soir, et toujours dans la cuisine, en terminant la vaisselle :

- J'irai seule et sans voile – maintenant je sais –, seule, dans chacune des prisons où ils le mettront !

- Tu m'emmèneras avec toi ! intervint la fille à peine étonnée d'une telle résolution maternelle.

Ainsi, la nouvelle de l'emprisonnement de Sélim fit entrevoir à la mère le début d'une aventure... » (VP, 183 - 184).

un groupe d'ouvriers émigrés qui venaient de passer leur mois de congé payé dans leur village de montagne. Deux ou trois d'entre eux, au visage tanné mais plus serein, étaient accompagnés de leurs femmes en longues robes de paysannes, quelques-unes des bébés dans leurs bras et le front tatoué avec minutie.

La plus belle – Anne l'apprit de Sarah qui échangea avec elle quelques mots rudes – avait quitté son voile le matin même. Jeune, le regard noirci de khôl mais toute la face aiguisée d'espérance, elle garda un maintien raidi d'attente jusqu'aux minutes de l'embarquement (*FA*, 61-62).

Ces facteurs économiques ou historiques n'ont rien à voir avec la libération de Hajila et son rejet du voile, motivé par le désir de regagner sa liberté de mouvement dehors.

Cette envie de rejeter le voile, somme toute commune à une grande partie de femmes algériennes présentes dans notre corpus, est doublée d'un rejet de la langue arabe à l'extérieur de la maison, comme nous pouvons le lire dans *Les Impatients*. Pour l'une de ces femmes, Chérifa, l'enlèvement du voile est accompagné par une sorte de désir de jouir de toute sa liberté de mouvement dehors et de se confondre dans la masse des femmes non-voilées, le plus souvent des Européennes<sup>316</sup>.

Paradoxalement de nature insatisfaite<sup>317</sup>, Chérifa avance sur le chemin de sa liberté poussée par son caractère, par son envie d'être heureuse. Après avoir obtenu l'appartement et donc, le droit de vivre à l'écart de la grande famille, elle ressent le besoin d'être coquette et d'être appréciée pour ses toilettes. Comme cela n'est pas possible à l'intérieur du peuple des femmes<sup>318</sup> à cause de la morale trop stricte, elle veut trouver un endroit ou une personne

---

<sup>316</sup> Pour qu'elle puisse ressembler à ces femmes qui sortent, Chérifa désire laisser sa langue arabe à la maison parce qu'elle la rattache encore à sa condition. Cette femme découvrant la liberté de sortir doit apprendre à garder sa pudeur et à faire la différence entre les choses permises ou interdites à l'extérieur. D'où son attention constante à ne pas enfreindre les règles et son énervement quand elle se trouve mise en face de son appartenance par ses filles qui lui parlent en arabe dans la rue. Du coup, la langue des origines est devenue un facteur de différence et de gêne. La description de cette femme est d'autant plus critique qu'elle est faite par sa sœur, une jeune femme ayant bénéficié d'une éducation moderne : « Je la regardais, depuis le début, se débattre seule dans ses nouvelles libertés. J'éprouvais une pitié trouble de la voir aux prises avec toute une stratégie : distinguer les endroits où elle pouvait maintenant aller dévoilée, de ceux où il fallait se résigner à "se masquer", disait-elle... Ses énervements quand elle reprochait à Sakina et à Nadia d'avoir oublié ses recommandations : elles lui avaient parlé, en pleine rue, dans leur langue maternelle, au lieu d'employer le français qui lui permettait de ne pas se faire remarquer du flot des autres clientes, dans les magasins » (*LI*, 235).

<sup>317</sup> Dans ce combat permanent, Chérifa oublie d'apprécier sa liberté, d'en profiter et d'en être heureuse. Elle était donc prisonnière d'un état d'insatisfaction constant, comme le constate sa jeune sœur, Dalila : « Mais je connaissais ma sœur ; elle était vouée à l'insatisfaction » (*LI*, 104).

<sup>318</sup> La description que Dalila fait de sa sœur et de ses relations avec les autres femmes met en lumière le décalage existant entre la mentalité et les attentes de Chérifa et l'immobilisme des dames âgées plutôt traditionalistes : « Je voyais ses traits se durcir ; les robes trop à la mode qu'elle portait dans le patio de la maison prenaient un air de déguisement. Au bout d'une heure où les vieilles la contemplaient ainsi parée, d'un air impénétrable, elle rejetait avec hargne la robe décolletée, la jupe trop serrée.

- A quoi cela me sert de m'habiller si c'est pour rester ainsi enfermée ?

capable d'apprécier ses toilettes. Et cet endroit est la rue des femmes dévoilées et libérées qui mettent en valeur leur corps à travers des vêtements modernes. Son objectif ultime est donc de sortir dévoilée : « elle voulait sortir sans voile » (LI, 106), montrer ses robes. Son corps s'engage entièrement dans ce nouveau combat, elle y met toute son énergie et volonté : elle « n'était plus dure ; mais animée, mais vive comme si elle ne pouvait croire à son désir réalisé » (LI, 106).

Ce désir de la femme de s'exposer dans la rue, c'est-à-dire dévoilée et libre, débarrassée des contraintes représentées ou imposées par les hommes, devient plus clair dans le dernier roman de Assia Djebar qui contient des pages évoquant le poids de l'arabe sur le corps féminin et le regard des hommes considérant ou plutôt déconsidérant les corps des femmes en fonction de la langue parlée dans la rue. L'arabe reste la langue de l'intérieur par excellence ; du coup, le corps adolescent, cette fois-ci, qui sort ressent une liberté qui s'apparente à l'« ivresse » pour la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*. Le corps est déjà dévoilé, il est libre, il marche sans but dehors, il ressent le plaisir d'errer, comme nous le comprenons par la répétition des verbes « déambuler » et « marcher ». Mais le dévoilement de ses origines par la langue employée dans la rue n'est pas possible, par contre le français masque son appartenance et lui offre une autre dimension de cette liberté :

Je me souviens de ma première année à déambuler sans fin dans Alger, et de cette ivresse qui me saisissait alors : avancer les yeux baissés, rougir d'être prise pour une Européenne, car rares encore étaient les adolescentes qui, comme moi, se plaisaient à marcher pour marcher... Surtout ne pas parler au-dehors sa langue de cœur, je veux dire sa langue maternelle ; [...] surtout ne pas user de cette langue d'intimité avec un homme arabe : aussitôt, il vous scruterait, son respect naturel envers une Européenne de tout âge se changerait en hostilité vis-à-vis d'une jeune fille de sa communauté ; il vous dévisagerait, l'air de dire : « L'impudique ! Sans voile, et pas même les cheveux dissimulés ! »

Hostiles, ils auraient été, ceux de votre clan ! Pas question de vous dévoiler devant eux, ni de révéler votre identité : alors que vous l'étiez de fait, dévoilée ! Mais aussi « masquée », oui, masquée par la langue étrangère ! Tandis que, au-dehors, votre langue maternelle vous aurait trahie, elle vous aurait dénoncée ; on vous aurait presque montrée du doigt !

Les vôtres, s'ils avaient pu deviner que vous parliez comme eux le dialecte arabe, vous les auriez vus pleins de haine, prêts à vous insulter, à cause aussi de votre jeunesse, du plaisir nu et cru que vous

---

- N'exagère pas, répliquais-je souvent, Rachid te permet de sortir autant que Zineb, que Lella. Maintenant qu'il y a des noces, elles sortent presque une fois par semaine.

- Si c'est pour aller au milieu de ces grosses femmes qui ne savent même pas s'habiller !... Quand tu portes quelque chose de correct, elles passent leur temps à te détailler... [...]

- Moi, je voudrais m'habiller pour le plaisir... » (LI, 104-105).

montriez à vous mouvoir, dévorant de vos yeux grands ouverts les moindres espaces de cette ville penchée, scintillante. Vous, vous manifestiez une indécente légèreté à vous sentir, pour ainsi dire, flotter dans l'air, glisser le long de tant de ruelles en pente, vous saouler d'oxygène en dégringolant les multiples escaliers !

Trouble inépuisable à vous immerger dans le bleu intense de l'air : pouvoir vivre ainsi au-dehors et expérimenter tous les âges, s'imaginer fillette légère un jour, puis jeune fille rieuse, plus tard vieillard vagabonde [...]

Mais les passants, je veux parler des garçons de « chez vous », avec qui vous auriez pu converser distraitement dans votre dialecte commun, à peine, aviez-vous hasardé la moindre phrase interrogative [...] qu'aussitôt ces gamins se renfrognèrent, vous lançant un regard lourd de suspicion, comme si, étant de leur clan et paraissant si éblouie d'évoluer dehors, vous leur deveniez suspecte ! On allait douter de votre moralité, dans votre dos !

Encore heureux que vous ayez promptement saisi cette vérité : ils vous respectent, ces mâles de sept à soixante-dix-sept ans, et même ils vous sourient s'ils vous croient étrangère, de passage ou bien du clan opposé ; mais vous savoir de « chez eux » et libérée, c'est impensable, estiment-ils : alors que vous êtes une figure de l'aube et qu'ils ne s'en doutent pas ! (NP, 305-307)

Plusieurs observations s'imposent pour que la comparaison entre Chérifa et la narratrice de ce dernier roman djebarien soit pertinente. Les réactions viscérales de haine, d'insatisfaction propres au premier personnage féminin acquièrent un degré de réflexion étonnant avec la jeune narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* qui se rend compte très tôt de la réalité de la société algérienne dans laquelle elle vit et évolue, et des règles à respecter pour jouir tranquillement de la liberté de se mouvoir dans la rue.

De plus, quoi que les motivations de l'acte féminin fondamental de sortir dénudée/dévoilée soient restées les mêmes, les réactions et surtout les attitudes féminines changent sensiblement de registre sentimental. Le rejet plutôt inconscient et superficiel de Chérifa, le défi lancé à sa famille et à son mari, devient pour la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* une dissimulation consciente, teintée de ruse, et volontaire pour se protéger des voyeurs. La première reste au stade de l'affirmation de son envie de sortir dévoilée pour se faire admirer ; la seconde, confrontée à la pensée masculine, entend s'en protéger à la fois le corps, grâce à l'anonymat, et l'âme, en évitant les insultes et les regards masculins.

Le rapport à la langue arabe a aussi changé sensiblement : elle rappelle à Chérifa ses origines et elle a honte quand ses filles lui parlent en cette langue dans la rue. L'adolescente de ce dernier roman entend cacher sa langue « de cœur », de la protéger par nécessité, de la garder pour elle et pour l'intérieur. Pourtant les réactions corporelles primaires sont les mêmes pour

les deux : liberté du mouvement, plaisir de la marche de la jeune narratrice et de faire les magasins, besoin de se cacher afin de préserver sa liberté et éloigner les regards suspicieux des voyeurs. Parfois, la jeune narratrice voudrait défier le monde masculin en exposant sa langue maternelle. Pourtant, la pensée inconsciente de Chérifa est rejointe par cette héroïne et nous voyons s'installer un rapport complexe entre l'acte de se dévoiler et la langue parlée : pour être (dans le sens d'« exister », de « sortir librement ») dans la rue nue, c'est-à-dire dévoilée, la langue arabe doit rester cachée, elle est reléguée à l'intérieur des maisons. Ce paradoxe ou « luxe » (*NP*, 309), de marcher nue, mais silencieuse dans la rue est explicitement énoncé et pensé par ces deux héroïnes. La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* avoue que, étant devenue « Promeneuse de cette capitale, je peux savourer ce luxe : marcher en silence, et anonyme, des heures entières » (*NP*, 309).

Quant à Hajila, la deuxième étape de sa libération (après la découverte de l'espace extérieur par un regard très attentif et l'observation de la lumière, des détails des objets, des bruits) qui implique le rejet du voile, inclut la même absence de la voix. Comme si celle-ci s'estompait au profit du regard libre, avide et dévorant qui peut contempler, observer, scruter, chercher sans aucune entrave. A deux reprises, dans les chapitres V, « Au dehors, nue » et VII, « Les autres », Hajila fait des remarques sur ce rapport qui s'établit entre le regard libre et la voix dans la rue. Sa conclusion rejoint celle présentée par la jeune narratrice dont nous venons de parler : le regard libre est associé à une voix enfouie, tandis qu'un regard caché est complété par une voix présente : « Dehors, on ne peut que marcher : ni se promener, ni courir, ni s'affaisser par terre » (*OS*, 42). Le fait de remettre le voile lui permet de retrouver la voix et la voie vers l'appartement du mari ; grâce à cela,

Anonyme de nouveau, tu retrouves la voix ; tu grommelles un ressentiment en malédictions menues contre tous, contre toi-même, contre la vie [...] Tu te surprends à chercher des injures, des mots obscènes, toi, qui, il y a quelques mois, condamnais le parler cru des voisines (*OS*, 43).

Dans le chapitre VII, le retour sur cette opposition est marqué par des phrases encore plus claires, plus concises et donc plus fortes. Car une nouvelle variante de cette antinomie (regarder- parler) est affichée par notre romancière, le verbe « regarder » étant remplacé par le verbe « être » : être-parler. Du coup, nous sommes dans une logique qui donne au corps féminin le droit temporaire d'exister dehors, de se manifester librement mais sans pouvoir toucher les autres par la voix, qui reste interdite ou cachée :

Un jour, tu t'assois dans un square, torse raide, mains posées sagement sur tes genoux. Quelqu'un que tu n'as pas vu venir s'est penché pour te parler. [...] Cet homme aux yeux verdâtres t'a questionnée dans le vide.

Comme si tu pouvais parler ! Dehors, tu es ; ne le savent-ils pas ? [...] Tu pourrais t'entendre à ton tour t'exclamer, ou chanter, pourquoi pas ... Mais, quand tu te libères du drap, que tu déambules, ta voix te semble reléguée ailleurs. Elle ne te redevient présente qu'aux derniers moments, après que tu t'es enveloppée de la pelisse, juste avant ta remontée du retour (*OS*, 50).

Mais entre ces héroïnes, Chérifa et la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, une autre femme se place à mi-chemin. Dépassant la première qui cherche encore sa place, Zoulikha de *La Femme sans sépulture* s'érige en prédécesseur de la jeune narratrice par son sentiment d'être « déguisée » (*FSS*, 167) et protégée à la fois par les vêtements français (et la mentalité acquise par la fréquentation de l'école française) qui rendent son corps encore plus invisible et plus libre que le voile traditionnel. Un nouveau rapport s'installe entre le voile protecteur et les vêtements français. La dialectique initiale, caché-montré, est inversée car ces derniers déguisent et offrent l'invisibilité et la protection, à la place du voile. Ces héroïnes nous permettent de mettre en lumière l'évolution de leur regard libre, la progression de leur pensée et la nouvelle manière qu'elles ont de projeter leur corps à l'extérieur, de le présenter aux regards des autres, de prendre possession de l'espace, tout en étant sans voix, comme Hajila.

De plus, Lla Zoulikha fait le lien au niveau des sentiments et du dévoilement du corps resté silencieux : elle n'est pas voilée, mais elle n'a pas encore la conscience d'être complètement dévoilée. Avant que la haine et l'insatisfaction de Chérifa devienne une réaction réfléchie et astucieuse de la jeune narratrice grâce à la connaissance approfondie du contexte sociopolitique, Lla Zoulikha marque l'étape intermédiaire faite à la fois de défi, de souci de préserver sa pudeur, tout en restant ancrée dans la modernité qui s'ouvrait devant les femmes, grâce à l'éducation moderne dispensée par l'école française et par les ferments qui font leur apparitions dans la société algérienne. Les réactions corporelles restent les mêmes, la liberté de mouvement est associée au plaisir de la marche. L'invisibilité du jeune corps, offerte par la tenue française, est une autre constante très appréciée par Zoulikha dans son insouciance. Car elle ne se remet pas en question devant l'attitude hostile des hommes de son village, au contraire elle se réjouit encore plus de sa liberté, comme nous pouvons le comprendre à travers le verbe « sautiller » (répété deux fois) et des noms « ivresse », « joie dure »,

« vibration de tout mon corps » (et des parties qui servent surtout à marcher, jambes, mollets), « vanité », « orgueil », malgré son incapacité de répondre à haute voix à l'insulte. La légèreté du corps qui sort, la liberté de divorcer (quelle révolution et quelle avancée), de laisser son enfant aux femmes de la famille et de partir travailler à la ville (donc vivre seule), toutes ces sensations et actions de Zoulikha excluent définitivement le voile de sa vie moderne. Un certain malaise identitaire fait pourtant son apparition dans la répétition du terme « déguisée ». Ce verbe ambigu traduit la perception que le corps a de soi et de son identité : pour qu'il existe devant les autres, pour qu'il existe dehors, il est obligé de se déguiser. Et nous croyons que c'est justement ce début de vertige qui la pousse à mettre en avant ses origines par la teinture au henné de ses cheveux :

moi, devant l'insulte si brusque, je m'étais arrêtée net. Figée, je crois, étais-je, mais aussi, par esprit de contradiction, je me sentis presque heureuse : je me dis, une seconde, que c'était vrai, j'étais « déguisée » [...] Face aux miens, aux paysans dits « indigènes », à leurs femmes terrées dans leurs cabanes, à leurs filles qu'ils n'envoyaient pas l'école, moi, par chance, je paraissais « déguisée » !

Je repris, seule, ma route, et sautillant dans mes souliers neufs :

« Déguisée !... Déguisée !... »

[...] ce fut ma première joie : non pas le défi contre les autres que je narguais – le défi donne plutôt comme une ivresse. Non, ce fut une joie dure, une vibration de tout mon corps, de mes muscles, de mes mollets qui sortaient nus sous la jupe à carreaux plissés (je me rappelle encore avec quelle vanité je portais ma première jupe « écossaise » !). Je sautillais donc, en vérité fillette trop tôt grandie ou jeune fille, je ne savais plus [...] (FSS, 167).

Je voudrais pareillement te dire combien, dans la première ville un peu lointaine où je décidai d'aller travailler – « la ville des roses », la surnommait-on –, mon corps me paraissait léger tandis que je me hasardais dans ses ruelles [...].

J'avais laissé mon premier bébé à élever parmi les femmes de ma famille paternelle ; même divorcée, ma décision ainsi prise de m'aventurer, libre, dans l'espace des maîtres d'alors, je me suis sentie, à un peu plus de vingt ans, à la fois neuve et, tout de même, déjà endurcie par cet orgueil qui m'enveloppait, me rendait, en fait, plus invisible que le voile traditionnel – que ce fût celui des paysannes de ma plaine ou de cette Césarée, plutôt sévère dans ses mœurs.

Je résolus d'aller travailler à la poste et de vivre seule [...] je ne pensai pas une seule fois à me « voiler ». Je traversais, tête haute, le square central [...]. Encore une fois, sous leurs regards, je paraissais « déguisée » : en postière pseudo-européenne, malgré mes cheveux roux que je m'étais mise à teindre dans l'écarlate du henné, une manière de faire savoir, dans ce bourg de colons justement, que je tenais à paraître, sans équivoque possible, la Mauresque qui travaillait dehors et qui sortait sans voile !... (FSS, 168-170)



Nous sommes donc très loin du voile-linceul, le corps nu et, pour le moment, silencieux avance librement dans la rue.

Mais ce nouveau rapport que la femme a avec son corps influence aussi son regard, un *regard reconstituteur* qui découvre, confère existence<sup>319</sup> et unité au même corps qui ressent et revit. Car ce regard féminin dehors implique le rassemblement et le fonctionnement de tout le corps. Cela se traduit par une articulation d'actes et de geste différents comme raconter, se souvenir, voir /se revoir à différentes étapes de la vie, s'ancrer dans une famille et une culture grâce à la mémoire (qui n'exclut nullement les sentiments et les sensations). Et le regard s'inscrit dans le triangle formé par le retour à la mémoire de l'enfance, au passé personnel et collectif et sur soi<sup>320</sup>. Dans cette relation, le regard féminin occupe donc la place principale puisqu'il est synonyme de se découvrir et de parler de soi : « l'Algérienne a décidé de ne plus "se taire à soi". De se regarder, elle. De se peindre elle et à elle. De parler d'elle et à elle » (*CVQM*, 80) ; il est valorisé puisqu'il est le lien, « il autorise la communication en laissant les interlocuteurs sur leur réserve »<sup>321</sup>. C'est-à-dire, il respecte la pudeur propre à la culture algérienne et il n'est pas invasif, voyeur et agressif, comme le regard masculin.

Ce regard est à l'origine d'une sensation très forte, l'ivresse ; il est indissociable de la liberté corporelle, de l'espace ensoleillé et d'un dialogue privilégié avec les femmes :

---

<sup>319</sup> Un corps féminin qui regarde et entend, existe. L'identité féminine se crée par l'intermédiaire des yeux et des oreilles, nous dit notre auteure à travers ses personnages féminins, puisque tout ce qui passe par ces organes a la capacité de toucher le corps féminin au plus profond de soi. Thelja souhaite devenir un fantôme en se repliant sur soi, en fermant son regard et ses oreilles : « Si je pouvais ne rien regarder, n'avoir rien à observer, ne laisser traîner mes yeux nulle part... Un fantôme, me voilà fantôme parmi les siens, les siens morts !" Elle se désira sourde ; ou imperméable : par les yeux et les oreilles. » (*NS*, 202).

<sup>320</sup> Comme nous l'avons déjà dit dans la première partie, la mémoire est une partie intégrante de l'être féminin car elle assure le lien entre les différentes facettes de l'identité qui ont évolué ou changé dans le temps. Elle assure une inscription de la personne dans la durée : « Sans mémoire, le sujet se déroge, vit uniquement dans l'instant. [...] Il ne produit qu'un ersatz de pensée, une pensée sans durée », affirme Candau, Joël in *Anthropologie de la mémoire*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 3. De plus, la mémoire est inscrite à tout jamais dans le corps (pris dans sa dimension unitaire) grâce aux sensations et au vécu. C'est ce retour à des événements qui ont marqué le corps que le regard féminin reconstituteur fait revivre dans le but de recréer une personnalité enfouie et/ou oubliée, nous dit Candau dans son volume cité ci-dessus, qui a repris les paroles à Bachelard ; celui-ci affirme que « notre âme [...] n'a gardé que le souvenir des événements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé », in *Anthropologie de la mémoire, op. cit.*, p. 30.

De plus, la mémoire individuelle s'articule avec la mémoire collective car les souvenirs englobent souvent, en plus de la propre présence, l'autre – acteur ou témoin à l'événement personnel ou collectif qui se grave dans la mémoire.

Assia Djebar met en lumière la relation existante entre la mémoire – le regard – la conscience de soi, les trois éléments étant indissolublement liés dans la (re)création de la subjectivité féminine. En parlant de son écriture, elle associe surtout les deux derniers termes : « Ecrire, pas exactement au premier abord : me réveiller surtout par le regard – un regard totalement neutre, ni d'homme ni de femme, ou plutôt de femme surgie d'un coup au soleil et dévorant à la fois... » (*CVQM*, 19).

<sup>321</sup> Le Breton, David – *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F., Coll. « Sociologie aujourd'hui », 1990, p. 42.

« Assise donc sur la route », à même le sol, je crois que je vécus mon ivresse la plus rare : regarder en anonyme ; même en jean, relever un genou, poser mon coude sur ma jambe comme eux et oublier le temps en contemplant le défilé des passants [...]

je me sentais [...] admise d'emblée parmi les *assis de la route* – ceux qui ont tout le temps. [...] « Je m'assois auprès de vous ! » – « pour rien », « pour parler », pour comprendre [...] et je me sentais, durant quelques heures, semblable à ces vieillardes traditionnelles, elles qui, sur le tard, jouissaient de toutes les libertés – en premier celle de l'espace (*CVQM*, 20-21).

Ce regard reconstituteur, en redécouvrant le monde extérieur, y offre une place au corps féminin. Il recolle les morceaux de son identité éclatée et permet la reconquête de l'intégrité corporelle. En même temps, cette démarche d'ouverture du corps féminin algérien par le regard, sur l'extérieur, équivaut à une mise en question de la légitimité sociale du regard masculin – comme nous l'avons vu avec Hajila – et à la recréation d'un monde dans lequel le corps féminin veut trouver une place.

De plus, par le regard, la femme se rapporte à l'autre et structure l'image qu'elle a d'elle-même. Elle surprend des images qu'elle déchiffre et auxquelles elle offre un sens et cette activité intellectuelle est accompagnée par une réflexion à la fois sur son corps et sa personnalité au monde. A travers les jugements de l'autre qui passent avant les mots, par le regard valorisant ou non, la femme a créé une image de son corps et de ses caractéristiques ; avec l'ouverture de son regard sur le monde, un nouveau rapport avec le regard de l'autre et donc, avec son propre corps, prend naissance :

La saisie par le regard fait du visage de l'autre l'essentiel de son identité, l'enracinement le plus significatif de sa présence. C'est toujours par l'évaluation du visage que commence la rencontre entre les acteurs. Le premier temps est celui où se croisent les regards et où s'apprécie respectivement la qualité des présences. Dès ce premier contact dépendent souvent la tonalité de l'échange et son issue.

Simmel note que « l'œil nous donne en plus la durée de son être, le sédiment de son passé sous la forme substantielle de ses traits, de sorte que nous voyons pour ainsi dire la succession des actes de sa vie surgie devant nous en même temps »<sup>322</sup>.

Grâce à cette citation, nous faisons le lien entre le nom « présence »<sup>323</sup> et le verbe « être » qui apparaît souvent sous la plume djebarienne.

---

<sup>322</sup> Le Breton, David – *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 104.

<sup>323</sup> La présence n'est que la manifestation palpable du corps entier, compris dans sa dimension physique et dans son ressenti, son vécu et les changements entraînés par l'écoulement du temps, en somme « la succession des actes de sa vie », comme nous venons de le lire.

Une autre caractéristique de ce regard féminin reconstructeur est sa réflexivité : il est synonyme d'une poussée en avant, car porteur d'éléments pouvant continuer les prises de conscience (in)conscientes et ouvrant la vision sur le monde et sur les autres. Cette réflexion est d'autant plus intéressante qu'elle est expérimentée et sentie (ou redécouverte) par notre écrivaine dans son travail de cinéaste et trouve sa place dans les sept chapitres « Femme arable » de *Vaste est la prison*. Par ses films, elle tient à insérer le corps féminin dans le monde, à lui donner la possibilité de regarder, à lui conférer sa place dans la société, mais rien de tout cela n'est possible avant que le corps féminin n'ait la conscience de son unité et de ses capacités innées, comme voir, entendre, circuler, sentir. Tout ce cheminement ne peut se faire sans une douleur maîtrisée qui marque à la fois la perte et l'effort de renouer avec la partie de soi-même enfouie depuis trop longtemps. Nous nous rendons compte à quel point l'identité est mouvante et dépend des autres car elle se forme du regard que les autres posent sur nous. Ce regard féminin s'oppose au regard de l'homme : il est fertile, car nouveau ; il découvre tout ce qui l'entoure et s'enthousiasme, tout en analysant les comportements des autres, les hommes en particulier qui constituent des points de référence. Car ce qui touche le plus l'être féminin (dans sa totalité physique et psychique), c'est l'autre, vu ou deviné, ses gestes, pensées, sentiments, ressemblances : « Dans ce film, une femme seule, se promenant seule, pose un regard fertile sur les autres femmes. Pendant tout ce temps, nous, c'est-à-dire les autres du film, d'autres, vous, nous, la regardons en tentant de lui faire sentir qu'elle est nous-mêmes...qu'il y a notre curiosité de voyeurs, mais très vite bien plus, que nous sommes concernés » (VP, 302).

Du coup, voir les autres signifie voir la « réalité », c'est-à-dire sa propre existence et celle des autres, traduite dans les gestes les plus communs, autant de points reconnus comme étant communs à l'ensemble des êtres humains, donc à l'homme et à la femme algérienne. Cette réalité se réduit à quatre verbes qui résument toute la vie humaine : « bouger », « vivre », « souffrir », « être » :

Ancré dans ces jours de ma vie, ce fut le début du film pour le personnage de Lila [...].

Il y a comme un nœud obscur dans ce film, dans la mesure où il devient, peu à peu, un regard révolté sur vous-même ; sourd la souffrance, féconde sans doute, exaltée certainement, suggérée à peine plus qu'une écorchure.

Regards des autres sur le couple : Lila regardée par Ali immobilisé, elle-même tentant peu à peu de se libérer de ce regard qui, bien sûr, l'engluait et elle ne se libère qu'en se mettant à regarder les autres ...

Histoire de cet apprentissage du regard de Lila sur les autres, sur le dehors.

Au cours de ces mois de tâtonnements, à la suite de mon personnage, j'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même enfant, aux murmures d'avant, à l'œil intérieur, immobile sur l'histoire jusque-là cachée, un regard nimbé de sons vagues, de mots inaudibles et de musiques mélangées... Ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte.

Apprendre à voir, je l'ai découvert, c'est se ressouvenir certes, c'est fermer les yeux pour réécouter les chuchotements d'avant, la tendresse murmurante d'avant, c'est rechercher les ombres qu'on croit mortes... Puis, dans la lumière délavée, ouvrir les yeux, interroger ardemment du regard, poser celui-ci, transparent et discret, devant l'inconnu c'est-à-dire les autres, que l'on voit enfin bouger pour de bon, vivre, souffrir, ou simplement être, être les plus quotidiennement ; oui, être (VP, 298-299).

Ce regard ouvert procède par étapes : il redécouvre et reconstruit le monde avant de redéfinir le corps féminin, comme nous le révèle Nfissa. Elle regarde et sa découverte du monde extérieur passe par l'incorporation des objets dans l'univers ; les êtres ne la touchent pas encore, car elle ne les aperçoit pas dans leur réalité physique. Comme elle ne prête ou ne peut pas encore prêter attention aux corps des autres, son corps même devient invisible dans la rue, la vie est dans le regard, elle n'est que regard. Cette concentration dans le regard et l'effacement du corps physique lui permet de se fondre dans l'anonymat. Et elle jouit de cette liberté qu'elle transfère aussi sur les séquestrées auxquelles elle s'identifie parfois.

C'est elle qui parle en premier de l'acuité de son regard, de sa tentative d'offrir une place dans le monde physique aux objets qu'elle découvre, de l'invisibilité et la légèreté de son corps dévoilé, qui contrastent avec les attitudes des femmes plus âgées de sa famille, du décalage qui existait entre ses perceptions et sensations corporelles et la réalité environnante. Pour elle, les autres corps féminins n'ont pas de consistance physique, ils sont des « fantômes » pour elle. Et pourtant, elle vit la victoire, la joie d'être libre et de regarder dehors ; devant les jouets, elle est transportée dans son enfance et elle revit l'émerveillement propre à cette époque ; elle s'est débarrassée du poids symbolique du voile et ne ressent plus la honte dont parlaient les femmes âgées de la famille. Elle cache son corps grâce à l'anonymat, aussi efficacement qu'avec le voile et en plus, elle goûte la liberté de sortir et de regarder :

Depuis sa sortie du lycée, [...] elle éprouvait un sentiment de victoire, ou de chance, elle ne savait : marcher seule dans une rue animée et passer inaperçue devenait source de joie aiguë ; s'arrêter devant n'importe quel magasin, contempler les objets en spectatrice – et il lui arrivait de rester là non contre une vitrine de bijoutier, mais devant un magasin de jouets, l'émerveillement de l'enfance lui parvenait seulement maintenant, et il ne dépendait que d'elle de se sentir dix ans en arrière – quelle situation neuve !

Elle marchait et elle n'était que regard... les vitrines, les magasins, les cafés, les choses enfin lui sautaient aux yeux, bien plus fortement que les êtres, passants ou promeneurs, dames élégantes ou vendeuses en blouse blanche [...] car les « autres » existaient en ombres. Quand une silhouette de belle femme la croisait, Nfissa observait furtivement, mais bizarrement elle croyait ne percevoir que l'image, comme au cinématographe, non la réalité. Peut-être jugeait-elle d'après elle-même et sa propre sensation car, oui, vraiment, elle n'était que regard ! [...]

Il lui semblait dorénavant qu'on la prenait pour une autre, que le passant s'illusionnait, n'apercevait à son tour que son image seule ; en vérité, Nfissa dans la rue déambulait telle une invisible, légère, si légère...

Merveilleux anonymat ! Jamais elle n'a songé qu'elle l'avait voulu inconsciemment pour se protéger... S'était-elle vraiment habituée à ne point se soucier des airs scandalisés, ou simplement de l'œil vindicatif des vieilles tantes et aïeules, lorsque, en la dévisageant, elles répétaient, parce que Nfissa sortait sans le voile traditionnel qui l'aurait complètement recouverte :

- Honte ! Tu sors nue ! (AN, 63-64).

L'avidité de son regard est traduite aussi par des sensations très physiques, comme la faim ou l'assouvissement. Car la liberté de marcher dehors et le courage de regarder lui permettent de combler ses attentes, d'apprécier et même aimer la vie quotidienne dans tous ses aspects, avec ses points positifs et négatifs. La ville et les sentiments qui la lient à notre héroïne s'inscrivent dans ce champ lexical en apparence surprenant : « Sa richesse propre [...], Nfissa la sentait en elle comme une infinie puissance ; une faim. [...] A cet anniversaire donc, Karim lui fit visiter les quartiers inconnus d'elle ; elle y errait avec des yeux d'inassouvie. Tout lui paraissait neuf » (AN, 91).

Le regard est donc la source de l'existence première, dans la chair, comme nous le voyons avec Nfissa et d'autres personnages féminins qui la suivent. Les souvenirs de l'extérieur qui habitent Hajila sont en fait des détails qui l'ont marquée et qui se sont inscrits dans son corps à travers les sens, comme par exemple les rues qui « s'allongent en toi dans un soleil qui a dissous les nuées » (OS, 66). Ces images sont capturées par un regard qui vole, qui n'a pas encore la conscience qu'il a sa place dehors : « Butin rapporté de ces errances, des images nous remplissent, incoercibles. Elles tentent alors de s'évaporer par les issues du corps : globe des yeux mobiles, paumes ouvertes, lèvres desséchées qui marmonnent » (OS, 75).

Après cette première étape de la saisie des objets, le regard féminin s'attarde sur les êtres, il rencontre l'autre, l'homme en particulier. Puisque la femme a maintenant le courage de le regarder ; c'est la conséquence du fait qu'elle sort et qu'elle a pris l'habitude d'analyser les détails qui s'offrent à sa vue. Ainsi, Hajila observe le torse de l'homme, ses mains et note

le(s) trait(s) qui la marque(nt) le plus : « Il te paraît massif. Tu notes que sa poitrine est velue. (Tu venais de remarquer, au dîner, et avec froideur : "Ces doigts longs et larges !...Tiens, il a des poils sur les phalanges !") » (*OS*, 65-66).

Avec le dévoilement du visage et la libéralisation du regard, la femme peut voir et être vue. Son regard devient l'élément accrocheur de l'autre et source d'envoûtement. Mais il reste toutefois un regard qui fixe sans détruire l'autre ; nous n'y retrouvons pas les caractéristiques d'un regard destructeur qui rapporte tout à soi, mais une attention aiguë et positive aux moindres gestes qui dévoilent la présence de l'autre, une modération imposée pour ne pas agresser l'autre :

Il se présenta, me salua : à ses premières phrases, sous mon visage impassible, une fascination m'avait saisie. Comment te le dire, Nawal [...], une attention aiguë me vrilla ; puis un besoin des yeux, de mes yeux : je ne les détachais pas de son visage, de ses traits, de ses mains, de sa nervosité, de ses arrêts. Je restai froide, neutre ; mes yeux – dont j'atténuais, par un effort héroïque de prudence, l'éclat – s'accrochaient aux moindres détails de son image qu'ils décortiquaient, analysaient...Mes yeux : pourvu que leur avidité soit restée tournée en dedans : que cet étranger ne sente pas ce regard affamé, le mien ! Comme si mon regard s'était mis silencieusement à le boire, comme si chaque seconde devenait infinie (*OLM*, 80-81).

Cette attention adressée à l'autre et ce regard, non pas dévorateur mais respectueux, sont évoqués encore car ils sont les marqueurs du rapport qui s'installe entre cette femme et l'étranger qu'elle a connu ; l'intensité du regard féminin est telle que tout son corps est devenu regard : « Un peu comme si je n'étais pas visible : je ne me sentais qu'attention et regard concentré » (*OLM*, 88).

Ce regard féminin épie, observe l'autre, et préfère ne pas être surpris par le regard de l'homme, qui pourrait découvrir l'intrusion et sa faim charnelle :

Nous nous sommes retrouvés, trois ou quatre fois, au même café, sur une terrasse face au jardin du Luxembourg ; je ne vous dis alors rien, ou presque. En fait, j'épie : dès que vous tournez à votre tour la tête, j'observe, mais vite, une ou deux secondes, la lumière sur votre visage qui me rassure, votre regard au loin (*NS*, 41-42).

Donc, un regard qui, à proprement parler, vole des images : « jeter un regard de voleuse dans les cours, déboucher sur des places minuscules, passer et repasser sur les ponts au-dessus de l'III » (*NS*, 51-52). La rapidité du regard et le fait qu'il est caché (tout comme l'impression de regarder en voleuse, à la fois très attentivement, mais déjà imprégné de la future culpabilité),

nous fait penser que le corps féminin n'a pas encore l'habitude d'être dehors et la conscience qu'il a le droit d'occuper l'espace de la même manière que les hommes.

Cette culpabilité naissante à cause du regard qui vole des images n'altère en rien son caractère brûlant qui essaie d'immortaliser l'aimé en cachette, grâce à des stratégies de protection qui aident à respecter en apparence les règles sociales. Le but d'un tel regard est de fixer dans sa mémoire tous les détails de son visage, les sourcils, les oreilles, l'expression du visage et le ton de la voix. Cette démarche d'observation et de fixation des détails dans la mémoire est parsemée de quelques mots ; ils nuancent le vécu et le ressenti féminin, ils traduisent la manière du corps féminin de vivre les sentiments. Avec le terme d'« emprise » (VP, 26), l'auteure nous suggère l'effet que cet homme avait sur la femme, le ressenti de son corps qui essayait de lutter contre l'attraction naissante ; la « faille » (VP, 26) qu'elle perçoit en elle est redoutée car synonyme de perte de contrôle de soi, entraînant l'acceptation de ses sentiments. Ceux-ci ne sont pas vécus sur le mode d'une acceptation mutuelle, mais plutôt comme une confrontation entre les deux : « je me trouvais confrontée » (VP, 26). Le regard semble éduqué pour se voiler, pour voir sans s'exposer : « le regarder sans le voir » (VP, 26), pour garder la pudeur. Le corps féminin s'impose le retrait pour ne pas laisser deviner les sentiments qu'il ressent et toute la vie affective se concentre dans un regard-flamme, un regard « brûlant » (VP, 26). Un regard qui, tout en étant le signe de la corporéité, donne naissance à la subjectivité féminine. Cette prise de conscience sur le caractère subjectif et social de son corps est présente dans *Vaste est la prison* pour la première fois de manière explicite et répétée, et cela témoigne d'une avancée dans l'image du corps féminin, ce dernier percevant l'influence de l'autre :

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

Bien plus, je me sentais avec une conscience aiguisée, heureuse (rien à voir avec l'amour-propre, ou la vanité narcissique, ou la coquetterie dérisoire...) d'être vraiment « visible » pour ce jeune homme [...].

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

Double pouvoir créateur parce que, par son acuité et intensité, le regard féminin offre une existence et une identité au corps masculin et par là même à soi-même. La recherche de l'autre passe donc par le corps : la femme est attirée par l'attitude de l'autre et elle ressent le

désir de la fixer, la déchiffrer une fois la séparation intervenue. En somme le corps féminin devient visible à soi-même grâce au regard et à la rencontre de l'autre<sup>324</sup> :

En ce temps-là, quand il s'agissait d'inventer la parade contre son emprise et ne pas laisser s'installer en moi la moindre faille, lorsque je me trouvais confrontée inopinément à la présence de cet homme, je faisais en sorte de le regarder sans le voir. [...]

Si je me trouvais dans un groupe ou dans une salle encombrée, vite, je me retirais dans un coin, puis me retournais : surgissait, comme dans un cadre pictural placé là par nécessité, le visage de l'Aimé, qui bavardait, qui écoutait, que s'absentait ; de loin, livrée à ma solitude volontaire, je lui jetais un regard brûlant, le plus concentré possible. Un seul regard pour pouvoir tout me remémorer plus tard – (ce « plus tard » commencerait sitôt la séparation opérée, mais elle semblait ne devoir intervenir que dans un siècle !).

Ainsi éloignée, ainsi abritée je tendais mon attention : noter exactement le dessin des sourcils, l'ourlet de l'oreille, la légère pomme d'Adam, la lèvre supérieure un peu en avant, et je remarquais comment le reflet du vert, ou du bleu-vert de la veste, de la chemise, de quoi... peu importait, comment ce reflet pouvait jouer sur la peau du visage épié.

J'osais approcher d'un pas, de deux, je baissais les yeux, je paraissais absorbée et je l'étais, puis je levais vivement le regard : tâcher de saisir avec précision le grain de la peau, la courte cicatrice à un coin des lèvres (VP, 26).

De nouveau, ces sensations perceptibles dans le regard sont associées à la faim, puisque le visage de l'Aimé est observé une seconde avec une « violence d'affamée » (VP, 28). La narratrice a besoin de « se nourrir » de la personne de l'aimé, tant en présence qu'en son absence<sup>325</sup>, d'où l'effort de mémoriser des détails qui doivent combler son absence : « ma mémoire emmagasinait, par de multiples détails, sa nourriture, pour assurer la précision de l'empreinte du futur souvenir, dès l'instant de la séparation imminente... » (VP, 28). Mais ce regard-faim affiche un éclat surprenant, qui est associé à un détail physique dans le but de le

---

<sup>324</sup> Cette vision de l'être féminin vu par l'autre et par lui-même comme dans un reflet clôt la première partie du volume *Vaste est la prison*. L'installation de l'homme comme point de repère pour la définition de soi modifie les rapports homme-femme à l'intérieur de la société algérienne : « moi regardée par lui et aussitôt après, allant me contempler pour me voir par ses yeux dans le miroir, tenter de surprendre le visage qu'il venait de voir, comment il le voyait, ce "moi" étranger et autre, devenant pour la première fois moi à cet instant même, précisément grâce à cette translation de la vision de l'autre. Lui, ni étranger ni en moi, mais si près, le plus près possible de moi, sans me frôler, voulant pourtant m'atteindre et risquant de me toucher, l'homme me devenait le plus proche parent, il s'installait dans la vacance originelle, celle que les femmes de la tribu avaient saccagée autour de moi, dès mon enfance et avant ma nubilité, tandis que s'esquissait le premier pas de ma vacillante liberté.

Lui, mon plus proche ; l'Aimé » (VP, 116).

<sup>325</sup> Toutefois, le ressenti du corps féminin oscille entre la joie de rencontrer la personne aimée et l'angoisse provoquée par la séparation : « la joie elle-même, la pure, la merveilleuse joie de goûter la présence chérie n'intervenait qu'à retardement, dans les toutes premières secondes de la séparation, lorsque l'image-souvenir, ainsi réalimentée, ainsi rééclairée, s'illuminait dans une exactitude enfin apaisante » (VP, 28).



mettre en valeur et subjuguier l'homme. Quel bel exemple de transcription des sentiments féminins pouvant apparaître à l'intérieur d'un couple, fait assez rare dans la société algérienne. Le rapport à l'intérieur de ce couple a changé car le mari perçoit les sentiments de son épouse et cela, grâce aux sentiments qu'il éprouve lui aussi : « La nuit est déjà commencée lorsque Rachid revient du restaurant où il a réuni ses camarades pour le repas de noces ; il trouve les deux femmes assises silencieuses dans le patio illuminé comme pour un gala et ce n'est ni la robe de l'épousée ni l'éclat de son regard qu'il reçoit en premier don, mais la guirlande immaculée dans les cheveux de Nfissa ensommeillée » (AN, 163-164).

Dans cette rencontre des deux regards (masculin et féminin), le corps féminin devient visible pour l'autre. La femme en prend conscience et ressent le désir de se toucher le visage (comme pour s'assurer qu'il était bien visible) et de le faire disparaître sous le regard attentif de l'homme. Ce jeu de visibilité/invisibilité conditionne l'existence du corps. Et Thelja s'interroge car elle est devenue consciente du fait que le regard de l'autre touche le corps féminin, est capable de le voir vraiment :

Vous me fixez. [...] Me saisissait, lorsque vous me dévisagiez ainsi, un désir étrange : je passais lentement ma paume droite sur mon visage, voulant comme l'effacer, le dissoudre, ou tout au moins le rendre, à vous, invisible...et pourtant, dans la même pulsion, soulagée presque, je me disais : « cet homme me voit-il, moi ? »... Pour la première fois, je le comprends ici, peut-être même vous le dirai-je ce soir (serait-ce dans vos bras ?), pour la première fois le regard d'un étranger ne se brouille pas avant de m'atteindre (NS, 44-45).

Arrivé à ce stade, le regard ouvre d'autres voies au corps féminin. Il a accompli son devoir d'engendrer ou de donner vie à soi et à l'autre, en conférant une visibilité et une substance disparues à ce corps. Comme il est l'une des sources de l'intersubjectivité, il crée des liens nouveaux avec le monde et la société. Il est prêt à s'exposer avec sa nouvelle matrice aux regards voyeurs ou reconstituteur, à faire la guerre, mais aussi l'amour. La naissance d'un corps féminin nouveau est donc en train de se réaliser par cette mise en lumière du corps nu, dévoilé de tous les voiles matériels ou symboliques.

## 1.2. Circuler

La liberté de regarder ne peut pas être envisagée et comprise sans celle de sortir, de marcher dehors. Les deux sont indissolublement liées puisque la seconde ouvre la voie à la première. L'acte de regarder, riche en sensations et en découvertes laisse la place peu à peu à un autre, « *sortir* » qui continue l'inscription du corps féminin dans l'espace extérieur. Il complète le verbe « regarder » par une dimension active, par le mouvement.

Au début, l'objectif des sorties est de découvrir l'extérieur, d'exposer le corps au soleil et de respirer librement, comme nous venons de le voir avec Hajila et Thelja qui parlent au nom d'autres héroïnes<sup>326</sup> de notre corpus. Mais deux autres fins apparaissent, entraînant une différenciation notable entre les femmes traditionnelles, cloîtrées, et les bourgeoises qui sortent voilées. Cette sortie est rendue possible par la voiture, un autre instrument censé protéger le corps féminin, tout comme le voile et l'anonymat : « les femmes arabes restent à la maison, tout le monde sait cela, les femmes traditionnelles parce qu'elles se cloîtent tout simplement, et les bourgeoises évoluées parce qu'elles ne sortent qu'en voiture avec chauffeur pour quelque réception, ou pour le coiffeur... » (AN, 182-183). La voiture affiche donc le rôle de protecteur de l'honneur féminin. Ces changements ont été possibles grâce aux bouleversements provoqués par des facteurs politiques, comme l'exil. Du coup, les femmes doivent sortir pour faire le marché, à la place du mari :

Mère avait mis son voile, pris le couffin ; sur le seuil de la porte, elle avait répété comme tous les jours depuis trois ans :

- Il a fallu que nous soyons chassés de notre pays pour que je sois obligée d'aller faire le marché comme un homme (FA, 71).

Nous sommes dans une situation nouvelle et révolutionnaire puisque les femmes voient leur horizon s'élargir, elles acquièrent le droit de sortir, même si ce n'est que pour faire le marché ou travailler. Cet horizon, quoiqu'élargi, reste toutefois circonscrit au trajet imposé par les tâches à accomplir. Il s'agit pourtant d'un bouleversement dans le quotidien féminin qui peut

---

<sup>326</sup> Zoulikha de *La Femme sans sépulture* s'inscrit dans la même lignée car, pour elle, le fait de sortir est synonyme de vie, une vie intense qui se manifeste à la fois dans le corps et dans la pensée : « dehors, il faudrait à nouveau vivre, respirer, crier, sentir la vie par ses pores, ses cheveux ou, par des ruses à trouver, du visage, du corps dissimulé ou dénudé... Il me faudrait inventer ! » (FSS, 175).

être accueilli avec joie ou non et qui offre davantage de liberté, même si celle-ci est soumise à des conditions économiques et politiques.

Dans d'autres familles moins chanceuses, l'évolution économique oblige les femmes à sortir pour travailler. Mais cette sortie, vécue plus sur le mode de la contrainte, ne donne pas vraiment l'occasion de voir l'extérieur, car ces femmes sortent par nécessité et l'idée de prendre le temps pour regarder ne leur traverse pas l'esprit. Il s'agit juste d'une autre contrainte qui vient bousculer leur mode de vie, sans toutefois leur permettre de comprendre que c'est un grand pas sur la voie de leur libération.

Dans ce cas précis, il y a forcément une adéquation entre le sexe féminin et le métier, ces femmes étant le plus souvent des sages-femmes ou des infirmières<sup>327</sup>, des institutrices ou des femmes de ménage : « Qu'attendent là-bas tant de femmes – jeunes et vieilles, elles vont au travail : à l'école, à l'hôpital, au bureau ou simplement au marché pour s'approvisionner » (*OLM*, 371-372). Ces pionnières sont loin d'être conscientes de leur liberté et de l'importance que leur présence dans la rue acquiert pour les autres femmes :

Farid, d'un air préoccupé, demandait à Zineb si la sage-femme était venue. C'était une de nos voisines, une des premières musulmanes à travailler. Restée vieille fille, de condition modeste, elle entrait dans les maisons du quartier, attendue non seulement par la malade, mais par toute la cohorte des femmes. Longtemps après son départ, on commentait ses rares paroles bourruées (*LI*, 86).

Salima, le professeur dévoué à ses élèves, a eu un parcours de vie fait de combats quotidiens qui l'ont durcie : « avec les étrangers, elle n'avait pu, malgré son indépendance matérielle et ses années d'expérience, se débarrasser de cette raideur un peu pincée qui lui enlevait toute vie et l'enlaidissait, elle le savait » (*ENM*, 73). A cause de son travail auquel elle s'est consacrée entièrement, sa vie prend une autre route en s'éloignant définitivement du cadre social prévu pour une femme. Mais l'imaginaire féminin de notre héroïne en est encore très dépendant car elle ne se sent pas comblée, comme les femmes ayant un mari et des enfants, le pense-t-elle ; elle souffre souvent de solitude :

Elle s'était absorbée dans son cours avec une vivacité allègre. Elle aimait son métier. Il lui arrivait si souvent quand elle rentrait le soir, quand elle avait parfois envie de crier à force de solitude (« Qu'y a-t-il donc dans ma vie ? Pourquoi ne suis-je pas comme les autres ? comme les autres : mariée, comblée avec des enfants qui me prolongeraient ? ») quand ses traits se durcissaient, qu'elle s'absentait, ne

---

<sup>327</sup> Messaouda, une amie de la narratrice du volume *Nulle part dans la maison de mon père* évoque sa mère qui travaille : « Ma mère veuve, bien que voilée, travaille comme infirmière... » (*NP*, 143).

prenant même plus le soin de cacher ses distractions à sa mère qui pépiait, à ses neveux et nièces qui l'entouraient, qui réclamaient des conseils, des problèmes à faire, des corrections de devoirs, il lui arrivait de se dresser : « J'ai du travail ! » disait-elle vite (*ENM*, 73-74).

Son comportement est décidé par la vie et loin de se plier à l'influence sociale qu'elle ressent, elle utilise sa volonté de réussir. Mais celle-ci l'a « défigurée » (*ENM*, 77), avoue la narratrice, en la transformant d'une femme « effacée et douce » (*ENM*, 77) en une femme qui sort travailler par nécessité, indépendante et dure. Pour elle, ce travail dépasse son simple rôle de professeur et dénote une mission qui la transforme, selon elle, en point de liaison de deux mondes différents, le monde des siens et des colons :

cette volonté qui l'avait sculptée – non, défigurée en l'obligeant, alors qu'elle serait devenue comme tant d'autres une femmes effacée et douce, à prendre son indépendance malgré elle – mais un sentiment de fierté : la première fois qu'elle quitta ce collège, avec les diplômes arrachés, puis en d'autres circonstances semblables, par la suite, toujours l'avait saisie la vanité de se croire la déléguée des siens auprès d'un autre monde (*ENM*, 77).

Salima, la femme « attentive » (*ENM*, 74) au moindre geste de Mahmoud<sup>328</sup> est donc devenue fière, loin du caractère féminin « type », orgueilleuse. Ce comportement a deux causes : la situation sociale, qui l'a obligée à sortir et à travailler, en somme à prendre la place de l'homme de la famille ; et surtout l'image de soumission qu'elle a du peuple féminin et qui contraste avec son obligation (devenue une décision personnelle assumée) de soutenir toute sa famille, avec les responsabilités qui en découlent :

---

<sup>328</sup> Nous avons observé dans le comportement de Salima devant Mahmoud la même attention et concentration que la narratrice de *Vaste est la prison* ressentait devant son Aimé, afin de tout fixer dans sa mémoire, tout en la cachant aux autres, par pudeur. C'est justement cette pudeur qui donne à ses sentiments une dimension expurgée de toute passion et transforme ce qui aurait pu être de l'amour en attachement. Et les moments de réflexion sont douloureux pour cette femme qui se rend compte être passée à côté de l'amour à cause de ses scrupules. Il lui reste, en plus de la fatigue et peut-être du découragement, les souvenirs précieux des moments d'attention, c'est-à-dire de présence de l'autre : « Salima songe à cette douceur exaltée qu'elle avait réussi à dissimuler, qui l'avait habitée au cours de son travail avec Mahmoud. Attentive, elle notait tout de lui, sa prudence, sa promptitude dans la décision, mais aussi sa chaleur, et cette ardeur, un peu amère pourtant, qu'il laissait transparaître quelquefois devant elle. [...]

C'était cet élan maîtrisé qu'elle aimait en lui. [...] Bien sûr, il lui était difficile de ne pas étouffer quelquefois, quand s'emparait d'elle cette sensation de glisser dans le noir, quand elle se voyait poursuivre toujours son même chemin monotone. (Mais autrement, qu'aurait-elle été, sinon un objet passif et inutile, vraiment... Elle remue dans son lit, cherche à fuir la tension de sa pensée. Que cette réflexion pourtant, que ces souvenirs lui semblent précieux ! Car elle en est sûre. [...])

Un calme, ensuite, l'envahit : elle aimait la vérité, surtout la trouver seule après de pareilles recherches, en tâtonnant longtemps parce que sa pensée était lente et encombrée de scrupules : "Je ne suis pas amoureuse de lui, conclut-elle, je lui suis attachée. Ce n'est pas la même chose "» (*ENM*, 74-75).

Après tout, oui, elle s'était montrée fidèle à son serment : elle s'était conduite « en homme ». C'est ce raidissement brave qu'elle retrouve maintenant – elle pense à la coïncidence – dans cette demeure, en face de l'autre. L'orgueil (« vous et votre orgueil ! » avait dit le commissaire au cours de l'un des interrogatoires, cela lui revient), est finalement sa meilleure arme. Un orgueil, elle s'en rend compte, quelque peu anonyme, qui ne lui vient pas du fond d'elle-même (car si elle avait écouté son être secret, ce n'était sans doute qu'une eau calme, passive qui aurait reflué en elle, qui l'aurait engloutie, qui sait), mais des autres : de sa mère veuve, usée par les multiples travaux qu'elle acceptait autrefois dans les demeures bourgeoises, [...] de toutes les femmes muettes qu'elle connaissait. Une cuirasse qui, parce qu'elle lui était prêtée par la ville (elle croyait encore à cette idée tout en en ressentant la naïveté) la limait, l'usait, mais aussi de quel poids précieux lui était-elle ! C'était bien ainsi (*ENM*, 77).

Ses réactions corporelles nous donnent à voir un corps qui sort, qui travaille, mais qui au lieu d'y trouver la vraie liberté, oublie tout, sauf son devoir envers son métier, son durcissement, son effort pour devenir professeur et pour se perfectionner, tout comme « son propre vide sentimental » (*ENM*, 75), sa solitude, sa vie de renoncements et de travail acharné pour les autres (ses élèves et les maquisards), « sa tristesse de vieille fille » (*ENM*, 75) qui sent qu'une partie d'elle-même lui manque, surtout quand elle sent « ce fond de cœur un peu rance qui se troublait devant Mahmoud » (*ENM*, 75).

Quand les conditions politiques le demandent, ces femmes qui sortent et regardent, créatures nouvelles, peuvent assumer tour à tour plusieurs métiers, comme c'est le cas des femmes montées au maquis. Fatouma, « à l'instar de Nfissa, avait été à la fois institutrice, assistante sociale et infirmière ces derniers mois » (*AN*, 34). La nouvelle « Il n'y a pas d'exil » nous donne à voir la jeune Hafça qui vit des événements historiques qui l'ont conduite, elle aussi, en exil. Mais grâce à son âge, elle dépasse ses blocages – intégrés dans des phrases moralisatrices présentes dans notre texte par la voix de sa mère – et, par son travail, elle se met à la disposition des autres femmes d'exilés, en leur enseignant le français :

Hafça arriva. C'était une Algérienne comme nous, qu'on avait connue là, une jeune fille de vingt ans et qui était instruite. Institutrice, elle ne travaillait que depuis qu'elle et sa mère s'étaient, elle aussi, exilées. « Une femme honorable ne travaille pas hors de sa maison », disait sa mère autrefois. Elle le disait encore, mais avec un soupir d'impuissance. Il fallait bien vivre, et chez elles, maintenant, il n'y avait pas d'homme. [...]

Hafça, sur un autre ton :

- Je suis venue pour la leçon, rappela-t-elle (*FA*, 76-77).

L'exemple que cette jeune fille donne aux autres femmes est très intéressant si nous tenons compte de la réaction que deux sœurs, ses amies, peuvent avoir devant son engagement, sa volonté d'assurer sa vie, son attitude de détermination et d'ouverture envers l'autre. Si l'une veut sortir de sa condition, avancer, apprendre le français, poussée par des événements extraordinaires qui ont changé sa vie – l'arrestation de son mari –, l'autre reste empêtrée dans le passé et dans ses souvenirs douloureux :

- Il est utile de connaître d'autres langues que la sienne, dit Hafça lentement. C'est comme de connaître d'autres gens, d'autres pays.

Je ne répondis pas. Peut-être avait-elle raison. Peut-être qu'il fallait apprendre et ne pas perdre son temps à laisser son esprit errer, comme moi, dans les couloirs déserts du passé. Peut-être qu'il fallait prendre des leçons et étudier le français, ou n'importe quoi d'autre. Mais moi, je n'éprouvais jamais le besoin de secouer mon corps et mon esprit...Aïcha, elle, était différente. Comme un homme : dure et travailleuse. Elle avait trente ans. Elle n'avait pas vu depuis trois ans son mari, incarcéré toujours à Barberousse depuis les premiers jours de la guerre. Elle s'instruisait pourtant et ne se contentait pas du travail de ménage. Maintenant, après seulement quelques mois des leçons d'Hafça, Omar ne lui lisait plus les rares lettres de son mari qui pouvaient parvenir. Elle réussissait à les déchiffrer seule. Quelquefois je me prenais à l'envier (*FA*, 79).

Dans ce contexte particulier, les femmes sortent ; mais elles sont loin d'être libérées de leurs prisons symboliques (mentalité, imaginaire social) puisqu'elles rêvent à l'enfermement de leurs filles et de leurs futures belles-filles. Cette situation paradoxale traduit le malaise éprouvé par ces femmes obligées de sortir pour travailler, obligées donc à avoir un comportement d'homme. Celui-ci contrevient aux règles qu'elles ont intériorisées dans leur corps, à la limitation de leur espace de mouvement, à la réduction de leur volonté, à l'autosatisfaction qu'elles ont trouvée à travers les tâches ménagères. Les femmes pauvres qui sortent travailler veulent ressembler étrangement aux bourgeoises enfermées, elles se projettent dans le futur. La vie de quiétude qu'elles imaginent est une régression par rapport à la liberté de mouvement qu'elles ont acquise :

Là la file des ménagères aux arrêts encombrés des bus [...]

Les seules femmes libres de la ville sortent en files blanches, avant l'aube, pour les trois ou quatre heures de ménage à faire dans les bureaux vitrés des petits, des moyens, des hauts fonctionnaires qui arriveront plus tard. Elles pouffent de rire dans les escaliers, rangent les bidons l'air hautain, relevant lentement leurs coiffes superposées, tout en échangeant des remarques ironiques sur les chefs respectifs des étages, ceux qui, protecteurs, les questionnent sur les études des enfants, et ceux qui ne parlent pas, parce qu'on ne parle pas aux femmes, qu'elles travaillent dehors ou qu'elles soient, comme les leurs,

objets de représentation... Les femmes libres de la ville repartent chez elles, rêvent devant un café sur la table basse, au fils aîné qui grandira, qui, sûr, deviendra lui aussi un de ces chefs d'étage : elles pourront enfin fermer leur porte et surveiller à leur tour les jeunes filles pour les maintenir à l'abri, entre des murs (FA, 29-30).

Le même lexique<sup>329</sup> est employé dans *Ombre Sultane* pour décrire les femmes voilées qui envahissent les rues le matin pour aller au travail. Leurs corps ne semblent pas être conscients de la liberté, les femmes évoluent dans un espace qu'elles ne se sont pas encore approprié – les termes « comme si », « rêver », « endormis » introduisent une note d'irréalité –, et elles n'en profitent pas vraiment. Mais, malgré le flou des frontières et la nécessité économique qui conditionne leurs sorties, leur attitude trahit une certaine gaieté, fierté et marque la naissance d'une sorte d'irrévérence envers les hommes travaillant dans les bureaux ; même si, secrètement, elles espèrent que leurs fils occupent un tel poste plus tard.

Ce stade prouve le tiraillement existant entre la mentalité encore ancrée dans le corps féminin et la nouveauté du statut qui permet aux femmes de sortir. Mais il est dépassé avec Sarah qui travaille au laboratoire de l'Institut de recherches musicales. L'arrivée au bureau lui induit un sentiment de bien-être physique. De plus, elle s'investit totalement dans son activité, elle dévoile ses interrogations sur la communication et sur son travail symbolique de récupération du passé. Avec elle, nous avons devant nous une femme dévoilée, coquette, qui prend soin de son apparence physique et qui connaît bien son corps, au point de se masser les points douloureux :

Dans le laboratoire de l'institut de recherches musicales, elle enleva sa veste, retroussa les manches de son chemisier. En se recoiffant, elle passa la main sur son front, prit les temps de se masser une ou deux fois la nuque : premières minutes de bien-être physique depuis... Elle dompta sa mémoire – depuis quelle jouissance, depuis quelle nuit ? Elle s'astreignit à calculer comment rattraper ces deux heures perdues (FA, 22).

A l'instar de Sarah, la narratrice de *Vaste est la prison* sort, travaille, fait des recherches en musicologie ; elle apprécie sa liberté totale de mouvement et pour elle, marcher à tout moment de la journée, même pendant les heures de bureau, lui donne la possibilité de

---

<sup>329</sup> « La ville, neuve parce que déserte, n'appartient qu'à des troupes de femmes de ménage, voilées de blanc, se hâtant vers les immeubles de bureaux qui ont proliféré. Elles se hâtent et elles papotent, comme si elles rêvaient et marchaient endormies ; des gamines en escapade » (OS, 166).

réfléchir à ses sentiments pour l' Aimé. Il s'agit d'une autre sorte de réflexion qui n'a rien à voir avec la concentration nécessaire au travail : un retour sur soi et une prise de conscience de ses sensations auxquelles elle décide de ne pas céder, malgré sa très grande attraction envers le jeune homme. Pour éviter toute rencontre par hasard au lieu même de leur travail et afin d'éloigner l'envie d'espionner l'homme, la narratrice sort brusquement, comme si elle s'enfuyait. Cette marche en avant, de résistance aux sentiments, s'accompagne d'une colère qu'elle dirige contre elle, contre les sentiments qu'elle éprouve et elle se soumet à une analyse dure et très critique. Elle se sent faible, presque démunie devant l'intensité des sentiments et la marche, par son rythme<sup>330</sup>, est plus proche d'une fuite : cet acte devient la seule manière pour cette femme en proie à la passion de (s')oublier. Nous assistons à l'oscillation entre les sentiments éprouvés – une sorte d'« égarement »<sup>331</sup> – et les barrières conscientes que la femme y met au nom, peut-être de sa pudeur, de sa retenue, de son éducation, de sa position :

au fond de moi, veillait l'aventure captieuse aux yeux aveuglés de soleil, mais une inexplicable gravité se coagulait en moi et prenait le dessus.

D'autres fois, ce danger, alors même que je savais que je n'y céderais pas, subsistait, poignant ; je souffrais de longues minutes. [...]

Quelquefois [...] abruptement j'arrêtais tout, je sortais, prenais l'ascenseur ; je m'en allais. Fuir ! Vite marcher le plus loin, me perdre à n'en plus finir puisque là-bas, dans mon lieu de réflexion, je me retrouvais vraiment égarée (VP, 39).

A cause de son travail, cette chercheuse a même la liberté de rentrer tard à la maison, conduite en voiture par son chauffeur<sup>332</sup>. La situation est acceptée par l'époux, signe d'une grande évolution des rapports à l'intérieur du couple : « D'autres fois, mon travail me retenait tard. J'avais prévenu à la maison qu'on ne m'attende pas » (VP, 43) ; « J'ai travaillé sans relâche

---

<sup>330</sup> Parfois la marche se décline sous la forme d'une course, ce n'est que l'accélération d'un même mouvement : « J'ai couru sur la route, droit devant moi. J'entendais mon cœur battre ; son bruit se confondait avec celui de mes pas. Je ne savais plus lequel des deux cahotait ainsi ma peine. A la fin, j'en éprouvais presque du plaisir. Je m'arrêtais. [...] Je me remis à marcher » (LI, 12-13).

<sup>331</sup> Si au premier abord ce terme peut sembler péjoratif, les précisions apparaissant dans les pages suivantes changent cette vision et témoignent de la richesse de ces sentiments qui forment sa « vie secrète » (VP, 43).

<sup>332</sup> L'utilisation de la voiture a son importance et nous revenons à une idée déjà énoncée précédemment : la voiture était devenue un objet qui prolonge l'espace et la liberté de mouvement de la femme dans une société algérienne qui, à cause des événements politiques, interdisait encore, entre certaines heures, les rues aux femmes : « Mon logement ne se trouvait pas loin. Il fallait tout de même me raccompagner car, quinze ans après la guerre – "après les événements", disait-on encore avec un surprenant laconisme –, la nuit opaque installait dans les rues de la capitale un couvre-feu de fait. [...] Ainsi, parce que femme et ne sachant pas conduire un véhicule, je ne pouvais marcher seule, même sur cent mètres, dehors, après dix-neuf heures » (VP, 44).



les mois suivants. Je rentrais chez moi quelquefois à dix heures du soir. [...] Dans ma chambre, l'époux dormait, l'abat-jour allumé » (VP, 45-46).

Avec l'exemple de ces héroïnes, nous dépassons la catégorie des femmes libérées uniquement par et pour le travail et qui restent encore ancrées par leur mentalité dans la tradition (FA, 29-30) ; nous avons devant nos yeux des femmes totalement libérées qui, malgré certaines difficultés de vivre pleinement leurs sentiments, ont la conscience de leur liberté de mouvement et d'action dans leur travail.

La liberté de « *marcher* », de sentir le soleil se réalise grâce à la volonté personnelle et au désir de sortir du cadre social et familial fixé. Nous avons devant nos yeux la silhouette de Hajila qui sort tout d'abord sur le balcon, une ouverture sur l'extérieur. Etant attirée par l'espace qu'elle découvre et les couleurs qu'elle voit pour la première fois, elle prend la décision de sortir et d'exposer son corps au vent des routes, aux regards des autres et au soleil. La réalisation de son désir est possible grâce à son pouvoir personnel, à sa détermination et à l'aide de Isma qui lui rappelle que l'être féminin est libre par nature et qu'il ne peut pas être entravé par qui que ce soit :

Tu t'étais aventurée sur le balcon. Le panorama te laissa émerveillée, par ses contrastes de lumière, surtout par l'exubérance des couleurs, comme sur le point pourtant de s'évaporer sous le ciel immuable : sur le côté, un lambeau de mer presque violette, puis une étendue zébrée de taches de verdure sombre séparant les terrasses des maisonnettes blanchies de neuf ; au fond, un minaret aux briques roses rutilait d'ampoules multicolores. [...] Toi, tu fixais toujours le paysage, les yeux aveuglés par cet éclat du jour inaltéré. Pour la première fois dominer la ville, ne plus se sentir un grain de poussière dans un des cachots du monde, un pou enfoncé dans quelque encoignure, ne plus... Ce tremblement qui t'habitait depuis l'enfance, s'épuiserait-il enfin là, à cette fenêtre ! (OS, 23).

Ce verbe est associé à des synonymes qui restent dans le même champ lexical du mouvement qui débute, se découvre et s'installe durablement dans la durée et dans l'espace extérieur. Ces étapes sont bien suggérées par l'évolution de la marche : « Tu dévales la première pente de la première rue » (OS, 38) ; « Tu marchais à l'ombre ; tu vas au soleil » (OS, 38) ; « Tu as débouché dans une avenue encombrée de voitures [...]. Brusquement tu cours pour traverser. [...] Tu t'enfonces dans une ruelle » (OS, 39) ; « Tu marches, tu sautilles » (OS, 39) ; « tu avances. Tu t'étonnes de te voir marcher d'emblée d'un pas délié sur la scène du monde ! » (OS, 40) ; « "Sortir nue ! songes-tu. Voilà que l'enfance revient ! Ô pierre noire de La Mecque !" [...]. Tu te vois donc marcher sous le regard de la fille voilée » (OS, 41) ;

« Dehors, on ne peut que marcher : ni se promener, ni courir, ni s'affaisser par terre. [...] Tu remontes la pente. Tu marcheras des heures, tu peineras, tu trouveras » (*OS*, 42) ; « Dehors, tu ne te lasses pas de marcher ; tu apprends à découvrir » (*OS*, 49) ; « tu t'es remise à sortir. Chaque jour, ton corps maigre se déplace, rythmé par une ardeur nouvelle » (*OS*, 63).

Tous ces verbes témoignent de la pudeur, de la timidité et de la réserve du corps de Hajila dans la rue. Ils suggèrent les tâtonnements qui accompagnent toute découverte ; il y a une certaine rigidité du corps qui fait des gestes précis, la liberté est encore un but à atteindre ; dans ce cas précis, le corps est voilé, donc l'initiative de sortir est d'autant plus audacieuse et plus risquée :

Ta première sortie clandestine. [...] Ton échappée.

Tu vas « sortir » pour la première fois, Hajila. [...] Tu entres dans l'ascenseur, tu vas déboucher en pleine rue, le corps empêtré dans les plis du voile lourd. Seule, au-dehors, tu **marcheras**. [...]

« **Je m'immobilise**, puis **j'avance**, **je glisse** dans l'azur, je décolle de la terre » [...].

Tu gravis le chemin. [...] Tu marches, Hajila, baignée par la lumière qui te porte (*OS*, 26-28 ; c'est nous qui soulignons).

Ces verbes résument aussi, selon nous, l'idée d'effort physique et le passage de l'état de soumission à l'état de liberté et de confiance en soi-même. Le stade de flânerie ou de promenade pendant lequel le corps apprécie le plaisir de la marche libre n'est vraiment pas encore atteint, le corps de Hajila exprimant tout simplement son besoin de soleil et d'espace ouvert :

Tu n'en as cure ; tu as repris tes évasions. [...] Une fois dehors, l'après-midi, tu découvres d'autres façades, d'autres visages. Les bruits t'enveloppent ; par instants, le suspens de la rumeur sur un arbre semble une goutte perlée, le chardonneret troue l'azur de ses notes vrillées... Tu t'exposes au soleil ; avec un plaisir violent, tu reçois les rafales du vent fouettant quelquefois, l'asphalte. Tu marches toujours sans voile (*OS*, 81-82).

Hajila marche lors de ses sorties. Elle est donc en train de construire son image personnelle du monde environnant et, par là même, elle lui donne un contour dans lequel son corps trouve sa place.

Le corps féminin, le plus souvent, débout, se plaçant dans l'espace et en train de marcher s'impose à nous. Mais un autre verbe fait apparition et introduit une liberté encore plus grande car la marche est épurée de tout but. Thelja utilise le verbe « *déambuler* » (*NS*, 61) ; celui-ci

désigne l'acte de marcher librement et à son rythme dans une ville étrangère, de visiter, de parler, de découvrir, de voir quelque chose de nouveau. Il traduit les signes de la liberté et du relâchement du but. Ce verbe permet la découverte de tant d'endroits et il est tellement riche de gestes, de postures, d'attitudes corporelles qu'il englobe tout mouvement féminin dans l'espace. De plus, pour Thelja, il devient le symbole de la première liberté, il atteste le parcours de vie et de sentiments, il est donc point de repère par excellence pour les futures pérégrinations :

au Maroc où tu t'es mariée, j'y suis allée pour toi, un hiver à Marrakech : j'ai déambulé de l'aube au couchant, dans toutes les ruelles de la médina, m'asseyant dans la poussière, me faisant bousculer au marché des femmes, entretenant avec les paysannes de passage des conversations sur le seuil des medersas, dans le plus humble des sanctuaires ou à l'intérieur des mosquées de quartier, entre deux moments de prière... Chaque soir, un mois durant, j'ai goûté l'émerveillement de ma première liberté (« Je suis comme chez moi et pourtant vagabonde ! » m'exclamais-je ravie) (NS, 61-62).

Cette liberté est poussée jusqu'à ses limites, à la perte de sens et de tout point d'ancrage. Et le verbe décrivant la trajectoire qui sort complètement du cadre imposé et de toutes les frontières est « *errer* ». Marta Segarra le met en relation avec la quête d'identité :

Chez ces femmes, [...], l'errance dans la ville, au-delà de la simple mais précieuse jouissance de la maîtrise du regard et de l'espace (commentées dans *Vaste est la prison*), s'apparente aussi au processus de remémoration et de formation d'une identité, qui sont des motifs principaux dans cet ensemble romanesque<sup>333</sup>.

Nous voulons nuancer cette affirmation, puisque selon nous, l'identité est en grande partie formée par tous les actes qui conduisent à la libération du corps, dont font partie le regard et la marche ou la flânerie. Plus que les deux verbes précédents, celui-ci trahit le dépassement de la nécessité de sortir pour y inscrire une attitude prenant plaisir dans cette recherche. De plus, ce verbe, propre à la trajectoire de Isma, atteste d'une maîtrise parfaite du corps et de la rue. Ayant un passé de femme libre, elle n'est plus dans la découverte de ce qui l'entoure, mais dans la déambulation par pur plaisir. Son aventure ne consiste pas à regarder le ciel et à repérer les parcs, mais à conquérir l'espace entier de la ville, par quelque moyen que ce soit et à tout moment de la journée. Son corps occupe de plein pied sa place dans cet espace élargi, il est à l'aise dans ces actes et dans les divers vêtements à la mode :

---

<sup>333</sup> Segarra, Marta – *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, op.cit., p. 116.

Ô souvenir, jours d'été ou jours de pluie, je **flâne** dans les rues de quelque capitale ; tantôt c'est la mode des robes longues, j'ai l'impression de danser au moindre mouvement, sur mes mollets battent les pans d'une jupe couleur cuivre, blanche parfois, ou d'un bleu pâle comme les prunelles de l'homme qui m'attend ; tantôt mes jambes nues et les genoux à demi découverts, le buste serré, je me sais mince, jaillissante hors la ceinture de cuir, le pas hâtif, la nuque gracile, je tourne la tête d'un coup, [...] ah ce soleil, ces promenades, **mon corps qui navigue**, tant et tant de fois il m'arrive de **flotter** dans le faisceau des regards alentour. [...]

Vingt ans, l'adolescence est encore proche, les jours sont immobiles, leur coulée se fait imperceptible, **je sors** d'une bouche de métro, **je saute dans un bus**, **je surgis** devant une gare, **je me redresse** le long d'un boulevard, trente ans la même silhouette, les yeux plus avides, la flaque des aurores glisse, les heures passées à deux sont argile nourricière, quarante ans, le visage anxieusement se mire par secondes griffées, la marche dans les ruelles s'entrecoupe d'arrêts, l'avidité de l'œil se fait limpide [...] Je marche (*OS*, 19-20 ; c'est nous qui soulignons).

Cette évolution empreinte de liberté totale d'un corps à l'aise dans les moindres mouvements de l'extérieur est une constante des actes de Isma. Il n'y a rien de préétabli dans ses déambulations, elle alterne les postures corporelles « sortir », « sauter », « surgir » et les espaces. Mais domine la surprise du corps qui retrouve à tout moment la lumière, qui s'y inscrit durablement.

Nous observons la liberté qui relie tous ses gestes puisqu'elle est choisie et inscrite consciemment, définitivement dans son corps : « Je désire soudain sortir, malgré le froid. Il me faut errer, libérer dans l'espace cette excitation gratuite. Mon corps se meut léger » (*OS*, 44) ; « Ruelles qui s'allongent devant nous au crépuscule suivant ; elles se terminent en impasse contre un horizon de braises. [...] Au retour de telles évasions, retrouver le lit-épave. [...] Butin rapporté de ces errances, des images nous emplissent, incoercibles » (*OS*, 75).

Pour elle, « errer » favorise la concentration et la prise de décisions. Etre dehors devient le seul moyen d'avoir une réflexion libre afin de pouvoir analyser, prendre la bonne décision et de l'assumer complètement jusqu'à se sentir renaître. La sortie a une connotation positive, elle offre la possibilité à se fondre dans l'anonymat propice à cueillir une richesse de sensations, à être confrontée à l'autre et à une mise en situation nouvelle. Elle lui permet de se retrouver dans la marche et dans l'oubli total de soi, presque un effacement de l'état initial pour arriver à se reconstruire : « - J'avais besoin de réfléchir, pour cela, d'être dehors ! De marcher, de dévisager des visages inconnus. J'avais besoin d'être dehors, mais qu'on m'oublie ! D'une certaine façon, qu'on me tue ! » (*OS*, 89). Mais pour en arriver là, il lui fallait une connaissance totale de sa liberté, grâce à un passé fait d'avancées, à la fois corporelles et intellectuelles, et duquel les interdit ont été éloignés : « quand, adolescente, j'ai rencontré cet

homme, c'était "nue" que je déambulais ! J'allais au lycée et à l'université, mais comment marcher ainsi aux côtés d'un homme aimé ? Nulle tradition ne me servait de phare » (*OS*, 95). L'identification de notre héroïne à sa trajectoire de vie révélée par le verbe « errer » est totale car dans l'antépénultième chapitre, Isma est désignée comme « errante » :

La semaine qui suivit, je me mis à marcher dans la ville. Depuis l'aube jusqu'au milieu de l'après-midi, à l'heure où ma fille sort de l'école. Revenir en sa compagnie chez la tante, dans la médina. Ce retour à deux devient mon but. Jusque-là, durant le matin et une partie du jour, je redeviens errante (*OS*, 165).

La femme devient donc une « errante » une fois qu'elle sait très bien ce qu'elle veut faire et comment y parvenir. Autant dire qu'elle sait de quoi elle est capable et qu'elle envisage toutes les conséquences de ses actes. Une « errante » n'a plus peur d'exposer son corps, de sortir et de rompre les amarres avec la famille et la tradition. Hajila, à la fin de l'action de ce roman, est désignée par Isma avec ce même terme, c'est-à-dire que l'errante initiale a aidé la seconde à se libérer et à sortir du cadre préétabli et que l'errance se transmet entre femmes comme un don. Et elle est laissée en héritage par la mère ou l'aïeule à la fillette et, dans ce cas, la liberté revêt un sens plus profond car plus physique et absolument indispensable à la vie : la première acception de cette liberté est la capacité de respirer librement. Parfois, pour faire cela, il faut rejeter tout lien ou sentiment envers la tradition, la femme doit être donc dépourvue de toute attache <sup>334</sup>:

Là-bas, dans la capitale, tu dérivais, errante, mendicante, peut-être femme offerte aux passants ou aux voyageurs d'un jour. Nous voici toutes deux en rupture de harem, mais à ses pôles extrêmes : toi au soleil désormais exposée, moi tentée de m'enfoncer dans la nuit ressurgie (*OS*, 10).

Une autre paire féminine, Thejla et Eve, les deux amies de *Les Nuits de Strasbourg*, expérimentent des sensations extraordinaires d'inscription de leurs corps dans l'espace et dans la liberté du mouvement. Loin de la marche habituelle, leurs corps errent dans la lumière et dans l'espace ouvert de la ville entière : « Oh Dieu, l'ivresse de déambuler, de goûter

---

<sup>334</sup> Les lignes qui nous confirment cette transmission féminine sont appliquées à la situation vécue par une mère et sa fille : « A dire vrai, je venais de comprendre que je maintenais, par l'intermédiaire de ma seule fille, la tradition à peine esquissée jusque-là chez l'aïeule (descendue définitivement de la zaouïa pour la ville), chez la mère (tournant le dos spontanément à l'ancien, ouverte instinctivement au nouveau) : je faisais de ma fille, prête alors à s'ancrer dans la terre de son père, une fugitive nouvelle.

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

- Désir de liberté, diriez-vous tout naturellement.

- Oh non, répondrais-je. La liberté est un mot bien trop vaste ! Soyons plus modestes, et désireuses seulement d'une respiration à l'air libre » (*VP*, 320).

l'errance, plongée dans une telle intensité ! Jamais, pourvu que je marche, je ne cesserai de me sentir légère » (NS, 51), nous avoue Thelja. Son amie affiche le même cheminement et engouement pour la liberté :

Aller à cette séance de piscine, une demi-heure, pas plus. Flâner ensuite une heure toute seule, avant d'aller déjeuner chez les cousins. Et toi, Thelja ma sœur, t'es-tu levée à cette heure, ou restes-tu à paresser dans les bras de cet inconnu ?

Nous voici de nouveau, comme dans l'enfance, il y a vingt ans au moins de cela, nous voici à errer, à flotter, à dormir au cœur de la même ville... (NS, 137).

Les verbes continuent à mettre en lumière les différentes postures corporelles et les gestes féminins dehors, en pleine lumière :

Ainsi sentir l'éclat des aurores, le poids aveuglant des midis, le blanc des trop longs après-midi, sentir la gratuité de la liberté. Celle-ci n'est pas forcément un chemin, elle est un éther dans lequel on s'enfonce, on dort debout, on danse immobile ou à demi incliné, ou à peine penché, on se fond avec des retenues de jouissance. Lumière palpant tout le corps... (VP, 296).

Ces différents stades d'avancement sur la voie de la libération des gestes, des mouvements à l'extérieur de la maison ont tous un point commun : les réactions corporelles qui se manifestent soit discrètement, soit avec force, décrivent une courbe ascendante vers une liberté rappelant celle d'Aïcha et des autres femmes du début de l'Islam. Nous avons devant nous un corps féminin riche de perceptions qui métamorphosent son cœur. Tout d'abord, l'ivresse qu'il éprouve est provoquée par le reflet et l'intensité de la lumière sur le corps et dénote l'ouverture de l'espace extérieur : « Rien ne détruirait le soleil de ce jour, toute cette ivresse qui bondissait dans ma poitrine, tandis que j'étais allongée sur le dos, face au ciel » (LI, 39). Quand nous parlons de la lumière, il s'agit en fait du soleil<sup>335</sup> qui inonde l'extérieur et les sensations sont toutes concentrées au niveau de la poitrine, comme si le cœur s'abreuve directement de cette source et se manifeste prodigieusement, signe qu'il récupère tout le temps perdu à l'ombre de la maison ou d'un mari possessif : « Moi, lorsque je sortis de la *mahakma*, ce midi, je ne vis dehors que le soleil. La seconde d'après, je sentis même sa chaleur, sa vibration exploser presque contre moi, en pleine poitrine » (VP, 307). Pour notre auteure, le corps féminin offert au soleil ressent automatiquement l'ivresse de la liberté et une

---

<sup>335</sup> Nous avons trouvé dans *Les Impatients* une belle phrase qui décrit les sensations ressenties par le corps féminin la première fois qu'il s'expose au soleil : « Comment expliquer la brûlure du soleil sur ma peau nue, la première fois ? » (LI, 29).

sorte de jouissance, même si les deux termes sont difficiles à saisir d'une manière concrète. Cette ivresse annonce une ouverture de l'être féminin (le geste d'ouverture des bras et l'envie de prendre tout le ciel) et sa perception aiguillonnée de tout ce qui l'entoure (personnes, rues, ciel) :

Pendant des heures, je parcourus la ville d'un pas que je voulais lent pour contenir mon ivresse. Attentive aux visages furtifs des passants, aux vieilles rues nonchalantes, au fleuve toujours royal, j'apprenais à tout oublier. Tout, excepté ma fierté de voir Paris jeter pour moi ses masques de l'ennui, de la vieillesse déchuée, et me dévoiler enfin son vrai visage : celui de sa tendresse complice pour tous ceux qui se sentent libres. Car je suis libre ! me disais-je en me retenant de ne pas ouvrir grand les bras, dans un geste d'enthousiasme, pour emprisonner le ciel. Libre ! répétais-je en continuant à marcher d'un pas inlassable, pour épuiser mon sentiment de victoire (*LI*, 219).

Une nuance très intéressante vient s'ajouter au terme de liberté : « la gratuité de la liberté » (*VP*, 296). En plus de la liberté de mouvement et des sens, il s'agit ici, selon nous, de la liberté fondamentale de l'être humain, qu'il soit homme ou femme. C'est un rappel de la part de notre romancière qui considère que la liberté est un acquis dès la naissance<sup>336</sup> et une expérience humaine qui détermine notre place dans le temps et dans l'espace. De ce point de vue, la liberté est une nécessité ; et même si dans certaines sociétés, il y a eu des tentatives d'imposer des limites aux corps féminin – comme la société algérienne dont est issue A. Djébar – la liberté, endormie ou restée dans la mémoire sous la forme des traces, finit toujours par s'imposer à travers des symboles ou des actes. Et si nous n'oublions pas les efforts et les sacrifices qui ont été faits par les femmes algériennes pour arriver à cette liberté de mouvement, nous comprenons la valeur qu'elle a acquise aux yeux de nos héroïnes et narratrices.

Cette sensation doit être mise en relation avec la *respiration libre*, laquelle devient pour le corps féminin, à cause de son intensité, le lien qui unit le ciel et la terre. Ce corps débarrassé du voile vit presque une exaltation intellectuelle en découvrant l'extérieur heureux (qui contraste forcément avec l'intérieur morne de la maison fait d'habitudes immuables), d'où la

---

<sup>336</sup> Cette idée est affichée par l'analyse que Hajila fait du statut et de la liberté des hommes par rapport aux restrictions imposées aux femmes : « L'homme est vraiment sorti ; l'homme, tous les hommes ! "Vous qui surgissez au soleil ! Chaque matin, vous vous rincez à grande eau le visage, les avant-bras, la nuque. Ces ablutions ne préparent pas vos prosternations, non, elles précèdent l'acte de sortir, sortir ! Le complet une fois mis, la cravate serrée, vous franchissez le seuil, tous les seuils. La rue vous attend... Vous vous présentez au monde, vous les bienheureux ! Chaque matin de chaque jour, vous transportez votre corps dans l'étincellement de la lumière, chaque jour qu'Allah crée !..." » (*OS*, 17).

sensation de volupté et de bien-être expérimentée. L'exemple de Dalila est parlant car, même si elle a eu un passé assez libre, elle apprécie ses journées passées dehors, en compagnie de Salim. Elle découvre des paysages et ressent des sensations inconnues jusqu'alors :

Je continuais à inventer, pleine à la fin d'une exaltation intellectuelle qui, seule, pouvait servir de transition entre les moments de lent bonheur que je passais avec Salim, et les heures trop pleines de mornes habitudes de la maison (*LI*, 46).

Pour ce jeune corps féminin, qui découvre la mer et le port, l'ivresse et l'excitation dépassent la simple dimension physique. L'attribut « intellectuelle » a été consciemment utilisé par notre romancière pour marquer cette unité de l'être féminin qui associe l'enveloppe charnelle à une vie psychique devenue consciente. Cette unité est marquée par des sensations enfouies au fond d'un cœur qui avait perdu le contact avec la vie plénière. Car des expressions comme « yeux brillants », « me gorger de soleil », « joie fiévreuse » et l'excitation induite par la découverte de ce coin de la ville d'Alger nous dessinent un corps qui rappelle celui de Aïcha et des premières femmes de l'Islam :

Les yeux brillants, je humais la mer.

- J'aime cette odeur !

- C'est la première fois que vous venez là ?

- Bien sûr, dis-je [...] Vous savez, je ne connais rien d'Alger, ni de nulle part.

La mer nous entourait. Emmerveillée, je contemplais les bateaux endormis et, à nos pieds, la multitude de barques, de canots, comme un vol d'insectes abattu. [...]

Je me baissais pour me mirer dans la mer [...]

Je préférais lever la tête, regarder loin à l'horizon, renverser les yeux pour me gorger de ciel. J'aurais voulu aller loin, le plus loin possible. Une joie fiévreuse m'envahissait. Excitée, je voulais qu'on aille vite (*LI*, 73-74).

Après la découverte de l'extérieur, du soleil et de la mer, vient la révélation du ciel et de ses nuances par Nfissa. Voir le ciel s'apparente pour elle et son corps, à des besoins physiologiques primaires, essentiels pour la vie, comme manger et boire. Et l'envie, à la fois physique et psychique, est affichée par l'adverbe « goulûment » (*AN*, 69).

Mais ce décor naturel – cadre nécessaire au corps féminin qui est en contact constant avec ses états d'âme pour qu'il prenne conscience de ses sensations – n'est jamais inanimé. Tout au contraire, il y a habituellement deux personnages, soit une couple, soit une femme qui ouvre la voie à celle qui observe, voit et note dans son cœur. Le décor s'imprègne des nuances qui



se révèlent incessamment et qui attirent l'attention féminine. Lorsque Thelja sort dans Paris pour rencontrer François, si leurs conversations ont lieu dehors, son attention à elle est plus dirigée vers la lumière et le vent que sur l'homme : « Au café parisien, lors de leurs premières rencontres, alors qu'ils prenaient des habitudes [...] quand il parlait, quand surtout elle écoutait, elle s'absentait presque ou le paraissait, elle ne semblait regarder autour d'eux que le vent, que les jeux du soleil dehors » (NS, 115).

Avant la reconnaissance entière de l'excitation et en continuant la respiration libre, parmi les nouveaux signes corporels, il y a l'éclat des yeux et la couleur vive du teint : « ce teint coloré, ces yeux trop brillants, toute cette excitation inhabituelle » (LI, 47) ; ou la peur de Hajila éprouvée lors de la deuxième sortie : « Depuis que tu as claqué la porte, la peur te mord, comme si c'était ta première évasion » (OS, 38) ; le besoin vital de Isma d'espace et de marche pour exprimer ou évacuer le trop plein d'émotion : « Je désire soudain sortir, malgré le froid. Il me faut errer, libérer dans l'espace cette excitation gratuite » (OS, 44). La jeune Nfissa, qui marche dehors, parle de sa frénésie, une réaction à l'enfermement des autres femmes : « Nfissa qui préférerait marcher, marcher, comme si, en vérité, on l'avait enfermée trop longtemps et qu'il lui fallait réaliser tous ses rêves d'évasion accumulés » (AN, 91) ; et pour la narratrice de *L'Amour, la Fantasia*, sa liberté tient presque du miracle, de sa « chance » (A,F, 297), d'où ses interrogations sur les différences existant entre elle et les autres jeunes filles de sa famille :

je marche, fillette, au-dehors, main dans la main du père. Soudain, une réticence, un scrupule, me taraude : mon « devoir » n'est-il pas de rester « en arrière », dans le gynécée, avec mes semblables ? Adolescente ensuite, ivre quasiment de sentir la lumière sur ma peau, sur mon corps mobile, un doute se lève en moi : « Pourquoi moi ? Pourquoi à moi seule, dans la tribu, cette chance ? » (A,F, 297).

La marche pour assouvir sa faim d'espace est encore plus forte une fois le corps comblé par l'amour ou par la violence corporelle récente, suite à un sujet de discorde :

Eve et Hans ne sont pas sortis comme aux autres retrouvailles : hors du lit encore entrouvert et gardant trace de leurs moments de volupté, aussitôt après, ils cherchaient dehors, dans une faim d'espace, les bruits de la foule [...] Qu'elle oublie, Eve, non pas l'enfant qui l'alourdit, non, qu'elle efface, ou qu'elle engloutisse pour plus tard, pour les jours et les nuits où elle sera seule, le souvenir de sa violence inexplicquée, de sa colère épuisée... (NS, 166-167).

Marcher peut entraîner donc l'oubli des moments pénibles vécus à cause /à côté de l'homme aimé. Thelja, surprise désagréablement par l'initiative de François qui l'a conduite dans la maison de sa mère (dans laquelle sa présence et celle de l'épouse morte sont encore perceptibles), ne ressent que le désir d'être dehors, de respirer librement : « Elle se leva, ouvrit une baie, sortit sur la véranda. Respira longuement » (*NS*, 202). La première tentative manquée (l'homme l'ayant retrouvée), elle veut à tout prix sortir, marcher, s'enfuir en quelque sorte de cet univers étrange : « Elle allait lui dire : "Sortons ! ou alors, laissez-moi fuir ! Je ne veux que marcher, vers le fleuve, ou sur une route de campagne... Sortir !" » (*NS*, 203).

La marche est donc associée à tous les états d'âme, le plaisir ou la douleur, elle fait sortir des sentiments enfouis ou difficiles à exprimer. Elle a donc un rôle cathartique puisqu'elle permet de chasser définitivement le chagrin et le corps, délivré par l'effort physique ou le changement de cadre, change ses perceptions : « Des larmes coulaient sur mon visage. Le vent, qui me fouettait les joues, les séchait rapidement. Je marchais avec un sentiment de libération. Heureuse de sentir mes cheveux sur mon cou, dans mon dos, heureuse du grand air, je courais droit devant moi... » (*LI*, 15).

Cette marche féminine dehors ne se donne pas d'autres finalités que le plaisir : se promener et voir son fiancé (*LI*, 194) ; (*LI*, 236) ; se promener avec l'homme, une nouvelle habitude qui offre à la femme une prise de conscience sur son adaptation à cette nouvelle situation (*NS*, 47-48), découvrir et visiter tous les quartiers de la ville (*AN*, 91) ; ainsi l'être féminin a la possibilité de les explorer attentivement, d'apprécier le charme des bâtisses :

Elle se retrouva peu après sur la place « du Marché-des-Cochons-de-Lait » ; elle s'arrêta pour contempler la Maison, également « du cochon de lait », qui portait en façade la date de sa construction : 1477. De l'autre côté de la ruelle, un petit hôtel au charme discret ; Thelja, qui avait le goût, quelques jours auparavant, de changer à chaque fois de gîte, en nota le nom. Puis elle erra jusqu'à la place du Marché-aux-Poissons, déserte ce lundi ; elle tourna le dos au palais des Rohan, revint sur ses pas... Elle entra dans une *winstub*.

Elle s'assit, commanda à boire (*NS*, 248-249).

Mais la richesse de ce geste réside justement dans le dépassement de la simple découverte extérieure pour devenir un moyen de se concentrer sur soi ; il s'agit donc d'un geste propice à

la réflexion<sup>337</sup> et à la recherche de soi. La liberté d'avancer dans l'espace physique donne aussi envie d'avancer dans la vie personnelle, de sortir des périodes néfastes, identifiées à un « tunnel de silence intérieur » :

Une femme sort seule, une nuit, dans Paris. Pour marcher, pour comprendre... Chercher les mots pour ne plus rêver, pour ne plus attendre.

Rue Richelieu, dix heures, onze heures du soir ; la nuit d'automne est humide. Comprendre... Où aboutir au bout du tunnel de silence intérieur ? A force d'avancer, de sentir la nervosité des jambes, le balancement des hanches, la légèreté du corps en mouvement, la vie s'éclaire et les murs, tous les murs disparaissent... [...]

Je me sens bien seule, je me perçois complète, intacte, comment dire, « au commencement », mais de quoi, au moins de cette pérégrination (A,F, 163-164).

La vie libre dehors, maintes fois décrite dans notre corpus, est donc le moyen pour la femme djebarienne de remonter le temps et de se retrouver au début, lavée de toute souillure et de toute tache qui aurait empiété sur sa vie affective. Cette idée est exposée dans un fragment à valeur autobiographique, la pensée n'est plus transposée dans les dires des personnages féminins, elle est donnée directement : « Je me libérai de l'amour vorace et de sa nécrose. Rire, danser, marcher chaque jour. Seul le soleil peut me manquer » (A,F, 166).

De cette liberté du corps, à la liberté totale d'une femme, allégée de son corps et de la matérialité de celui-ci, il n'y a qu'un pas. Car pour être vraiment libre, le corps féminin doit rompre les liens avec le pouvoir masculin, rejeter tout attache et inscription de l'homme et cela devient possible par la stérilité ou le refus de la maternité<sup>338</sup> :

---

<sup>337</sup> Nous avons déjà cité ce fragment sur la résurgence du moi et la prise de conscience qui en découle pour l'être féminin sous la lumière du soleil – le terme de « passagère » n'a pas été choisi par hasard par notre auteure pour parler de son personnage féminin ; mais parce qu'il s'agit d'un mouvement de réappropriation de soi emblématique, qui est moteur des grandes décisions menant à la libération du corps, nous tenons à redonner ces quelques lignes du discours indirect de Thelja : « M'interrogeant, tout en marchant dans la fraîcheur de la première brume, je découvre que, plus je me sens ainsi passagère dans une ville d'Europe, plus je reconnais l'élan violent qui m'a saisie, il y a plus d'un an : quitter à la fois ma terre de soleil, un amour brouillé, un garçonnet aux yeux élargis de reproche, oui, partir d'un coup à trente ans, cela me paraissait jaillir d'une tombe !... D'une tombe ouverte au ciel, certes, d'une tombe quand même ! Oh Dieu, l'ivresse de déambuler, de goûter l'errance, plongée dans une telle intensité ! Jamais, pourvu que je marche, je ne cesserai de me sentir légère... » (NS, 51).

<sup>338</sup> Loin d'être stérile, Hajila refuse la maternité parce qu'elle la perçoit comme une entrave à la liberté de marcher librement dehors. Son amour pour le soleil la pousse donc à rejeter le fœtus et le poids de la société qui voyait en la femme avant tout une mère. Bel exemple de libération de tabous de la part de cette femme voilée et soumise au début de son mariage : « Le deuxième mois, tu n'as donc pas eu besoin de te purifier ; tu portes la vie, quelle vie, la vie frémit au-dehors, mosaïques de rêves. Sans voile ! Comment porter durant des mois interminables un enfant ? Tu te demandes : "Y a-t-il des femmes lourdes, y a-t-il des corps chargés qui se meuvent au-dehors ? Ai-je aperçu des femmes enceintes, à la fois enceintes et dévoilées ? Des étrangères qui vont chez le médecin et qui accouchent en clinique !" [...]

j'appris le verdict joyeusement : je serais donc merveilleusement stérile, disponible pour des enfants de cœur, doublement de cœur, et jamais de sang !

Ainsi ai-je été allégée par cette nubilité qui me permettait de me concevoir aussi longtemps androgyne. Une grâce. [...]

Or, j'ai rêvé ma vie, ivre d'espace et de mouvement ; j'ai dansé ma petite vie d'odalisque sortie définitivement du cadre, au moins, jusqu'à l'âge de quarante ans... Et depuis ? Entre ombre et soleil, entre ma liberté vulnérable et l'entravement des femmes de « chez moi », sur la frontière et le tranchant d'une terre amère et vorace, je zigzague (VP, 313).

Un cas étonnant fait le lien entre cette liberté totale de mouvement, à tout moment de la journée et l'absence totale de liberté dont nous avons parlé dans la deuxième partie, comme si le peuple avait besoin d'une transition, d'un compromis capable d'apaiser les inquiétudes exprimées par les matrones se souciant de l'honneur des fillettes. Ces corps de jeunes femmes, pas tout à fait libres mais pas tout à fait enfermés forment une catégorie distincte dans notre corpus. La toute première est la narratrice de *L'Amour, la fantasia* qui étudie pendant la semaine et retrouve la vie « normale » de sa mère pendant la fin de la semaine et celle des femmes de la famille pendant les vacances d'été. Malgré cette courte période d'enfermement, elle est en marche vers la troisième liberté à laquelle nous nous intéresserons : la parole libre. Car un corps qui existe, qui est dehors, ressentira le besoin de parler, de s'exprimer, de mettre en paroles ses sensations et ses nouveaux sentiments.

---

Non, la douleur d'enfanter dans un univers glacé ne te tourmente pas. C'est l'attente présente que tu refuses, l'alourdissement : comment circuler dehors sans être vue, comment passer inaperçue malgré ce ventre ? Cette proéminence allait-elle fendre l'espace à ta place, t'empêcher d'être de nouveau un regard qui dévore ? Ne seras-tu plus seule quand tu marcheras ? Ta légèreté va-t-elle disparaître ? Espoir fugace, espoir de ... Tu comprends que tu t'approches d'un mystère qui, à peine frôlé, risque de se dissiper.  
- Si je pouvais le faire tomber ? » (OS, 82-83).

### 1.3. Parler

Si nous nous rappelons la deuxième partie de ce travail, le fait de s'exprimer pour une femme est une *fitna*, c'est-à-dire une menace à l'édifice des valeurs morales et des croyances religieuses qui sous-tendent la société traditionnelle algérienne<sup>339</sup>. Cette opinion est exprimée par certains personnages masculins de notre corpus et montre la résistance de certaines idées et valeurs dans la culture et l'imaginaire masculin algérien. C'est pour cette raison que le langage de la femme a été obligé de se voiler, tout comme son corps, en signe de sa résistance apparemment passive. Cette réalité a conduit Djébar dans quelques-uns de ses romans à parler du corps féminin comme étant un « corps sans mots ». (*A,F*, 11).

Mais avec la redécouverte du regard, de la marche libre, la femme *se met à l'écoute de son corps*, ce qui viendra source de réflexion et de prise de conscience pour les futures évolutions. Ce corps féminin avait déjà gardé dans sa mémoire le plaisir – jamais oublié –, de la parole entendue ou racontée par les autres femmes. Cette parole qui est utilisée par les femmes uniquement pour véhiculer des croyances et des histoires ou pour transmettre des connaissances empiriques qui font partie de leur héritage culturel, commence peu à peu à avoir un autre rôle : l'expression de soi à travers un langage féminin qui, loin de se détacher du corps, le met en évidence par sa richesse de sensations, sentiments exprimés à haute voix. Dans les romans djebariens analysés dans ce chapitre<sup>340</sup> il y a principalement deux faits qui favorisent la prise de la parole et donc l'avènement d'une identité féminine : les événements historiques, sous la forme de la guerre d'indépendance, à transmettre pour entretenir la mémoire collective, et le besoin de se comprendre en parlant de soi à une autre femme.

Cette démarche intérieure d'exprimer ses souvenirs (et donc sa position, ses sentiments, sa participation) et de se connaître / se sentir est inévitablement accompagnée d'un travail de réflexion très enrichissant, à la fois pour la femme et pour nous, lecteurs. Ce travail sur soi offre au corps féminin une continuité corporelle et psychique, dans l'interprétation des

---

<sup>339</sup> L'un des plus grands défauts de la femme est sa curiosité, nous dit Karim dans *Les Alouettes naïves*, (*AN*, 38). Toujours d'après lui, la plus grande qualité d'une femme est la discrétion (*AN*, 90).

<sup>340</sup> Les romans qui forment notre corpus pour ce chapitre sont les suivants : *Les Enfants du nouveau monde*, *Les Alouettes naïves*, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *L'Amour, la Fantasia*, *La Femme sans sépulture* et *La Disparition de la langue française*. Nous avons délibérément laissé de côté les textes à dominante autobiographique auxquels d'excellentes biographies et analyses ont été consacrées. Nous nous intéressons uniquement à l'image féminine telle qu'elle ressort des discussions des personnages féminins, nous ayant fait le choix de rester dans la dimension fictionnelle de l'œuvre djebarienne, même si parfois nous ferons des renvois à des fragments ou des explications apparaissant dans les pages autobiographiques. Ces pages nous donnent des informations sur l'émergence du « je » féminin dans les contextes habituels de la vie courante algérienne.

sentiments, de son implication dans la lutte pour l'indépendance, dans sa position par rapport aux événements nouveaux qui arrivent et que la femme vit ou subit. C'est toujours ce travail qui fait (re)découvrir aux femmes leur être et l'importance des paroles dans l'expression de leurs sentiments. De plus, dans cette démarche constructive, les sentiments retrouvent leur valeur initiale, de moteur psychique de l'être humain, et pour légitimer cette vision, *Loin de Médine* sert de point d'ancrage. Car, en remontant aux origines de l'Islam, la vision sur le corps féminin est enrichie par les représentantes des cavalières, des guerrières et des femmes libres vivant et exprimant leurs sentiments. A l'époque moderne, telle qu'elle est décrite dans nos romans, afin de retrouver cette indépendance sentimentale, la femme djebarienne doit passer par un travail psychique qui a le pouvoir de laver les sentiments de leur poids et du conditionnement culturel. Le corps, à travers « ce dérangement » (VP, 49) de la passion ou le « séisme » (VP, 49) de l'amour, dans ce cas précis, est prêt à redécouvrir « une géologie originelle » (VP, 49) surgie, grâce à la lumière, aux mots et peut-être à des faits (in)habituels<sup>341</sup>.

Dans cette prise de conscience de son corps, la femme djebarienne (ré)apprend à parler. Car, le corps féminin avait jusque maintenant l'habitude de s'exprimer à travers des cris, chuchotements<sup>342</sup>, murmures, vociférations, improvisations, conciliabules, aveux. Avec l'acquisition de la liberté (du regard, du mouvement), le langage réduit des femmes est revisité par A. Djébar, qui retourne aux origines mêmes du langage humain, et qu'elle investit du vécu des femmes algériennes. Et après avoir renoué avec le passé dans *Loin de Médine*,

---

<sup>341</sup> Nous tenons à donner cette citation qui, même si elle fait partie des pages autobiographiques, nous dévoile le pouvoir révolutionnaire que certains sentiments ont sur l'être féminin. Car des éléments liés à la manière de vivre ces sentiments deviennent des incitateurs qui conduisent la femme à l'avènement de la parole. Ainsi, les « faits », la « lumière » et les « paroles » de l'autre touchent la femme au plus profond de soi-même et lui donnent envie d'en parler : « Quels faits, quelle lumière, quelles paroles ont présidé à ce dérangement – comme si une passion dérangeait, comme si au contraire elle ne venait pas, ex abrupto, remettre en ordre, en quelque sorte faire le ménage de l'âme, redonner aux impulsions leur mouvement premier, leur pureté. Comme si tout amour, aussi aveuglement vécu, tout emmaillotté d'interdits qu'il paraisse à certains, et donc gratuit, et donc superflu ou puéril, comme si l'amour, survenant tel un séisme de silence ou d'effroi, ne ramenait pas, dans l'effondrement de l'ordre apparent qui se délite, une géologie originelle... » (VP, 49).

<sup>342</sup> Assia Djébar parle dans sa thèse de cette langue féminine réduite et de « ses degrés d'intensité (du chuchotement au cri, au soliloque, au monologue, au dialogue, à l'aveu, à l'abandon...) », in *Le Roman maghrébin francophone entre les langues, entre les cultures : Quarante ans d'un parcours : Assia Djébar – 1957-1997, op. cit.*, p. 22.

Même réduite, cette langue a la capacité d'exprimer la richesse de sentiments et de points de vue féminins, assumée par notre romancière dans son écriture : « femmes de tous âges (ancêtre, jeunes femmes ou même fillettes) me lançant continûment leur parole de véhémence, leurs éclats de voix, leurs rires, leurs souffles, leurs soupirs avalés, en un mot, leur langue en mouvement, la vie même et les pulsations de leur seule liberté à chacune, sa parole », in *Le Roman maghrébin francophone entre les langues, entre les cultures : Quarante ans d'un parcours : Assia Djébar – 1957-1997, op. cit.*, p. 22 ; les mots soulignés sont dans le texte d'origine.

afin de mettre en lumière une époque pendant laquelle la femme a joué un rôle très important, elle entend lui redonner la parole et mettre en mouvement des destinées de femmes qui ont connu le silence et la mutité.

### Parler de la guerre et (se) transmettre à travers l'Histoire

Cela est rendu possible par la réapparition de *la voix* et de *la parole*<sup>343</sup> féminine et par l'apparition d'une nouvelle hypostase du corps féminin, celle de la « conteuse », la « diseuse » qui raconte ses souvenirs et assure une transmission de l'histoire personnelle et collective. Le côté corporel est le plus souvent passé sous silence, sauf quand il doit accompagner et exprimer son trop plein d'émotion ou de souffrance. Même si l'accent est mis sur la voix, nous avons trouvé des notations sur ce corps de la conteuse, sa posture, son regard, lors de cette prise de parole. La première caractéristique est la fierté de Hassiba qui raconte sa vie et les raisons diverses qui l'ont poussée à prendre la parole pour dévoiler son engagement dans la révolution contre le colonialisme (*ENM*, 168). Son corps en marche est mû par son envie d'être utile aux « frères » dans le combat, en faisant des pansements et des piqûres (*ENM*, 167). A cette fierté s'ajoute le « regard clair, dur aussi » (*AN*, 237) de Nfissa quand elle parle de l'importance des maquisardes pour la société féminine ou les yeux luisants de Chérifa quand elle évoque ses souvenirs. Cette caractéristique est complétée par des observations sur la voix et des mouvements du corps de Nfissa qui attirent l'attention : « sa voix, le mouvement d'élan de son corps, debout, une main en avant, l'éclair du regard puis son désarroi devant elle-même » (*AN*, 237). Malgré ce début tâtonnant, le malaise de s'exprimer devant les autres, hommes et femmes, sa personne et son corps dégagent « l'audace, la volonté, quelque chose de tendu et de frais » (*AN*, 238).

Avant d'arriver aux vrais personnages de conteuses incarnés par Dame Lionne et Zohra Oudai, l'auteure nous fait entendre une voix qui, tout en laissant entendre les souffrances du corps féminin, explique pourquoi il est tellement absent de nos pages. Cet effacement du

---

<sup>343</sup> La parole s'oppose au cri informe dont nous avons parlé dans la deuxième partie. Mais étrangement, comme pour ne pas oublier le progrès et l'avènement à la parole féminine (et implicitement l'enfermement de l'être féminin, la régression au stade du cri et/ou la perte de la parole), *Les Nuits de Strasbourg* parle de Lucienne, une femme retournée dans un passé lourd de souvenirs difficiles qui ne peut exprimer sa douleur que dans un cri déchirant qui résonne dans l'âme d'Irma, l'orthophoniste. Même si les termes employés ne ressemblent plus à ceux qui ont décrit les rôles de la grand-mère maternelle dans le chapitre « Transes » de *L'Amour, la fantasia*, leur charge affective est la même, le cri étant la forme privilégiée d'expression de la douleur ou des choses impossible à mettre en paroles : « Un cri de couleur lancinant, sans mots, avec parfois des pleurs d'enfant et comme un guano étrange, presque sauvage, qui l'enroue » (*NS*, 241-242).

corps, la perte de son vécu sont dus au manque de culture : « Hélas ! nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récit de ce que nous avons enduré et vécu !... » (A,F, 212) avoue une narratrice anonyme.

Mais avec Dame Lionne et Zohra Oudai principalement, puis Hania et Mina, le corps de la conteuse occupe la première page de *La Femme sans sépulture*. Comme si le corps de Zoulikha avait besoin de toutes ces femmes et de leurs souvenirs pour être raconté et expliqué. Les notations corporelles nous suggèrent des états d'âme, des sensations, des prises de positions.

Quand elle raconte ses souvenirs, Dame Lionne « soupire » (FSS, 31) ; son « visage émacié, encadré de soieries blanches aux franges mauves se détachant dans l'ombre translucide » (FSS, 31) est rendu encore plus présent par des silences, par l'intensité du regard immobile : elle « rêve [...] puis elle s'absente, yeux fixes » (FSS, 32). Elle « poursuit paupières baissées sa plongée dans le passé » (FSS, 33) ; parfois « la récitante lève ses lourdes paupières ; ses yeux noircis scrutant au loin [...]. Comme si elle s'engloutissait vingt ans en arrière » (FSS, 33-34). Les sentiments, le vécu sortent par un gémissement, la libération du souvenir et de la douleur oppressante contenue : « long halètement. Vingt ans plus tard, tout revit, le tranchant du temps, et la peine, et son impatience... » (FSS, 36) ; « Silence... Dame Lionne rêvait, se remémorait, soupirait parfois » (FSS, 148).

Sur le même chemin s'inscrit le corps de Zohra Oudai qui dévoile ses souvenirs accompagnés du même regard absent, de la douleur exprimée pudiquement et une posture adéquate à son âge avancé et aux souffrances endurées. Le ton de sa voix fixe le rythme des événements : « Elle [...] a un regard au loin, soudain absent » (FSS, 73-74) ; « replongée dans ce passé pour le revivre [...], elle est devenue conteuse presque joyeuse, en tout cas impérieuse, comme si le "temps de la lutte ouverte" subsistait ; une incandescence invisible » (FSS, 74-75) ; « Elle a soupiré [...] (elle s'est perdue dans un silence, puis, en se secouant, elle a repris son récit) » (FSS, 75) ; « la main de Zohra, posée sur son front, son coude reposant sur son genou soulevé » (FSS, 76). Et la douleur refait surface, « hullulement à la fin d'une évocation » (FSS, 132), suivie d'un silence, d'un autre souvenir et d'un changement de position : « Après un long silence, debout, elle s'engloutit dans le passé » (FSS, 133). L'intensité de l'évocation est trahie par la couleur du visage et le corps entier qui ne trouve plus sa place, qui s'installe dans un mouvement chaotique et cherche un appui pour pouvoir continuer : « la face pâlie, une main soudain tremblant spasmodiquement : elle ne peut continuer. Elle se lève, va et vient. Revient s'asseoir, avec soudain, entre les doigts, un chapelet aux grains noircis » (FSS, 133).



Hania, conteuse à son tour, connaît les mêmes états : « s'absente soudain » (*FSS*, 139), elle est « émue » (*FSS*, 140). Mais sa sœur Mina ressent un certain plaisir à raconter des événements qu'elle connaît de la vie de sa mère : « Mina [...] les yeux brillants plonge totalement dans la suite des événements » (*FSS*, 157).

Le corps de ces conteuses baigne complètement dans le passé (les verbes « plonger », « replonger », « s'engloutir » sont très suggestifs), d'où l'insistance sur son regard absent, car il est happé par le passé ou tourné sur les souvenirs : « regard perdu » (*FSS*, 77) de Zohra ; « le regard perdu au loin » (*FSS*, 85) de Hania. Les soupirs font le lien entre les silences et la reprise des souvenirs, trahissant la charge émotionnelle qui ré-affleure à tout moment du récit, malgré le vide du regard, perdu dans les méandres du passé. L'évocation a un pouvoir cathartique puisque « Le visage de Lla Lbia reprend une lumière de sérénité, comme si le récit, par son élan, allait la libérer, elle » (*FSS*, 34).

Après cette mise en lumière du corps, revenons sur la voix et la parole. Leurs occurrences sont nombreuses et elles nous en disent beaucoup sur la prise de parole féminine, sur l'importance des paroles, même si au début le corps féminin est moins dans l'écoute de ses sentiments et plus dans le dessein avoué de la transmission.

Les femmes sont depuis toujours conscientes du pouvoir des *mots*, de leur capacité à transmettre des sentiments et leur propre vécu. Le fait de les utiliser implique de mettre en paroles tout leur ressenti, qui est fait le plus souvent de douleur, qui va de pair avec une image corporelle déchirée. Vouloir en parler, l'exposer aux autres est une démarche très difficile et cruelle, puisque les mots s'accrochent au corps et en sortant, ils donnent l'impression d'arracher des morceaux de chair. L'une des narratrices de *Femmes d'Alger dans leur appartement* avoue : « Les mots, comme des arêtes, vous nouent quelquefois la gorge, vous déchiquètent la poitrine... Les mots déchirent, c'est vrai, les mots déchirent... » (*FA*, 52).

Les pages de nos romans sont porteuses d'une interrogation constante sur le rôle des mots dans l'expression de soi, accompagnée tôt ou tard d'une prise de conscience des difficultés rencontrées par les femmes à (s')exprimer. A l'envie de Leila de parler encore et encore de ses douleurs, trop exposées d'après elle, ce qui a conduit à une perte de sens, Sarah préfère le silence et une introspection amère sur son incapacité de s'emparer des mots afin de toucher les autres en les utilisant. Avec cette dernière, nous observons le décalage qui existe entre l'envie du corps féminin de trouver des mots universels, capables d'exprimer des douleurs anciennes et son impossibilité initiale de prendre la parole afin de parler de soi-même. Ses larmes, la douleur nichée dans sa poitrine, due aux tortures restées visibles dans la longue

cicatrice physique et les innombrables cicatrices psychiques ne mettent en marche que son exaspération liée à son silence et son immobilisme omniprésents :

Sarah pleurait, une douleur enserrant sa poitrine.

- Ma chérie, ma petite chérie – sa voix enfin perçait, elle s’entendait dans son arabe à l’accent de sa région – ma chérie, tais-toi, ne parle plus !... Les mots, qu’est-ce que les mots ?

- Au contraire ! – Leila utilisait un français agressif – Il me faut parler, Sarah ! Ils ont honte de moi ! Je me suis desséchée, je suis mon ombre d’autrefois... Peut-être parce que j’ai trop déclamé dans les tribunaux d’hier [...] Toi... On t’appelait déjà la silencieuse... On n’a jamais su les détails bien répertoriés de tes tortures à toi ! On t’a soignée ensuite comme moi, on a cru ne te laisser que quelque cicatrices, on n’a jamais su...

« J’ai toujours eu des problèmes avec les mots ! » songeait Sarah qui se dévêtait de son corsage, la face encore en larmes. Elle dévoila la cicatrice bleue au-dessus d’un sein, qui se prolongeait à l’abdomen. [...]

Sarah ressentit un élan purement sensuel... Elle chercha en sourde-muette des mots d’amour, mots informels, en quelle langue trouver les mots, comme des grottes ou des tourbillons de tendresse. Mais elle ne bougeait pas et tout s’exaspéra en elle quand elle referma lentement son corsage (FA, 55).

Toutes les occurrences de cette voix pas encore assumée sont présentes : Sarah cherche des mots en « sourde-muette » (FA, 55) et cette recherche n’aboutit malheureusement pas pour elle cette fois-ci, ce qui se transforme en exaspération. Un autre élément important est la différence donnée par l’utilisation des deux langues : la voix prend corps difficilement en arabe, tandis qu’en français elle est agressive.

Cette exaspération se transforme en poids ou tension musculaire constante dont Sarah ne réussit à se débarrasser qu’en trouvant les mots pour exprimer ses pensées et sa douleur physique ancienne. Commencé sous la forme d’un soliloque, l’écoulement des mots a besoin de la présence d’une autre femme – comme catalyseur – pour aller au bout, pour déverser tout le traumatisme et les non-dits. Ce flot de mots très réfléchis fait un effort considérable d’intégrer, dans le cheminement vers la sortie à la lumière de la conscience, toutes les femmes qui n’ont jamais dit un mot, qui ne se sont jamais exprimées grâce au pronom personnel « nous ». Cette chaîne féminine est nécessaire car, uniquement en profitant des petites libertés de toutes les autres, la femme est capable d’arriver à une prise de conscience totale d’elle-même. Pour y arriver, il y a des étapes à respecter, semble nous dire Djébar : le regard libre qui a dépassé l’absence du corps, découvre et dévore tout ce qu’il voit à l’extérieur ; une fois qu’il finit la reconstruction du corps qui s’approprie ce regard, il a le pouvoir d’exprimer son ressenti, de le laisser transparaître devant les autres. Puis viennent les mots qui scellent cette

intercorporéité aux effets bénéfiques pour tout le peuple des femmes. Puisqu'un corps qui regarde, s'il rencontre un autre qui parle, acquiert la capacité de voir et de se voir, les mots font le lien entre les corps féminins et la mémoire initiale :

- Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torche et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin... [...]

- Comment se fera le passage pour les femmes arabes ? Tête baissée, elle s'approcha d'Anne, près de la lampe, puis elle releva vers elle ses yeux élargis – N'est-ce pas trop tôt chuchota-t-elle – pour parler au pluriel ? (FA, 57)

Même si le moment opportun ne semble pas être venu, Sarah trouve intuitivement le moyen de faire éclater sa douleur et avancer les femmes de son peuple qui peuvent profiter de son expérience personnelle. Sur cette voie escarpée de l'expression de soi, la voix doit être authentique et non-entravée par les cadres imposés qui ont eu le rôle de canaliser ou de rendre pudiques les sentiments féminins :

- Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons !... La femme-regard et la femme-voix, ajouta-t-elle assez obscurément, puis elle ricana :

- Pas la voix des cantatrices qu'ils emprisonnent dans leurs mélodies sucrées !... La voix qu'ils n'ont jamais entendue, parce qu'il se passera bien des choses inconnues et nouvelles avant qu'elle puisse chanter : la voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu'ils ont emmurées... La voix qui cherche dans les tombeaux ouverts ! (FA, 60)

La souffrance extériorisée grâce aux « larmes » (FA, 60) et au « visage fin tendu » (FA, 60), la contraction du corps, la colère et son expression sous la forme du cri libèrent une voix qui voudrait exprimer toutes les femmes, même les enterrées dans le silence des hommes et de la terre, qui n'ont utilisé que les murmures, les chuchotements et les soupirs pour s'exprimer.

La réflexion sur la relation paroles-voix est poussée pour Sarah, comme nous venons de le voir, et cela est possible justement grâce à sa prise de conscience de ne pas savoir utiliser les mots en tant que moyen d'expression de soi. Cette situation ambivalente – la prise de

conscience aigue du pouvoir des mots et son blocage de s'exprimer à cause du flottement de sa personne qui se cherche encore, afin de pouvoir déposer dans les mots son vécu – lui permet paradoxalement de surprendre et de comprendre encore davantage l'importance de la parole dans l'avènement de soi pour le corps féminin. Ce cheminement se fait à partir d'une situation de surdité totale qu'elle expérimente en ayant des écouteurs sur ses oreilles et le constat est effrayant. Le corps féminin serait définitivement coupé du monde et réduit à n'être qu'une enveloppe charnelle :

- Etrange ! On pourrait imaginer un monde où les femmes j'allais dire « nos » femmes ? – au lieu d'être invisibles, seraient rendues sourdes. On déciderait d'un âge d'intronisation dans l'interdit, d'une cérémonie, de tout un rite : ce serait pour leur mettre, comme moi maintenant mais définitivement, des barrières énormes sur les oreilles... Elles n' couteraient plus personne et ce serait un crime d'honneur au cas où un m le, d'ailleurs ou d'ici même, tenterait de se faire entendre d'elles... Elles ne percevraient que leur gargouillis intérieur, cela jusqu'à ce qu'elles deviennent vieilles et n'enfantent plus (FA, 26).

Cette expérience ne la délivre pourtant pas de ses blocages ; ses bases psychiques encore inconsistantes éloignent d'elle les mots, ceux-ci sont influencés par son incapacité à (se) dire et à communiquer :

Tout le long du trajet, un malaise en elle persiste :

« Est-ce seulement avec Ali, est-ce avec eux tous ?... Quand les autres me parlent, leurs mots sont détachés... Ils flottent avant de me parvenir !... Est-ce pareil quand je parle, si je parle ? Ma voix ne les atteint pas. Elle reste intérieure » (FA, 13).

A l'opposé de Sarah qui a du mal à trouver les mots justes pour se dire, les *paroles* de Hania se transforment en un flux continu qui laisse couler une douleur tout aussi ancienne, liée à la fois à sa mère et aux événements historiques. Toute aussi faible lors de son apparition, la voix individuelle finit par se frayer chemin et met en lumière un être féminin souffrant, mais auquel la douleur a servi de révélateur et d'unificateur de soi. Trois ressemblances nous ont  tonn e : un terme du même registre vocal est utilisé par notre romancière pour rendre concrète cette voie en début de parcours personnel, le chuchotement de Sarah (FA, 57) et le « murmure » (FSS, 61). En plus, l'attitude première du corps des deux femmes est identique : elles se comportent en « sourde-muette » (FA, 55 et FSS, 61) dans la recherche de parole. Et une fois la voix apparue, l'inconfort physique disparaît, les deux ressentent un état de

relâchement musculaire et nerveux (c'est le cas de Sarah) qui est poussé jusqu'à l'évidement et l'épuisement pour Hania. Mais la recherche de la parole et sa remontée sont pénibles. Puisqu'informe, elle est perçue comme une glaire ou un liquide qui souille à l'intérieur. A l'extérieur, elle provoque une coloration légère de la peau et un épuisement des muscles de la gorge trop serrée. Tout le corps est entraîné dans cet écoulement des paroles liquéfiées qui traversent et irriguent la chair (par les veines et veinules), s'insinuent dans les entrailles, la tête, les tempes, les oreilles et modifient la perception du regard et du toucher :

une parole menue, basse, envahit la fille aînée de Zoulikha, dans l'étirement de son insomnie. Elle parle sans s'arrêter, pour elle seule. Sans reprendre souffle. Du passé présent. [...]

Il y a dix ans tout juste, germa en elle cette parole ininterrompue qui la vide, qui, parfois, la barbouille, mais en dedans, comme un flux de glaire qui s'écoulerait sans perte, mais extérieur... A la fois un vide, et un murmure en creux, pas seulement au fond de son large corps, parfois en surface, au risque d'empourprer sa peau si transparente ; peau épuisée à force d'être tendue ; gorge serrée à force d'être presque tout à fait noyée !

Ces symptômes s'accroissent certains jours précis du mois : Hania reste alors allongée. Elle s'écoute, silencieuse, comme dans une méditation sans fin. Quelquefois, plusieurs jours de suite ! La parole en elle coule<sup>344</sup> : à partir d'elle (de ses veines et veinules, de ses entrailles obscures, parfois remontant à la tête, battant à ses tempes, bourdonnant à ses oreilles, ou brouillant sa vue, au point qu'elle voit les autres, soudain, dans un flou rosâtre ou verdâtre). Quêter sans fin sa mère, ou plutôt, se dit-elle, c'est la mère en la fille, par les pores de celle-ci, la mère, oui, qui sue et s'exhale.

Un jour, c'est sûr, tenace comme une sourde-muette, la mère en elle, entêtée, soudain murmurante, la guidera jusqu'à la forêt et à la sépulture cachée (*FSS*, 60-61).

Quant à sa sœur, Mina, sa voix est vouée à la commémoration et à la transmission des souvenirs qui font revivre sa mère devant la visiteuse. Cette mémoire, loin de s'écouler comme une ménorragie ou de s'éloigner du corps féminin, forme une carapace qui tient encerclée la personne qui en est la source, elle forme un cadre de vie étroit dans lequel le corps féminin ne peut que se rappeler, la voix devenant l'instrument qui donne vie aux

---

<sup>344</sup> Cette image de l'expression de soi à travers une parole, une voix, un cri qui coulent apparaît une deuxième fois dans notre corpus, dans un fragment autobiographique de *L'Amour, la fantasia*. Comme si la douleur devait nécessairement être expulsée du corps pour que celui-ci puisse se purifier, comme à la fin des règles, par un rituel qui rappelle les caractéristiques de l'eau, agent purificateur par excellence dans la culture islamique : « Tandis que la solitude de ces derniers mois se dissout dans l'éclat des teintes froides du paysage nocturne, soudain la voix explose. **Libère en flux** toutes les scories du passé. Quelle voix, est-ce ma voix, je la reconnais à peine.

Comme un magma, un tourteau sonore, un poussier m'encombre d'abord le palais, puis **s'écoule en fleuve rêche**, hors de ma bouche et, pour ainsi dire, me devance.

Un long, un unique et interminable pleur informe, un précipité agglutiné dans le corps même de ma voix d'autrefois, de mon organe gelé ; **cette coulée s'exhale**, glu anonyme, **traînée de décombres non identifiés...** » (*A,F*, 164 ; c'est nous qui soulignons).

souvenirs. Son corps est fait de mots, de ses intentions manquées, à cause de l'absence de la mère. Loin d'être apaisé, il se retrouve « raidi » au milieu de ce vertige de la représentation maternelle. Son besoin de soleil compense le trouble et le flou de ses sentiments liés à cette époque, marquée par l'absence et les tentatives ratées de découvrir la vie et la liberté. En fait, à travers ses paroles et le jeu des personnes, nous comprenons qu'elle communique son effort de survie psychique qui s'est fait en s'accrochant aux souvenirs de sa mère, en rêvant à « la légende maternelle ». Sa position initiale, transparente et donc subjective vis-à-vis de sa mère, devient peu à peu opaque, car elle doit se fier aux souvenirs qui gardent les traces de la personne, mais non pas la vie – d'où l'image des momies égyptiennes qui est suggestive pour notre compréhension. Cette prise de parole témoigne néanmoins de sa parole en tant qu'expression de sa liberté créatrice et subjective :

Puis elle se met à parler ou, plutôt, se prépare à s'écouter parler [...] Elle voudrait se couler dans le corps d'une parole fluide, pourquoi faire l'effort de se souvenir, pourquoi ? Par instants, le souvenir est une fleur, un gardénia ou... Non, le souvenir de ma mère, je le porte comme un cercle fermé sur lui-même, moi au centre enveloppée de moire ou de taffetas raidi, me mirant parfois et parfois, m'obscurcissant à mon tour. [...]

Je ne réveille pas les morts, je les porte vivants, peut-être tout au plus embaumés à l'égyptienne, puis se dépliant peu à peu dans la pénombre. Moi autrefois, jouant toujours en plein soleil et ne rêvant qu'à la mer. [...] Seul mon petit frère pouvait aller se baigner au port, moi jamais. Si seulement Zoulikha avait été là, au cours de mon adolescence, j'aurais osé m'habiller en fils de pêcheur, j'étais plate, il m'aurait suffi de couper mes cheveux à ras. Moi pourtant, la fille de l'héroïne absente, qui n'ai pu que rêver à la légende maternelle, moi... Souvenirs, lente marée intérieure enflant, s'évaporant, selon l'humeur et les nuages (*FSS*, 184-185).

Si le rôle de la mémoire est clair<sup>345</sup> pour cette jeune femme qui exprime directement ses envies et ses rêves d'enfance, nous remarquons que, pour le moment, la prise de parole sur l'implication de soi à travers l'expression des souvenirs personnels n'est pas directe, mais elle se fait par l'intercession de la narratrice, dans un discours indirect : « les mots de celle qui se prépare – à prier, à maudire, à exorciser ou à espérer dans l'avancée irréversible, dans le déroulé des jours qui ne reviendront plus, [...] et sa voix, ainsi soutenue, ne va pas s'arrêter désormais : plutôt établir sa percée, en avancée toujours » (*FSS*, 185).

---

<sup>345</sup> Nous parlons de clarté car Mina utilise la première personne pour évoquer sa mère et pour expliquer sa démarche de remémoration qui se confond avec la recherche du vrai sur elle et sa vie. D'après elle, il y a deux types de mémoires, celle extérieure qui a la douceur d'une fleur et la personnelle, l'« intérieure », liée à sa mère.

Comme si, pour que la douleur puisse être exprimée, le corps féminin avait besoin d'une expérience qui ouvre la route des paroles, comme l'a bien senti Sarah, et d'une présence féminine qui encourage, par son écoute, la prise de parole. Les premières manifestations (qui ont conduit par la suite à l'expression de soi) sont visibles dans les discussions féminines qui démontrent les connaissances communes et l'union qui règne dans le peuple des femmes. Ainsi avons-nous la confirmation que la mémoire personnelle est initialement « organisée non pas en fonction des événements historiques mais par rapport au souvenir de moments forts dans l'histoire de la parenté (naissances, alliances, décès, acquisition d'une terre ou d'une maison) »<sup>346</sup>. A cela vient se greffer la perception personnelle des événements historiques. Mais intéressons-nous tout d'abord à ces moments de partage des connaissances et des expériences féminines qui abondent dans notre corpus et qui sont exprimés par des *voix féminines anonymes*<sup>347</sup>. Ces instants témoignent de la permanence d'une voix moins portée sur soi, mais qui est déjà installée dans la transmission de son cadre de vie, qui organise la durée en fonction de son autobiographie et de l'acquisition des connaissances typiquement féminines. Les fondements de la construction de l'identité féminine sont donc posés puisque la vie quotidienne, avec tous ses gestes, s'ancre dans sa mémoire qui acquerra au début une dimension familiale et s'élargira au peuple féminin dans le partage, l'union qui lui sont propres. Le corps est aussi présent avec ses postures, ses joies ou souffrances physiques. Le fragment en italique, à la troisième personne, sur les signes qui permettent de deviner le sexe du futur enfant à partir des sensations de la future mère (AN, 366-367) ou celui sur les manifestations des maladies et leur guérison (AN, 375-376) sont des exemples parlant de cette communion féminine, réalisée par la mise en commun d'observations empiriques et manifestée par une voix personnelle qui autorise l'affirmation originelle de l'identité féminine. C'est le cas de la femme qui interpelle les autres et demande directement une réponse à une énigme liée à l'état de grossesse : « - *Si... interpelle la plus malicieuse de l'assemblée, Ma voisine a eu des jumeaux, un garçon et une fille. Alors, dites-moi donc qu'est-ce qu'elle a pu ressentir ?* » (AN, 366) ; ou de celle qui avoue son bonheur dans la maternité : « - *Oh ! moi, s'exclama une voix enjouée, je ne me sens bien qu'en état de grossesse. [...] Et j'accouche presque en marchant ! Ma dernière, douze j'en ai, pensez donc,*

<sup>346</sup> Candau, Joël - *Anthropologie de la mémoire, op. cit.*, p. 39.

<sup>347</sup> Il ne faut pas oublier l'interdit de la pudeur enseigné aux femmes dès le plus jeune âge dans la société algérienne, ce qui a conduit à un désaveu total du « je » dans les discussions féminines, à l'utilisation volontaire des formes assurant l'anonymat et à un éloignement du corps qui cherchait à s'exprimer : « Jamais le "je" de la première personne ne sera utilisé : la voix a déposé, en formules stéréotypées, sa charge de rancune et de rôles écharchant la gorge » (A,F, 221) et « Comment dire "je", puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ? » (A,F, 223).

*ce fut une fille prématurée* » (AN, 367) ; ou de celle qui véhicule la sagesse populaire et pousse à la retenue et non pas à la vengeance exprimée et déposée dans les paroles :

- *Les hémorroïdes ! soupira la seconde femme. Si j'ai un jour une ennemie, eh bien je lui souhaite des hémorroïdes jusqu'à sa mort !*

- *Prends garde, rétorqua la troisième, ce que tu souhaites à un ennemi ou à un beau-fils, dit le proverbe, sortira pour celui que tu aimes !* (AN, 376).

Ce sont des femmes qui n'hésitent pas à utiliser la première personne pour parler d'elles lors des réunions, tout en respectant le cadre propre aux échanges sociaux. A ces discussions entre des personnages anonymes sur des problèmes quotidiens, vient s'ajouter la dimension historique, prise en charge par la mémoire collective, qui est « produite, vécue, orale, normative, courte et plurielle »<sup>348</sup> et transmise par une *voix féminine collective* entendue par l'oreille sensibilisée de Nfissa :

Nfissa écoute les villageoises échanger avec sa mère des propos volubiles, comme autrefois menus potins, chaîne monotone des récents mariages, ou circoncisions, ou enterrements, quarantième jour de ceci, septième jour de cela, mais chaîne entrecoupée à quelques reprises par des nouvelles sur les combats des montagnes, bilans que les tribus des alentours font parvenir jusqu'au village par les vendeuses d'œufs et de volailles (AN, 127).

Ces moments de partage et de discussions féminins deviennent de plus en plus longs et se transforment en chapitres ou sous-chapitres, écrits le plus souvent en italique qui marquent des apparentes pauses narratives dans l'écoulement de l'action principale. Mais la narration est prise en charge par une narratrice s'exprimant à la troisième personne qui met pleinement en avant la voix et le corps des autres femmes confrontées à l'Histoire, ce qui atteste une vraie prise de parole, même si l'expression des sentiments personnels est souvent réduite. Nous pouvons dorénavant parler d'une *voix personnelle*<sup>349</sup>, en rupture avec la tradition, qui marque l'espace de ses paroles, de ses sentiments, de ses ressentis, de ses gestes. Elle s'est engagée plus ou moins consciemment dans un projet personnel auquel nous, lecteurs, nous participons affectivement en tant que témoins. La dimension historique se révèle donc prédominante et se

---

<sup>348</sup> Candau, Joël - *Anthropologie de la mémoire, op. cit.*, p. 56.

<sup>349</sup> A cette voix naissante s'oppose celle des aïeules qui reste ancrée dans un univers froid et marque une perte de son usage, comme pour marquer les effets désastreux du temps : « Je n'entre jamais dans la pièce du fond : une aïeule, brisée de sénilité, y croupit dans une pénombre constante. La benjamine et moi, nous nous figeons parfois sur le seuil : une voix aride tantôt gémit, tantôt se répand en accusations obscures, en dénonciation de complots imaginaires » (A,F, 19).



trouve à l'origine des réactions de ce corps féminin qui doit apprendre à faire face à des événements inhabituels, pour lesquels il n'a pas encore de réponses. C'est cet environnement inconnu qui offre paradoxalement au corps féminin une première possibilité de réflexion et de prise d'initiative personnelle sans qu'il oublie, toutefois, les connaissances féminines communes. Chérifa, la bergère de treize ans qui s'occupe du cadavre de son frère, a une voix-pleur qui prend naissance dans la douleur provoquée par cette perte inattendue et qui rappelle automatiquement la voix des autres femmes ayant connu l'intensité de ce sentiment. La communion vocale se fait instantanément et elle rapporte à la lumière des résidus de présence féminine, tout en configurant un cadre propre à la situation. Cette voix naissante<sup>350</sup>, devenue un personnage à part entière, ayant un corps et même une peau, est à la fois créatrice d'une réponse à cette nouvelle situation et continuatrice de la culture féminine et aura la capacité d'ensevelir le mort sans que nul autre rituel ne soit nécessaire. Ce fragment se détache par le passage de la troisième personne à la première et ce jeu des personnes introduit deux positions relevant la distance et l'objectivité/subjectivité de la parole. Cette parole, par l'intensité de la douleur réunit tous les corps féminins, de tous âges ; elle acquiert une consistance qui se transforme en chair puisqu'elle y a sa source et emplit l'espace. Une fois qu'elle s'est délivrée, elle se fige, perd de son pouvoir. Mais elle continue son existence presque insaisissable dans l'espace, en devenant le gage d'une force intérieure acquise :

*Le cadavre dort, face contre la terre... La fillette l'a traîné elle-même, peu avant l'arrivée des hommes. Croyant l'amener jusqu'à la source, elle a fait halte à la première dénivellation... Le visage éclaboussé d'eau ne s'est pas réveillé : elle l'a posé de profil contre une pierre.*

*Ensuite elle s'est tournée, pour protester, ou se convaincre :*

*- Mais il est tombé devant moi ! devant moi ! [...]*

*Bergère sortie des franges du songe et de son poudroiment, elle se sent habitée d'une gravité acérée, telle une faux en suspens dans l'étincellement de l'attente.*

*Elle a entonné un long premier cri, la fillette. [...] la voix jaillit, hésitante aux premières notes [...].*

*Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix ? Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémissse, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du douar qui, bouches béantes, mais décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche ? [...]*

---

<sup>350</sup> Dans la partie autobiographique, nous trouvons des déterminants s'appliquant à la voix féminine, que la narratrice écoute, qui nous font retourner à un certain passé pendant lequel les femmes étaient encore enfermées : elle est « dans l'ombre » (A,F, 281) ; c'est la voix « d'asphyxie » (A,F, 283) et parfois du défi des lois imposées, comme la voix qui crie son malheur et l'exprime hautement : « Mais ces femmes, dont les cris de révolte allaient jusqu'à transpercer l'azur, que faisaient-elles, sinon attiser le risque suprême ? refuser de voiler sa voix et se mettre "à crier", là gisait l'indécence, la dissidence » (A,F, 285).

*Le corps de la fillette de treize ans se meut alors par soudaine nécessité, va et vient pour scander la douleur ; la bergère prend connaissance du cercle rituel. Du premier cercle autour du premier mort...  
Épuisé, le cri revient en peau qui se ratatine sur le sol. Il déserte la fillette qui se dresse, interrogative.  
Elle ne paraît pas prostrée ; peut-être est-elle plus forte. [...]  
Elle s'appelle Chérifa. Quand elle entame le récit, vingt ans après, elle n'évoque ni l'inhumation, ni un autre ensevelissement pour le frère gisant dans la rivière (A,F, 176-178).*

L'histoire de cette Chérifa continue dans le chapitre « Voix » dans lequel la jeune bergère prend la parole pour parler d'elle, de son histoire personnelle entrelacée à l'Histoire de son peuple. En suivant l'ordre chronologique de l'action, elle évoque à la première personne ses prises de position, comme son désir de rester avec son autre frère maquisard : « Où va mon frère, je vais » (A,F, 185) et son refus de se marier, sur lequel elle insiste longuement car elle met ainsi en lumière sa prise de conscience sur la position de la femme parmi les combattants :

Or voila que soudain, ils me disent :

- Tu te maries !

- Non, je ne me marie pas, répliquai-je. Même si vous voulez me tuer, allez-y, mais je ne me marie pas !  
[...]

Dans cette histoire de mariage, ils pensaient me donner à un « chef » ! Un chef de Mouzaïa. J'ai persisté dans mon refus. Ils m'ont dit alors :

- Si ce n'est pas avec celui-ci, marie-toi avec un autre, celui que tu veux ! Choisis !

J'ai répondu :

- Est-ce pour le mariage que je suis venue chez vous ? Non, je ne me marierai avec personne ! Ces hommes sont tous mes frères ! (A,F, 187)

Elle évoque aussi ses activités quotidiennes au maquis, comme, par exemple, soigner les malades : « Moi, je lavais les malades et leur linge ; je commençais à faire les piqûres. Je vécus là toute une année » (A,F, 186) ; ou son courage de tenir tête aux soldats français dans la vie en prison (A,F, 190) ou lors des interrogatoires (A,F, 191-193). A en croire la narratrice, la voix personnelle de Chérifa ne raconte pas, elle se raconte en mettant en mots ses vieux sentiments pas encore exprimés, elle s'allège de leur poids : « Elle débusque la révolte ancienne » (A,F, 201) et « Sa voix déleste la mémoire » (A,F, 202).

*L'Amour, la fantasia* compte plusieurs chapitres intitulés « Voix », qui, comme le précédent consacré à Chérifa, contiennent des monologues sur la guerre d'indépendance. L'expression

est directe, la femme parle à la première personne de sa participation à la guerre, de l'aide qu'elle a fournie aux maquisards, en somme de son implication naturelle dans ce projet, sans pour autant avoir une conscience politique formée et affirmée. Par contre, la prise de parole de cette femme témoigne du sentiment d'appartenance à une nation qui est en train de se former à travers le combat contre l'occupant français. Dans ce conflit, le corps féminin domine sa peur et sa fatigue, met tout ce qu'il possède au service des hommes. Et cela conduit à l'apparition d'une certaine fierté, premier signe d'une identité féminine qui met en valeur sa contribution individuelle et en parle volontiers à la génération suivante. Les marques de possession sont plus fréquentes, le corps féminin investit l'espace matériel et a la conscience d'être possesseur de certains biens et de les utiliser comme bon lui semble. Cette voix rappelle les moments quand le corps s'activait pour cuisiner ou servir les maquisards ou s'installait dans l'attente de l'imprévu. Elle avoue aussi la peur blottie dans le corps féminin, confronté à la « révolution » :

La « révolution » a commencé **chez moi**, elle a fini **chez moi**, comme peuvent en témoigner les douars de ces montagnes !

Au début, les maquisards mangeaient de **mon bien**. Jusqu'à une petite pension que je recevais et que je leur apportais. [...] **Je possédais** deux fours à pain. [...] Ma ferme, [...] Quand j'y habitais, **j'avais** alors bien du bétail ! [...]

Quant au nombre des « moudjahidine », pouvais-tu les compter ? Tu ne pouvais pas. [...] Et pouvais-tu parler ? Tu ne pouvais pas. Seulement retrousser les manches, pétrir la pâte, préparer la marmite, contrôler la cuisson, ainsi, toute la journée ; car ils venaient, ils partaient, par petits groupes... La surveillance du refuge s'était organisée. **Moi**, je travaillais devant les marmites tout le temps, je servais à manger, puis je m'asseyais dehors et j'attendais, volontaire pour la mort... Oui, à la porte du verger ! J'avais si peur ! Je faisais le guet, le temps qu'ils mangeaient [...]

Ce refuge a servi **chez moi** cinq ans. Oui, cinq ans jusqu'à ce que la « révolution » arrivât à son terme !... (A,F, 209-210 ; c'est nous qui soulignons).

Ce type de monologue féminin sur la guerre est fréquent dans ce volume, car deux autres chapitres « Voix » (A,F, 225 et A,F, 245) suivent et nous sommes chaque fois devant une seule femme qui a assumé des menues tâches, comme faire manger les maquisards, coudre leurs uniformes (A,F, 226). D'autres thèmes s'ajoutent à la narration de ces activités féminines, comme l'attente angoissée des nouvelles sur les hommes (mari, frères, fils) montés au maquis (A,F, 225) et l'attitude à adopter lors des contrôles policiers ou des interrogatoires. Une vraie stratégie est mise en place par ces femmes qui entendent se défendre seules avec courage. De plus, elles doivent résister sans trahir lors des tortures éprouvantes infligées à

leurs corps. Le récit de ces moments rend compte des sentiments éprouvés (peur, douleur) et de leur implication consciente. Le texte est de nouveau à la première personne, la femme assumant entièrement ses actions et la narration transposant fidèlement ses paroles, autant de signes d'une subjectivité évidente :

A la petite fille que j'avais adoptée, je répétais :

- Quand ils t'interrogent, mets-toi aussitôt à pleurer ! S'ils te disent : « Ta mère, qui vient chez elle ? Que fait-elle ? », il faut te mettre à pleurer aussitôt... Si tu dis mot, ils interrogeront davantage ! Pleure, ne fais que cela ! [...]

Au village, un garçon nous a « vendues ». [...]

Je dormais quand ils sont venus frapper à ma porte :

- Qu'y a-t-il ?

- L'officier te demande : il veut te dire un ou deux mots !

Je décidai d'y aller. Ma fillette et ma sœur (c'était donc avant la mort de celle-ci) se sont mises à me suivre ; elles pleuraient.

- Ne pleurez pas, leur ai-je ordonné. Ne pleurez pas sur moi ! J'interdis qu'on pleure sur moi ! [...] (A,F, 228-229).

Cette attitude héroïque devant les autres femmes de la famille est opposée aussi aux hommes qui entendaient obtenir des informations en s'acharnant sur le corps féminin lors des tortures. Car le corps féminin, puisqu'il est plus facile à atteindre, devient un enjeu de guerre sur lequel s'inscrivent les effets des sévices subis :

Cette fois, je fus interrogée à l'électricité jusqu'à... jusqu'à croire en mourir ! J'avais dit : « Je ne veux pas qu'on pleure sur moi ! » Si j'avais su qu'ils allaient m'interroger à l'électricité, je ne serais pas allée, à n'importe quel prix ! Autant mourir sur place (A,F, 229-230).

Cette exposition du corps ne fait pas disparaître la voix, révélatrice de certains sentiments ou prises de position qui en découlent ; car la souffrance du corps est compensée par l'allégresse du cœur engagé (« Je me sentais le cœur léger » (A,F, 248)) qui a la conscience de participer, d'après ses possibilités, à ce moment investi d'une telle importance qu'il bénéficie des visions nocturnes, en somme une sorte de révélations presque religieuses (A,F, 247-248).

Les trois autres chapitres intitulés « Voix de veuve » (A,F, 262 ; A,F, 277 ; A,F, 288), quoique plus courts, continuent ces souvenirs féminins sur la guerre et reprennent à la première personne la même implication à travers les tâches ménagères. La parole est donnée à celles

qui ont vécu directement le combat et, qui, à la fin de la guerre, ont eu le courage de s'exprimer à travers de menus faits.

Nous avons rencontré le même type de construction narrative dans *La Femme sans sépulture*, dans lequel l'histoire personnelle est indissolublement liée à l'Histoire algérienne. Trois sous-chapitres portent le titre de « Voix », mais celle-ci est individualisée cette fois-ci, s'agissant des « Voix de Zohra Oudai » (*FSS*, 76), « Voix de Dame Lionne » (*FSS*, 145-149) et « Voix de Mina » (*FSS*, 186) qui inscrivent dans l'action de l'Histoire des souvenirs personnels sur la vie, l'activité et l'implication politique de Zoulikha<sup>351</sup>. A eux s'ajoute la « Voix de Hania, l'apaisée » (*FSS*, 53), la principale transmettrice de l'histoire maternelle qui coordonne les souvenirs. Ces quatre voix qui prennent en charge l'action sont nécessaires pour authentifier et objectiver la parole initiale de la narratrice extérieure, venue écouter et donner vie dans un livre à ce personnage féminin emblématique<sup>352</sup>.

La présence de Zoulikha est avant tout concentrée dans sa voix, qu'elle a léguée à ses filles : « Ne retiens, ma chérie, ne garde que cette voix – ma voix du matin, hors de la forêt, qui, un jour, t'atteindra » (*FSS*, 67). Grâce à cette phrase, nous comprenons que la voix a le pouvoir de survivre au corps physique, voué à la destruction du temps, d'atteindre les autres dans leur cœur, siège de la mémoire affective et d'assurer la transmission à travers les années. C'est la conviction intime de sa fille aînée – le changement de ton de sa voix et sa tension musculaire en font la preuve – qui pense que sa mère, restée dans la lumière est capable de se manifester, de voir, d'écouter tout ce que ses filles font et de cautionner certains de leurs gestes :

Hania renverse sa tête vers le ciel, lève une seule main, tremblante, aux doigts raidis et écartés et sa voix chavire :

- Zoulikha restée là, dans l'air, dans cette poussière, en plein soleil... Si ça se trouve, elle nous écoute, elle nous frôle ! [...]
- Bien sûr, reprend-elle, Zoulikha nous demeurera cachée, mais prête à revenir, pourquoi pas ? (*FSS*, 50)

---

<sup>351</sup> L'histoire maternelle est enrichie et nuancée par le vécu des femmes qui l'ont accompagnée et qui offre une trame cohérente à la dimension historique du volume.

<sup>352</sup> « *Le prélude* » affiche d'emblée le but de ce roman consacré à « La mère des maquisards » (*FSS*, 14) : « Histoire de Zoulikha : l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire... »

La première fois, c'était au printemps de 1976, me semble-t-il. Je me trouve chez la fille de l'héroïne de la ville. [...]

– Je vous ai attendue des années, et vous ne venez que maintenant !

Voix haute et cabrée, cette fois, de la jeune femme ? je souris, un peu lasse.

– Je suis là ; en retard peut-être, mais là ! Travaillons !...

Elle et moi, nous avons enfin commencé : histoire de Zoulikha » (*FSS*, 13-14).

Il s'agit d'une voix qui s'exprime directement, mais dont l'histoire est parachevée par des voix complémentaires, très impliquées dans la vie quotidienne de l'héroïne et dans son combat.

Hania évoque la montée au maquis de sa mère, sa vie tranquille de femme au foyer (« - Toute cette époque, Dieu m'est témoin, mon oreille sur l'oreiller, pouvait reposer tranquille : je savais, oui, je savais que Zoulikha avait enfin la vie que son cœur demandait » (*FSS*, 54)) et les démarches qu'elle effectue après son arrestation. Nous sommes loin des hésitations de Chérifa dans *Les Enfants du nouveau monde*, car la prise de décision devant le danger est rapide et ne donne plus l'occasion à un conflit entre les sentiments personnels et les préceptes inculqués aux femmes. De plus, l'apparence physique est utilisée à bon escient pour faciliter la tâche, rien n'est plus fort que le désir et l'envie d'aider sa mère. Le tout est raconté sans fausse pudeur et d'une manière claire à la narratrice qui écoute :

Il me fallait rejoindre Césarée au plus vite, à cause de ces mots inquiétants concernant Zoulikha. [...] J'insistai auprès de mon mari, car je sentais qu'il y avait urgence. [...]

- Je descendrai, lui ai-je dit, à mi-chemin, à El Affroun, dans la Mitidja ! De là, ensuite, je me débrouillerai.

Il me déposa donc à l'entrée de ce village, à une pompe à essence. J'avais prévu d'attendre le car qui allait à Césarée. Mais je m'impatentai. Je finis par arrêter un camion qui allait à Marengo, le village de ma mère, où j'étais née moi aussi. Je sortis de cette agglomération pour me poster encore à une pompe à essence. J'arrêtai un autre camion qui se rendait à la commune de Zurich (Sidi Amar). Je descendis là, puis je décidai d'aller à pied (deux ou trois kilomètres) jusqu'à la cave de coopérative viticole de ce village : cela me rapprochait de mon but. Passe en effet par là la route nationale qui vient directement d'Alger et arrive à ma ville. J'eus de la chance encore : je fis à nouveau du stop et c'est ainsi que j'entrai dans Césarée.

Naturellement, depuis mon départ de Burdeau où je laissais mon mari, j'avais plié mon voile, je l'avais dissimulé dans mon sac. Ainsi, habillée comme une Européenne, on pouvait me prendre pour une Corse, une juive, bref une femme de chez eux. Mon voile caché, mon accent français impeccable, j'ai pu aisément circuler.

Dans ma ville, je remis lentement, dans le vestibule d'une maison, mon voile de citadine sur ma tête et, redevenue moi-même, je me suis hâtée jusqu'à la demeure de ma mère où les enfants furent si contents de me voir (*FSS*, 55-56).

Cette page est très importante parce qu'elle met en lumière l'évolution de la femme jusqu'à l'apparition de celle-ci indépendante et débrouillarde quand il le faut, sans renier son rôle d'épouse modèle. Adaptation au contexte, volonté d'avancer, connaissance de la région et des routes, aisance à changer des modes de transports, audace à arrêter des hommes et se faire

véhiculer (quelle révolution pour elle de faire le stop, d'être assise à côté du chauffeur), ruse pour ne pas être importunée en changeant d'apparence : tous ces atouts<sup>353</sup> sont mis à contribution pour qu'elle arrive le plus vite à Césarée et prenne des nouvelles de sa mère.

Ces souvenirs et tous les autres, pris en charge par ces quatre femmes-voix différentes, ont le don de faire resurgir des détails importants concernant la personne évoquée, inconnus par la majorité des individus. Comme ils viennent du cœur et charrient toute la charge émotionnelle, ils touchent le cœur et mettent en perspective la dimension subjective de la personne qui raconte. Dans cette transmission, le contact avec la future narratrice est déterminant car, en tant que femme originaire de la même ville et issue de la même culture que Zoulikha, elle a la capacité de comprendre et d'être fidèle à sa mémoire pour ne pas la tuer une autre fois, peur avouée par Hania. Les notations corporelles de celle-ci<sup>354</sup> prennent le relais pour marquer sa douleur mise péniblement en mots et la valeur cathartique du récit. De plus, la narratrice-intervieweuse prend le relais de cette évocation ; par sa volonté attentive d'écoute, elle devine les difficultés rencontrées par Hania, elle sait donc la mettre en confiance, parce qu'elle sent à son tour par son corps de femme les angoisses de cette dernière. C'est comme si elle se coule dans l'espace plein de souvenirs de la maison et de la ville et a la capacité de recevoir tous les sentiments cachés et inavoués des conteuses. Grâce à elle, des détails très personnels sur la vie de l'héroïne, restée dans la mémoire collective comme combattante, font surface et nous permettent de découvrir la femme avant tout. Dans le sous-chapitre « Voix de Zohra Oudai », la vénérable dame évoque les montées de l'héroïne avec des produits nécessaires au maquis,

---

<sup>353</sup> A ceux-ci, il faut ajouter la qualité de la mémoire qui lui permet de décrire avec autant de détails son voyage jusqu'à Césarée.

<sup>354</sup> Pour Hania, la fidélité à la mémoire est primordiale et les souvenirs doivent être partagés avec la charge émotionnelle qui les enveloppe ; c'est pour cette raison que la transmission se fait souvent de femme à femme et à travers de mots menus et presque chargés d'un secret issu d'une histoire commune :

« Hania se rappelle que l'une des tantes de la visiteuse est morte dans la maison mitoyenne ; [...]

Voici que cette nièce de la voisine tuberculeuse – cette inconnue, au visage aigu et non fardé, seuls les yeux couleur noisette, noircis de khôl, et qui a une façon lente de vous fixer – déclenche, par son arrivée, des tornades de souvenirs.

- Face aux journalistes, déclare enfin Hania, quand ils viennent m'interroger sur Zoulikha, j'ai l'impression, en déroulant des mots... (elle passe soudain à la langue arabe, qu'elle a plus raffinée), en parlant de Zoulikha, il me semble que, à mon tour, je la tue ! [...]

- Avec toi, reprend Hania en disposant dans l'assiette de l'invitée des carrés gluants d'amades et de miel, avec toi (elle hésite, repasse au français), si je parle d'elle, je me soulage, je me débarrasse des dents de l'amertume. [...] S'approfondit en moi un manque, un trou noir que je n'ai pas épuisé ! » (FSS, 48-49).

Une histoire commune mais aussi une capacité de sentir et d'attendre, d'avoir une écoute fertile et d'un regard attentif, voici les caractéristiques de cette « visiteuse » devinées par Mina : « cette femme, ma nouvelle amie, que je devrais appeler notre voisine, [...] elle sait attendre [...]. Elle ne demande rien. Elle écoute. Dans cette capitale déchue, elle a compris que l'espace entier, [...] tout cet espace au-dessus de nous, en chacune de nous (je parle des femmes, parce que les hommes, yeux et mémoire crevés, ils sont !), cet air, translucide, léger, est plein ! Plein à exploser ! D'un passé qui ne s'est ni asséché ni tari » (FSS, 88).

l'effort physique qu'elle dépensait et l'épuisement qui s'est installé : « elle montait de la ville tout ce qu'elle pouvait. Elle marchait, elle marchait, la malheureuse ! Vers la fin, elle finit par s'épuiser » (*FSS*, 76) ; les descentes de l'armée et le danger qui s'abattait sur Zoulikha, cachée dans la petite maison, ainsi que son aide pour la sauver et la faire passer pour une femme du village (*FSS*, 77). Dans cette situation nous sommes impressionnés par le calme et la maîtrise de soi éprouvés par ces deux femmes : « Je voulais leur faire sentir que j'étais sûre [...] Zoulikha, calmement, à son habitude, son drap de paysanne posé sur sa tête, prit ma petite-fille par la main et elles allèrent travailler derrière, accroupies sous les arbres fruitiers » (*FSS*, 78).

Avant même d'assumer entièrement le sous-chapitre « Voix de Dame Lionne » (*FSS*, 145-150), la voix de la vénérable dame devient personnage à part entière et assume une part de l'histoire de Zoulikha qui s'ancre dans l'esprit de la visiteuse. Elle arrive à rendre vie au corps disparu, en faisant apparaître sa silhouette en marche, par le rythme du récit :

le récit de Dame Lionne que j'avais écouté sans poser la moindre question commence à se dérouler en images successives : d'abord la silhouette de Zoulikha soudain envahit la chambre allant et venant (*FSS*, 109).

J'éteins la lumière de la chambre ; je veux tenter de dormir. Cette fois, c'est la voix de Dame Lionne – elle qui n'a pas dû bouger de sa place, depuis que je l'ai quittée trônant dans son patio. Sa voix grave, qui par moments halète, se suspend, puis reprend son cours, comme s'il s'agissait d'un conte [...]

La voix de Dame Lionne semble s'éloigner, dans l'obscurité de ma chambre (*FSS*, 111).

Cette voix évoque des souvenirs sur Zoulikha, sur sa solitude et le danger qu'elle représentait pour sa famille et pour d'autres femmes, par son engagement politique, à tel point qu'elle ne trouvait plus de maison où rentrer et dormir (*FSS*, 146) à cause des contrôles de police, effectués à la tombée de la nuit ; sur son intelligence et sa capacité à organiser le réseau féminin pour soutenir les maquisards ; son effort déployé pour transporter les couffins de provisions. Il s'agit en somme des gestes qui mettent en avant sa force, son courage, « sa ténacité » (*FSS*, 115) et « sa volonté » (*FSS*, 115) dévoilés autant dans le duel avec le commissaire Costa, que dans les activités quotidiennes.

A l'exemple de Dame Lionne, Mina, dans le sous-chapitre consacré à sa voix, « Voix de Mina » (*FSS*, 186), se rappelle des moments qui lui ont permis de passer quatre jours au maquis avec sa mère, « la combattante » (*FSS*, 187). Il s'agit dans cette partie de sa montée au



maquis pour passer quelques jours avec Zoulikha, mais aussi de sa réflexion sur les gestes à faire ou non pour ne pas attirer l'attention des voisins soupçonneux (*FSS*, 187) ; de sa décision de se voiler afin de gagner les montagnes en tout anonymat. Elle témoigne aussi de sa fierté de se voir en jeune fille, de son émotion de se percevoir un corps dehors, libre dans ses mouvements, car rendu méconnaissable par le voile protecteur :

Comme ce me fut difficile ! Fièrè d'abord de descendre la rue El Qsiba de mon quartier, pour la première fois de ma vie ainsi : droite, invisible aux regards, et même non reconnaissable par les badauds, toujours à l'affût. Fièrè surtout, je me rappelle, d'avoir la silhouette d'une vraie jeune fille, paraissant seize ans peut-être : presque une femme – une véritable inconnue, j'en étais tout émue (*FSS*, 190).

Elle témoigne également de son choix conscient de persévérer quand elle voit qu'elle s'est perdue. A l'affolement initial succèdent le calme, une détermination étonnante et un courage incroyable, motivés par son envie de voir à tout prix sa mère. Son comportement marque les esprits des femmes âgées de la famille qui « faisaient cercle autour de moi et s'étonnaient » (*FSS*, 192).

Ces femmes expérimentent la transmission des informations sur Zoulikha, à la fois sur sa vie personnelle et le contexte historique dans lequel elle a évolué, car la mémoire individuelle et l'histoire s'enchevêtrent<sup>355</sup>. Des petits détails glissés dans le texte nous crayonnent le portrait de cette «moudjahidda » (*FSS*, 187), telle qu'elle est restée dans les cœurs des femmes qui l'ont connue et accompagnée dans certaines périodes de sa vie tumultueuse.

A ces remémorations se mêlent des sentiments individuels, comme par exemple l'attente angoissante de Hania cherchant le corps disparu de sa mère, car la fille a la conviction intime d'y parvenir grâce aux liens extraordinaires qui les liaient. De plus, cet affect a créé en quelque sorte le psychique de la fille car il s'agit d'un moment décisif de sa vie<sup>356</sup>.

---

<sup>355</sup> Joël Candau a très bien analysé ce lien indissoluble entre ces deux formes de représentation de l'esprit humain, la mémoire et l'histoire. Pour lui, « La mémoire n'est pas l'histoire. Toutes deux sont des représentations du passé mais la seconde se donne comme objectif l'exactitude de la représentation alors que la première ne prétend qu'à son caractère vraisemblable. Si l'histoire vise à éclairer du mieux possible le passé, la mémoire cherche plutôt à l'instaurer. [...] L'histoire cherche à révéler les formes du passé, la mémoire les modèle, un peu comme le fait la tradition. La première a un souci de mise en ordre, la seconde est traversée par le désordre de la passion, des émotions et des affects. L'histoire peut venir légitimer, mais la mémoire est fondatrice. Là où l'histoire s'efforce de mettre le passé à distance, la mémoire cherche à fusionner avec lui », *Anthropologie de la mémoire, op. cit.*, p. 56-57.

<sup>356</sup> Joël Candau, dans son *Anthropologie de la mémoire*, cite Gaston Bachelard qui écrit dans *La Dialectique de la durée* : « notre âme n'a pas gardé le fidèle souvenir de notre âge ni la vraie mesure de la longueur du voyage

L'expression de ce sentiment s'extériorise dans les larmes qui accompagnent l'oscillation des états psychiques qu'elle a traversés en silence et en cachette, ce qui nous dévoile une fois de plus la dimension subjective des souvenirs. Se rappeler est synonyme de raconter (partager des informations et des connaissances détenues par la fille, élaborer une histoire cohérente sur ce qui s'était passé) et se raconter (transmettre inconsciemment des sentiments et des émotions), car toute image et fait remémorés sont entourés du sentiment éprouvé au moment où les faits se sont déroulés, lequel est resté ancré à la fois dans le cerveau, siège de la mémoire, et dans le cœur :

Je passai par l'espoir, puis par le désespoir, alternativement. Je ne pouvais plus prononcer son prénom...  
[...]

J'étais sûre, pourtant, que, sitôt que nous pourrions parvenir jusqu'à la forêt d'où ils l'avaient sortie, ce jour néfaste, devant tous les vieux paysans des douars rassemblés, je la chercherais, je la trouverais : vivante ou morte !... J'étais sûre de cela. Plusieurs fois je vis, dans un rêve sa sépulture : illuminé, isolé, un monument superbe, et je pleurais sans fin devant ce mausolée. Je me réveillais en larmes et il fallait reprendre un visage normal, à cause des petits (FSS, 58).

Hania devient l'image de l'attente et de la recherche physique de sa mère, à la fois douloureuse et pénible. L'ampleur de son épuisement, de l'espoir déçu, de la douleur enfin exprimée par des cris presque impossibles à retenir sont mis en évidence par les déterminants caractérisant à deux reprises sa recherche dans la forêt :

Je suis alors rentrée dans la sombre forêt [...] Nous avons passé la journée entière dans cette immense forêt : j'étais sûre, si sûre de retrouver quelque chose d'elle. [...]

Que dire de cette recherche, à tâtons dans les ronces et les fourrés ? [...] Je ne cessai d'errer jusqu'au crépuscule. [...] Je criais, je me bâillonnais la bouche de mes deux mains pour ne pas hurler ces mots aux oiseaux du ciel (FSS, 59-60).

Sa sœur, Mina, s'inscrit plus dans l'impatience, ou l'approche d'un mystère qui jaillit à chaque évocation. Son attitude est faite de prudence chaque fois qu'elle s'intéresse à cette partie de l'histoire maternelle, comme si elle ne voulait pas provoquer une exposition ou une confrontation directe avec ce passé douloureux, qu'elle envisage d'aborder par un cheminement sinueux, respectant à la fois son refus de souffrir et l'espoir d'arriver à la source de la vérité :

---

au long des années : elle n'a gardé que le souvenir des événements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé », *Anthropologie de la mémoire, op. cit.*, p. 30.

Qu'elle [Dame Lionne] ne me parle pas aujourd'hui... de ma mère ! se dit-elle, puis un refus intérieur l'emplit. Je ne veux plus trembler, ni souffrir ! (FSS, 27)

Ce qu'elle m'apprend, l'amie de ma mère, je commence à le saisir, songe-t-elle avec acuité : ces souvenirs me sont une pelote de laine emmêlée dans la paume ! Face à ces ombres, s'approcher à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres et rosaces, pour enfin regarder la source noire, maculée de boue, de cris gelés, de pleurs non taris... (FSS, 31-32).

Le passé chargé d'événements historiques est donc pris en charge par une mémoire féminine personnelle, devenue une faculté primordiale pour la femme algérienne : celle de connaître et de transmettre ce qu'elle a vécu, mais sa transmission est loin de l'aridité de certaines pages impersonnelles. Elle est empreinte de tous les affects ressentis par le corps féminin qui passent d'une femme à l'autre. Ainsi la mémoire reste présente, se manifeste et renforce l'intersubjectivité féminine :

Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite, se dit l'invitée. N'est-ce pas une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons, qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner et se retourner... n'est-ce pas pour, à la fin, nous découvrir... libérées ? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de notre tête... Une façon de ruser avec cette mémoire... La mémoire de Césarée, déployée en mosaïques : couleurs pâlies, mais présence ineffacée, même si nous la ressortons brisée, émietlée, de chacune de nos ruines (FSS, 129).

Pour ne prendre qu'un seul exemple, l'évocation plurielle de Nfissa sur sa vie au maquis, sa nostalgie, son bonheur (AN, 41), le souvenir de la solidarité féminine (AN, 108) et l'image de la liberté vécue là-bas, au milieu de la forêt, a influencé la destinée de sa sœur Nadjia. Devenue à son tour une combattante, cette dernière reste liée à sa sœur par les souvenirs communs de leur enfance, qu'elle oppose aux atrocités de la guerre<sup>357</sup> et par le souvenir de la mère, point d'ancrage et de poussée en avant par son encouragement silencieux et complice :

---

<sup>357</sup> Cette enfance commune fait surface dans les moments difficiles de Nadjia qui est littéralement transposée dans le passé. Ces retours à la troisième personne (la distanciation jouant le rôle d'objectivation du point de vue) apparaissent deux fois dans *Les Alouettes naïves* et sont intercalés à l'intérieur des fragments décrivant la réalité de Nfissa, ainsi le lien entre les deux sœurs est renforcé : « Depuis que Nadjia ne désire plus se cacher, il lui arrive [...], à la simple vue d'enfants sortant par groupes de l'école, de se croire soudain dans son village, elle-même quittant l'école en compagnie de Nfissa. Une bouffée d'irréalité la saisit » (AN, 337) ; « elle qui, durant toutes ses années de pensionnat, n'avait jamais langui de sa mère, seulement de ses jeux sous le pigeonnier, elle qui pendant ses abris successifs, avait oublié le village et les intérieurs pullulant d'enfants, voici que des images se présentaient, bruits et murmures confondus dans un clapotis, tout au-devant, la large silhouette maternelle, ses parfums rares et sa chair d'un tel éclat, ce chuchotement enfin d'une nuit d'enfance perdue, quand Nadjia et

*Ne lui restait que cette colère : contre ses filles, Nfissa autrefois, Nadja ensuite, l'une et l'autre se tenant la main pour s'éloigner de lui, le maître jadis [...] ; Nadja et Nfissa qui en courant ainsi chacune aux quatre coins d'un horizon dévoilé semblaient pourtant continuer à sourire, complices émerveillées, à leur mère assise en tailleur sur le dallage nu, elle, la femme nourricière dans la lumière du passé (AN, 408-409).*

En plus des sentiments personnels transmis inévitablement dans tout souvenir, cette dernière citation rappelle une autre vérité spécifique à cette culture féminine orale : il y a une première chaîne de transmission familiale, faite d'un personnage âgé, aïeule, grand-mère ou mère, et des fillettes. L'attente, la concentration des enfants, devenus oreilles et yeux attentifs aux récits des aïeules, nous dévoilent une posture du corps féminin faite d'épanouissement personnel, le seul possible, car la femme ne s'est pas dévoilée en tant que mère ou épouse. Elle s'illustre dans ce rôle de transmettrice de l'histoire familiale, des événements qui ont marqué l'histoire personnelle et tribale, de la présence des oubliés pas encore complètement oubliés. Elle fournit, par sa voix, une autre nourriture terrestre essentielle à la survie individuelle et collective :

*Chuchotements des aïeules aux enfants dans le noir, aux enfants des enfants accroupis sur la natte, aux filles qui deviendront aïeules, le temps d'enfanter s'écoulant pour elles en parenthèses dérisoires (de quinze à trente-cinq ou quarante ans). [...] Ne subsiste du corps qui ouïe et yeux d'enfance attentifs, dans le corridor, à la conteuse ridée qui égrène la transmission, qui psalmodie la geste des pères, des grands-pères, des grands-oncles paternels. Voix basse qui assure la navigation des mots, qui rame des les eaux charriant les morts, à jamais prisonniers... (A,F, 249-250).*

Nous avons identifié une deuxième chaîne de transmission de récits de guerre d'une femme à une autre, une diffusion qui conduit à une spécialisation et à un enrichissement des rôles féminins<sup>358</sup>. Pour préserver peut-être l'innocence des enfants, ces souvenirs ne tombent pas dans leurs oreilles, car la douleur physique ou psychique qui y est inscrite reste encore difficile à avouer. Nous pensons au fragment écrit en italique dans lequel une femme originaire du douar de « Terre rouge » raconte à une autre femme, Lla Toumia, tous les

---

*Nfissa ensemble avaient eu leur coqueluche et que, durant leur fièvre, Lalla Aïcha leur épelait les médecines des aïeules » (AN, 393).*

<sup>358</sup> Grâce à ce transfert de souvenirs-connaissances, le personnage féminin devient mouvant et de « récitante » (AN, 154) il se métamorphose en « diseuse » (A,F, 237 et A,F, 250), en « conteuse » (A,F, 250), « parleuse » (A,F, 252).

malheurs qu'elle a subis à chaque arrivée des soldats au village (AN, 282-283) ; ou à la fin du chapitre « *Conciliabules* » qui évoque la manière précautionneuse des aïeules de prendre en charge l'aveu du viol et de le transformer en non-dit, grâce au silence qui l'enveloppera à tout jamais. Le jeune corps trouve une autre méthode pour le passer sous silence. Il se purifie dans l'eau de l'oued et ce geste a le pouvoir d'effacer le souvenir, d'éloigner la souillure. Il offre ainsi le courage de reprendre la vie normale :

*Dire le mot secret et arabe de « dommage », ou tout au moins de « blessure » :*

*- Ma sœur, y a-t-il eu, une fois, pour toi « dommage » ?*

*Vocabulaire pour suggérer le viol, ou pour le contourner : après le passage des soldats près de la rivière, eux que la jeune femme, cachée durant des heures, n'a pu éviter. A rencontrés. A subis. « J'ai subi la France », aurait dit la bergère de treize ans, Chérifa, elle qui justement n'a rien subi, sinon, aujourd'hui, le présent étale.*

*Les soldats partis, une fois qu'elle s'est lavée, qu'elle a réparé son désordre, qu'elle a renoué sa natte sous le ruban écarlate, tous ces gestes reflétés dans l'eau saumâtre de l'oued, la femme, chaque femme, revient, une heure ou deux heures après, marche pour affronter le monde, pour éviter que le chancre ne s'ouvre davantage dans le cercle tribal – vieillard aveugle, gardiennes attentives, enfants silencieux [...] :*

*- Ma fille, y a-t-il eu « dommage » ?*

*L'une ou l'autre des aïeules posera la question, pour se saisir du silence et construire un barrage au malheur. La jeune femme, cheveux recoiffés, ses yeux dans les yeux sans éclat de la vieille, éparpille du sable brûlant sur toute parole : le viol, non dit, ne sera pas violé. Avalé. Jusqu'à la prochaine alerte (A,F, 282-283).*

Ou à l'évocation de l'arrivée du « jour de la délivrance » (FSS, 133) après sept années de guerre par Zohra Oudai devant sa nièce Mina et la visiteuse. Mais avant ce moment heureux, la dame se rappelle du feu qui a détruit sa maison (FSS, 133), des problèmes qui ont suivis, pour elle, les « jours de l'indépendance » (FSS, 133), comme le refus du responsable politique de lui attribuer une maison, comme elle en avait droit, car il n'y avait aucun homme à défendre son droit dans le monde des hommes (FSS, 134-136).

## Parler de soi

Ces nouvelles situations pour une femme (se retrouver seule, sans aucun appui masculin ou participer à des événements historiques qui sont des catalyseurs pour sa prise de conscience) l'ont poussée à prendre la parole. Par elle, son corps se dévoile, c'est-à-dire il se « retrouve » avec étonnement, se « redécouvre » la capacité oubliée ou endormie d'exprimer / s'exprimer et réfléchit. Pour elle, ce dévoilement par la parole est une re-naissance à son corps<sup>359</sup>.

Il s'agit donc d'un corps-parole qui s'empare de l'oralité et dont le but est d'assurer la transmission de la geste familiale. Grâce à elle, le corps féminin raconté (tel qu'il a été façonné par l'imaginaire collectif) et le corps qui se raconte (qui prend sa place sur le devant de la scène textuelle) se rencontrent et conduisent à une vision unificatrice de l'image corporelle. Une unification, mais aussi un perpétuel devenir visible dans les postures, les gestes, l'expression de soi devant les autres femmes, les audaces osées et assumées.

Le conflit qui a provoqué la perte du moi, une fois mis en parole et pris en charge par la réflexion (comme c'est le cas de Sarah qui a senti la distance instaurée entre les mots et le ressenti des êtres), trouve sa résolution toujours grâce aux mots, dans leurs riches possibilités à exprimer. Ils recomposent une nouvelle image puisque le corps-lieu de combat devient lieu de reconstruction par et à travers le mot et la parole dite et redite, même si au début les spectatrices sont absentes ou dans l'incapacité de comprendre le message. Ce corps, à travers les paroles et les questions qu'il se pose, prend possession de ce qui l'entoure et crée de nouveaux rapports à l'espace et à soi-même, tout comme Lila s'interroge sur elle (sur ses capacités à vivre seule dans sa ville natale, loin d'Ali, son point d'ancrage dans la réalité) et sur l'appartement qu'elle veut louer (*ENM*, 31-34). Sa peur et sa tristesse s'allègent à mesure qu'elle visite les appartements vides et elle sent confusément que quelque chose au fond d'elle se cherche et a besoin du silence pour resurgir. Nous sommes devant une vraie recherche de soi par la parole. Elle est précédée par un désir d'abandon du corps dans un état ressemblant à un sommeil profond, par la sensation de lourdeur de la tête, d'ancrage dans un espace et temps figés. Mais du fond de ce corps marqué par sa pesanteur, son immobilisme,

---

<sup>359</sup> Ce point est une constante des œuvres des écrivaines maghrébines de langue française. Tout comme Assia Djebar, Maïssa Bey marque, elle aussi, ce retour à la parole et l'affirmation d'un « je » personnel qui s'exprime en oubliant l'interdiction du silence et en transgressant la pudeur et l'honneur, concepts inscrits dans la chair féminine : « Trop longtemps porteuses de la mémoire et de la parole des autres, les femmes osent enfin se dire transgressant ainsi l'ordre établi qui voudrait que leurs voix ne soient que murmures dans le silence des maisons fermées », in l'article « Débusquer les mystères » de Behja Traversac, publié dans *Le Corps met les voiles*, Montpellier, Ed. Chèvre-Feuille étoilée, 2003, p. 20.

surgit la parole-conscience sous la forme d'une volonté nouvelle, d'une résurrection imprévue, inattendue, inespérée :

Toute sa vie, là... Ainsi couleraient désormais pour elle le temps, l'avenir, l'attente. Elle répéta ces mots abstraits qui devenaient bienfaisants. [...] Ce désir matinal qui l'avait poussée à s'avancer au-devant du concierge, à écouter ses explications, à se laisser entraîner dans cette visite d'un absurde amer, voici qu'il la traverse à nouveau : ah ! s'asseoir dans une maison vide [...] se perdre à contempler le silence de l'azur immobile, oublier, s'arrêter de vivre, à peine tressaillir encore comme dans la somnolence d'une matinée lente ; la tête est lourde alors, mais, tout au fond du néant de la conscience engloutie, une attention se cherche, une volonté sourde voudrait, des piliers profonds de l'être, soulever le réveil. Puis le corps se défait, rompt les amarres, se perd, malgré le matin mûr et malgré la chaleur (ENM, 33).

Cette *expression de soi par la parole* continue dans *Les Alouettes naïves*, mais un grand pas en avant est fait car le personnage féminin utilise le pronom « je » pour s'exprimer, pour dire ses envies ou les observations qu'il a faites sur lui, comme nous l'avons vu avec Nfissa. Le texte nous donne une autre indication particulière sur la posture du corps féminin : il est en contact avec le corps masculin, il apprécie le toucher, il caresse les cheveux de Rachid tandis que celui-ci se trouve dans une position d'abandon et de relâchement, sa tête étant sur les genoux de son épouse. Il dévoile aussi son envie de parler quand il se sent en sécurité à côté de son mari : « - Quand je suis seule avec toi, je n'arrête pas de parler, disait Nfissa en caressant les cheveux de Rachid dont la tête reposait sur ses genoux » (AN, 303). C'est un cadre propice à la transmission de sa culture, il évoque le terme de tendresse que les mères utilisent pour désigner leurs enfants, « mon foie » (AN, 303).

Ce seuil atteint, le corps est entièrement mis en paroles puisque plus rien n'entrave l'expression des désirs, des envies (comme celle de quitter la maison dans laquelle ils ont passé la lune de miel, (AN, 309)), de la douleur affichée dans la voix quand elle a découvert les sentiments de Julie envers Rachid : « - Je voudrais te faire mal comme j'ai mal, dirait-elle avant de tomber sur sa poitrine. [...] »

- J'ai donc deviné... sursaute-t-elle bas, voix de soupirs et de larmes mais les yeux secs » (AN, 312).

Avec la même sincérité et simplicité des mots, Nfissa nous avoue sa prise de conscience de son corps qu'elle a affiché nu devant son mari, sans aucune honte. Cette re-découverte est possible grâce aux gestes amoureux du mari qui l'a reconstruit et l'a modelé et grâce aux réponses que le corps féminin donne à ces stimuli :

- Je veux te regarder entière. Je veux te contempler... [...]

- Regarde-moi, ne m'oublie pas !

Il se mit à genoux, embrassa son ventre encore plat. Elle entoura son époux de ses bras, l'étreignit, le colla sur ses hanches. [...]

Et maintenant, voici qu'elle se déshabille en plein milieu du jour.

- Nue, pour la première fois de ma vie, je me vois tout à fait nue... Ainsi m'a contemplée Rachid (*AN*, 364).

Nous sommes bien loin de la pudeur qui est scellée dans la chair féminine et du diktat qui l'oblige à cacher le corps féminin. Sous le regard fertile de l'homme et ses gestes, la femme renaît à une existence – c'est-à-dire à la conscience d'être une personne avec un corps à exposer, avec des gestes à diriger envers l'autres pour révéler ses sentiments. Elle peut donc envisager à enrichir ses connaissances et ses expériences personnelles, elle a le courage de prendre des initiatives pour changer sa vie, l'aménager, comme celle de sortir et travailler. Et cela se fait avec calme, sans la peur ou l'excitation de Chérifa<sup>360</sup> :

Le troisième jour, elle ne sortit pas, demeura inactive. Etendue sur le lit. A midi, lorsque Nessima arriva, Nfissa lui ouvrit et l'accueillit calmement :

- Je voudrais travailler, lui dit-elle ; peux-tu me rendre service ?... quelque chose qui m'absorbe. Rachid est parti aux frontières et je vais être seule (*AN*, 365).

Avec les discours directs de Sarah, nous atteignons un autre seuil car sa réflexion s'ouvre à la fois sur soi (ses barrières internes et sa capacité de parler afin de toucher les autres (*FA*, 41)), sur la société, sur le pouvoir des mots (*FA*, 57 et *FA*, 60) et sur la voix féminine (*FA*, 61) ; cette prise de position lui sert de point de départ pour dévoiler une part d'elle-même, comme ses sentiments (*FA*, 57-58) et l'attachement à sa mère (*FA*, 58-59). Nous avons devant nous un corps féminin qui prend donc la parole et exprime à la première personne ses sentiments, envies, désirs, prises de positions, interrogations, qui s'exprime sur son sort<sup>361</sup> dans la société

---

<sup>360</sup> Nous pensons aux sentiments ressentis par Chérifa quand elle a dû sortir pour la première fois de la maison pour aviser Youssef du danger qui le guettait (*ENM*, 96-98). Cette comparaison nous permet de remarquer tout le chemin parcouru par le corps féminin et les progrès réalisés pour la prise en main d'une vie « normale » pleine de décisions à prendre et des actes à accomplir. Nous sommes aussi loin de la passivité initiale de Lila du même texte, qui a besoin du temps pour se chercher avant d'assumer sa solitude et de la transformer en un terrain plein de possibilités. Toute cette évolution était nécessaire à la femme pour qu'elle puisse finalement acquérir la force, comme Nfissa de reconstruire l'homme blessé par l'Histoire, se reconstruire elle, en fonction des nouveaux éléments survenus dans sa vie, la perte de l'enfant, et aussi son couple (*AN*, 418).

<sup>361</sup> S'exprimer sur son sort est le premier pas fait par une femme sur la longue route de prise de conscience de son rôle social et des barrières à briser pour acquérir sa liberté. Parler de son sort équivaut pour la femme algérienne de notre corpus à inscrire son corps dans l'espace intérieur ou extérieur, à devenir consciente de sa place, de son rôle et de ses qualités.



algérienne, comme le fait dès le début Dalila. A force d'assister à des réunions débattant du « problème de l'évolution de la femme musulmane, problème du mariage mixte, problème des responsabilités sociales de la femme » (*LI*, 22-23), elle se découvre « une âme de féministe convaincue » (*LI*, 46) et elle ouvre le débat sur le pouvoir et la capacité de la femme à prendre part à ce qui se passe autour d'elle.

Mais avant de devenir protagoniste de l'Histoire et d'arriver à cette conscience aigüe du rôle à tenir dans la société à venir, la femme a dû devenir actrice de la vie de famille. Elle a dû apprendre à assumer le pouvoir créateur de la parole qui se reflète à deux niveaux, dans la relation avec l'autre et sa capacité à le nommer ; puis dans le rapport à soi-même, la faculté de se nommer, de mettre au centre de la parole et du discours ses gestes, ses sentiments, ses pensées. Par la parole, elle nomme tout d'abord l'autre, le mari<sup>362</sup>, l'identifie et se représente par rapport à lui. Cette audace est le signe d'une « révolution »<sup>363</sup> si nous tenons compte de la fierté éprouvée par la femme d'individualiser ainsi son époux et de dévoiler implicitement les forts sentiments qui les unissaient, le tout sous l'influence de la langue française. Le corps féminin, à l'aise dans cette nouvelle langue, adopte une liberté qu'il n'a pas trouvée dans la langue première (et qu'il masque encore et toujours devant les femmes âgées de la famille) et toute sa vision en a été modifiée : « Une écluse s'ouvrit en elle, peut-être dans ses relations conjugales » (*A,F*, 54-55). Cette évocation directe du « mari » par l'épouse est reçue par des réactions mitigées des autres femmes de la famille, elles « souriaient à demi, ou avaient l'air mi-gênées, mi-indulgentes » (*A,F*, 56). Mais l'attitude audacieuse de la mère ouvre les yeux de la fillette sur le couple que ses parents forment au-delà des règles à respecter. Cette avancée est évoquée par la fillette dans deux romans, *L'Amour, la fantasia* et *Nulle part dans la maison de mon père*, et le sens est le même, car son ressenti est inchangé. L'accent est mis sur la solidité des sentiments que les parents partagent et qui occupe une grande place dans le cœur de la mère. En nommant l'époux, la femme lui donne le droit d'entrer et d'occuper une partie d'elle-même, de son cœur, de sa vie :

---

<sup>362</sup> Nous avons déjà mentionné l'impossibilité de la femme algérienne de nommer le mari, ou plutôt le refus de nomination qui le concernait. Celui-ci venait de l'obligation qui incombait à toute femme mariée de ne pas désigner nommément le mari et d'utiliser toujours le pronom « lui » ou le terme « Hadj » quand le mari avait fait son pèlerinage à la Mecque (*A,F*, 54). Habituellement, le syntagme féminin qui désignait le mari était « ma maison » : « Zohra Oudai, peu auparavant, en berbère, disait, par contraction, "ma maison" en évoquant son mari » (*FSS*, 138).

<sup>363</sup> Le texte est très clair dans ce sens, l'attitude des époux, parents de la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, a fini par scandaliser la bienséance féminine qui ne comprenait pas comment le mari pouvait exposer le nom de sa femme sur une lettre et comment l'épouse pouvait individualiser son mari par un vocable différent que ceux imposés par la tradition : « La révolution était manifeste.... » (*A,F* 57).

Au fur et à mesure que le discours maternel évoluait, l'évidence m'apparaissait à moi, fillette de dix ou douze ans déjà : mes parents, devant le peuple des femmes, formaient un couple, réalité extraordinaire (A,F, 55).

Même à sa fille aînée, fillette ou préadolescente, elle ne se risquait pas à parler du père comme d'un être séparé d'elle (certes séparé d'elle au-dehors, dans la rue arabe). Mais, chez nous, elle aura de plus en plus construit une forme d'association nouvelle, même si, parlant de « lui » en arabe, elle dira tout au plus « ton père », mettant en avant l'autorité sur moi qu'il tient de nos mœurs, alors que, dans son cœur, il a été et reste l'époux, l'autre moitié d'elle (NP, 90).

Dans cette relation privilégiée, l'audace de nommer est inséparable du « je » féminin qui sent et s'exprime directement. Une expression directe qui passe tout d'abord par l'évocation du corps dans les gestes quotidiens. Il s'agit de la vie féminine avec ses occupations et son rythme lié à l'intérieur de la maison. Les exemples sont innombrables dans notre corpus, mais nous ne retenons qu'un seul. Il s'agit du récit (et implicitement de la transmission) de l'aïeule qui témoigne de sa vie, à la demande de ses petites-filles, dans *Les Alouettes naïves*<sup>364</sup> (AN, 147-150). L'aïeule dit « je » et à travers la narration de ses occupations en tant que jeune mariée, elle dénonce ce qui a fait intrusion dans sa vie d'adolescente « gâtée par mon père » (AN, 148) pour la transformer en épouse modèle qui sait tout faire à la maison :

*- Ce qui m'a été le plus dur, voyez-vous, mes fillettes, c'était de me lever tôt !... ce que je dormais, je dormais à votre âge !... [...]*

*- Ma belle-mère, scandalisée par ma paresse, avait dit à mon mari : « Va lui chercher son père ! On n'a pas fait venir une princesse ! » Elle avait raison, bien sûr... [...]*

*depuis ce jour, j'avais si peur que mon père revienne ainsi, en toussant derrière ma porte, à mon réveil, que chaque aube me trouvait debout dès quatre heures du matin, à l'heure où mon époux se levait et partait vers les jardins paternels. J'avais déjà pétri et cuit le pain au four, et mis quelquefois le repas sur le kanoun quand ma belle-mère et mes belles-sœurs se levaient... Alors, j'avais toute la matinée pour m'installer à l'intérieur du métier à tisser et continuer la couverture ou le voile de laine que je faisais (AN, 148-149).*

Elle révèle, donc, sur un ton calme et apaisé, ses occupations d'épouse dans la cuisine, devant le métier à tisser. Et arrivée au troisième âge, son corps a oublié sa révolte et goûte le plaisir de partager avec les fillettes ses souvenirs un soir de Ramadan. Quant à Aïcha de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, sa prise de conscience de soi, passe par une phrase religieuse

---

<sup>364</sup> Cette évocation est très importante pour notre romancière car elle l'a reprise presque dans les mêmes termes dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, pages 135-142.

qui lui est venue automatiquement à l'esprit. A force de la reprendre plusieurs fois, elle la charge d'un début de révolte informelle qui attend un moyen de s'exprimer :

« Je n'ai ni loi ni maître... » débutait la petite phrase.

- Je n'ai ni loi ni maître, reprit-elle. Elle en détacha les mots. Attendit. Effroi et désarroi pour comprendre... (FA, 95)

Si, au début, elle oppose à ce réveil inconscient une prière, les fois suivantes, elle essaie d'identifier ce qui lui est propre, ses états d'âme qui imprègnent cette phrase « durcie » (FA, 99) : malheur<sup>365</sup>, révolte et bouleversement<sup>366</sup> terrés dans sa tête qu'elle ressent lourde parce qu'elle n'est pas encore prête à faire cet effort de réflexion.

Après avoir pleinement pris place dans l'espace de la maison par ses gestes, le corps de la femme se positionne de plus en plus par rapport à l'autre, à son influence bénéfique et constructrice. Les souvenirs sur les membres de la famille, qui se sont inscrits dans la mémoire féminine pendant l'enfance, mettent en lumière des sentiments d'attachement, d'aide et de soutien qui règnent dans le cadre de la famille, entre les parents et les enfants. Cette persistance des sentiments nous confirme la valeur subjective<sup>367</sup> des souvenirs, l'être humain participant activement par ses états d'âme à la transmission et la fixation de ceux-ci dans la mémoire affective de ceux qui écoutent. Leur remémoration donne lieu à une sorte d'exhumation des sentiments personnels qui unissent la femme évocatrice à celle évoquée. En reprenant l'exemple de Zoulika, nous observons que ses filles se positionnent dans la vie quotidienne par rapport aux souvenirs qu'elles gardent de leur mère. Mina fait sienne la fierté maternelle<sup>368</sup> qui adoucit la douleur provoquée par son absence, ressentie d'une manière physique. Elle essaie d'avoir le même comportement qui a fait de Zoulika plus qu'une mère,

---

<sup>365</sup> « "Je n'ai ni loi ni maître !" Quelle loi ? Sinon celle du malheur, plus tenace malgré ces premiers jours d'indépendance... » (FA, 99).

<sup>366</sup> « - Je n'ai ni loi ni maître murmurent à mi-voix ses lèvres. [...]

- Mais pourquoi ?... pourquoi ? Je me révolte ?

Bouleversement pour ainsi dire verbal, qui ne s'éclaircit pas dans sa tête lourde » (FA, 101).

La révolte devient évidente la page suivante quand elle tente de trouver la raison qui a déclenché ce sentiment : « Je me révolte donc ? » (FA, 102).

<sup>367</sup> La valeur subjective des souvenirs est mise en lumière par Joël Candau, par la reprise d'une idée de Jean Guillaumin : « Le souvenir ici est bien défini comme "une élaboration romancée du passé, tissée d'affects ou de fantasmes, dont la valeur, essentiellement subjective, s'établit à la mesure des besoins et désirs présents du sujet" », Joël Candau – *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 16-17.

<sup>368</sup> La narratrice suggère cette reprise ou continuation de la fierté maternelle dans l'évocation que Mina fait de son histoire d'amour avec Rachid : « Dans sa réticence à reprendre le fil, l'orpheline semble désireuse d'abrégier, d'assécher, non de se perdre, de garder lucidité... et – se dit l'étrangère attentive, à ses côtés – de conserver fierté secrète, ou orgueil : orgueil en tant que "fille de l'héroïne" ? » (FSS, 97).

une femme extraordinaire et libre<sup>369</sup>. En suivant son exemple, elle prend la même liberté d'exprimer ses sentiments, de les montrer à l'homme : « Je dus lui avouer, tout de même que sa compagnie [...] me manquait [...] » (*FSS*, 98). Et la suite de l'histoire est donnée par la narratrice qui indique la liberté de pensée et de mouvement de la jeune fille, malgré son âge, ses attentes, l'espoir dans l'amour partagé, l'audace et le risque qu'elle a pris, des traits de caractère qui rappellent sa mère. Celle-ci part rejoindre cet homme au village où il travaille dans le but de lui déclarer ouvertement son amour :

- Je crois qu'alors je m'apprêtais lentement à l'aimer [...].

- Je l'attendais, je l'espérais, j'aurais, sans nul doute, accepté les premières étreintes ! [...]

Elle prit un car bondé [...], où elle voyagea, même de nuit, et parmi des ruraux, étonnés de la jeunesse de cette passagère. Elle débarqua à l'aube dans une oasis plate et blonde. Elle erra une heure entière, dans l'allégresse de cette escapade digne d'une collégienne. Découvrit le lycée où Rachid enseignait ; la rue où il logeait (*FSS*, 98-99).

En analysant a posteriori son histoire d'amour, Mina se pose la question de savoir si, d'une certaine manière, elle n'est pas en train de prolonger, « de continuer l'héroïsme de ma mère » (*FSS*, 98) ; cette phrase marque justement le positionnement du corps féminin en fonction de l'autre, de l'héritage que l'autre lui a laissé et de l'influence qu'il a eue.

Hania dépasse aussi un seuil important dans la proximité et la compréhension de sa mère, car elle ne se positionne plus comme une fille, mais elle l'envisage « presque comme sa sœur » (*FSS*, 139) : la transmission des histoires d'amour de Zoulikha s'est faite « de femme à femme » (*FSS*, 139), une fois que la fille a la maturité nécessaire pour comprendre ces choses<sup>370</sup>.

---

<sup>369</sup> En dehors de ses traits de caractère remarquables, de sa conscience politique active, déjà rappelés par Mina, Hania nous dévoile la vie affective et conjugale de la mère, le « récit des amours » (*FSS*, 139), en adéquation avec sa vie moderne pour les mœurs de l'époque : « - C'est vrai, Zoulikha a vécu trois mariages ; j'y pensais l'autre jour lorsque, pour la première fois, tu m'interrogeais avec tes assistants de la télévision. Mais je ne voulais pas ainsi évoquer devant tous sa vie privée.

- Nous sommes entre nous, maintenant, murmure doucement celle qui redevient, pour une fois, en ces lieux, l'écouteuse.

- Je peux te dire que, seule dans la ville, en dehors de ta Mamané – du moins à Césarée où, qu'on le veuille ou non, les coutumes sont plus prégnantes, le qu'en dira-t-on plus malveillant –, Zoulikha a été, dans sa manière de conduire sa vie, vraiment plutôt de notre génération d'aujourd'hui. La preuve ? Je t'assure que je ne l'idéalise pas... La preuve c'est que chacun de ses trois maris, elle l'a choisi, elle (Hania soudain rit, presque légère), et elle les a aimés, chacun, différemment ! » (*FSS*, 137-138).

<sup>370</sup> Cela veut dire tout simplement que Hania était mariée et elle pouvait comprendre la vie de famille et les sentiments qui unissent le couple : « elle éprouva le besoin de me parler de sa jeunesse, sans doute parce que j'avais alors l'âge de sa première décision. Ainsi, me voyant mariée – moi, comme elle, autrefois, à seize ans – et

Mais en plus de cette transmission de faits, de son positionnement par rapport à l'autre, le *corps féminin se raconte*, s'exprime. Le corps féminin a fait un grand pas et exprime ses sentiments, envisagés comme le signe fort d'une vraie identité ; ils sont assimilés par notre romancière à « une musique intérieure » (VP, 111), ce qui nous en dit beaucoup sur leur intensité et l'influence qu'ils ont sur la vie féminine. Pour le prouver, nos héroïnes parlent à la première personne : Nfissa dit « je » (AN, 161) ; « je suis heureuse » (AN, 168) ; « je t'aime » (AN, 170 ; AN, 177 ; AN, 181) ; elle évoque par sa voix ses promenades quotidiennes sous la forme d'une histoire dite à son époux et son plaisir à être en contact avec le corps masculin : « La voix de Nfissa détaille paisiblement le boulevard, le chameau, les convives : son plaisir d'emmêler ses pieds toujours froids aux pieds de Rachid, ses jambes aux jambes de Rachid, puis sa voix soupire à plusieurs reprises, ardente et lascive et lasse » (AN, 170).

Après cette expression de l'amour, du plaisir charnel et du bonheur, Nfissa dévoile ses déceptions ou ce qu'elle considère être une ironie de la vie, la découverte de sa grossesse après le départ de Rachid aux frontières (AN, 360) ; son envie de travailler pendant l'absence de son mari (AN, 365) ; l'identification qu'elle opère entre la démarche de son corps de femme enceinte et la démarche des oies et le mécontentement qui en découle (AN, 373) ; son doute devant les changements apportés par le futur enfant (AN, 372) ; son désir du corps masculin : « Je te désire tant, Dieu m'est témoin » (AN, 421) et son amour qui clôt ce volume (AN, 423).

Toute cette large palette de sentiments féminins se retrouve dans les autres romans de notre corpus. Certains sont poussés au paroxysme, comme la crise de Leila qui s'interroge sur sa vie et sur ce que les autres ont ressenti vis-à-vis d'elle : la honte d'avoir dévoilé les sévices de la guerre et la solitude à laquelle elle est vouée (FA, 55). Dans la même lignée s'inscrit la révolte de la narratrice qui refuse le mariage contracté par ses parents à cause de ses souvenirs douloureux (FA, 75 et FA, 83). Et si la maîtrise des sentiments (FA, 66) était la norme pour le corps féminin algérien, la femme ressent les sentiments de l'autre comme un don de joie (VP, 29). Hania, plus mûre et apparemment plus réservée dans l'expression de ses sentiments, laisse transparaître sa responsabilité et sa fierté de mère envers son frère cadet qu'elle a élevé (FSS, 45 et FSS, 46) ; une autre lourde responsabilité qui a reposé sur elle est de faire survivre sa mère et de rester fidèle à sa mémoire, sans la trahir ou la tuer pour une trop grande exposition (FSS, 48 et FSS, 51).

---

s'apercevant après quelque temps que j'avais un bon mari, un homme de confiance, elle s'abandonna avec moi dans ses paroles, dans ses pensées : je dirais, de femme à femme ! » (FSS, 139).

Très divers et complexes, ces sentiments sont exprimés en mode direct, dans des dialogues ou aveux, comme nous venons de le remarquer constamment jusqu'ici. Les deux filles de la « combattante » (*FSS*, 187), Mina et Hania, enrichissent ces formes d'expression personnelle par leurs désirs et envies. Le désir, ce petit mot se décline en une richesse de gestes, de postures, d'actes circonscrivant un univers féminin fait de liberté à tous les niveaux. Il est le moteur qui pousse le corps féminin à sortir, à marcher dehors librement.

Grâce tout d'abord au désir d'agir, le corps féminin est entraîné inexorablement dehors, à découvrir le soleil, à voir, à faire des choix et à prendre des décisions. Il est donc synonyme d'exister (*ENM*, 96-97). Il pousse le corps à prendre en charge l'environnement par des paroles et à bouleverser l'ordre habituel par une forme paroxystique d'expression de soi, comme le hurlement : « Hurler, s'enfuir dans un déchirement des bras élargis, tout s'arracher – voile et peau du corps – dans cette épouvante, bouleverser l'apparente sérénité » (*FA*, 92).

Il est complété par le désir de parler entre femmes, entre amies, et Isma projette cette solidarité au-delà des frontières de la vie, car elle se confesse à son amie Nawal disparue (*OLM*, 81) ; elle lui avoue son désir audacieux de commencer une nouvelle vie loin de l'époux, de le quitter pour soi-même (*OLM*, 113).

Puis, il y a le désir de connaître et de maîtriser l'espace, à l'exemple de Thelja qui veut monter dans la tour de la cathédrale strasbourgeoise afin de contempler la ville. Cet acte fait le lien avec les chapitres précédents car il exprime implicitement le droit de sortir et marcher dans les rues de la ville, avoir le droit de regarder, d'attendre un moment propice pour cette ascension, d'apprécier la lumière. Un simple désir, mais riche de petits gestes qui prouvent l'autonomie de la jeune femme :

Thelja eut ce désir, ce début d'après-midi, dans la lumière un peu froide de ce lundi de printemps : là-haut, contempler enfin toute la ville, et sa riche campagne, avec à l'horizon la ligne du fleuve puissant, s'emplier les yeux du site qui enchâsse ainsi la glorieuse cité [...]

Sur la place, un car avait déversé son troupeau de touristes [...] Thelja résolut d'attendre non loin, de revenir après la foule (*NS*, 248).

Un autre désir étonnant apparaissant dans un de nos romans est de retrouver la vraie mère. Il est fondamental pour Irma dans *Les Nuits de Strasbourg*, pour qu'elle puisse combler les blancs et les absences qui ne lui permettent pas de se connaître entièrement. Parce que fondateur de toute personnalité humaine, il motive toutes les démarches de notre orthophoniste qui porte le nom prêté, en temps de guerre, par une femme autre que sa mère.

Mais ce désir et besoin viscéral de connaître la vraie mère rencontrent des obstacles qui contrarient Irma. Le refus de la femme qu'Irma croyait être sa mère de la rencontrer, de lui parler a des effets dévastateurs sur elle : « le visage convulsé » (NS, 262), « une voix étouffée » (NS, 262), « elle éclata en pleurs » (NS, 262), « Irma s'était remise à sangloter, ses mains recouvrant tout son visage » (NS, 262). L'attitude de la supposée mère de dévoiler la vérité bloque, *de facto*, toute recherche. D'où le sentiment de cette femme d'être incomplète, inachevée, qu'une partie d'elle-même lui est interdite à tout jamais.

De plus, par ce petit mot mais complexe de désir, nos personnages féminins rejoignent le domaine de l'amour car il relie les partenaires à la fois physiquement et psychologiquement, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce chapitre, avec le désir d'Eve d'être touchée par l'homme, à la fois par ses mains et par ses paroles (NS, 148). Dire « je » devient donc synonyme d'une existence propre apparue après la recherche de soi, grâce à l'effort de réflexion et d'analyse. La femme n'a plus de problèmes à sentir dans son corps et de se sentir<sup>371</sup>, car la réflexion a surgi et fait le lien entre les différentes facettes de l'être féminin qui change, assume ses différences et se construit à travers l'altérité. Avec *Femmes d'Alger dans leur appartement*, nous la percevons dans l'intimité de ses réflexions et de ses préoccupations quotidiennes, même si le risque de disparition est toujours présent : l'existence féminine semble ballotée entre la vie engendrée et sa disparition, nous dit « la femme qui pleure » (FA, 63).

Le sentiment le plus surprenant qui apparaît dans cet effort de sentir son corps est le bonheur de la maternité, cette fois-ci libérée de toute forme d'oppression sociale. La fonction de reproduction, devenant un lien de la femme avec son corps, est attentivement analysée. Ce lien spécial débute par la décision réfléchie de Lila, de se rendre disponible pour son mari, de se mettre à l'écoute de son corps et de ses sentiments observés attentivement. D'où toute une attention tournée sur elle et sur sa vie affective :

---

<sup>371</sup> Une prise de position intéressante apparaît dans le quatrième volume du corpus djebarien. Rachid nous dit que, de son point de vue, les femmes n'ont jamais cessé d'exister, malgré les contraintes exercées sur le corps. Les éléments qui le font affirmer cela sont la reconnaissance de leur « attention » (AN, 285) portée sur la famille et sur tout ce qui les entoure, de leur « attente » (AN, 286) et de leur « souvenir » (AN, 286) : « - Dans mon village, continuait Rachid, peut-être aussi dans tous les autres de mon pays, les femmes sont comme celles de ma famille : douces, fatiguées et contraintes, mais si attentives. Elles ont trop d'enfants souvent, un mari taciturne, de petits comptes multiples pour cacher la misère, mais elles vivent ! A la fois dans l'attente et dans le souvenir. Cela paraît contradictoire, mais... Elles sont victimes de tout : du clan, des traditions, de la misère, de l'emprisonnement, oh oui de tout, et même de l'état de victime du mari-maître. Pourtant, répète-t-il avec une obstination dirigée contre lui-même, elles vivent ! » (AN, 285-286).

Elle tentait, une dernière fois, de l'arracher à ses livres. « Travaille donc, toi aussi ! » conseillait-il avec un semblant de sévérité. Mais elle, gémissant sur un ton scandalisé : « Je suis enceinte et tu veux que je travaille ! » Il souriait, touché par le sérieux qu'elle déployait dans ce mode exagéré ; pourtant, il comprenait mal pourquoi elle s'absorbait dans cette paresse systématique : depuis son mariage, elle se voulait ainsi disponible pour vivre les moindres incidents de leur amour ; ainsi, toujours une corde prête à vibrer, à le dire, à écouter surtout dans les tréfonds d'elle-même les échos de ses moindres sensations, attentive, comme à l'affût, et secrète aussi, quand elle recevait le plaisir, le seul don qu'elle accueillait sans voix, dans un désarroi qui bouleversait Ali. Il lui semblait quelquefois que c'était cette ignorance, cette maladresse dans ce début d'apprentissage de l'amour et des sens qu'elle déguisait, qu'elle fuyait dans ces explosions de puérité, de rires, de comédie (*ENM*, 47).

Nous sentons que tous ces états d'âme sont exprimés avec une honnêteté envers soi inouïe, les barrières de la pudeur ont éclaté, tout devient sujet de discussion à l'intérieur du couple, de la famille. En prenant la parole, les femmes s'opposent au langage masculin, se créent un discours propre qui ne juge pas, qui raconte et qui met en lumière une partie de leur être intérieur longtemps cachée ou ignorée. Elles dévoilent leur ressenti fait de sentiments et de sensations, elles s'interrogent, elles utilisent ces mots pour dire la vérité, leur vérité, grâce à une langue à elles, dans laquelle elles peuvent « déposer, cacher, faire nidifier leur puissance de rébellion et de vie dans ces alentours qui vacillent » (*OLM*, 377). Elles privilégient les dialogues avec les autres femmes, car elles sentent intuitivement tous les avantages physiques (soulagement musculaire, compréhension, bien-être) et psychiques qu'elles peuvent en tirer : « Tout dialogue qui débouche sur la recherche de l'identité, est fertile. Les dialogues entre mère et fille, entre sœur et sœur, entre femmes de générations différentes sont des dialogues d'avenir. Le but des femmes qui créent quelque chose, c'est de donner aux autres l'envie de dire "je" » avoue Assia Djébar dans une interview publiée dans *Demain l'Afrique*<sup>372</sup>.

---

<sup>372</sup> Cet article paraît dans la revue *Demain l'Afrique* au mois de septembre 1977.





## Chapitre 2. Corps féminin amoureux

Cette langue féminine et corporelle nouvellement créée, propre à exprimer la vie et un corps qui se sent bien dénote un désir de rupture d'avec la tradition qui surgit des gestes et des attitudes divers, comme nous venons de le voir jusqu'ici. Le corps se libère donc, de toute contrainte morale, il acquiert le courage de s'exhiber, d'exprimer les sentiments (joie, plaisir, bonheur) et les envies, en signe d'existence propre. Et par la prise de parole, le corps féminin a la possibilité d'avouer ses affects et de guérir le mal intérieur. Le choix des autres femmes d'assister à cette prise de parole tient à la fois de la solidarité féminine, de la réjouissance esthétique ainsi que du soulagement collectif de l'oppression, du malheur, de la furie et de la douleur.

Les gestes s'imprègnent de ce changement car la mollesse des gestes des femmes plutôt âgées coexiste avec les gestes frénétiques et libres des jeunes filles : par exemple, la danse moderne de la jeune narratrice de *Vaste est la prison* est un défi adressé aux autres femmes, compris par celles-ci comme une trahison, un éloignement des attitudes et des habitudes ancestrales. La danse dans ce contexte est un signe de liberté avant toute chose (VP, 62) qui contraste avec la danse traditionnelle des femmes qui exprimaient normalement, par ce moyen, la peine, le besoin de sortir, de voir le soleil (VP, 278-279). La jeune narratrice se rappelle comment elle s'opposait d'instinct au cérémonial qui entourait les fêtes féminines et mêmes les danses<sup>373</sup>. Elle exprime par ses gestes qui ne respectaient aucune logique, sa liberté fondamentale, son non-respect des règles assumées par les autres femmes, son corps libre et moderne :

lorsque c'était mon tour, d'en faire une danse nerveuse, hybride, bondissant ou circulant, mes pieds seuls dessinant une chorégraphie de hasard, qui secouait mes mollets, entrelaçait mes bras nus, je

---

<sup>373</sup> Le corps féminin est bien surpris dans cet entrelacs de règles et d'habitudes qui l'emprisonnent jusque dans les gestes qui devraient exprimer la joie. Et la danse est éloignée de son sens originel, sauf les rares exceptions quand les rythmes villageois ou des hauts plateaux descendaient d'une manière impromptue dans un salon d'où l'orchestre – et donc le regard extérieur – est expulsé. Alors le corps expose ses formes et s'expose (par le regard et la voix) avec orgueil, dans une logique de braver l'interdit et/ou exprimer publiquement des sentiments qui s'apparentent à la souffrance : « Se déroulait le protocole : danser tour à tour chacune, lentement, à la manière concertée de la cité d'origine, cérémonieusement quand le corps s'alourdissait de bijoux, de ceintures, de tuniques brodées d'or, de moire raidie et scintillante, danser spasmodiquement, avec j'allais dire lubricité quand, par exception ou par défi ou par goût ostentatoire, les rythmes devenaient de village, ou des hauts plateaux, ou d'Afrique profonde – souvent lorsque ce n'était plus tel orchestre de musiciennes consacrées, mais de simples amatrices, qui, avec deux derboukas et un tambour, se lançaient, voix éraillées et regards brillants, dans quelque refrain ancestral.

Le rite citadin se désorganisait, six à dix femmes se présentaient ensemble ; c'était à laquelle exposerait ses formes, ses hanches rebondies, ses seins débordants, son arrière-train volumineux, pour les faire tressauter frénétiquement jusqu'à la souffrance, jusqu'au spasme de la voix solo qui hulule, qui fuse, qui... » (VP, 61-62).

transformais ainsi cette contrainte en une danse solitaire, fugitive, « moderne », disaient les dames déçues par ma fantaisie qui semblait trahir... Trahir quoi ? L'essentiel était, me semble-t-il sans analyser, ce défi de mon corps englouti qui prétendait improviser le mouvement, l'essentiel était de m'écarter le plus possible de la frénésie collective de ces femmes, mes parentes – je sentais que la joie quasi funèbre de leurs corps, frôlant un désespoir entravé, ne me convenait pas (VP, 62).

Transformer la contrainte, grâce à l'individualisme, à l'improvisation (signe d'une dimension psychique riche), à une danse qui sort de l'ordinaire, afficher et défier les autres femmes d'une manière innocente et instinctive, rester dans le mouvement pur, non contaminé par la souffrance et le désespoir difficile à dire, voilà tout ce que l'adolescente laisse transparaître dans sa danse « moderne » qui n'était pas au goût des femmes de la famille.

Nous avons devant nous une symphonie de l'âme féminine faite d'émotions, d'une expression de soi improvisée et avançant au début à tâtons, mais témoignant du lien de solidarité avec les siens et marquant les retrouvailles avec les origines, avec Aïcha et son héritage « d'eau vive ». Ainsi la femme renoue-t-elle avec la liberté totale de son corps, dans le sens qu'il n'est plus lié à un homme et retrouve-t-elle la joie de la fête spontanée entre femmes. Ce souvenir est raconté et transmis à la fille, devenue dépositaire de ce moment précieux, comme nous l'avons vécu avec la combattante Zoulikha et son récit fait à sa fille (FSS, 176-177).

Ainsi le devoir d'entretenir la mémoire collective et affective<sup>374</sup> devient-il l'objectif primordial car source d'émancipation pour les générations féminines futures et point d'ancrage dans le meilleur de la tradition féminine. Cette émancipation féminine conduit logiquement à une prise de position dans la vie sociale et historique, la femme découvrant et exprimant à haute voix son désir de lutter à côtés des hommes, comme le fait Nfissa et sa sœur. Leur engagement commence par de petits gestes. Dans leur sillage, d'autres femmes ont pris l'initiative de participer activement à la guerre, comme Salima dans *Les Enfants du nouveau monde*, Leila, la grande héroïne (FA, 28) et Sarah. Ces femmes ont été aux premiers rangs dans la rue pendant les événements, elles y ont pris conscience de leur rôle à jouer dans l'histoire et se forment une identité politique (ENM, 216).

Par cette évolution, les femmes ont engagé une lutte sans merci contre les prisons symboliques<sup>375</sup> qui persistaient malgré la libération amorcée de leur corps, signe qu'elles

---

<sup>374</sup> La chaîne des souvenirs permet l'enracinement, comme nous l'avons lu dans *L'Amour, la fantasia* (A,F, 252), parce qu'une bonne connaissance de l'histoire féminine permet de renouer avec la liberté première et l'émancipation.

<sup>375</sup> Cette lutte est gagnée par exemple de Lila (*Les Enfants du nouveau monde*), Nfissa (*Les Alouettes naïves*), Sarah (*Femmes d'Alger...*), Thelja et Eve (*Les Nuits de Strasbourg*), Nadjia (*La Disparition de la langue*

étaient inscrites profondément dans leur chair (par l'inscription des rôles à assumer et des droits limités qu'elles avaient). Maintenant, il s'agit d'une chair ayant une langue riche dans laquelle elles mettent la liberté et la durée de l'amour. L'être féminin s'y retrouve, est soi-même et s'exprime entièrement.

Il s'agit d'une langue d'ouverture à l'autre, une langue dans laquelle la jeune femme offre son vrai corps entièrement à l'homme, une langue dépourvue de paroles, mais unissant par le souffle, le rythme et parfois le silence commun. Cette langue favorise le partage des sentiments, anticipe les attentes de l'amant et rend l'unité et la totalité au corps féminin, comme c'est le cas de Thelja, dans *Les Nuits de Strasbourg*. La symbiose corporelle est tellement forte et étrange que la jeune femme s'écoute et s'entend parler à travers l'ouïe de son amant, elle est elle et lui à la fois (les verbes « dédoubler » et « confondre » sont reliés par la conjonction « et » qui les met en coordination). Une union qui rend Thelja « riche mais comme sans visage » (NS, 347), c'est-à-dire qui se caractériserait par l'intensité du ressenti, du « flux » (NS, 346), du « désir » (NS, 347) mais qui fait éclater les contours de l'être féminin. Par cette opération stratégique, le sujet féminin s'est dit et s'est montré à l'amant, son prochain et son semblable<sup>376</sup>, au-delà de toute frontière envisageable. Enrichie par cette capacité nouvelle de mettre en paroles vraies les nouveaux sentiments et sensations, Thelja flaire le danger d'explosion et d'éclatement dû à un trop plein de subjectivité et d'intersubjectivité, la dynamique du soi ayant touché à ses limites<sup>377</sup>. Cette langue corporelle qui parle d'amour est signe d'une évolution remarquable de la femme et le premier indice est le tutoiement. Il suggère le brouillage des frontières entre les langues, celle de l'enfance

---

*française*). Nous voyons leur corps lavé de toute contrainte et converti à l'expression libre des sentiments et des envies à travers une langue sans passé, ni histoire. Le corps féminin entier y est entré, avec son histoire personnelle, devenue presque immatérielle. Cela est devenu possible grâce à l'acceptation plénière de l'autre, de l'homme surtout. Les tabous, la honte, la pudeur, l'indécence, le silence imposé sont relégués ; le conflit naissant entre le désir de vivre pleinement et le respect des règles est gagné par la mise en avant d'un soi qui se cherche et se positionne sur la scène du monde. Le corps féminin a tout dépassé par un choix volontaire et conscient, exprimé et analysé devant nous.

<sup>376</sup> Le danger d'explosion du visage, siège de l'individualité, fait son apparition, même s'il est insoupçonnable au début de la relation. Il est pertinemment expliqué par Denis Vasse dans son livre *Le Temps du désir. Essai sur le corps et la parole*. Pour lui, la nécessaire différence et individualisation entre les deux amants ou époux se trouvent à l'origine du désir de l'autre : « Désirer l'autre, en effet, c'est le vouloir pour ce qu'il est et que je ne suis pas » (p. 21) ; « Ainsi la demande d'amour que l'époux adresse à l'épouse dans son corps, se nourrit de ce que, au-delà de l'étreinte ou du refus, l'être de l'Autre lui échappe et fait ainsi la preuve qu'il existe en tant qu'objet de désir, être, et non *seulement* en tant qu'objet de besoin, chose » (p. 40). Mais comme la ressemblance et/ou l'identification de Thelja et de François avaient effacé toute frontière et différence, l'éclatement était imminent. Pourtant, cet éclatement est dû à la richesse et la plénitude des sentiments, des sensations et des paroles et il n'a rien à voir avec la réification et le manque des contours mentionnés dans la deuxième partie de ce travail.

<sup>377</sup> Les variations individuelles de la langue inventée par Thelja pour dire son amour risquent de dépasser la volonté d'entendement des autres ou de soi-même et voue à l'échec, à l'isolement, à l'errance ou même à l'enfermement dans une tour d'ivoire. Cela laisse présager la fin dramatique de la jeune femme, qui retourne sur les lieux de son amour, erre et choisit l'éclatement dans la lumière de l'aube strasbourgeoise.

(l'arabe), celle du premier amour conjugal (« le dialecte d'Oran » (NS, 345)) et du français. Qui plus est, cette langue corporelle de l'amour naît de cette oscillation entre l'arabe et le français, elle a le pouvoir de gommer les différences, dont la plus ressentie par Thelja, dans la posture de son corps dans la rue, concerne son âge. Et comme ce corps veut oublier son passé, en s'offrant entièrement à l'amour, cette langue devient la confirmation du don de soi, après une certaine attente de l'homme, même si le corps féminin se place du côté de l'intuition, dans l'expectative des gestes de l'autre et refuse de prendre des initiatives. Cela potentialise le plaisir du corps qui se moule aux gestes et aux attentes de l'homme ; en quelque sorte, il se laisse (re)créé par l'homme, par le souffle partagé dans l'amour. Et il sort enrichi de cette expérience, connaissant et expérimentant de nouvelles sensations que la voix féminine proclame :

*Qu'ai-je dit de moi à toi, mon amour, enfin je te tutoie nuit et jour et je ne sais plus en quelle langue je te parle, ni celle de ma terre – la langue nouée et rauque dans laquelle, une fois pour toutes, ma mère s'est emmaillotée –, pas davantage celle que je partage avec Halim, celle avec laquelle il me caressait et grâce à laquelle je l'avais aimé [...]*

*Dans quelle langue, François, je vous parle, si c'est en français comme à Paris, c'est normal, je vous vouvoie : vous avez vingt ans au moins de plus que moi, je pourrais être votre fille – mon père vivant aurait votre âge, ou un peu plus. Or, je le constate, quand nous marchons dans Strasbourg, personne ne peut le deviner, vous gardez votre allant, je me mets à porter plus que mon âge – à la fois une sévérité de mon maintien, une pression discrète de ma main dans la vôtre, dans le frôlement de mes épaules contre vous, du heurt léger de mon genou contre le vôtre lorsque nous nous asseyons à une terrasse, face à la statue de Gutenberg, c'est moi qui oublie tout, mon corps vient à vous dans cette cité de toutes les mémoires, puis, la nuit, dans chaque chambre, je redeviens complète, autonome, nue ou habillée qu'importe ! Je vous attends chaque instant. Je surprends le moindre de vos élans, je ne devance aucun de vos appels. Je vous épouse chaque seconde et seulement alors, sûre de vous, je vous emporte et m'emporte par le même flux, ou la double violence, ou parfois le silence.*

*Oh, François, combien au cœur de nos nuits, j'aime le silence qui lie nos souffles : le rythme de notre double respiration, notre alliée ailée. Et si ma voix, dans le noir, s'élève et roucoule, je l'écoute avec votre ouïe. Je m'étonne moi-même de dire mon désir à la fois si précis, âpre parfois et si neuf. Et cette curiosité de mes sens, de nos sens, qui nous dédouble et nous confond, qui me rend riche longtemps mais comme sans visage, soudain notre langage de nuit évaporé... (NS, 345-347).*

A cause de ce danger de désintégration du corps féminin, à cause du trop plein de sentiments, l'amour se vit plus à l'intérieur, loin de tout public (A,F, 43). Vivre l'amour en le voilant, dit la narratrice ; écrire ou exposer la passion signifie la transformer, la réifier, éloigner son effet, comme cela arrive à la narratrice lisant la lettre de l'époux qui écrit son corps (A,F, 88).

Puisque le regard de l'autre sur les mots d'amour est un regard voleur, voyeur, une sorte de mauvais œil qui frappe de malédiction la relation et l'amour écrit, parce qu'écrit et dévoilé au regard de l'autre, est altéré (A,F, 90) et voué à une disparition rapide.

Mais avec Thelja nous dépassons ce seuil, de la pudeur en somme, car elle analyse ses sentiments, ses retenus, ses tabous en la présence imaginée ou effective de l'homme. Le premier pas consiste dans le fait de le regarder et de le nommer, même si elle l'a considéré et nommé longtemps « étranger » (NS, 45) ou « Français » (NS, 45). Ce regard, cette nomination sont favorisés par le regard masculin qui touche profondément le corps féminin, qui lui donne un contour qu'il n'avait pas avant et/ou dont la femme n'était pas consciente :

Me saisissait, lorsque vous me dévisagiez ainsi, un désir étrange : je passais lentement ma paume droite sur mon visage, voulant comme l'effacer, le dissoudre, ou tout au moins le rendre, à vous, invisible... et pourtant, dans la même pulsion, soulagée presque, je me disais : « cet homme me voit-il, moi ? »... Pour la première fois, je le comprends ici, peut-être même vous le dirai-je ce soir (serait-ce dans vos bras ?), pour la première fois le regard d'un étranger ne se brouille pas avant de m'atteindre.  
« D'un étranger ? » me répondrez-vous [...]  
- Enfin, le regard... d'un Français ! (NS, 44-45).

Une fois rendue à elle-même, son corps réapproprié, elle peut passer au second pas de son évolution : parler de sa culture et de son éducation, de l'interdit d'un amour français quand elle découvre que la femme peut tomber sous la séduction d'un homme français. Cette prise de parole novatrice rompt complètement avec la tradition, même si au début cette découverte n'a fait que renforcer le poids de l'interdit : elle accepte finalement de sortir avec un homme étranger à elle et à son peuple. Ce passage ne s'est pas fait sans douleur ou tristesse, des sentiments qui sont encore présents lorsqu'elle s'interroge nue dans les bras de l'amant. Et la douleur, cristallisée dans le seul mot de « France », elle finit par l'exprimer dans les bras de l'homme qui l'a accueillie avec compréhension et amour, une attitude somme toute « maternelle » :

*je fus troublée, moi l'intransigeante, par ce détail : « elle aima son bourreau, elle se laissa séduire un moment par lui ! » [...]*  
*Cela m'a tarabudée longtemps... Peut-être que mon interdit d'un amour français s'est renforcé là, fit-elle, et, d'un mouvement vif, elle rama dans la couche contre son amant qui s'était soulevé [...]*  
*- Cette longue journée ensemble, j'oublie presque ! soupira-t-elle. Je me souviens tout haut, justement parce que je me trouve nue contre toi. Ces miasmes vont-ils finir par s'évaporer ?... Pouvoir oublier ! – et elle cria presque ; en tout cas elle gémit :*

*- France, ô France, dans ce seul mot, y aurait-il ma souffrance ?*

*Elle pleura doucement, quand il la berça, avec une constance sans lassitude, elle finit par remarquer, reconnaissante :*

*- Tu es un homme, et pourtant je te trouve... maternel ! Oui, c'est cela exactement... Comme cela me fait du bien ! (NS, 221-223)*

Une fois débarrassé de ses tabous, prisons intériorisés, grâce à leur mise en parole et à leur extériorisation devant l'autre, le corps féminin peut finalement aimer. Ce chapitre mettra en lumière une vision du corps propre aux romans djebariens à caractère fictionnel. Mais nous n'oublions pas les romans autobiographiques, puisque des renvois constants entre les deux univers nous ont permis de constater que le point de vue est identique, même si le personnage s'appelle Dalila, Nfissa, Isma, Thelja, et cela confère une unité textuelle au sujet dont nous parlons.

## 2.1. Corps féminin amoureux

Avec ces femmes, une nouvelle brèche s'est ouverte dans la vie féminine algérienne vue par Djébar car ces femmes, par leur modernité, ferment la spirale de Moebius et *renouent avec la liberté originelle*, celle du début de l'islam, dont nous avons parlé dans la première partie. Cela se traduit, dans leur comportement, par des choix étonnants ou des libertés assumées qui nous rappellent les premières femmes.

L'une des premières libertés actualisées consiste dans l'acte de *quitter l'époux* : Isma a le courage de quitter son mari, de se détacher de lui, de rompre avec la tradition, de « tout fai[re] voler en éclats ! » (*OS*, 90), de mettre fin à l'illusion de l'amour, même si la narratrice avoue une certaine part d'impulsivité dans ce geste : « J'ai fini par quitter l'homme que j'avais cru aimer. Par engorgement ; ou par insolation » (*OS*, 145). Pareillement, Thelja quitte à la fois son mari et son enfant (*NS*, 43) et pour elle, cette libération de la famille et le départ de son pays équivalent à un surgissement à la lumière. Mais, paradoxalement, pour ces deux femmes, la reconstruction de leur corps passe par les mots de la fragmentation corporelle, c'est-à-dire qu'elles recollent les morceaux de leur corps qui est en « éclats » ou qui ressent l'« engorgement », l'« insolation ». Et pour Thelja, cela devient possible grâce à l'élan qu'elle a éprouvé et à son désir de prendre son envol, de sortir de son milieu ressenti par son poids de plomb :

plus je me sens ainsi passagère dans une ville d'Europe, plus je reconnais l'élan violent qui m'a saisie, il y a plus d'un an : quitter à la fois ma terre de soleil, un amour brouillé, un garçonnet aux yeux élargis de reproche, oui, partir d'un coup à trente ans, cela me paraissait jaillir d'une tombe !...

D'une tombe ouverte au ciel certes, d'une tombe quand même ! (*NS*, 51)

Un autre exemple de femme ayant quitté librement son mari et son enfant est donné par Eve dans le même volume, *Les Nuits de Strasbourg*. Mais pour elle, nous avons l'explication de son geste : celle-ci préfère laisser sa fille aux femmes qui peuvent lui offrir l'ancrage au sein de la famille (*NS*, 62). Cette liberté des personnages féminins est aussi vécue par la narratrice du roman autobiographique *Vaste est la prison*<sup>378</sup>. Le corps féminin assume avec fermeté ce

---

<sup>378</sup> A la fin de l'histoire d'amour qui la liait à son mari, la narratrice a fait le serment de s'éloigner à tout jamais de lui et dans ce geste, elle se retrouve liée à son aïeule. Ainsi est-elle devenue une continuatrice de l'héritage laissé par cette femme, tout en renouant avec la liberté originelle des femmes au début de l'islam. Dans ce mouvement de recherche de soi, les mots se sont choisis presque seuls pour révéler la décision personnelle (et la



renoncement volontaire au mari, étant plus attiré par la liberté et la lumière que par la perspective d'avoir une protection.

Cette première liberté se décline aussi dans la décision de *répudier l'homme*, qui vient de la nuit des temps<sup>379</sup>, signe d'une évolution de la mentalité féminine, qui s'est appropriée des termes masculins, et d'un refus corporel de se laisser encore approché ou touché par l'homme. Et aussi par le désir difficile à avouer de ne plus avoir d'enfants, de ne plus être embarrassée et « vidée » dans sa chair par un nouvel enfant, ressenti comme un fardeau. Il s'agit d'une révélation que la femme a soudainement : son corps est utilisé, fatigué, « vidé » même par les autres et la femme commence à se dire qu'elle ne veut plus vivre cela. Son corps demande le droit de vivre pour lui, mais ce désir entre en conflit avec le bonheur d'aimer et d'être aimé :

Ah, s'il lui était possible d'éviter un autre alourdissement, une autre charge, un quatrième bébé qui arriverait ! Vidée à nouveau de ses forces, à qui se confier, à qui avouer cette fatigue de vivre, surtout cette charge de donner vie ? Et comment vivre, c'est-à-dire aimer, sans donner vie ? Est-ce mal de ne plus vouloir ainsi s'encombrer, hélas enfanter des mâles ou non, mais chairs dévorantes, allaitantes, exigeantes, ah comment... (OLM, 170).

Malgré ces interrogations sur son rôle de mère qui restent présentes à son esprit, la femme a franchi un autre seuil car elle n'envisage pas d'exclure l'amour de son existence ; et de plus, elle entend donc avoir la liberté de disposer de son corps et de *choisir l'homme à aimer et/ou la ville* dans laquelle se déroulera l'histoire d'amour. Si pour la narratrice de *Ombre Sultane*, il est plus facile de savoir à l'avance la ville choisie : « N'aimer nulle part, sinon en mon lieu d'origine, mon royaume. Je ne sais quel homme je choisirai de nouveau, je veux prévoir au moins les lieux où je pourrai aimer » (OS, 165), pour Thelja, le choix de François est

---

fermeté du corps l'accompagne) après quelques jours d'indécision : « La résolution qui me hantait au cours de mes nuits agitées imposa ses mots – mots français, enrobés étrangement de l'ardeur rauque de l'aïeule, la terrible morte :

- Entre l'époux et moi, dorénavant mettre une porte ! A jamais.

Je me surpris à conclure par un serment solennel : "Au nom de Dieu et de son Prophète !" Ces mots, en arabe, étaient à la fois les miens et ceux de ma grand-mère (je me dis que je retrouvais spontanément la première tradition coranique selon laquelle les femmes elles aussi répudient leurs hommes !) » (VP, 107-108).

Nous voyons avec elle un corps qui, à l'exception de Isma ou de Thelja, se met en retrait. Il s'agit d'une forme de protection d'un acquis, d'une unité déjà existante grâce à l'exemple de l'aïeule.

<sup>379</sup> Ce geste qui apparaît dans *Loin de Médine* est repris par la narratrice du volume *Vaste est prison* : « - Que feras-tu maintenant de ta vie, de tes enfants, de...

Je me tus un moment ; puis je me forçais à exprimer ce que je ressentais : que mon divorce était une répudiation de ma part. Elle eut un sursaut de surprise au terme arabe de "répudiation" que j'utilisais !

- Irrévocable, ajoutai-je puisque énoncée par trois fois ! Je le sais : c'est moi qui ai fait le serment ! » (VP, 305).

conscient. Elle est attirée par des détails physiques de ses jambes<sup>380</sup> masculines, comme elle le lui avoue pendant la deuxième nuit passée ensemble : « *Souviens-toi, peut-être te l'ai-je déjà dit une fois : les corps des hommes, même tout habillés, je les considère toujours à partir des jambes... Leur longueur dans le rapport au corps entier, leur façon de marcher ou de monter un escalier...* » (NS, 115).

C'est justement cette attention féminine réveillée et portée sur un détail physique masculin qui permet l'apparition du désir de Thelja. Ce corps féminin désirant l'homme provoque la rencontre amoureuse à Strasbourg et conduit à la connaissance approfondie des deux corps. L'attrait charnel éprouvé par la jeune femme pour l'homme, déclenché initialement par ses jambes observées « *comme un sculpteur ... enfin (elle rit) une sculptrice !* » (NS, 115) et avoué ouvertement, retrace le début de leur histoire d'amour. Lors de cet aveu, l'héroïne analyse la mise en place de l'entente, du « secret » (NS, 344) s'établissant entre deux êtres dans la plénitude de l'amour partagé. Celle-ci est traduite visuellement par des mouvements corporels spécifiques à l'acte sexuel revêtant, pour cette jeune femme, la fraîcheur, le mystère et la promesse de l'aube :

*Quel est ce secret qui, entre nous, dorénavant, se tisse ? Juste avant que les corps ne s'attirent ? Juste au moment où ma faim ne connaît nulle rémission ? Juste parce que ma gaieté dans le plaisir vous laisse interloqué ? Juste parce que mes mouvements de jambes, de hanches, de bras trouvent soudain – et je ne m'en lasse pas – comme une liberté d'aube ?... Je le sais, avec vous [...] et je le sais de vous, à cause de votre âge, de votre corps plus lourd mais qui me recouvre mieux, à cause de vos longues et fortes jambes (la première fois, je ne vous l'ai pas dit et il faudra bien que je vous l'avoue, c'est à cause de vos jambes musclées, bronzées, au poil léger et roux, de leur longueur arc-boutée, nerveuse, que mon désir s'aiguise).*

*Le secret entre nous ? Je tourne, je tourne loin de vous – je vous cherche, c'est même la première fois que je cherche vraiment un homme, car faire ainsi l'amour attise davantage et la connaissance et le mystère* (NS, 345).

Grâce à cette audace redécouverte, le corps féminin ose transgresser des règles et des frontières, perçues dorénavant comme plus permissives : la mère de Mina, Ourdia (qui est la fille de Touma), est partie vivre avec un Français (NS, 141). L'opposition de la mère ou le fait de désapprouver cette liberté n'a pas changé la position de la fille. En fait, le choix de

---

<sup>380</sup> Cette attirance initiale de Thelja pour les jambes de François revient explicitement à plusieurs reprises dans notre texte. Ainsi, lors du monologue intérieur de la jeune femme débité la cinquième nuit d'amour, ce motif apparaît et introduit un aveu intéressant sur le regard de l'homme qu'elle évitait : « Je ne voyais de cet homme, à Paris, que ses jambes, que ses yeux avec leurs palmes de rides autour, que son regard posé sur moi et que j'évitais » (NS, 228).

l'homme entraîne implicitement la transgression de certains tabous, si l'homme choisi n'appartient pas au même peuple, comme nous l'avons vu avec les relations de Thelja et d'Eve. Mais elles ne sont pas les seules à avoir franchi le pas et à avoir transgressé l'appartenance à une culture par un mariage ou un concubinage avec un homme « étranger ». Deux attitudes s'affrontent dans ce roman de l'amour accompli, *Les Nuits de Strasbourg* : d'un côté la liberté de la femme vivant en France de se marier avec un Français et la condamnation de son geste par la mère, restée encore fidèle aux valeurs ancestrales. Cet affrontement, déjà présent dans les autres volumes, entre les jeunes femmes qui veulent jouir de leur liberté et de leur corps et les mères, gardiennes de la tradition, est explicitement mis en paroles. La condamnation de la tradition est sans appel, comme nous le donne à voir le discours de Thelja débité devant Touma, qui ne reconnaît plus sa fille et dont la voix est pleine de « ressentiment » (NS, 244) quand elle en parle. La position de la jeune femme marque une prise de conscience de sa part des libertés fondamentales dont elle bénéficie en tant qu'être humain et de son statut dans la société. Étonnamment, nous voyons que Thelja met en avant, d'abord son identité féminine puis son identité algérienne, ce qui explique encore le conflit entre son corps et sa mémoire, dont elle nous a parlé, dans le sillage d'Eve :

- Tu pourrais être ma fille... Une dernière, j'aurais eu, hélas !... Au lieu que...
- Mais tu en as une, m'a dit Eve, et mariée à Mulhouse.
- Mariée à un Français ! répliqua Touma, d'une voix pleine de ressentiment. [...]
- Ton fils, tu as eu un fils, je crois, le père de Mina. S'il épousait maintenant une Française, tu ne lui en voudrais pas, n'est-ce pas ? Peut-être, même, en serais-tu fière !... N'es-tu pas injuste, toi, une mère : comme au pays, tu veux nous appliquer leur loi, sur « nous », les femmes ? Tout est permis au garçon, tout est tabou pour les filles ?... Toi, une femme ! A quoi cela te sert donc d'émigrer, si tu n'élargis pas tes pensées ?... (NS, 244-245)

Cette deuxième liberté est implicitement liée à celle de vivre les sentiments, comme la passion, devenue objet de récit avec Isma (*OLM*, 77), ce qui signale le courage de les reconnaître (*OLM*, 124) et même de les écrire (*OLM*, 128-129). Elle se manifeste aussi dans le désir ouvertement déclaré par l'épouse sous la forme d'un vrai poème d'amour et les préparations auxquelles elle soumet son corps en vue du plaisir à recevoir. Nous sommes saisis par les parties corporelles suggérées, par la posture féminine quand il improvise ce chant d'amour, « lèvres contres lèvres », signe de l'intimité, d'un partage total des sentiments. Ce corps féminin est entièrement présent dans l'expression de l'amour, à travers un langage

ouvert et de nouveaux gestes. En somme, le corps féminin est rendu à soi-même par et dans la sexualité<sup>381</sup>, il y retrouve sa présence et son unité plénière, même s'il nous est donné à voir à travers des parties séparées ou individualisées qui deviennent des symboles. Mais la mise en avant de cette sexualité, du bonheur qui y est associé, est le fruit d'une longue quête de soi<sup>382</sup> et de son rapport à l'autre, vu comme un révélateur de la présence.

Les vers déclamés par la femme invitent à la communion des sens et des corps amoureux<sup>383</sup>. De plus, l'homme et la femme sont égaux dans la plénitude de l'amour et les sensations du corps féminin allient jeunesse, intensité brûlante (révélée par l'association à la fièvre et par la couleur), excitation et envie de plaire. Elle prépare son corps, elle le soigne, l'embellit (par l'épilation et le parfum) pour réveiller les sens et le désir du mari ; dans cet acte d'amour partagé, elle sera (re)créée et comblée. La percée et la morsure deviennent dans ce contexte à la fois le symbole du plaisir, de la passion, le sceau de la possession charnelle et de la violence du plaisir sexuel. Celui-ci est provoqué par la femme qui entend « assouvir le désir dans la joie et le remerciement »<sup>384</sup> :

Un matin, [...] il a laissé pointer son désir d'elle :

- Je voudrais, cette nuit ...

- Moi aussi, s'est-elle exclamée, juvénile. Te retrouver en moi et que tu me transperces ! [...]

Sur le seuil de leur chambre, elle a débité, lèvres contre lèvres, les premiers vers d'un poème évoquant l'amour partagé :

*O toi qui guettes l'étoile*

*Sois pour moi le commensal !*

*O toi qui surveille l'éclair*

*Sois mon confident de nuit !*

[...] Elle ajouta, devant lui qui la suivait :

- J'irai aujourd'hui même au hammam<sup>385</sup> ! Je me préparerai, je m'épilerai, je me parfumerai pour toi, pour cette nuit ! [...] elle entrerait à la salle brûlante, elle en ressortirait embaumée, épanouie, rosie, toute chaude, chaude pour lui, pour ses morsures de la nuit (*OLM*, 174-175).

---

<sup>381</sup> « La sexualité est présence à mon corps, mais présence aussi au corps d'autrui. La sexualité est dépassement de la solitude. Elle est appel à autrui et cela dès le niveau charnel » avoue A. Bouhdiba dans son livre *La Sexualité en Islam*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>382</sup> Bouhdiba dit que « L'amour dans ce qu'il a de plus charnel est appréhendé comme constituant l'essentiel de l'être » dans *La Sexualité en islam*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>383</sup> Ces vers nous font penser à la poésie d'amour antéislamique ; par la libération de son corps, la femme renoue avec une tradition ancestrale oubliée qui célébrait l'amour et la passion.

<sup>384</sup> Bouhdiba, A. – *La Sexualité en islam*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>385</sup> A. Bouhdiba explique qu' « à travers tout le monde arabe aujourd'hui encore "se laver", "aller au bain", "aller au hammam", toutes ces expressions ont fini par signifier "faire l'amour" », *La Sexualité en Islam*, *op. cit.*, p. 62.

Comme nous venons de le voir, l'amour trouve un moyen d'expression privilégié dans le rapport à la poésie et à la musique, cette dernière étant un préambule aux abandons dans l'amour (VP, 35). Dans d'autres circonstances, la musique devient l'élément déclencheur et catalyseur d'une démarche féminine libératrice puisqu'elle facilite l'expression d'un sentiment ou d'une envie, devenus conscients inopinément. Les mots poétiques ou la musicalité des phrases que le personnage féminin choisit pour parler, ainsi que ses réactions corporelles sont pour nous révélateurs d'une certaine manière d'être et de l'avancement sur le terrain de la libération des tabous. Car de *nouvelles habitudes* du corps féminin apparaissent, signes extérieurs de liberté et de confiance.

Le corps s'habitue à une autre vision du monde, moderne, dans laquelle des couples d'amoureux sortent et se promènent dans la rue. La femme qui les regarde fait aussi partie de ces couples, même si elle se sent mise à l'écart devant « l'impudeur » ainsi affichée ; mais elle partage instinctivement avec eux des sensations comme la vivacité et l'enjouement, nous révèle Thelja (NS, 47-48). Ces sensations marquent l'évolution du point de vue sur l'amour entre l'adolescente puritaine qu'elle a été, qui aurait « détourné les yeux » (NS, 48) et éprouvé de la honte, et la femme actuelle capable de vivre une histoire d'amour lavée d'interdits et tabous, capable de réprimer le « retrait instinctif » (NS, 48) de son corps devant le geste familier de l'homme de prendre son bras. Et cette transformation est perceptible puisque l'analyse consciente des sentiments accompagne toute la prise de parole.

Le corps féminin devient attentif et sensible à des éléments extérieurs venant de l'autre. Ainsi la voix de l'homme la touche et vient combler le vide qui existe en elle, la présence de l'autre se révélant par le regard, l'ouïe ou un geste quelconque :

Je vous écoutais du moins au début ; ensuite, me restait un accent de votre voix, certaines consonances des finales que vous allongez dans une sorte de scansion régulière : bref, je m'habituais à une musique de vous... Autour de nous, une absence en moi creusait tout, sauf vos traits, votre regard, ce mouvement de votre main qui se porte à votre front, à vos cheveux, geste presque efféminé que vous avez quand vous semblez pris entièrement par votre discours (NS, 44).

Nous voulons mettre en évidence l'évolution de ce verbe, « s'habituer » que les personnages féminins emploient dans leur relation avec l'homme. La jeune Dalila dans *Les Impatients* l'utilisait déjà, mais dans son cas il s'agissait plutôt d'une démarche concernant le corps et les paysages : il s'agissait d'un corps féminin qui découvrait la richesse de l'extérieur dans sa dimension physique. Avec Thelja, dans cette citation, nous sommes dans la dimension

profonde de soi, des sentiments et des choses. La connaissance de l'autre dépasse le simple moment fugace et le souhait de la femme, ainsi effleurée par la présence totale de l'autre, est de « Se connaître dans la durée » (*NS*, 49), comme nous le dit cette héroïne. Les sentiments sont inscrits dans un temps qui s'étale et s'imprègne de l'intensité des affects. Par leur inscription dans la durée, ils confèrent une unité à la fois à la vie féminine et au corps qui trouve une continuité de soi. De sorte, le corps féminin vient volontairement à la rencontre de l'homme, une double rencontre à la fois géographique et psychique, couronnée par la décision de passer une nuit avec lui : « Je suis venue vers vous, en Alsace, et je passerai, quoi qu'il arrive, ma première nuit avec vous ! » (*NS*, 53).

Cette venue volontaire vers l'homme, signifiant l'acceptation de ses sentiments, témoigne d'une liberté des gestes avec et envers l'homme, une liberté qui trouve son origine dans le corps féminin. Par sa spontanéité, ou ce que François a appelé « l'innocence de son impudeur » (*NS*, 72), cet élan concrétisé est un marqueur de l'évolution du corps féminin sur la voie de la liberté totale et confirme le fait que le corps féminin est le lieu d'inscription corporelle des règles à respecter. Cette attitude timide<sup>386</sup> est remplacée lors de la première nuit d'amour par le geste audacieux d'offrir le corps mouillé à la vue de l'homme (geste qui revient aussi lors de la troisième nuit, *NS*, 133-134), de le solliciter même à travers un geste familier, comme de la rejoindre sous la douche (*NS*, 72).

Aucune barrière n'a survécu, le corps féminin est libre de toucher l'homme (*NS*, 48) par la main, de découvrir, goûter le corps de l'homme par la langue : « sa bouche sèche, mordante – elle s'accroupit contre les hanches de l'homme, encore à demi vêtue, mais ses dents et sa langue cherchaient la peau de François depuis la nuque, au sommet de l'épaule, puis, en glissant vite, à peine un frôlement, jusqu'au bas du dos, aux reins !... » (*NS*, 207). La plénitude n'exclut pas la fragmentation de l'image corporelle, chaque partie est individualisée par un geste précis de découverte : la main qui touche, la bouche qui mord, ses lèvres qui se promènent sur le corps masculin.

Grâce à ce geste de toucher l'autre, le corps féminin acquiert le sentiment que la connaissance de l'autre passe par la main, même si cela prend la forme d'un jeu, avant d'arriver au point de

---

<sup>386</sup> Nous pouvons parler d'une attitude timide car gardant encore des traces de la mentalité dominante, malgré la libération de la mentalité féminine. La volonté personnelle de libérer son corps ne suffit pas à la femme, c'est juste le premier pas qui lui permettra d'avancer sur le chemin de la libération. Nous avons déjà vu l'envie et même l'audace de Dalila de se libérer, mais elle n'a jamais pu /eu l'occasion d'aller aussi loin que Thelja, pour toucher spontanément Salim ou être envoûtée par sa voix ou sa présence : « je me retrouvai, tremblante, à ses côtés. Tête baissée, je clouai en moi le souvenir du visage qui ne m'avait pas souri ; [...] J'aurais voulu cependant me rapprocher de lui, faire un geste, n'importe lequel, lui tendre la main. Je ne le pouvais pas. Et pourtant, comme j'étais venue pleine d'espoir ! Comme j'aurais été heureuse de le regarder dans les yeux, de lui prendre le bras, de l'un de ces mouvements familiers, instinctifs » (*LI*, 70-71).

l'intensité connu par Thelja dans *Les Nuits de Strasbourg* ou Nadjia dans *La Disparition de la langue française*. C'est justement ce qui est arrivé à la narratrice de la nouvelle « La fièvre dans des yeux d'enfants », titre métaphorique qui suggère, entre autres, la naissance du sentiment d'amour entre Isma et le musicien. Le toucher est le seul signe extérieur de ce sentiment que Isma s'autorise avec « le Somalien » (*OLM*, 106), à une époque trouble de l'histoire algérienne devenue le sujet même de *Oran, langue morte* :

J'entrais dans la salle de répétition [...] J'attendais. Quand, vers la fin, il s'approchait, nous nous touchions la main (il gardait quelquefois mes doigts, distraitement) ; il me disait quelques douceurs dans « notre » langue – un jeu. [...] Tu es la première, de la langue de ma mère, que j'approche (*OLM*, 95).

En plus d'instrument d'écriture ancestrale, transmise symboliquement par la main du peintre Fromentin<sup>387</sup>, et des connaissances (si nous pensons à l'image de la main du père qui conduit la fillette à l'école), la main se révèle être lieu et instrument de passage des sentiments. L'émotion qui accompagne les derniers jours passés par Isma avec le musicien est rendue visible par l'image des mains qui se touchent, des doigts qui s'emmêlent, laissant ainsi passer le flux des sentiments :

Le lendemain, à l'hôtel, le Somalien m'accueillit avec une émotion visible. [...]

- Je ne vous quitterai pas de la journée ! Je vous regarderai travailler !

- Ce sont les derniers jours ! remarqua-t-il. Bientôt, je partirai !

- Vous partirez ! dis-je doucement dans le taxi où, je ne sais comment, tout le long du trajet, nos doigts s'emmêlèrent (*OLM*, 106).

La main, symbole d'activité physique ou psychique (ce qui implique une prise d'initiative accompagnée d'une réflexion), se fait donc symbole de maîtrise et d'expression des sentiments. Elle révèle un corps féminin qui tient compte de sa dimension intérieure et la met en lumière ; elle marque l'ouverture envers l'autre, car elle le voit, elle le perçoit dans son corps et ses affects.

Après la main, le toucher se matérialise par les lèvres et la bouche, dotées déjà du pouvoir créateur de la parole et du souffle. La femme arrive à créer une image de son corps, en contact direct avec le corps de l'autre, et de sa conscience, par la mise en paroles de ses états d'âme. Quoi de plus naturel que l'approche de l'autre passe aussi par les lèvres féminines ! Si au

---

<sup>387</sup> Nous faisons référence au chapitre final de *L'Amour, la fantasia*, « Air de nay ».

début la femme n'a fait qu'imaginer un baiser déposé sur la peau de l'homme (*FA*, 67) ou il garde encore une certaine note chaste<sup>388</sup>, dans les volumes suivants, le corps féminin s'est offert à l'homme et l'a embrassé. Les scènes les plus poétiques des baisers sont décrites dans *Les Nuits de Strasbourg* et *La Disparition de la langue française*<sup>389</sup>. Dans le premier volume, le baiser que Thelja dépose sur la main ou l'épaule de François est un geste courant, apparaissant à plusieurs moments intimes (*NS*, 127), (*NS*, 131), (*NS*, 133). Sa description dénote l'implication de tout le corps féminin, la tension musculaire qui est mise en œuvre, le plaisir qui en découle, sans oublier qu'il est aussi un moyen de connaître l'autre de/dans son intérieur :

il allongea le cou, effleura les lèvres – de Thelja qui, presque sur la pointe des pieds, lança toutes ses forces dans la délectation d'un baiser – long, vorace, interminable, humide, juteux, violent et torturé, deux langues se cherchant, se cognant, tentant de s'emmêler, rivalisant... Ardeur telle qu'elle fléchit, Thelja, sur ses jambes, que François l'enlaça aussitôt [...] ses propres lèvres emprisonnées, son palais presque asphyxié (*NS*, 206).

Grâce aux mains, aux lèvres, le corps féminin fait l'apprentissage de l'amour (*AN*, 164-165), et vers la fin de ce parcours, la femme prend plaisir à se retrouver nue dans les bras de l'homme et discuter, raconter, décrire et évoquer ouvertement la richesse de ces/ses nuits. La liberté du corps et celle de la parole se rejoignent pour mettre en lumière une nouvelle femme qui a évolué dans son corps et apprécie la présence de l'homme.

---

<sup>388</sup> Nous pensons à la première description d'un baiser entre Nfissa et Rachid. Les termes ne sont pas les mêmes ; l'initiative est encore prise par l'homme-acteur tandis que le corps féminin est en attente de ses gestes : « Ils s'éloignent. Il la fait entrer dans le couloir d'un immeuble. Il parle dans l'ombre.

- Huit jours, il faut attendre huit jours !... Je vais t'embrasser.

Elle s'immobilise, reçoit le baiser, le prend, garde les lèvres, boit le souffle. Il la couvre de ses bras, puis il se détache, la guide à nouveau jusqu'à l'impasse » (*AN*, 281).

<sup>389</sup> Il existe dans ce volume un passage décrivant le baiser de Berkane et de Nadjia qui rappelle le fragment extrait ci-dessus du volume *Les Nuits de Strasbourg* par l'intensité qui coule entre les deux corps et le degré de connaissance que l'un espère avoir du corps de l'autre : « Rythme du plus profond de mon ouïe, je suis sûr aussi de ton écoute, je t'entends, une seule fois, gémissante ensuite : "Tu me tortures, tu me fais mal !" Je savais combien ces mots arabes, frémissants, n'étaient que sensuels, moi, ma bouche s'ouvrant dans la tienne – mon désir de sentir jusqu'à l'intérieur de ton palais, jusqu'à tes dents, jusqu'à t'asphyxier presque, oui, dans ta bouche profonde je veux l'intérieur tandis que je pénètre ton antre secret » (*DLF*, 144-145).



## 2.2. Corps féminin épanoui dans le couple

Ces transformations déjà révélées (découverte de la sensualité, passage de la honte au plaisir à la vue des couples d'amoureux, la libre expression des sentiments) nous permettent d'approfondir cette découverte de l'amour et du corps de l'autre dans l'amour. Car le corps féminin, sous l'influence de ces changements, devient le siège où une nouvelle mentalité et identité se créent. Celles-ci dessinent l'image d'une femme consciente de ses droits et le fait de quêter son unité dans les relations charnelles avec les autres lui ouvre une nouvelle perspective d'analyse de soi et de la société.

Dans cette démarche, le corps se prépare à l'ivresse des sens accompagnant l'acte de l'amour, que Thelja veut pure, non pas corrompue ou aidée par d'autres substances : « (Un jus de fruits ! Le champagne, non, merci !) – et elle aurait voulu dire qu'elle ne se préparait qu'à une autre forme d'ivresse, pas à celle de l'alcool. Si on mélange, pensa-t-elle toujours dans son silence, ce sera moins pur ! » (*NS*, 79-80).

Cette femme, qui assume entièrement ses sensations, qui est dans l'attente de certaines sensations, n'a pas honte de se déshabiller devant l'homme, d'offrir à la vue de celui-ci son corps et à travers ses gestes exprimer la sérénité. Quel progrès entre Hajila qui voulait cacher ses jambes après l'acte sexuel avec son mari et cette jeune femme qui réveille le désir de son amant en enlevant ses vêtements devant lui :

Les gestes de Thelja, précis, découpés par le halo jaunâtre de la lampe. Elle s'était détournée pour dégrafer, les bras en arrière son soutien-gorge. Sa nuque eut un mouvement brusque ; sa main fit tomber la barrette, ou un petit peigne d'écaille.

L'homme regardait attentif ; il s'était simplement assis au bas du lit, à l'extérieur de la zone lumineuse. Thelja tourna sa face vers lui ; sans sourire. « Un visage serein », pensa-t-il... Elle entra d'un mouvement des jambes entre les draps, gardant encore son slip étroit, et, comme par habitude, un de ses bras pliés sur ses seins pleins, qu'elle écrasait presque (*NS*, 82).

Ce corps s'est préparé physiquement et psychiquement au plaisir, il est devenu un corps-plaisir, en avançant sur la voie ouverte de Nfissa : celle-ci s'est découvert « femme » car source de création à la fois d'elle et de l'homme : « Elle, femme désormais, s'est-elle jamais demandé quand, à quelle seconde irremplaçable ou durant quel rite répété fidèlement elle a touché la source – la sienne en même temps que celle de l'homme qui l'a enveloppée » (*AN*, 160).

Ce corps se prépare physiquement pour le plaisir : la femme prodigue des soins à son corps, comme nous l'avons vu dans *Oran, langue morte (OLM, 175)* ; une autre étape est celle de l'anticipation et du rêve de la délivrance corporelle (*VP, 34*) dans le plaisir.

Mais les signes les plus importants de cette transformation corporelle sont les réactions psychiques féminines dans l'acte d'amour, comme par exemple le trouble de la rencontre amoureuse qui se prolonge, comme une inscription de la présence masculine : « Ce qui me poursuivait, c'était mon trouble : ces heures où sa présence avait suffi au cinéma à me rendre étrange, dédoublée, résonnante » (*LI, 50*).

Ce corps féminin attentif à la présence de l'autre en est influencé, devient finalement capable de ressentir le plaisir sur le mode d'un flux, notre auteure utilisant même le terme de « fluidité » du plaisir. En plus du renvoi au flux sanguin vital, il y a la notion d'intensité, de grandeur et d'inscription dans un espace défini, celui du corps dans ce cas précis, qui a le don de chasser ou de calmer les angoisses et d'offrir une réponse terrienne aux questions existentielles : « Serrez-moi, que vais-je devenir dans cette ville des passages ?

Il lui répondit, longtemps après une nouvelle fluidité de leur plaisir et de son acmé » (*NS, 222*).

Afin d'étayer cette image du corps-plaisir, nous avons pris l'exemple de deux couples djebariens, les deux se complétant et offrant l'image du couple idéal, tel qu'il ressort des œuvres fictionnelles de notre romancière.

### (1) Couple Nfissa-Rachid

Ce premier couple ouvre la voie sur la route du bonheur et de l'accomplissement personnel. Même s'il est loin d'atteindre l'expression verbale des couples qui les suivent (les paroles gardant encore des traces de pudeur), il est intéressant de signaler les initiatives du corps féminin qui se découvre dans cette recherche de l'amour et du plaisir.

Dans la création initiale du couple, l'homme joue un rôle très important. Afin de créer un lien très profond entre eux, Rachid prend la décision de chercher le corps de Nfissa même dans le sommeil. Le contact physique, les caresses qui conduisent au réveil du corps féminin et soudent le couple, durent sept nuits (le chiffre sacré) et sont récompensées par l'apparition du premier mot d'amour féminin, le « bien-être », repris à quatre pages d'intervalle. Le corps féminin sur cette voie de libération par l'amour est présent tout d'abord par ses jambes, par le

mouvement de ses pieds qui cherchent le contact avec l'homme, puis par les poignets qui ressentent, après l'avoir identifié, le désir de l'époux : « Rachid endormi est tenace, doux et tenace ; ses mains aveugles caressent les jambes [...] leurs pieds se recherchent, jusqu'à leurs orteils qui s'emmêlent. Nfissa gémit de bien-être, son premier mot d'amour » (AN, 165) et « Rachid fredonne, imperceptiblement. Nfissa l'écoute, distraite et en même temps dans un bien-être intense » (AN, 169).

Devant le souci de Rachid de lui laisser la liberté pour s'épanouir, son épouse demande la liberté créatrice du bonheur qui enrichit le contact physique constant :

- Es-tu une femme libre ? l'interroge Rachid presque distrait.

Il lui caresse d'un mouvement des doigts le haut du poignet ; un silence. Nfissa perçoit le désir des doigts, leur recherche.

- Pas libérée du bonheur ! décide-t-elle avec un rire vaniteux (AN, 168).

Ce couple est particulier, car les deux sont à la recherche d'une construction personnelle grâce à l'autre. L'homme cherche la tranquillité d'une conscience libérée du fardeau des souvenirs, tandis que Nfissa est dans la recherche constante du corps masculin. Nous assistons à l'émergence de son identité sexuelle par la mise en paroles des sensations vécues pendant l'acte sexuel. Elle se cherche, elle cherche les mots pour en parler, et cette démarche mélange à la fois peur, refus, rejet, tension qui fait claquer les dents et raidit les jambes, douleur métamorphosée en cri de révolte, en même temps que l'amour et le plaisir perçu sur le mode de l'éblouissement. Elle perçoit la dislocation qui apparaît imperceptiblement entre son corps, habité encore par des traces de souvenirs et des tabous inscrit dans la chair, et la naissance du sentiment de bonheur, grâce à l'attention affectionnée de l'époux qui la guide dans cette investigation personnelle :

Il demande, et si souvent, que Nfissa décrive ses sensations quand il l'habite. Elle se tait parce qu'elle cherche, ou parce qu'elle lutte. La mémoire du corps est difficile à effeuiller, touffue, mais seule pour Nfissa, elle le sait de mieux en mieux chaque nuit, seule la mémoire du corps est fidèle, seul le présent du corps [...]. Elle se tait parce qu'elle cherche ; les mots lui manquent pour dépeindre la lueur dans l'antre de son corps ombreux.

Rachid interroge, elle-même s'interroge dans la même coulée. Ainsi la première fois où malgré la peur, ses dents claquent, son corps se raidit. Patiemment Rachid : « Détends-toi... » « Je m'abandonne, pense-t-elle intensément, je me donne. » Mais ses dents claquent, son ventre est dur, ses jambes crispées – ses yeux se livrent, jusqu'à l'effroi qui devient doux, ses dents claquent, cherchent la nuque tendre de l'homme, le creux au centre de la poitrine vaste, les hanches, tout ce qu'elle devine de bon dans le corps

vigoureux de Rachid. Il entre en elle. Instant de la déchirure [...] tout à fait au fond pourtant, comme une bête hurlant le refus, la révolte aveuglée, le durcissement dressé : « Non ! », un corps peut-il hurler « non ! » en son profond et que ce soit pourtant un don, yeux ouverts à l'intérieur du mystère, bouche béante qui crie, puis se révolte d'éblouissement... Quel est le nœud, quel est le mystère ? (AN, 177-178).

Nfissa analyse ses sentiments et prévoit d'en parler ouvertement à son mari, signe qu'elle a acquis une liberté et une vraie conscience de soi. Elle se propose de l'interroger sur la présence constante du désir charnel qu'elle éprouve pour lui, sur le conflit qui apparaît entre son éducation stéréotypée et ses sentiments, sur la complicité naturelle qui s'est installée entre eux, doublée pourtant d'inquiétude. Cette femme se pose aussi des questions sur la manière dont le plaisir charnel peut se dévoiler comme étant un catalyseur pour l'apparition de la personnalité féminine et un lien entre les deux membres du couple<sup>390</sup> qui se trouvent unis par quelque chose de fort, une appartenance ancrée dans le cœur. Pour elle, le bonheur qui en découle englobe tous les sentiments propres au corps féminin : force, espoir, inquiétude, tristesse, attachement, passion, disponibilité accordée à l'autre et une certaine forme de dépendance :

ils se regardent une longue minute [...] et chacun, en profondeur, béant, recherche l'autre.

Elle soupire, inquiète et se disant :

« Il faudra que je lui demande : est-ce mal ? Ce désir importun de lui, autonome, c'est cela être non pas une femme, mais une femelle... oui... pourquoi jusqu'alors ce mot m'a si longtemps fait honte ? Pourquoi "être une femelle" serait méprisable ?... Oh non !... commencer par être ainsi sa chair vulnérable et fragile et nue pour devenir très lentement son cœur et toute son âme ?... Pourquoi... le désir, jusqu'alors, n'était que l'écho du sien, une nuit profonde qu'il m'ouvrait, lui, où je m'abîmais mais d'où je ressortais, lavée, fortifiée, et pourtant la même [...] le bonheur, je sais qu'il n'est pas vibration intérieure et inaltérable, mais un feu qui brûle, qui transporte, être toujours prête à le sentir couler en moi, m'arroser d'une force nouvelle et il faut passer sans cesse de l'attente à l'espoir, à l'inquiétude et ses tenailles, à la tristesse ouverte à cette sensation aiguë, tranchante, de vivre suspendue à lui, de regarder la rue non plus en spectatrice sereine ou indifférente, mais de la contempler comme il la contemple » (AN, 183).

Nfissa ouvre donc la voie de l'expression personnelle dans l'amour. En plus des sentiments qui la relie à Rachid et à ses interrogations, elle expérimente l'audace dernière, dans cette prise de conscience de son corps et de ses désirs, elle demande à faire l'amour : « Entre en

---

<sup>390</sup> Ce lien est fait de la complicité des gestes qui s'instaure à l'intérieur du couple et de la connaissance que chacun fait de l'autre, du corps et du cœur, par le contact de la peau et par les paroles, nous dit la narratrice en parlant du couple Nfissa-Rachid (AN, 186).

moi ! supplia-t-elle » (AN, 358), verbe qui revient une autre fois dans sa bouche (AN, 362). De plus, elle met en paroles ses sensations corporelles d'avant et pendant l'acte sexuel, le fait de se sentir pleine, le frémissement, l'émotion : « Rachid, le désir de toi, je le sens dans mon ventre. [...] »

- Oui, dans mon ventre... répète-t-elle, cette fois, dans un murmure » (AN, 182). Et le bien-être qui accompagne cette sensation de plénitude physique et psychique : « J'entends la mer, je sens la menthe, et je te sens en moi... - puis, la première revenant à la raison, avec pourtant des gémissements de bien-être » (AN, 185).

Dans le plaisir intense, dans le partage et la réciprocité des sentiments exprimés lors de l'acte amoureux, les corps perdent leurs contours propres, ils s'unissent, se confondent : « ils avaient bavardé bien avant dans la nuit et quelquefois, jusque dans le sommeil, leurs deux corps s'interpénétraient si bien que Nfissa sortait à peine d'un rêve pour se trouver pleine de Rachid... » (AN, 346). La « fusion nocturne » (AN, 346) entre leurs êtres est totale et l'identification s'inscrit dans le souvenir féminin (AN, 179).

L'intensité du bonheur dévoile l'autre versant affectif, fait de douleur, d'angoisse, de tristesse, provoquées par sa prise de conscience de s'être énormément attachée à l'homme (AN, 181). Surtout que les deux époux viennent dans l'amour avec leur zone d'ombres, de peur, de souvenirs traumatisants. Mais dans cette rencontre, elle découvre son désir physique, son feu, qui lui donne la force et qui vient, à lui tout seul, avec une gamme riche de sentiments : attente et espoir, inquiétude, tristesse (AN, 183). Tous ces sentiments trouvent un moyen d'expression sous le regard attentif de Rachid, comme nous l'avons déjà mentionné et qui guide Nfissa dans ses prises d'initiatives. Loin de tout jugement, accepté et aimé pleinement, le corps féminin redécouvre l'audace de se montrer, d'enlever les vêtements, de laisser son corps s'exprimer dans l'orgasme, à travers des frémissements. Le corps en ressort neuf, comme recréé par le plaisir, débarrassé de tout souvenir désagréable, ce qui se voit dans des gestes « harmonieux ». De plus, il a retrouvé son unité, les morceaux ont été recollés (mains, poitrine, hanches, jambes) et la reconstruction est terminée :

elle se déshabille en prenant son temps, avec les mêmes gestes harmonieux et lents de chaque soir [...] Rachid couché la contemple [...] il se met silencieusement à caresser sa femme, la poitrine tendrement, les hanches, les jambes et **tout le corps** tendu d'abord, frémissant ensuite puis accueillant... Mer lente devenant flot puis déferlement puis débordement, où Rachid s'engloutit, Nfissa, lavée et nourrie par lui (AN, 186-187 ; c'est nous qui soulignons).

Ce lexique à dominante marine, repris à la fin du livre et décrivant des sensations féminines lors de l'acte sexuel, a la capacité de résonner dans notre psychique et d'évoquer les réactions corporelles dans leur intensité. Mais dans ces pages, un autre élément corporel intervient : les yeux qui regardent avec l'intensité dans le vide et le silence d'après, qui pleurent à la fois d'émotion et détresse, car dans l'acte sexuel, par la perte des contours physiques, le poids des souvenirs traumatisants est passé de Rachid à elle. Les yeux de Nfissa parlent donc dans et après l'acte d'amour, ils expriment par un langage non-verbal toute sa confiance et son attachement en l'homme :

Il la prend alors [...] Elle a mal, mais ce n'est point pour cela qu'elle pleure au cœur même du plaisir : l'homme l'habite et malgré la houle, qui la bouscule au plus profond, qui la fait sombrer dans un murmure marin envahissant ses tempes et ses oreilles, secouant sa nuque et ses reins, malgré le plaisir, elle pleure puisqu'il lui transmet ainsi son fardeau [...] Nfissa, les yeux ouverts, ne bouge pas (AN, 418-419).

## (2) Couple Thelja-François<sup>391</sup>

Si nous avons suivi Nfissa au début de ses recherches et des expérimentations du plaisir dans son corps, nous franchirons le cap avec la description des neuf nuits d'amour de Thelja avec François, laquelle met en lumière à la fois le corps avec ses sensations et ses sentiments, tout comme sa prise de position dans l'espace de la langue française par les paroles.

Des éléments communs lient ces deux corps féminins, comme le tremblement du corps nu de Thelja dans les bras de son amant, mais, pour elle, il est dû plus à l'audace des mots (c'est-à-dire à la désignation directe de l'amant grâce au pronom « tu »<sup>392</sup>) qu'à celle d'exposer son corps au regard de l'homme. Car cette nouvelle femme pousse la réflexion très loin et nous prenons conscience de ses sensations qui sont analysées en profondeur.

Tout comme Nfissa, elle s'interroge, elle est dans la recherche de soi, mais elle est plus tournée vers la *réflexion*. Celle-ci, présente même dans l'acte d'abandon physique, la conduit

---

<sup>391</sup> Ce couple sera présenté parfois en comparaison avec le deuxième couple principal de la narration formé par Eve et Hans et les deux englobent la problématique de tous les autres couples mixtes présents dans notre corpus.

<sup>392</sup> « - Pourquoi est-ce que je parle bas, et comme avec de la crainte ?... Je tremble. [...]

- Ce n'est pas le froid ! (Une hésitation.) Je suis nue dans tes bras, et enfin, je te dis "tu"... » (NS, 53).

à « trouve(r) en un éclair la vérité » (NS, 54) sur ses sensations et donc, à l'exprimer dans un langage à la fois verbal et non-verbal, à travers la musique de la respiration : « Je vis un commencement... (Elle respire ; soupire, comme si c'était du bien-être, ou un soulagement.) » (NS, 54). Elle est perçue par François comme « celle qui a parlé, qui se tait, qui cherche » (NS, 54), Thelja étant à la fois dans le réflexif et dans le corporel, dans le dit et la suggestion. Tous ses actes sont tournés vers l'autre, vers la connaissance de son corps et à travers cela, de soi-même. Elle approfondit cette *connaissance qui passe par le corps*, par le contact direct des corps nus, par le toucher du visage et de toutes les autres parties du corps. Il s'agit d'une première découverte tactile mutuelle dans laquelle les mains deviennent les seuls outils aptes à établir le contact et à connaître l'autre dans son corps ; elles essaient même de saisir l'âme de l'autre par l'attention accordée au visage. Tout d'abord, les doigts de l'homme effleurent le corps féminin. A travers l'énumération des parties de son corps (visage, lèvres, épaules, seins, dos, bras), le corps féminin prend forme, dévoile son unité de sensations et d'action. Sa reconstruction est finie, il occupe toute la scène par sa présence et son inscription dans l'acte amoureux :

*Ses doigts tâtent le visage de la parleuse, en palpe les lèvres, l'une après l'autre. [...] Il tend sa paume confiante qui recouvre l'une des épaules [...] Les doigts creusés descendent aux seins, en frôlent le galbe. Elle étale son dos sur une partie du torse masculin ; elle respire profondément, creuse ses omoplates sur ses muscles à lui [...] Ses mains tâtonnent, la serrent à nouveau, la lâchent. Elle reste recroquevillée en partie sur lui, pèse sur lui de tout son poids [...]*

*Elle a un mouvement heurté du bras. Elle se rebloittit sous le drap. Machinalement, il la cherche, la serre dans une étreinte (NS, 53-55).*

En réponse, les doigts de l'amante caressent le corps de l'homme, mais dans ce geste ils se métamorphosent en êtres vivants ayant la capacité de rêver. Ils prennent donc vie et remplacent le reste du corps féminin : « Lui, absent et présent ; lui et sa peau que mes doigts parcourent rêveusement, car ce sont eux, mes doigts se mouvant, qui rêvent – elle se parle à elle-même, l'amante, elle qu'il a enlacée... » (NS, 56). Elle pense et s'avoue même qu' « elle aime tant "regarder avec le bout de ses doigts", ainsi se rappellera-t-elle ce moment précis où leurs corps enchevêtrés se tendent, s'allongent en travers du lit. "Je fais ta connaissance encore et encore !" » (NS, 56-57).

Cet acte de toucher qui traduit la connaissance faite de l'autre est central de cette relation de Thelja et Françoise. Dans un cadre d'où la lumière est éteinte (et dans lequel le regard est

impuissant), ce mode de connaissance met en contact direct les deux individus à travers la peau et ses caractéristiques, comme l'odeur, le grain :

*elle reconnut l'odeur : un relent de cigare, un reste d'eau de toilette à la verveine, mais surtout, la senteur de sa peau ; le grain que déjà ses doigts retrouvaient.*

*- Puisque tu as éteint, et c'est dommage, laisse-moi, en te touchant et en prenant le temps, te redécouvrir à nouveau ! Refaisons connaissance !*

*Ses mains cherchèrent patiemment les repères de la veille, là où la peau était douce, presque veloutée : près des aisselles, plus bas contre le flanc, surtout, à la naissance des jambes, à l'aine (NS, 83).*

Pour cette femme, il n'est pas possible de séparer la connaissance par les gestes de la connaissance par la voix. Cette dernière amplifie la découverte tactile et les sensations, mises en mots, sont adressées à l'autre. La jouissance est ainsi doublement partagée, par le corps et par la réflexion. Le début de la « *Sixième nuit* », à travers le symbole de la nuit, met en relation les mots, les caresses, les doigts, la peau, la voix nécessaires à la connaissance totale de l'autre. Trois phrases de longueur différente opèrent une synthèse des éléments essentiels à l'amour et mettent en lumière l'être féminin dans sa double hypostase, charnelle et psychique. De plus, les quatre premiers paragraphes sont consacrés à une partie de ce trinôme. Mais nous nous contentons d'en citer le premier car, d'une manière étonnante, il résume à l'avance tout le chapitre, les interrogations sur la langue de l'amour et sur les mouvements, ainsi que les réactions du corps féminin dans l'amour :

*Les mots. Les mots s'élèvent dans l'espace du noir de la chambre. Un noir non pas d'encre, mais de caresses aveugles, d'un toucher creusé, de mains incurvées, frôleuses, chercheuses, sans besoin de lumière, les doigts prennent le temps, se rencontrent et se lient, repartent, seuls, à l'aventure, auscultant la peau par endroits froide et au contraire, dans ses creux secrets, brûlante presque... Ce sont les voix qui éclairent cette connaissance, chuchotantes ou soudain nettes, hautes, elles qui ponctuent, ou occasionnent un arrêt... (NS, 268-269 ; c'est nous qui soulignons).*

Après la connaissance par les doigts, il y a celle de la bouche et à la fin de ce parcours corporel, la pénétration, vécue d'une manière consciente (car la lumière du regard est là), le tout couronné par l'orgasme :

*Sa voix est fervente, sa bouche, par petits coups lapés, descend le long du flanc de l'amant. Sa jambe le chevauche à moitié, elle glisse, s'accroupit entre ses cuisses, lui caresse les aines ; ils se mêlent. Il la pénètre à nouveau, elle garde, cette fois, les yeux ouverts [...]*



*Il se rapproche ; désire la reprendre, dans la hâte cette fois, ou la fièvre.*

*Elle se livre avec une volonté de lenteur qui s'efface peu à peu, coule ensuite dans une violence commune qui les submerge : durée qui s'effondre, elle, yeux fermés et corps avivé jusqu'à la pointe des mains, des pieds, des cheveux... Elle imagine l'arbre de leurs corps détaché d'eux [...] lorsque dans un ressac de leur désir confondu, elle s'agrippe à lui, à ses hanches, à ses reins, à ses jambes et s'engloutit alors dans un mugissement profus. Souffle du fleuve invisible, poussées rythmées de l'amant, prolongées au tréfonds d'elle, et qui la portent... Elle s'étale, s'emplit, plonge dans ce flux luisant. Une houle battant ses tempes, elle coule enfin dans le cours de la jouissance qui va peu à peu s'épuiser (NS, 57-59).*

Dans cette démarche de connaître l'autre, le toucher dépasse le domaine de la séduction sexuelle pour devenir une preuve de l'existence et de la (re)connaissance de l'autre, en tant que personne visible et appréhendable. Avec Thelja et François, nous assistons à la création de l'« intersensorialité », dont parle Didier Anzieu dans *Le Moi-peau*<sup>393</sup>, « qui aboutit à la constitution d'un "sens commun", dont la référence de base se fait toujours au toucher »<sup>394</sup>. Cet acte de toucher est très important pour la conscience de l'amante car il est le seul qui puisse offrir un point commun à ces deux êtres très différents et modifier la perception qu'elle a de François en tant qu'« étranger »<sup>395</sup> (NS, 106), c'est-à-dire une personne avec laquelle elle ne partage ni le vécu, ni la langue, ni la réalité intérieure et extérieure, qui ne connaît pas l'imaginaire linguistique de la langue d'origine de Thelja. Mais la fondation d'« un sens commun » conduit notre personnage féminin à s'interroger sur la distance initiale qui la sépare de son amant, à en identifier les causes et à se rendre compte qu'un lien est sur le point de se créer. Cette mise à distance, persistant au début des étreintes, est suggérée et expliquée par des caractéristiques qu'elle attribue instinctivement à l'homme. Il est « sourd », il n'a pas la capacité d'entendre et, donc, de comprendre tout ce qu'elle dit puisqu'il n'a pas la connaissance de la profondeur de sa langue maternelle à elle :

---

<sup>393</sup> Anzieu, Didier – *Le Moi-peau*, Ed. Dunod, Coll. « Psychismes », 1985, p. 103.

<sup>394</sup> Anzieu, Didier – *Le Moi-peau*, *op. cit.*, p. 103

<sup>395</sup> La perception de François comme telle est présente à l'esprit de Thelja dès le début du roman, lors de la première nuit passée ensemble : « Il attend, l'homme ; elle dirait encore, même à présent, elle penserait : "l'étranger" » (NS, 54). Elle a continué à nommer l'homme « étranger » devant son amie Eve : « je passe mes nuits avec un homme, un étranger » (NS, 105). Mais une vraie lutte entre sa perception initiale et les sentiments qui apparaissent et qui forment une base commune est mise en lumière dans sa décision de le voir comme « homme » avant tout : « Au-dessus de leurs têtes, une fontaine invisible allait, semble-t-il, s'égoutter, se dit la femme dans les bras de... pas l'étranger, pas le Français, non... dans les bras de l'homme » (NS, 56). Par ce mouvement de réduction à l'essentiel, Thelja met de côté le poids de l'histoire qui aurait pu provoquer les mêmes tensions que pour Eve, dont le corps apprécie et goûte le plaisir donné par Hans, mais dont la mémoire lui rappelle les rapports historiques entre les Allemands et les Juifs.

je fais l'amour avec un étranger, et en plus il est comme sourd. Il semble m'entendre, il me touche, il caresse mon corps, mais tout ce que je dis, ce que je veux dire, ce que j'oserais avouer, peut-être qu'il ne l'entend pas vraiment, ou quand cela lui parvient, c'est trop tard !... Je ne serai plus là ! [...]

« Un étranger ? C'est-à-dire quelqu'un que je ne pourrai aimer ainsi, au creux de cette beauté de ma langue d'enfance !... Me retrouver au plus profond de moi-même, en me donnant, en m'anéantissant !... Oui, un étranger, pourquoi ai-je d'abord défini ainsi l'amant de ce nuits ? » (NS, 106-107)

Par le toucher, une communication de peau à peau s'établit et le corps de Thelja a ainsi le pouvoir de communiquer directement avec le corps de François, d'échanger à la fois du plaisir, des sensations, des affects, des pensées, des désirs.

Cette jouissance du corps de Thelja contraste avec quelques observations de François qui ne perd aucune réaction du corps de son amante. Il remarque pendant cette première nuit « son visage fermé » (NS, 72) ou plutôt un « visage paupières fermées » (NS, 73) avant de couler dans la durée de l'orgasme : « "je glisse, je coule, je m'enfonce et je m'envole tout à la fois !" soupirera-t-elle plus tard quand il l'aura ensuite essuyée » (NS, 73). Elle a un corps « qui soupire, qui chante » (NS, 73), d'après les dires de l'amant.

Nous voici devant un corps qui devient le lien entre *amour-mots-voix*, un triptyque qui donne signification à l'être féminin djebarien. Car, pour être complet et s'épanouir, il a besoin de ces trois éléments qui témoignent d'une identité naissante mais ancrée dans un corps qui trouve sa place dans l'espace et le temps grâce à l'amour. Nul n'ignore que l'amour naît grâce à la voix ou est déposé dans la voix, une voix chantante et parlant de tout, exprimant des sentiments, comme c'est le cas de Thelja et d'Eve et d'autres femmes djebariennes<sup>396</sup>.

---

<sup>396</sup> De cette catégorie fait aussi partie Nadja, héroïne de *La Disparition de la langue française*. Sa voix, libérée dans l'acte sexuel, envoûte Berkane qui sent le besoin de l'inscrire à jamais dans un livre.

Un autre exemple de voix chantant l'amour apparaît dans *Ombre Sultane*, le point de vue étant celui de la fillette qui entendait tous les soirs le chant de sa mère. Loin de comprendre le sens, le chant persiste dans les oreilles de la spectatrice par ses sons : « Dans le creux du berceau suspendu sous la couche haute, la fillette entend le chant de la mère et chaque nuit s'allonge.

Chaque début de chaque nuit, la voix s'exhale, murmure d'abord, chuchote, chuinte tout en tressaillant, puis tisse lentement l'ampleur du chant qui gonfle. Du chant d'amour comblé.

L'enfant sous la couche entend et s'endort peu à peu dans les lames du fleuve qui déferle.

Quelquefois la femme hésite, sa voix s'interrompt, reprend un ton plus haut, puis se heurte et s'emmêle, puis s'insère dans une trame de dialogue obscur. De nouveau, dans une vague, la plainte reste en suspens, comme si la voix s'enfonçait dans le noir de l'angoisse ; elle revient, elle amorce un répons, elle s'incurve, se dévide, elle semble faire face, elle halle l'immuable antienne comme par nécessité » (OS, 105).

La voix peut signer l'acte de naissance d'une nouvelle chose, elle peut être aussi l'élément déclencheur d'un nouveau sentiment : « quelque chose naissait en moi, lié à toi – ou à ta voix » (OLM, 128).

Dans cette voix est déposé l'élan sensuel des mots, même s'il est endigué en apparence<sup>397</sup> par prudence (NS, 49), la coquetterie « déployée surtout dans ses mots, ou plutôt dans ses réticences de langue » (NS, 57), une attitude plutôt audacieuse qui contraste avec la retenue initiale de ses gestes et de la mise. C'est aussi le signe que la mentalité s'est libérée plus vite que le corps et qu'elle a trouvé le moyen de se manifester dans sa complexité. Rappelons-nous les prises de conscience de Isma dans *Vaste est la prison* qui confirment cette idée. L'analyse de son comportement révèle le décalage existant entre sa mentalité et les réactions du corps. Tandis qu'il se contracte instinctivement devant les compliments de ses amis hommes, sa conscience dissimule cette réaction : « je me contractais mais le dissimulais » (VP, 51) ; « une réserve de maintien, une distance aussi [...] mon habitude de rester sur la défensive » (VP, 52). Et ses sorties avec les amis hommes, ainsi que la camaraderie qui s'est installée entre eux sont perçues comme le dépassement d'un tabou ancré dans son corps<sup>398</sup>. Eve aussi met en évidence ce décalage qu'elle nomme « "ma" zone interdite » (NS, 68) faite de restrictions, de secrets, de décisions propres inscrits, à cause des souvenirs et de son ressenti, dans la chair et qui sont bousculés par l'amour : « Voici qu'à la suite d'un "coup de foudre" – une seule et longue rencontre à Rotterdam (trois jours et trois nuits, dans le quartier du port, sans nous être quittés), je me retrouve au cœur même de "ma" zone interdite, pour ainsi dire en terrain ennemi... » (NS, 68).

Mais pour revenir aux sentiments, le principe déclencheur de cette prise de conscience, et aux mots, nous pouvons conclure avec Thelja que les mots dans l'amour ne sont que le prolongement ses sensations : « *Après... j'ai eu envie d'un flot d'eau ruisselant sur moi !... Pour ne pas m'endormir, pour prolonger ce... bien-être* » (NS, 84).

Les mots exprimés lors de l'acte de l'amour doublent la connaissance faite par la peau ; toucher et mots sont associés et contribuent à faire apparaître le désir. C'est la preuve que l'autre est désiré et apprécié non seulement dans sa corporalité, mais dans son identité totale. Il s'agit de mots de désir et de délivrance car la décharge physique du plaisir est accompagnée, dans le corps de Thelja, de l'affranchissement de certains souvenirs qui lui pesaient et qui se sont révélés comme tels à ce moment précis d'intimité :

---

<sup>397</sup> Thelja parle à François de sa future visite en Alsace et son impatience – est-elle déjà le signe des sentiments naissants de la jeune femme ? – est trahie par sa voix : « J'ai retenu de justesse sur mes lèvres ce que j'ai pensé dans un élan, mais qu'aussitôt j'ai contenu : "je viendrai neuf nuit ! Pour vous !" » (NS, 49).

<sup>398</sup> « Ce n'était pas maintenant un besoin de groupe ; plutôt une nostalgie, pour moi, de cet âge perdu : de n'avoir pas eu de camarades garçons, des connivences légères, gratuites, avec l'autre sexe... Vingt ans après, je supprimais enfin le tabou, la ségrégation ; mieux valait tard que jamais » (VP, 53).

*Tout le temps de son évocation, son désir à elle affleurait, naissant et latent à la fois, mais elle parla et ses seins gonflés recherchaient les jointures de l'amant, les muscles de son torse, de ses bras, elle parlait, et sa jambe pliée allait et venait contre le ventre à plat de l'homme, légèrement au dessus de la verge, qu'elle évitait d'exciter, pour parvenir au bout de son souvenir aussi pressant que son désir (NS, 85).*

Les réactions du corps de l'amante qui « vibre » littéralement dans cet acte total nous sont données à voir grâce à l'attention et à l'écoute de l'homme subjugué. Celui-ci comprend que ces mots ont un pouvoir cathartique sur son amante qui se libère ainsi de quelque chose de son passé. Ces mots sont assimilés par François à une « parole vive ». Mais nous pensons que cette expression n'a plus le sens que lui avait conféré Aïcha dans *Loin de Médine* (qui faisait revivre le passé et assurait l'unité et la cohésion du peuple naissant). Elle est prise dans son sens premier : elle suggère que la vie revient dans le corps, qu'elle éloigne des interrogations, des doutes ou des interdits, en prenant comme point d'appui les souvenirs de l'enfance heureuse :

*Lui l'étreignait, devinait les moindres vibrations du corps de Thelja : mais il veillait à laisser cette parole vive et gratuite aller à son terme.*

*- Pourquoi, répète-t-elle, ai-je l'envie de parler des palmiers d'autrefois ?... Au début du printemps : au moment de la fécondation. Jusqu'à mes dix ou onze ans, ma mère m'envoyait, durant les vacances scolaires, dans l'oasis où vivaient encore les frères, les neveux et les cousins de mon père. [...] Et moi, chez Djeddi [...] – c'était la fête, la liberté – elle s'arrêta, rêva si bien qu'elle suspendit ses gestes, ses frôlements, s'absenta un instant, engloutie, si loin en arrière (NS, 86).*

La présence constante de la voix, dans et après l'acte amoureux, s'inscrit dans l'espace de la chambre, devenant la marque du corps de l'autre et de la durée : « *Même si tu t'endors – et elle craignait qu'après cette lutte d'amour il ne sombrât dans un somme même bref – je désire parler... parler pour toi, pour nous deux, pour cette nouvelle chambre à nous* » (NS, 114).

Cet amour est lié indéfectiblement aux mots car ces derniers sont à la fois la source de l'intersubjectivité, des sentiments et de la connaissance de l'autre. Il passe avant tout par le rythme de la voix et des paroles, par un jeu de rapprochement et éloignement des corps, une tentative de toucher l'autre dans sa sensibilité par les mots, non seulement par la main. Thelja est la première femme djebarienne qui s'interroge sur l'émergence de la parole dans et après l'acte amoureux, qui essaie d'identifier les causes pour lesquelles le plaisir du corps appelle le

plaisir des mots. Ses interrogations nous dévoilent un être cérébral qui met de l'ordre, qui établit des relations entre ses sensations (c'est l'attention qui favorise l'apparition de la tendresse).

Le terme de « code » – évoqué par l'amante dans son discours –, établi par les deux corps amoureux, serait-il le code de l'amour total de Thelja ? Avant de donner une réponse à cette interrogation, il faut remarquer que ce code dépasse la dimension linguistique qui permet déjà une communication très complexe<sup>399</sup> car la jeune femme ajoute peu à peu au mouvement du corps et au rythme de la parole (qui est ressentie comme un flux, tout aussi vital que le flux sanguin) la dimension psychique, par l'attention portée au ressentir de l'autre. Les pages décrivant les nuits d'amour sont déjà précédées par une analyse de Thelja dans laquelle elle parle du dialogue, « d'une séduction des âmes » (NS, 51), de la confusion des souffles (NS, 225). Le corps reste donc présent en tant que créateur et support des gestes, des mécanismes propres à la vie et aux sentiments. Dans ce code, le « pressentir » est plus que l'étape précédant l'acte de sentir l'odeur de l'autre, il dépasse la projection idéale de l'autre et l'attente. Par sa racine, le verbe « sentir »<sup>400</sup> et ses multiples sens fait le lien entre le moi et les monde environnant et aide à la révélation de soi à travers la peau et ses fonctions<sup>401</sup>.

Toute cette recherche de l'autre (connaître et comprendre le mouvement de son corps, surprendre le rythme de sa parole, lui donner du plaisir et de la tendresse, communiquer avec lui à travers un « code » commun aux deux corps) ne peut se faire que dans la durée, qui est

---

<sup>399</sup> Nous nous appuyons sur les observations faites par Anzieu dans son livre *Le Moi-peau* sur le code linguistique. Pour ce psychanalyste, « son organisation semble plus complexe [que celle du code mathématique (et biologique)], multidimensionnelle ; il est relativement souple, évolutif sous l'effet même des messages qu'il permet d'émettre, tandis que l'autre est rigoureux, rigide, immuable ; il permet la communication (c'est-à-dire la relation, l'échange, le renvoi à l'émetteur, et la modification éventuelle par ce dernier de son message initial) et non pas seulement la transmission d'informations ; enfin le code mathématique est un système qui ne permet que des combinaisons tandis que le code linguistique est un système qui permet des transformations », in *Le Moi-peau*, op. cit., p. 166.

<sup>400</sup> Didier Anzieu, dans *Le Moi-peau* constate que « deux mots ayant des sens flous et multiples désignent la résonance subjective des choses en nous, ils réfèrent à l'origine un contact avec la peau : sentir et impression », in *Le Moi-peau*, op. cit., p. 13. Par toutes ces observations, nous tenons à mettre en lumière que le corps féminin dont nous parlons dans cette troisième partie a radicalement changé par rapport à la deuxième partie de notre travail, car il a une dominante subjective qui nous désignons par les termes de subjectivité, d'identité, du « Moi-peau », en respectant la définition donnée par Anzieu dans le livre homonyme.

<sup>401</sup> Ces fonctions de la peau ont été identifiées par Anzieu et il les a mises en relation avec les autres sens : « La peau, système de plusieurs organes de sens (toucher, pression, douleur, chaleur...) est elle-même en étroite connexion avec les autres organes des sens externes (ouïe, vue, odorat, goût) et avec les sensibilités kinesthésiques et d'équilibration. [...] Elle transforme l'organisme en un système sensible, capable d'éprouver d'autres types de sensations (fonction d'initiative), de les relier à des sensations cutanées (fonction associative) ou de les différencier et de les localiser à titre de figures émergeant sur la toile de fond d'une surface corporelle globale (fonction d'écran). Une quatrième fonction [...] : l'échange de signaux avec l'entourage, sous la forme d'un double feed-back », in *Le Moi-peau*, op. cit., p. 14.

un sentiment propre au Moi<sup>402</sup>. Par cette notion de « durée », présente dans le discours de Thelja, la continuité du moi est inscrite dans l'expérience du vécu, comme l'a bien expliqué Bergson. Une expérience qui cherche à créer une base de départ, commune aux deux êtres, qui offre un rapprochement, une proximité non seulement corporelle mais psychique. Il s'agit d'une approche qui s'inscrit immanquablement dans le temps de la conscience et dans l'expérience vécue du temps. Le couple se trouve-t-il ainsi consolidé dans le ressenti, les deux membres ayant inscrit dans l'autre, mutuellement, des traces sensorielles et des désirs surgissant d'une unité presque mythique traduite par les mots « flux », « entrepénétrer », « frôler », « sentir », « pressentir », « mouvement » :

*Ce que j'aime – je le sens maintenant – dans l'amour (et voyez-vous, je n'ai que mon expérience avec Halim à Alger, puis ces jours-ci... avec vous ; c'est tout !), pourtant, j'en suis sûre : j'aime ce dialogue à la fois de nos corps, et la façon dont je peux délier enfin ma parole... A cause, à cause, bien sûr, du plaisir, mais aussi de notre attention au cœur même de ce plaisir, de la tienne aussi... et seulement après, de ma tendresse ! [...]*

*- Oui, ce que j'aime, reprend-elle, c'est le vrai temps de l'amour, ou au moins son rythme, ses arrêts, ses silences, puis, comme tout à l'heure, à cause de mes mots imprudents, de ta vive réaction, cette brûlure soudaine... Tu vois, à peine commence-t-on à se connaître que c'est ce flux que l'on apprend, chacun de l'autre... La durée de l'amour, je ne vois pas d'autre mot : chaque fois, inventer, trouver l'approche lente ou brusque, nous entrepénétrer, nous éloigner, nous frôler à nouveau, nous sentir, nous pressentir de loin... Cela devrait s'écouler toujours ainsi dans un couple : le cours secret de la recherche, ce code qu'établissent très vite les deux corps, aux aguets ou toujours en mouvement... L'amour, n'est-ce pas la métamorphose ainsi entrevue ? Je divague ? Je discours ? ... Excuse-moi, je cherche... à dire mon désir en moi et mon désir de toi, durant ces nuits, dans ta ville (NS, 116-117).*

Les mots font irruption avant et après l'amour. Mais pourquoi tant de mots entourent-ils cet acte, s'interroge Thelja ? Sont-ils vraiment nécessaires pour exprimer les sentiments pour l'autre et en présence de l'autre ? Une réponse affirmative pose une condition implacable : avoir une langue commune pour que la communication puisse s'établir<sup>403</sup> d'emblée. Une langue libre qui exprime toute la gamme de sentiments, qui associe corps et « âme »<sup>404</sup>, allant

---

<sup>402</sup> D'après Didier Anzieu, le « sentiment du Moi comprend trois éléments constitutifs, le sentiment d'une unité dans le temps (donc d'une continuité), celui d'une unité dans l'espace au moment présent (plus précisément d'une proximité) et enfin celui d'une causalité », in *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 89.

<sup>403</sup> Thelja, qui communique avec François dès le début en français, construit sa relation à l'opposée de son amie Eve qui a pu s'aimer avec Hans en « muets » (NS, 69), ce qui a imprimé à leur relation une dimension presque mythique. Cette sensation nous est confirmée par la répétition de la scène de prestation de serment entre les fils de Charlemagne, chaque frère lisant le serment dans la langue de l'autre, ce qui introduit la réciprocité basée sur l'égalité et l'idée de don mutuel (NS, 238).

<sup>404</sup> N'oublions pas que ce terme est utilisé par Thelja à la page 51 de ce volume.

de l'amour et du plaisir reçu dans le corps aux délices de l' « âme », le plaisir des paroles qui donnent aussi la possibilité d'éloigner la souffrance provoquée par le poids de l'Histoire et de la culture. L'être s'accomplit et s'inscrit par ces/ses paroles dans l'espace à la fois de la chambre amoureuse et de la durée de l'Histoire. Cela dénonce la dualité ressentie par la jeune femme dans sa chair et les efforts faits pour réparer la rupture historique entre deux peuples (elle assume son origine algérienne, tandis qu'il parle de son enfance alsacienne) à travers les mots qui charrient à la fois l'amour et le souvenir de la mort. François se retrouve entraîné dans cette tentative de communiquer/communier avec Thelja dans un dialecte commun, créé à partir des sentiments traduits soit en langue française, soit en arabe, et dans lequel la musicalité prévaut. Un dialecte primaire qui permet à chacun d'être soi-même, avec son vécu, les traces de ses souffrances et d'aimer l'autre librement. Il favorise, par conséquent, une connaissance en dehors des mots, à travers la peau ; ses mots précèdent et suivent le contact direct des peaux et le plaisir des corps. Mais tout ce plaisir doit-il être muet pour ne pas faire souffrir la mémoire, comme nous le montre l'exemple d'Eve ? Certainement oui, ce silence dans l'amour a le don de se concentrer uniquement sur le corps et d'exclure la violence qui pourrait surgir du passé. Dans cet acte silencieux, le corps concentre toute sa force dans la bouche capable de sentir l'autre, de capter ses mots incompréhensibles, de saisir son unicité, de dévoiler le sentiment d'amour, d'avalier l'essence de l'autre cachée dans son corps, dans sa langue, dans ses liquides (salive et sperme) :

*« Tant de mots sortent de moi, avant, après le plaisir ? Pourquoi, mais pourquoi tout ce marmonnement ?... »*

*- Si je ne parlais ni arabe ni français, murmura-t-elle tandis qu'il l'installait au creux de son épaule. Elle reprit : Si je ne parlais ni arabe ni français, si, toi, tu ne parlais ni français ni ... disons allemand, ni alsacien, est-ce que nous nous aimerions toutes ces nuits de la même façon ?*

*- Quelle question, ma raisonneuse ? s'étonna-t-il. [...]*

*Elle continua à mi-voix :*

*- Tu ne parlerais aucune des langues que je comprends. Et je t'aimerais d'emblée, tout autant ! Je te ferais réciter des vers de ta langue qui me serait indéchiffrable, un babil, un parler d'oiseau... Un bruit, non, une musique. Chaque matin, au cœur des baisers, je répéterais presque au creux de ta bouche chacun des mots mouillés de ta langue inconnue !... Il n'y aurait plus tant nos bras, nos genoux, nos chevilles pour nous tâter, nous entremêler... Non, seules nos bouches, nos langues, nos salives... Surtout nos deux souffles, toujours si proches ! [...]*

*- L'amour, dit-il amusé, serait donc nos exercices de prononciation, de rythme, de phrasé... [...] y a-t-il un nœud ou même un sexe de la langue pour chacun de nous ? De la tienne que je te prendrais peu à peu, que je sucerais, son après son, que j'avalerais comme si c'était ton autre semence ? [...]*

*- Ou alors nous aimer en muets, plutôt ! Tout le contraire... [...]*

*Tout au long de cette gestuelle matinale de leur chorégraphie de gisants alanguis, elle se redit avidement : « en muets, oh oui ! Nos deux corps, figures de silence. [...] Nous aimer ainsi, deux corps sourds et comme je désire habiter ce corps d'homme tellement étranger, parlant un idiome que je ne comprendrai jamais... Ainsi, au cœur du désert des mots, nous pourrions nous entrecroiser, nous pénétrer, nous déchirer même, surtout nous connaître !... » [...]*

*« Où se tapit la langue, dans tout cela ? » s'interrogea-t-elle plus paresseusement tandis qu'elle gît, lasse du plaisir de cette avant-aurore. [...]*

*« Où se tapit la langue, dans tout cela ? se redit-elle, entêtée. Eh bien, elle se ferme, la langue ! [...] La langue clôt, comme eux, ses paupières de batracienne lourde, elle serre ses lèvres trop fines sur ses dents, elle retient sa respiration qui doit lui être mesurée toute une vie... Surtout, surtout (Thelja se remémore leur plaisir immédiat, ainsi que celui du début de la nuit), 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 le 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...[...] J'emporterai tout ce que j'ai reçu de ses lèvres, de sa bouche, de ses dents, de son souffle dans l'obscurité dernière du jour, tandis qu'il dort encore, que sa respiration scande ma patience, mon attente... J'ai même reçu les mots qui l'emprisonnaient autrefois, lui, petit garçon trotinant auprès de son orgueilleuse mère, dans ce Strasbourg enneigé et dépeuplé... » (NS, 223-228).*

Une nouvelle définition de l'amour, en tant que sentiment se passant de mots, fait irruption dans la vision de Thelja : il s'agit d'une musique, d'un phrasé, des exercices de prononciation (NS, 224-225), d'un souffle qui se dédouble en maintes manifestations originaires et individuelles. Dans la même lignée, elle invente une nouvelle conception de la langue de l'autre : une semence qui sort de l'amant pour enrichir le corps de la femme (déjà perçu comme un réceptacle), en le fécondant et l'ouvrant à des expériences nouvelles, à la perception d'une nouvelle musique, à une nouvelle faim qui dépasse le côté strictement biologique. Il s'agit des « nourritures sonores », aussi vitales que la nourriture terrestre et soumises au même geste de déglutition : par cela-même, le corps féminin est pénétré par ces « aliments », il en tire de la force, une force féroce dont le corps féminin est avide. Il s'agit d'une nourriture qui dévoile l'ancrage de la femme dans le corporel (« je deviendrai animal femelle » (NS, 228)) et sa capacité de le dépasser par un travail psychique très enrichissant, insoupçonné et inscrit dans la durée : « les enfermer en moi après les avoir bues de ses lèvres, pour les emporter liquéfiées dans mon corps, loin, loin de cette ville... » (NS, 228).



Les mots et les phrases ont perdu de leur ampleur, ils sont à l'image des mouvements du corps dans l'amour (« courts », « essoufflés ») ; la conscience se noie dans le trop plein de plaisir. Mais les mots sont « ébréchés » par les traces des différences généalogiques, de leur appartenance culturelle distincte, par la langue maternelle, impossible à transmettre à l'autre. Pourtant, des profondeurs de l'âme féminine, l'héritage maternel surgit sous la forme d'un mot qui épouse les mouvements des deux corps enlacés et ponctue le refrain de l'acte amoureux. Une dialectique est visible dans le comportement de Thelja, arrivée à cette sixième nuit d'amour, entre une résistance intellectuelle consciente<sup>405</sup> et le don volontaire de son corps par la voix : par ce mot *inta*, elle appelle l'autre, l'étranger. Ce mot contraste avec les précédents, car il est chanté par le rythme de sa respiration d'amoureuse. Il est empreint de caractéristiques propres à la musique et se prête facilement à des synesthésies, comme s'il était le messenger de la musique corporelle rendue palpable, qui jaillit par la voix et s'inscrit à la fois dans le corps et dans l'espace : « répété, modulé » (*NS*, 270), le plaisir « fait vibrer ce mot-appel » (*NS*, 270), « un rythme d'horloge qui peu à peu s'affole » (*NS*, 270), elle « le module, laisse jouer sa musique : un roucoulement » (*NS*, 272) et les « mouvements ondoyants » (*NS*, 271) des corps l'accompagnent.

Ainsi, sorti d'elle-même, par sa bouche, il se matérialise et devient palpable, il prend un contour corporel (la forme de la bouche de l'amante), il est charnu (la référence corporelle est explicite) et riche, comme les nuits d'amour de Thelja et les sensations qu'elle a expérimentées ; c'est un mot plutôt chuchoté (« sans force » (*NS*, 270)) au début, mais qui dans les mouvements des corps prend « vibration et vigoureuse sonorité » (*NS*, 270). Il se ressource dans le va-et-vient des deux corps enlacés, il cristallise tous les non-dits qui ont blessé Thelja et qu'elle voudrait expulser par un moment à la fois de violence et d'amour charnel.

Le concept d' « étranger » avec lequel elle a désigné au début l'homme finit donc par prendre tout son poids dans le jaillissement de ce mot arabe qui joue avec les souvenirs de l'amante. La distance qui les sépare devient perceptible grâce à ce premier mot, mais elle est annulée par un autre, pas encore prononcé, mais qui fait son apparition tout doucement dans la conscience féminine. Ce second mot met de l'équilibre entre les deux langues : après le premier mot arabe représentant le vécu de Thelja, un autre mot d'amour, de sonorité française,

---

<sup>405</sup> Thelja entend rester maître d'une partie d'elle-même : « elle ne peut pas se noyer » (*NS*, 270), mot qui « retient pourtant le désir » (*NS*, 270), « elle résiste par ce vocable » (*NS*, 270), « elle ne se donne pas » (*NS*, 270) entièrement, au moins consciemment.

cette fois-ci, et au sens peu clair, fait son entrée en scène, comme pour former un couple mixte, à l'image des deux amants :

*Elle, dans une volupté qui coule, n'a plus de phrases, à peine des mots courts, essoufflés, ébréchés, qui vont pour se briser, s'émietter – elle halète –, qui reviennent, posés sur ses lèvres et ne pouvant rejaillir. Soudain un seul vocable tendre, de velours, en deux temps ; le même, répété, modulé. Un mot arabe qui va, qui vient. Le plaisir dans lequel elle ne peut pas se noyer fait vibrer ce mot-appel, ce mot-oiseau qui frémit, qui s'ébroue, exhale et retient pourtant le désir affolé de l'amante : « ta...inta ». Comme un rythme d'horloge qui peu à peu s'affole.*

*Le mot d'amour, plein à craquer, se coagule dans la bouche de Thelja. L'emplit. S'élance, tournoie au-dessus de leurs visages, revient en vrille et s'épuise, se ratatine...*

*L'amant, en cette ultime seconde, la pénètre, elle. Le mot arabe de tendresse qu'elle répète, mais sans force, leur a insufflé son tonus. L'homme enfonce son phallus, elle l'appelle du même mot, il ressort, s'engloutit à nouveau, elle résiste par ce vocable étrange qui a repris vibration et vigoureuse sonorité, comme si elle tentait de reculer sa jouissance, elle se durcit de l'intérieur, elle veut avoir mal, elle cherche la violence, elle s'attend labourée, elle ne se donne pas, elle accueille l'homme en rut et le repousse et le reprend, tandis que sa voix scande le mot inlassable « inta », c'est un autre, c'est un « toi » arabe, elle résiste de son tréfonds, elle l'appelle, lui, l'ardent et le renvoie, le brave, il insiste, ce n'est pas un jeu de parade, non, une chasse plutôt dans le tumulte et un dialogue affronté...[...]*

*Elle s'empare encore de sa bouche. Elle maintient aussi le sexe de l'homme en elle, en lui ceinturant le dos de ses mollets croisés. Quant à sa bouche, elle l'emplit de salive : elle se boit elle-même, en lui. Soudain, le mot au milieu : elle le respire, le reprend des lèvres, ne veut pas que l'amant se perde en elle, mais qu'il reste à l'affût, qu'il la creuse, qu'il tourbillonne peu à peu en elle, et elle l'aide de ses cuisses nerveuses : le mot persiste, lui, le vigilant, se coulant entre eux, dans leurs souffles : un mot étrange, ou étranger pour François, en tout cas. Sur ce, un autre mot d'amour tout neuf, un vocable apparemment français cette fois, mais au sens peu clair, un mot inventé inopinément, créé de toutes pièces, et qui fait cesser un instant les mouvements ondoyants de leurs hanches, de leurs jambes... Elle répète le vocable si doux, le module, laisse jouer sa musique : un roucoulement. Puis elle détend ses cuisses, entrouvre ses lèvres, entend encore là, tout près, le mot précieux et rare, presque exotique, autour d'eux voletant (NS, 269-272).*

Au-delà du moment intense ressenti par les deux corps, deux images se profilent et nous restent dans la mémoire : le mot-appel et le mot-oiseau, comme une synthèse de toutes les caractéristiques des mots amoureux de Thelja. Pourquoi ces expressions sont-elles apparues dans le vocabulaire de notre personnage féminin ? Quels sont le sens et la charge émotionnelle mis dans ces deux petites expressions qui nous interpellent justement par les associations mises en place ?

Le « mot-appel » (*NS*, 270) est « tendre, de velours, en deux temps » (*NS*, 270), « mot arabe de tendresse » (*NS*, 270), « le vocable si doux » (*NS*, 272). L'appel est-il ici le symbole de l'amour et de la vie ? Est-ce une manière pour Thelja de demander une sorte de bénédiction ? Ou plutôt, à qui adresse-t-elle cet appel ? A sa mémoire, à soi-même, à son corps ? Il marque toute la joie d'être et de vivre de cette jeune femme qui a découvert l'amour plénier et en a goûté les délices dans son corps. Il est une invitation, une sollicitation adressée à François d'entrer ensemble dans la jouissance et de partager le royaume féérique de l'appartenance première de l'amante, la culture arabe de son enfance. Car les attributs de « tendresse », de « douceur », répétés chacun deux fois (si nous pensons que le velours peut nous laisser la sensation de douceur au toucher) nous font penser à la relation charnelle privilégiée de la mère avec son nourrisson<sup>406</sup>.

Il ouvre l'univers imaginaire de la jeune Thelja qui continuera ce travail créatif avec une association encore plus surprenante : le « mot-oiseau » (*NS*, 270). Celui-ci prend à la fin de ce paragraphe les attributs de « précieux et rare, presque exotique » (*NS*, 272), il « frémit » (*NS*, 270) et volète, devient l'image de l'« âme »<sup>407</sup> de l'amante, pleine de lumière et d'éclat intérieur et extérieur. Cette expression transporte un héritage précieux, l'âme féminine ; son vécu est surprenant et de par ses origines, elle est presque exotique ; de par son prénom elle signifie la lumière, l'éclat, la pureté et l'éphémère.

Ce mot de l'amour, tout comme la voix de l'amante, a le rôle de marquer sa présence physique qui perdurera, même après sa disparition. Mais dans cet instant précis de l'acte amoureux, il semble dire à François : « je ne suis pas seulement venue pour toi, j'y suis, je resterai » à jamais dans ton corps et dans ta mémoire, même si mes contours changeront.

Le mot, tout comme l'oiseau, ne peut être touché, il n'est même pas vu ; il est juste imaginé et investi par la sensibilité, par les sentiments réveillés de Thelja (les notations en ce sens sont nombreuses dans notre citation). Par leur vol et/ou envol, nous pouvons aussi croire que Thelja est en train de se délivrer consciemment de toutes les contraintes ou les tabous qu'elle ressentait dans sa chair, comme un allègement du corps qui se prépare pour quelque chose d'important. Serait-ce un passage de la fin de notre roman et de l'envol ultime ? En tout cas, elle déploie toute sa sensibilité dans ces moments d'intensité émotionnelle et crée une sorte de

---

<sup>406</sup> Un autre détail prend tout son sens à ce moment précis de la narration : à cause de la différence de l'âge entre les deux amants, Thelja associe François à son père ; mais grâce aux sensations qui les relient, elle l'associe à la mère, en le trouvant « maternel » (*NS*, 223).

<sup>407</sup> N'oublions pas que Thelja a évoqué au début du roman la « séduction des âmes » (*NS*, 51), de la sienne en particulier en la présence physique ou seulement imaginée de François et cela est signalé par « une concentration insidieuse » (*NS*, 50), « un soudain éclat intérieur qui m'inonde » (*NS*, 50), « cette sensation rare, au moment de mon face-à-face avec vous, cette lumière en moi » (*NS*, 51).

musique qui accompagne l'épanouissement corporel et psychique. Et pour cela, elle devait expulser les traces de violence d'elle-même par la violence, et ressentir<sup>408</sup> la sensation d'être labourée<sup>409</sup> de l'intérieur.

Nous observons une dualité qui s'inscrit dans cette langue amoureuse créée par Thelja dans ces moments intenses de bonheur physique dans l'amour. Une dualité linguistique, de sonorité, et non pas de fond, entre les mots qui sortent de la bouche féminine. Comme si elle veut équilibrer les deux vécus (le sien et celui de François), les deux histoires personnelles résumées dans les deux sonorités. Le xénisme *inta* (NS, 270) est donné dans son étrangeté, dans son émotivité, tandis que le mot à résonance française introduit un effet de réel mystérieux, car tout en restant inconnu pour le moment, il est chargé de tout le poids de la réalité et de son lot d'impossibles à avouer. De plus, ce mot n'est pas facile car il est dénué de clarté ; pourtant il est neuf dans son sens et vierge de toute connotation violente.

Cette première dualité tend à se retrouver dans la dualité sexuelle inscrite dans les langues et sur laquelle s'interroge notre héroïne. En dehors de notre imaginaire qui classe le monde entier en genre ou « couples »<sup>410</sup> et qui pourrait conditionner notre imaginaire linguistique, Thelja touche un point sensible par ces questions partant de son expérience amoureuse. Car sa confusion apparente entre la « langue-organe » et la « langue-concept » qu'elle évoque entre les pages 223-228 est loin d'être anodine pour sa compréhension de la langue. C'est comme si elle transpose dans l'« exploration de la "jointure" »<sup>411</sup> des deux langues sa mémoire chargée, son corps blessé et pourtant épanoui.

---

<sup>408</sup> Comme nous l'avons déjà précisé, cette attente de Thelja de vivre les sensations complexes et mêmes opposés signale sa subjectivité et trouve son origine dans le contact direct de la peau.

<sup>409</sup> Le choix de ce terme, « labourer » est très intéressant car il apparaît dans le Coran, dans la partie traitant du mariage de la deuxième sourate, « La Vache ». L'épouse est considérée comme un champ fertile travaillé par l'époux, d'où l'idée de prise en possession par un maître et de fécondation, source de fertilité. Nous donnerons deux traductions du verset 223 dans lequel nous trouverons cette idée – et le mot effectif ou suggéré de « labour » – et implicitement, de travail fertilisant de l'homme sur l'épouse, comme sur la terre. Jacques Berque, dans *Le Coran. Essai de traduction* (Ed. Albin Michel, 1995, p. 57), donne la variante suivante : « vos femmes sont votre semences. Allez à vos semences de la façon que vous voulez. Tirez-en une avance pour vous-mêmes, en vous prémuissant envers Dieu ; sachez que vous Le rencontrerez : de cela porte la bonne nouvelle aux croyants... ». Quant à la deuxième variante dit : « Vos épouses sont pour vous un champ de labour ; allez à votre champ comme vous le voulez et œuvrez pour vous-même à l'avance. Craignez Allah et sachez que vous le rencontrerez. Et fais gracieuses annonces aux croyants ! » Nous avons trouvé cette traduction sur internet, à l'adresse suivante : <http://islamfrance.free.fr/doc/coran/sourate/2.html> et cela nous fait penser que cette variante est plus connue car plus populaire, mise en avant et véhiculée par les moyens de télécommunication modernes. Nous avons consulté ce site le 15 septembre 2011.

<sup>410</sup> Nous pensons à Pierre Bourdieu qui parle de « la prédilection des langues pour la "pensée par couples" » dans son ouvrage *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Ed. Fayard, 1982, p. 184.

<sup>411</sup> Cette idée est développée par Christian Lagarde dans son livre, *Des écritures « bilingues »*, *Sociolinguistique et littérature* : dans le discours sur les langues, l'auteur « est tenté par l'exploration de la "jointure" et de ce qui s'y joue, par cette possible invention de la "tierce place" selon l'expression de Michel Serres (en 1991), laquelle n'est pas nécessairement celle du compromis, voire de la compromission, ni celle, me semble-t-il, d'un mélange

Pour notre héroïne, la mise en présence de ces deux langues dans son corps a un double rôle : d'une part, c'est une tentative de renverser l'histoire personnelle de chacun des personnages (avec leurs mémoires sur la guerre) et de la transformer en une relation – fiction basée exclusivement sur l'amour. Elle ne choisit pas de valoriser une langue plus que l'autre, même si sa langue maternelle jaillit en première, ce qui est compréhensible par le lien affectif qu'elle entretient encore avec la langue de l'enfance. Elle évite le conflit et préfère une mise en contact « charnel » des deux langues dans l'acte sexuel, d'où son envie de manger la langue de François, d'« avaler » (NS, 225) ses sonorités, de s'en imprégner physiquement à travers des gestes comme « mâcher », « triturer », « déglutir » (NS, 228). Cette présence constante du corporel et de l'image de la langue aboutit à une confusion empreinte de lucidité, puisqu'elle semble avoir trouvé le moyen de connaître l'autre et se connaître. Cela nous conduit au second rôle de cette mise en présence effective des langues : cette démarche intérieure est signe d'une quête identitaire. A travers ses paroles, elle perçoit l'autre et ses réactions, suscitées par la présence de l'homme, elle prend connaissance d'elle-même, de ses actes, de ses doutes et ses curiosités. Et cela en la présence constante et amoureuse de François qui soutient la jeune femme avec son corps et ses sentiments. Ses mains et son regard offrent de nouveaux contours au corps féminin, son ouïe est pleine de la voix féminine qui dévoile son histoire, ses affects, ses questions.

Par cela même, Thelja brouille les frontières réelles que l'Histoire et les représentations sociales ont instaurées, elle inverse la vision duelle homme/femme, français/algérien par la création de ce dialecte inconnu, fait de souffles, de rythme, tout en gardant des sonorités provenant des deux univers. Ainsi, elle est détentrice d'une parole nouvelle basée sur les sentiments amoureux, elle est dans l'acte de création de sens et de vie.

Nous sommes donc en présence d'une « langue-parole »<sup>412</sup> qui permet la connaissance de soi et de l'autre par la voix, par une destruction des barrières et une ouverture des portes vers une liberté sans attaches ni ancrages. Et les mots, qui ont dépassé leur rôle de « toucher »

---

aussi impur qu'inavouable », in *Des écritures « bilingues »*. Sociolinguistique et littérature, Paris, Ed. L'Harmattan, Coll. "Sociolinguistique", 2001, p. 7.

<sup>412</sup> Anne-Marie Houdebine a fait la distinction entre la dimension subjective et objective de la langue du sujet parlant dans son article « Imaginaire linguistique et dynamique langagière. Aspects théoriques et méthodologiques ». Elle dit : « Le sujet parlant (ou *parlêtre* selon Lacan) est en effet le lieu de cette rencontre entre rationalisations subjectives, intimes, venues de son histoire, (biographique, familiale, régionale) et de sa situation de parlêtre. Ces fictions ou rationalisations viennent de son rapport à sa langue-parole (aspect intime) et à la langue en tant que système conventionnel porteur du lien social », in « Imaginaire linguistique et dynamique langagière. Aspects théoriques et méthodologiques », p. 2. L'article est sur le site URL : [http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id\\_article=159](http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id_article=159) et nous l'avons consulté le 30 mars 2011.

symboliquement et intérieurement l'autre, se matérialisent et « habillent » le corps de l'amante, d'où les sensations physiques (« ruisseler », « recouvrir », « envelopper ») que celle-ci ressent au niveau de sa peau :

Les mots. Thelja a froid mais les mots tendres de l'amant qui parle bas, qui se parle presque, doux aveux pas toujours distincts, à moitié avalés, ces mots ruissellent sur son cou, lui recouvrent la gorge, enveloppent son épaule qui se penche, ou la ligne de son dos dressé, dans une gestuelle à peine amorcée (NS, 269).

Thelja est accompagnée dans ses interrogations sur la langue dans l'amour par Eve, qui à son tour, doit résoudre le problème de la langue de communication entre elle, d'origine juive et Hans, allemand. Mais ils arrivent à enterrer le conflit des langues grâce au serment des fils de Charlemagne. Une fois la mémoire pacifiée, les deux amants peuvent, chacun intérieurement, mesurer l'intensité de leur amour et prendre conscience mutuellement de l'engagement de l'autre dans cette histoire, lavée d'un coup de toute influence de la part des événements historiques passés ou à venir, avec leur violence, avec leur langue chargée de souvenirs. Il ne reste que l'enfant à venir et le don total de la femme qui offre son être entier à l'homme. Son corps abrite son enfant à lui et sa mémoire à elle a choisi la paix, en offrant une nouvelle base à cette relation. Cette notification lui a été faite dans sa langue, signe d'un véritable progrès et acceptation de l'autre, ainsi que d'effacement des racines identitaires, qui les liaient à des passés opposés :

« Qui donc, songea Hans, autant que moi dut être bouleversé en entendant son amante le traiter de "frère", lui promettre, en termes de fraternité si profonde, fidélité... Jamais, se dit-il encore, une belle étrangère portant un enfant d'un homme sans avoir pourtant accepté le moindre de ses mots, jamais une femme venant de la Francia occidentale, ne se sera ainsi totalement donnée ! »

« O mon amour, se dit silencieusement Eve dans la voiture, tandis qu'elle conduisait, toute guerre, entre nous, est finie ! Avant que l'enfant n'arrive, nous avons éteint tout souvenir de généalogie !... Dieu soit loué, ou comme dit ce serment, pour le salut de Dieu, pour celui du peuple, et pour le nôtre !... » (NS, 238).

La voix peut enfin chanter l'amour. Cela signifie que la voix a été retrouvée dans et grâce à l'amour et elle exprime ce sentiment, comme nous l'avons vu précédemment avec Thelja. Les similitudes sont frappantes et cela nous permet de voir en quoi l'enfance commune passée a influencé leur trajectoire personnelle et leur comportement dans la recherche de soi. En effet, les deux femmes se retrouvent dans une relation d'amour qui les comble physiquement et

psychiquement et la manifestation de ce bonheur est indiquée à l'aide de la voix qui donne le rythme aux dialogues ou aux monologues.

Quand l'homme touche le corps féminin, quand il le touche en suivant les souhaits de la femme, il touche non seulement le corps, mais aussi la partie intérieure, profonde et il fait ce corps chanter : « *Je t'en prie, souffla-t-elle, baise-moi les seins<sup>413</sup>, l'un après l'autre et longtemps !*

*Il obéit ; elle soupira : au fond de sa gorge, dans ce chant, comme un voisement puéril, inabouti » (NS, 89).*

La voix dans l'amour se manifeste par le souffle (matérialisé ici dans un soupir), devenu chant du corps de la femme pendant l'acte sexuel. Pour qu'il devienne un vrai chant (dans le sens moderne), il s'empaigne des caractéristiques musicales, comme nous l'avons déjà observé avec les mots amoureux de Thelja. Les mots et la voix deviennent des instruments pour exprimer le plaisir et cela grâce à leur modulation, leur rythme, leur intensité. Le souffle (et son soupir de bien-être) se fond dans la respiration rythmée qui accompagne les mouvements du corps féminin. Et les deux sont accompagnés par des formes basiques d'expression, gémissement, murmure de plaisir, chant de volupté, qui emplissent l'espace de la chambre et entraînent les corps dans un tangage (« tangent, naviguent » (NS, 152)), par la profondeur du plaisir qu'ils traversent et par le bruit tumultueux entendu par chacun en soi-même. Mais grâce au rythme qui s'accélère, les corps quittent l'espace marin pour le ciel, en s'envolant, en se laissant envahis par l'onde de ce plaisir partagé (« envol ») ; le ciel et la mer sont associés à cet acte d'accomplissement humain dans et par le plaisir :

Hans troublé qui, enfin, pénètre Eve, allongés sur le côté ; il s'enfonce avec lenteur, ressort son phallus, la repénètre encore dans une lancée sur la fin, sort à nouveau, [...] – ainsi, à plusieurs reprises, il fouaille Eve, accélérant le **rythme** devenu le leur et **elle s'essouffle**, l'amante, **elle gémit, elle exhale un murmure étalé**, également marin, qui monte au-dessus d'eux, **ce chant seul existe**, pour l'homme avec son épée redressée encore [...] seule oh oui ne compte plus que **la voix de volupté** si bien qu'ainsi accouplés, Hans et Eve, durant de longues minutes, tangent, naviguent [...] Il jouit enfin de leur envol, de leur lenteur du début qui s'est intensifiée. **La voix d'Eve suspendue là-haut** (NS, 152-153 ; c'est nous qui soulignons).

A l'exemple d'Eve, le chant de l'amour accompli de Thelja connaît une phase de l'après l'amour, sans qu'il quitte le corps féminin. A ce moment précis, ses mots sortent « hachés »

---

<sup>413</sup> Avec cet exemple, les seins ne symbolisent plus la mère et ne sont plus associés à une valeur nourricière, ils sont une zone érogène capable de donner des sensations au corps féminin pendant l'acte sexuel.

(NS, 271), la voix devenant riche de tous les instants écoulés, ou comme le dit très poétiquement le texte, « une voix grenue, basse, si basse » (NS, 271). Loin de la platitude<sup>414</sup>, la voix d'après l'amour est lasse, basse et presque granuleuse, comme si elle était empreinte de tous les grains de la peau de l'amant. Elle est aussi « perdue » (NS, 272), car les voix d'après l'amour sont « suspendues, planant, en nuages encore affolés, au-dessus des deux corps rompus, entrelacés » (NS, 272).

Nous pourrions presque penser que, grâce à l'intensité de l'acte amoureux, les corps ont ressenti la sensation de décollage de la terre, d'envol, d'attrait irrésistible vers le haut. Mais la seule partie capable de se maintenir durablement dans l'éther est justement la voix, grâce à ses caractéristiques qui la rendent à la fois matérielle (son ancrage dans le corps et l'utilisation des organes phonatoires pour créer la parole) et immatérielle (même si elle est facilement maîtrisée, elle reste invisible et impalpable), avec sa capacité de prendre l'envol, d'exprimer des sentiments et des sensations capables de nous faire quitter la matérialité du monde terrestre<sup>415</sup>, de nous connecter à la lumière de l'azur et à la subjectivité de l'autre.

### **En guise de conclusion**

Une synthèse de cette expression totale de soi (des sentiments, des prises de conscience, des prises de position et d'action, des souvenirs personnels et sur la situation politique) est constituée par les quatre monologues de Zoulikha dans *La Femme sans sépulture*. Le « *Premier monologue* » est un mélange très cohérent de toutes ces idées qui mettent en avant l'être féminin dans sa complexité psychologique, sans oublier la manifestation du corps physique. La voix de Zoulikha parle de ses sentiments pour sa fille aînée, Hania (FSS, 63-64), de la perception de la lumière qui l'aveugle et du soleil, de ses sensations de fatigue et de

---

<sup>414</sup> Cette platitude est-elle combattue par le nombre exact et fixe de nuits que Thelja décide dès de début de passer avec François ? Quoi qu'il en soit, cette délimitation temporelle ajoute, en plus de la douleur implicite à la séparation et d'une partie d'incompréhension, un mystère et une recherche de profondeur immédiate dans leur relation qui a ouvert justement le corps et l'âme féminine à cet avènement à la parole et a offert à la voix dans l'amour une place de premier rang.

<sup>415</sup> N'oublions pas que la voix est le premier marqueur de l'identité personnelle et que cette prise de conscience a permis à la femme djebarienne de quitter le conditionnement que le milieu exerçait sur son corps et sa mentalité et d'affirmer son existence à travers des paroles. Et une fois la liberté des sentiments retrouvée, la voix a retrouvé sa force car porteuse de l'acte de fonder, de (re)créer, de donner vie ou sens à l'être féminin. Par cette dimension mystique, elle pose la question de l'image de soi, de la visibilité du corps, physique ou psychique, de l'expression de soi. Ou pour reprendre les idées de Meschonnic qui affirme que nous sommes des êtres de langage : « Le langage comporte une théâtralisation qui est de l'ordre du rythme – qui ne se confond plus avec la cadence et comporte la prosodie et l'intonation –, de l'organisation du discours. Donc du son, du corps, de l'affect, de la voix, de l'histoire et du sujet », in (sous la direction de) Annie Gutmann – *Le Visage et la voix*, Cerisy, Ed. In Press, Coll. "Explorations psychanalytiques", 2004, p. 25.



flottement imaginé, à la sortie de la forêt par les soldats (*FSS*, 63-64), de l'attitude des siens qui ont assisté à ce spectacle et celle de la femme qui a levé le poing en signe de révolte, des défis qu'elle a lancés aux soldats français (*FSS*, 67), tout en annonçant ses souffrances physiques.

Le « *Deuxième monologue* » mélange, lui-aussi, la réalité personnelle et l'intrusion des événements historiques dans la vie courante : la description de sa vie quotidienne en tant que mère (*FSS*, 117), la sortie après les interrogatoires (*FSS*, 117-118) – comme un surgissement à la vie normale dans laquelle elle est l'unique femme voilée de la rue –, la description du sentiment de peur qui la tient réveillée la nuit (*FSS*, 119), de son attitude audacieuse et dure devant le commissaire Costa (*FSS*, 120) et de son attention et défi conscient qu'elle lui oppose chaque fois (*FSS*, 121-122). Ces faits la conduisent à une prise de conscience sur la relation victime-bourreau (*FSS*, 121), une relation ambiguë et dangereuse, selon elle, mêlant le défi et l'attraction physique.

Le « *Troisième monologue* » est centré principalement sur l'expression de soi, à la fois du corps et des sentiments. A travers ses souvenirs, Zoulikha dévoile la complexité de l'être féminin, en évoquant le lien indestructible qui unit le cœur et la réflexion : la légèreté de son corps jeune (*FSS*, 169), sa fierté, son bonheur d'être avec sa fille, même dans la grotte qui sert de cachette aux maquisards (*FSS*, 170) ; ses aspirations d'être heureuse dans son troisième mariage (*FSS*, 172) après la rencontre inopinée d'El Hadj ; ses sensations de se sentir « fertile, et bizarrement muette » (*FSS*, 173) à côté d'un homme qui a perçu sa vraie nature et sait l'apprécier ; leur entente lors des discussions sur des sujets différents ; le bonheur qui persiste et qui offre de la stabilité à sa vie féminine, qui donne sens à son rôle d'épouse et de mère (*FSS*, 174) ; l'entente et la complicité, l'« harmonie » (*FSS*, 180) qui règnent dans la branche féminine de la tribu familiale et qui se sont inscrites dans son cœur lors de la dernière « fête des femmes » (*FSS*, 176).

Avec le « *Dernier monologue* » l'accent revient sur le corps, sur son morcèlement<sup>416</sup> à cause de la douleur ressentie dans et après la torture. Les paroles acquièrent un rôle cathartique, car le « noir qui m'enveloppait » (*FSS*, 197) est éloigné et le corps retrouve le chemin vers un ailleurs personnel agréable. L'intensité de la douleur qui enchaîne la totalité du corps (« la douleur le long de mes cuisses me déchirait, me lacinait, montait jusqu'aux oreilles » (*FSS*,

---

<sup>416</sup> Nous avons choisi ce terme à cause de la convergence de certains mots présents dans le fragment cité ci-dessus : dans le monologue de Zoulikha il y a des mots qui désignent un corps anéanti, détruit, « réduit à rien, un corps – peau jetée en dépouille », qui « s'émiette ». Et à la page suivante, l'héroïne elle-même emploie ce terme pour désigner le but des tortures qu'on lui a infligées : « mon corps leur faisait peur. Normal qu'ils s'y acharnent, qu'ils tentent de le morceler !... » (*FSS*, 199).

197)) est effacée par les souvenirs de la liberté, de la famille d'avant et des moments de plaisir dans l'acte de l'amour. De plus, la douleur des sévices est humanisée par l'association à la douleur de l'accouchement, une douleur qui « ouvre »<sup>417</sup>, éclate le corps féminin mais garde présente le bien-être de l'amour ressenti physiquement. Ainsi tout ce qui peut avilir le corps et le cœur est écarté :

Torture ou volupté, ainsi réduite soudain à rien, un corps – peau jetée en dépouille, à même le sol gras – la mémoire des derniers instants malaxe tout monstrueusement : torture ou volupté, mon corps – peut-être parce que corps de femme et ayant enfanté tant de fois – se met à ouvrir ses plaies, ses issues, à déverser son flux, en somme il s'exhale, s'émiette, se vide, sans pour autant s'épuiser ! [...]

Penser aux quatre enfants que j'ai eus, au feuillage de murmures, de gémissements, de râles déchirés et d'assauts furieux qui ont précédé leur venue à chacun – t'imaginer plus particulièrement toi, Mina, dont le corps encore presque d'enfant a dormi recroquevillé contre moi, les nuits de la grotte, cela m'a permis de traverser cette durée de la torture si longue sans que le sang, le pus ou l'urine m'éclaboussent l'âme, me souillent le cœur (*FSS*, 198).

Nous observons un balancement constant entre le corps meurtri par les événements historiques et le corps amoureux qui prend du plaisir à l'intérieur du couple, appréciant intensément les moments de calme et de tranquillité de la vie conjugale ; son bien-être dans l'amour et dans la prise de parole est évident. La présence de l'autre, le plus souvent une femme, fille, amie ou tante, est nécessaire pour ouvrir son cœur, la capacité d'écoute de l'autre étant indispensable pour avoir le courage de déterrer des douleurs anciennes. L'autre, un révélateur de la vérité sur soi, devient une présence, un terme au sens fort qui marque le dépassement du simple côté physique pour introduire une participation psychique de celui qui écoute (et qui sert ainsi de catalyseur). Pour que cette intercommunication existe, il faut quand même une entente parfaite des deux âmes, établie à la suite d'une communication intérieure (comme entre Zoulikha et Hania) ou d'une séduction particulière (comme cela est arrivé dans le couple de Nfissa-Rachid et de Thelja-François<sup>418</sup>). A cela s'ajoute la charge émotionnelle

---

<sup>417</sup> Ce verbe revient une seconde fois dans le monologue de Zoulikha quand elle parle de son corps exposé à la lumière et qui, loin de se décomposer, laisse la voix/voie libre à un murmure universel : « mon corps, la deuxième journée, se met à s'ouvrir. Une sorte de rumeur, intérieure à sa chair, cherche comment se mêler aux odeurs du printemps déserté » (*FSS*, 205).

<sup>418</sup> Pour ce couple, la séduction réunit les sensations de « concentration », d'« inondation » intérieure devenues évidentes à sa conscience d'un coup : « la vérité qui, en moi, se dérobe surgira quand je vous ferai face. (Il me semble, à chaque fois que nous nous trouvons en présence, qu'une concentration insidieuse me saisit, que quelque chose de sourd en moi se gèle peu à peu, puis laisse exhiler une évidence silencieuse, un soudain éclat intérieur qui m'inonde... Est-ce que, de devenir ainsi plus éclairée à moi-même, à chaque fois face à vous, ce serait la preuve – ou disons l'épreuve – d'une séduction des âmes – l'expression semble convenue, je ne trouve rien d'autre à ce qui se charge d'un attrait obscur !...

des mots de l'amour et dans la relation physique qui touche l'homme à la fois dans son âme et dans son corps. Un corps masculin, lui aussi reconstruit, par sa relation particulière avec le corps féminin et grâce au bonheur commun.

Tout cela a conduit à la création d'une nouvelle femme, avec un nouveau corps recomposé car sentant et parlant, malgré la douleur et la souffrance ; un corps fort qui renaît dans l'homme et grâce à l'évolution implicite de l'homme moderne et du couple, sur le terrain de l'amour et du plaisir physique. Toute cette renaissance est mise dans des mots à la fin de *Les Alouettes Naïves* et décrit le ressenti de Nfissa, son combat pour sauver ce qui lui paraît important dans sa vie : son amour pour son mari, sa plénitude corporelle, la solidarité et l'entente mutuelle qui doit être le fondement de la famille. Ce lexique féminin reliant l'univers marin et végétal met en avant chaque partie du corps capable de ressentir le plaisir et la sensation d'unification, grâce à l'amour et au plaisir, de toutes les parties de soi. Ainsi le corps unifié a le pouvoir d'offrir un sens à l'histoire personnelle qui lie les souvenirs et le futur, en effaçant les douleurs et en investissant le nouveau départ dans la vie commune du couple :

- Depuis ce moment-là, dit-il, et cela paraît inexplicable à Nfissa, j'ai peur de ne plus pouvoir respecter les femmes... Toute cette boue que l'on transporte soi-même, comme on voudrait saisir la moindre occasion pour en éclabousser autrui... [...]

- Mais moi ? interroge Nfissa en larmes. Elle s'abat contre la poitrine de Rachid.

Il la prend alors, pour la première fois depuis si longtemps. Elle a mal, mais ce n'est point pour cela qu'elle pleure au cœur même du plaisir : l'homme l'habite et malgré la houle, qui la bouscule au plus profond, qui la fait sombrer dans un murmure marin, envahissant ses tempes et ses oreilles, secouant sa nuque et ses reins, malgré le plaisir elle pleure puisqu'il lui transmet ainsi son fardeau, qu'il tombe ensuite près d'elle, toujours rivé à elle, l'emprisonnant comme son seul recours, retrouvant dans un sommeil qui l'abîme un calme momentané. Nfissa, les yeux ouverts, ne bouge pas.

Refaire à nouveau la découverte de son amour pour Rachid... Elle se souvient comment ce jour-là, à l'hôpital, elle entrouvit les yeux, se crut morte tout en apercevant, [...] le visage de Rachid, son immense visage qui, comme ce soir, s'éclairait d'une noblesse attristée. Elle avait refermé les paupières. Sur la couche, Rachid repose contre son flanc... Son ventre encore habité, son corps encore prolongé, elle frémit de la découverte. Elle a envie, malgré sa fatigue, d'étreindre l'homme endormi dans un mouvement lyrique d'adoration : elle renaît enfin, ces larmes dans les lames du plaisir sont nouvelles, des cris de reconnaissance la secouent dans le silence... Nfissa, durant toute cette ivresse, avait vu Rachid indépendant d'elle, loin d'elle et pourtant présent, pourtant une partie d'elle... cette distance la

---

Mais j'analyse, j'analyse seulement dans ma tête, tandis que je me prépare à vous : cette sensation rare, au moment de mon face-à-face avec vous, cette lumière en moi – "malgré vous, malgré moi" –, je la retrouverai ce soir, mais je ne vous la révélerai pas ; non, peut-être plus tard !... » (NS, 50-51).

faisait égarée, douloureuse en même temps qu'une vivacité émerveillée l'allumait de retrouver Rachid, de le contempler, comme dans cette vision ultime sur le lit d'hôpital, ce visage le plus proche, le plus tendre du monde. Paisible certitude... tout ce qui a habité Nfissa au cours de leurs instants de volupté, ensuite de ses journées d'insouciance, puis d'absence et de rêveries, tout lui revient à la fois mais mystérieusement unifié, comme une plante dont chaque racine partie de si loin dans les couches souterraines se regroupe désormais autour de la tige (AN, 418-419).

Ce chapitre nous a, donc, permis de montrer comment est apparue cette langue à la fois corporelle et féminine. Une langue corporelle puisque le corps se présente comme une réalité ouverte, un lieu de communication et de communion (si nous interprétons le terme d'« harmonie » évoqué par Zoulikha) avec les autres femmes ou de différence, un corps lieu d'un processus de transformation intérieure. Il a une langue qui s'exprime par des gestes, des mouvements et des mots qui avouent des sentiments très forts comme l'amour, que le corps féminin ressent intensément. Cette langue sert paradoxalement à prier, mais il s'agit d'une prière féminine païenne vouée entièrement au corps<sup>419</sup> (OS, 158), donc en somme pour se dire. Une langue de l'ouverture à l'autre, dans laquelle la femme met son corps et l'offre à l'amour, à la fin du parcours qui a conduit à la réappropriation complète de son corps. Un corps qui existait en compagnie d'une autre femme<sup>420</sup> et qui s'est retrouvé, a appris à exister indépendamment ou en harmonie avec la présence masculine. Un corps aussi qui a acquis une langue qui a donné la possibilité à l'identité féminine d'évoluer et de se construire à travers des sensations mises en paroles et des questions posées. Les prises de conscience successives, les balbutiements et les hésitations fertiles ont contribué à la création d'une nouvelle femme et d'un langage adapté aux événements sociaux et politiques.

---

<sup>419</sup> Il s'agit de l'aveu de Isma et nous observons la différence de doctrine qui renoue avec les croyances mythiques : « Moi, si je devais prier, ce serait dans cette nudité du bain, corps inondé, exsudant. Je ne m'oublie que dans les brumes de vapeur brûlante, je ne m'abîme que dans l'eau mère : hier, celle de la volupté, aujourd'hui ruisseaux d'enfance remémorée » (OS, 158).

<sup>420</sup> Les fragments mettant en lumière la communication féminine sont innombrables dans notre corpus, mais nous voulons juste reprendre trois exemples qui résonnent en nous. Par exemple, la douleur de Nfissa, provoquée par la perte de son fiancé et ressentie comme une « déchirure » (AN, 39) n'est exprimée qu'au milieu des femmes. A son tour, afin d'oublier la déception de sa recherche de mère, Irma parle à son amie Eve et tous les sentiments sont contenus dans le « ton haché » de la confession : « Elles s'installèrent sous une tonnelle, à l'ombre d'un tilleul. [...] Irma se remit à parler, sur un ton haché : pour se délivrer » (NS, 263). Hajila avoue à sa mère ses sorties et sa marche dans la rue (OS, 52). Parler à une autre femme sert à reconnaître ou clamer une certaine vérité découverte par le corps et donc inscrite dans le corps.



## CONCLUSION

Toutes les œuvres qui composent notre corpus et que nous avons analysées travaillent à rendre la vie au corps et à la voix de la femme algérienne. Celle-ci a traversé l'histoire et a connu des époques plus ou moins favorables à son épanouissement personnel. Elle vit entre l'envie des autres de la soumettre au silence et son désir de se libérer définitivement de toute contrainte. Cette oscillation est transposée par notre auteure dans ses volumes. Sa démarche n'est pas de critiquer, mais de parler avec tendresse de ces femmes qui cherchent leur voie et se battent pour obtenir cette liberté qu'elles veulent inscrire dans leur corps. Cette démarche de la femme algérienne pour (re)conquérir sa liberté est envisagée par notre romancière à travers trois étapes, qui correspondent à nos trois parties, bien identifiées dans les romans djebariens.

*La première partie* nous a servi pour mettre en lumière le corps féminin entre totalité et plénitude. Quand nous parlons de ce corps total, nous envisageons la personne féminine avec son corps et son âme. Ce travail d'identification, de mise en lumière nous permet de voir sa richesse, tout comme sa profonde unité et la connaissance intuitive que nous avons du corps. Le corps phénomène, dans sa matérialité, est propre à la description. L'introduction du personnage féminin dans le texte se fait toujours par son visage, auquel s'ajoutent progressivement des détails sur les yeux ou d'autres éléments physiques qui sont considérés comme relevant du canon de la beauté orientale. Cette démarche n'est jamais exhaustive, la narratrice épure toute caractérisation, un seul trait étant suffisant pour dévoiler la présence du corps féminin. Certaines parties, indices de ce corps vivant, sont mises en avant, comme c'est le cas des yeux, des mains ou de la poitrine. Elles assurent la continuité de l'image corporelle inscrite dans les romans, comme si l'auteure insistait sur leurs variations, soit du côté de la négativité, du vide, de l'absence de soi, soit du côté positif de l'innocence, de la jeunesse, de l'intégration dans une lignée féminine dépositaire de certaines valeurs. De plus, pour marquer la vie propre de ces femmes, malgré une image corporelle fragmentaire, le corps est surpris dans une vision dynamique, lors des activités quotidiennes comme le sommeil, la lecture, la marche, la danse ; et les sensations ressenties sont prises en charge par le niveau réflexif. Ainsi, la présence simultanée du sujet et de son corps est inscrite dans le roman. D'autres parties corporelles prennent place sur le devant de la scène, comme les chevilles qui

deviennent le symbole d'une vie, à l'extérieur, même sous le voile. Pareillement, la danse et l'énergie qui s'en dégage, la lecture et la concentration des facultés intellectuelles, le plaisir et la douleur opèrent un dévoilement du corps féminin qui a une dimension psychique importante, même si elle se manifeste surtout à l'intérieur de la maison.

Même mort ou mourant, le corps est inscrit toutefois dans la dynamique de la vie, il est le prolongement de la vie dans un territoire qui ne peut plus être observé par l'œil normal<sup>421</sup>.

Cette unité devient évidente quand nous nous intéressons au corps réflexif, rendu visible par des termes comme « âme », « souffle », « personnalité ». L'originalité de notre romancière consiste justement dans cette vision double, mais unie, du corps féminin. Elle retourne aux sources de l'Islam qui parlent de *nafs*, corps, âme et encore plus, comme nous l'explique Abdelkebir Khatibi dans son livre *Maghreb pluriel* : « Allah a créé d'un seul être (*nafs*) Adam et son épouse innommée. Le mot *nafs*, du genre féminin, désigne plusieurs connotations : esprit, âme, le mauvais œil, le sang, le corps. [...] Bref, étymologiquement, ce mot rassemble en lui l'idée de l'être, à la fois corporel et spirituel »<sup>422</sup>.

Assia Djebar nous donne à voir les interrogations de la femme, ses recherches, qui grâce à la perception, à l'attention, à la concentration, conduisent à une prise de conscience corporelle et à l'apparition de la subjectivité. La femme devient un être qui voit son corps, l'analyse et en parle. La voix prend toute la place dans cette opération d'exploration de soi qui se traduit dans la question posée par certaines héroïnes djebariennes : « Qui suis-je ? ». A leur analyse et recherche de soi, elles associent un objet symbolique, le miroir, qui contribue à la prise de conscience du corps et de l'identité féminine. Le stade « voir/sentir » se transforme en « voir/s'analyser », ce dernier subsumant les actes de « penser », « être », « souffrir » et « être heureux », même si une certaine distance se maintient entre le corps et la prise de parole, comme nous le voyons avec Hajila. L'apparition de certains sentiments, comme le désir, vise surtout la résurrection du passé et l'entrée en contact avec l'autre.

Le corps, ainsi constitué et mis en paroles, est pris en charge par l'imaginaire linguistique qui lui confère de la profondeur, en l'inscrivant dans la communauté et dans la durée. Le passé individuel et collectif de la femme djebarienne est ainsi récupéré avec toute sa charge émotive. Pour continuer dans sa recherche d'une vision positive du corps féminin algérien,

---

<sup>421</sup> Malek Chebel confirme cette observation : « Le mort n'est pas un être à part. Il fait partie de la même communauté, sauf qu'il est au-delà de ce que l'"œil observant" peut appréhender. Le mort est donc un intermédiaire entre le monde sensible des gens "périssables" et celui des êtres "éternels" de l'au-delà », in *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, PUF, Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1984, p. 120.

<sup>422</sup> Khatibi, Abdelkebir – *Maghreb pluriel*, Paris, Ed. Denoël, 1983, p. 161.

tout en essayant de légitimer sa tâche créatrice et reconstructrice, notre romancière remonte et se place à un point favorable de l'histoire, aux origines de l'Islam avec le texte *Loin de Médine*. Par le retour à cette époque où la liberté de la femme était un fait acquis, en plus de l'unité, Djebbar confère la plénitude de l'action et des sensations au corps féminin : la femme a eu le bonheur d'être libre, de s'exprimer et de se mouvoir, de mettre en avant son corps sur le champ de bataille et dans la transmission de la mémoire.

Ainsi, elle ancre le corps féminin dans la liberté vécue et appréciée des actions, des gestes, des sentiments. Djebbar fait même plus dans sa mise en lumière de la plénitude féminine aux origines de l'Islam : les paroles djebbariennes s'ouvrent sur le silence des hommes et donnent voix ou refuge à ce qui pouvait mourir sur la terre, la parole divine révélée, inscrite dans les corps féminins et gardée avec amour. Cette parole est, en son essence, une parole d'amour : du Prophète envers son peuple, de Mohammed envers ses épouses et des « Mères des Croyantes » envers le peuple féminin, matrice du réel à transmettre. Dans cette communication de la parole vive et de la transmission du cœur féminin, le « je » féminin se retrouve souvent sur le devant la scène car la femme a l'habitude de parler d'elle, de ses sentiments ou ses angoisses. Le « je » féminin préserve sa richesse d'expression et de vécu, advenue souvent dans l'errance (géographique, culturelle) ou dans des situations de charge affective importante (la douleur). Cette errance du « je » est inscrite comme un exil du « Nous » féminin, elle est le moteur qui pousse à trouver la stabilité affective, surtout dans la continuité du moi et de la voix féminine. Cela devient possible grâce aux souvenirs et à la mémoire individuelle et collective, qui permet la naissance des *rawiya*. Celle-ci réussit à inscrire le bonheur dans le cœur. Ce symbole de tout être, qui le relie à l'humanité entière et à la conscience individuelle, devient le signe de l'existence féminine entière. C'est grâce à cela qu'elle est devenue pour toutes les femmes algériennes l'image du bonheur originel (lié à la liberté du corps et de l'esprit, à l'amour conjugal), un bonheur qui a le pouvoir, par la mémoire, de rester connecté au message initial du Prophète et à la parole vive de Aïcha.

Dans *la deuxième partie*, la plénitude découverte avec *Loin de Médine* et vécue à ce moment précis de l'histoire est confrontée à la religion, à un contexte socio-culturel qui a changé. Le corps féminin en sort limité, enfermé, fragmenté.

Le premier facteur de cette dégradation est formé par la valorisation de certaines valeurs comme l'honneur et la honte et par l'interdit du regard libre, qui met la femme à distance de toute forme de pouvoir réel ou imaginaire, pour qu'elle ne soit plus un facteur de désordre public et de *fitna*. Pour mettre en application la limitation du regard, la maison devient une



prison. Ce symbole très fort exprime non seulement le rétrécissement, comme une peau de chagrin, de l'espace féminin, mais aussi l'étouffement ressenti physiquement et psychologiquement. Cette vision est d'autant plus poignante que le même texte met face à face deux modes de vie différents, comme c'est le cas dans « Trois filles cloîtrées » ; cela nous permet de mesurer la distance qui existe entre la vie des adolescentes enfermées et celle de la narratrice qui va à l'école française, qui est préservée des effets négatifs des règles sociales. Nous comprenons que l'espace conditionne le comportement féminin, qu'il a la capacité de détruire sa personnalité par l'investissement physique et affectif réduit qu'il permet à la femme.

La chambre devient le temple du vide qui s'installe dans le corps et l'âme féminins, d'une peur et d'un manque de perspectives. La douleur est le seul sentiment exprimé. Le lit, un autre symbole très intéressant est présent pour nous dévoiler la soumission avec laquelle le corps féminin subit l'homme, son usure due au manque de repos et à l'intériorisation des tabous qui touchent sa chair. Dans cette évocation du lit que nous avons trouvé dans le livre *Ombre Sultane*, nous avons été interpellée par ce malaise féminin d'exposer ses jambes à la vue du mari et de l'univers tout entier (« jambes dénudées face au ciel », (*OS*, 112)). Ce sont les mêmes jambes sur lesquelles le père a lancé l'interdiction dans le fragment « La Balançoire » du même volume. Nous pouvons ainsi mesurer comment le corps féminin est devenu à lui seul une prison, que la femme porte avec elle tous les jours et qui la limite dans ses gestes et élans du cœur. Cette limitation vient donc, en plus du rétrécissement de l'espace, de l'intériorisation des tabous par la répétition des gestes séculaires, par la transmission non-verbale des manières d'être. C'est pour cela que nous avons même parlé de la micropsychologie féminine créée par cet espace et atmosphère, propres à la maison, qui fragmentent le corps, devenu conscient de son enfermement physique et psychique.

Deux sens pénètrent le corps féminin même dans cet espace restreint : le regard et l'ouïe. Au regard des hommes et des matrones, le corps féminin oppose l'acuité de son ouïe et expérimente une transmission en dehors les paroles, symbolisée par le passage et le transfert de gestes, de postures, de connaissances intuitives, habillés dans une soumission évidente : « Les autres, peu à peu, vous remplissent... en flux imperceptible. Moi, ils s'étaient mis à me remplir par les yeux !... Tous ces derniers mois, dans cette maison pleine de vieilles tantes et de cousines, je me suis dit : "Ecouter les autres, c'est tout ! Cela me suffit !" » (*FA*, 65), nous dit une des héroïnes anonymes du volume *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Ce corps se retrouve à son insu inscrit dans la tradition, car tous les gestes féminins ne sont que

l'inscription de la tradition dans la chair féminine et cela a été possible grâce à leur répétition quotidienne. Ces « gestes de la tradition » (FA, 123) sont des éléments très importants pour nous. Nous nous y sommes attardés car ils témoignent de toute une vie rendue perceptible par des gestes simples et efficaces, couvrant les besoins les plus divers et entourant le corps dès la naissance jusqu'à la mort.

Néanmoins, le corps féminin vit ce regard sur le mode de destruction parce qu'il contribue, lui aussi, à la perpétuation de cette micropsychologie faite de gestes répétitifs, et qu'il transperce le corps et touche la personnalité. Du coup, le corps n'est envisagé par la femme que dans ses rôles, qui marquent à la fois sa dépendance envers l'homme et l'emprise que celui-ci exerce librement. Dans ces conditions, nous parlons d'un corps-cage, d'un corps non-assumé, devenu un objet mis à la disposition de l'homme. Cet objet peut être embelli pour le mariage, usé ou abîmé par le travail quotidien, soigné dans le but de donner une descendance à l'homme.

La femme répond à toutes ces actions venant de l'extérieur et s'exerçant sur son corps par la soumission et la passivité. Les modes d'expression de ce corps sont presque inexistantes, le silence, les pleurs suggérant l'égarement, la migration. Mais ces termes ne sont plus connotés positivement comme dans la première partie ; au contraire, ils marquent l'instabilité de la vie féminine, le risque de la répudiation, le vide qui a envahi le cœur et le regard et qui ont transformé ce corps féminin en une partie morte, comme le sentait Hakim dans *Les Enfants du Nouveau Monde*.

L'homme ne se contente pas d'exercer son autorité, conférée par l'ensemble des règles sociales, uniquement sur le corps féminin. Il continue son intrusion dans l'identité féminine par la violence verbale qu'il adresse à la femme à travers des ordres, des reproches, des insultes. Mais ce corps se réveille et offre une réponse psychique qui étonne l'homme, surpris de découvrir cette marque de survie dans un éclat de la voix, un regard insistant, un silence provocateur, une décision de se mettre à l'abri de l'insécurité, comme Zouina. Cette résistance se traduit aussi par une bravade naissante, une force insoupçonnée qui se manifeste brusquement dans des gestes anodins. Mais le dévoilement de cette partie enfouie de la personnalité féminine motive l'homme à imposer sa domination par la violence physique traduite dans les coups. Ceux-ci sont souvent dirigés contre les mêmes parties corporelles mises en avant dans la première partie de ce travail : le visage, la tête, la poitrine. Les réactions féminines respectent encore la loi du silence et de la pudeur puisqu'elles se limitent aux larmes, aux cris ravalés ou aux tremblements et secousses de la tête. Malgré cette soumission affichée, il y a des exemples dans notre corpus de crime ou de viol conjugal, actes

d'anéantissement total du corps féminin. Dans ce cadre du viol, le corps est donc perçu par la femme comme un objet qui « subit » l'homme, même si des réactions vives apparaissent dans sa chair. Car ce corps bascule définitivement dans la révolte, il sort de sa soumission et sa passivité et s'inscrit dans le défi. A côté de ce sentiment, le corps féminin en oppose à la domination masculine d'autres qui étaient restés tapis au fond du cœur, comme la dissimulation, la ruse, qui nous rappellent le comportement de diverses héroïnes de *Loin de Médine*, la haine et la révolte. Le corps féminin sort de sa passivité par l'inscription de ces nouveaux sentiments dans ses gestes et des cris. Un autre fait intéressant fait son apparition : dans certains cas, le corps féminin exprime son défi en excluant l'homme et en s'épanouissant dans la maternité et dans l'attente de l'enfant. Mais plus il prend conscience de son corps et de son asservissement, plus il perçoit la maternité comme une entrave supplémentaire et une emprise définitive de l'homme sur soi. Aussi la femme n'hésite-t-elle pas à avorter, à refuser toute contrainte liée à la maternité. La femme refuse ainsi sa réduction à un corps « pondéur » et au rôle de mère. Elle s'inscrit dans la violence qu'elle exerce à la fois contre son corps et contre les règles sociales qui valorisent à outrance la famille.

Avec *la troisième partie*, nous revenons à l'image positive de l'œuvre djebarienne, notre romancière voulant rétablir le lien de la femme avec l'histoire originelle. Elle s'attache à montrer que la reconstruction de la femme est possible, parce qu'au cœur de la domination masculine et de la violence, des traces de la plénitude de Aïcha ont survécu dans la mémoire féminine. Et pour arriver à repenser la construction, il faut ranimer le vécu commun, la mémoire qui est restée endormie dans le cœur féminin. Le lieu parfait pour ce travail de récupération est la maison, le seul endroit qui ait pu faire survivre les traces de la solidarité féminine à travers les siècles. Par la complicité, elle est transformée en royaume des femmes. Dans cette maison, les rapports d'(entre)aide, de don, de soutien ont permis aux femmes de résister, d'apprécier les moments passés ensemble à faire la fête, à se transmettre malicieusement des connaissances, des conseils. Cette cohésion du monde féminin explique pourquoi sur la voie de la libération, toute femme est forcément précédée par une autre. La résistance plus ou moins passive de la première (dans ses mouvements et dans sa pensée) permet à celle qui la suit de redécouvrir son visage, vrai et complet, et d'entamer une relation avec les autres puisque « si nous sommes responsables du visage de l'autre, cet autre est responsable de notre visage » dit Sandra Travers de Faultrier dans « Il s'agit d'abord de bien

comprendre qui l'on est »<sup>423</sup>. La mère joue un rôle très important dans cette redécouverte des libertés premières, ce qui entraîne la reconfiguration des liens au sein de la famille et du couple.

Riche de cette première récupération, la femme décide de s'engager sur cette voie de redécouverte de soi. Elle s'attaque tout d'abord au voile et à l'interdiction de voir, elle veut expérimenter, elle aussi, le pouvoir de voir sans être vue. Le voile, de son rôle de barrière entre l'univers intérieur et extérieur est perverti par la ruse féminine qui le transforme en un objet pouvant conférer l'anonymat, c'est-à-dire une forme de protection du corps dans la rue. Elle s'attaque aux règles d'invisibilité de son corps, de nudité, aux manières imposées de vivre ses sentiments et l'amour. Elle découvre la force insoupçonnée qu'elle a en elle. La voie de la reconstruction progressive du corps et de l'identité féminine est donc ouverte.

Le premier geste, la première liberté retrouvée est celle de voir, de regarder. Par la modification du rôle du voile, des vêtements, l'utilisation du maquillage, la femme nous dit qu'elle est devenue consciente de son corps. Elle lui offre des contours stables et elle le met par la suite, en valeur. Le corps féminin devient un corps-regard qui découvre le monde, les objets, le paysage, les êtres qui manquent au début de substance. La femme change de mentalité, s'inscrit dans l'Histoire et y participe activement, comme Zoulikha qui s'est mis corps et âme au service des idées pour lesquelles son troisième mari est mort.

Ce comportement entraîne une modification de la perception du regard féminin. A l'opposé du regard masculin, voyeur et destructeur, le regard féminin est restructeur, il recrée un monde dans lequel la femme prend place avec ses souvenirs, sa culture. La femme, inscrite dans cette relation mémoire-regard, redéfinit sa subjectivité naissante. Elle a de nouveau le plaisir de sentir la chaleur du soleil sur son corps et elle en parle ouvertement. Elle déchiffre des images qui se présentent à elle et les sensations qui les accompagnent et elle est poussée en avant par chaque nouvelle prise de conscience sur soi. Même les rapports avec la langue d'origine changent puisque celle-ci rappelle dans la rue l'asservissement corporel antérieur. Pour ce corps féminin, « voir » se décline dorénavant comme « bouger », « vivre », « souffrir », en somme « être » en soi et dans le regard des autres, comme avoue la narratrice de *Vaste est la prison*.

---

<sup>423</sup> Sandra Travers de Faultrier – « Il s'agit d'abord de bien comprendre qui l'on est » in *Lire, Ecrire la honte, op. cit.*, p. 160.

Le verbe « bouger » ouvre encore plus la voie de la liberté car la femme a pris l'habitude de sortir, de prendre sa place dans la rue et dans la société. Elle ne sort plus que pour (se) découvrir, mais pour travailler, pour combattre, comme c'est le cas de Nfissa de *Les Alouettes naïves* et des autres femmes qui sont montées au maquis. Cette nouvelle femme prend du plaisir à aller au travail où elle plonge dans des recherches de récupération des chants du passé, comme le fait Sarah dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Mais rien n'équivaut le plaisir – devenu ivresse –, de marcher dehors, de respirer librement, comme nous le voyons avec Hajila et Thelja. Dans cette marche, le corps féminin reprend confiance en lui-même ; il se cherche et il reconstruit son identité par tous ces actes qui conduisent à sa libération.

Ce corps libéré, en plus du regard, retrouve sa voix qui redevient « musique du corps, souffle de la parole »<sup>424</sup>. Il met en mots ses souvenirs (et donc ses sentiments), il fait un véritable travail sur soi pour se connaître. Quand la femme a participé à des événements historiques, comme la guerre d'indépendance, elle assure la transmission de la mémoire collective, tout en mettant en lumière la participation des femmes. C'est le travail de remémoration de Dame Lionne et Hania dans *La Femme sans sépulture* ou de toutes les voix anonymes des chapitres « Voix » qui rythment *L'Amour, la fantasia*.

Mais peu à peu, cette évocation à caractère historique met en avant les sentiments personnels de chaque conteuse. La femme transmet ce qu'elle a vécu : elle laisse transparaître la peur, la fatigue, la douleur provoquée par la mort des êtres chers ou par les tortures. Mais ces sentiments contrastent avec l'allégresse de son corps qui se sait libre d'agir et du cœur engagé dans un projet précis, comme par exemple aider les maquisards.

Ce dévoilement de soi par la parole permet à la femme de parler à la première personne. Lila dans *Les Enfants du Nouveau Monde* l'utilise pour s'interroger sur sa nouvelle vie après le départ d'Ali ; ce mouvement continue dans *Les Alouettes Naïves*, avec Nfissa qui exprime ses désirs, ses envies, son plaisir à toucher l'homme et à faire l'amour. En ayant le courage de transgresser la loi du silence et de la pudeur et de nommer explicitement le mari, des héroïnes comme Nfissa ou la mère de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* refondent le couple.

Cet acte marque définitivement l'ouverture de l'être féminin à l'autre, l'homme. Le corps féminin qui s'approprie des gestes ancestraux : choisir l'homme aimé pour époux, ou au contraire le répudier ou le quitter quand le désamour intervient ; avoir la liberté de vivre les

---

<sup>424</sup> Chebel, Malek – *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1993, p. 252.

sentiments. Mais il prend aussi de nouvelles habitudes : ne plus ressentir la honte ou la pudeur devant des couples d'amoureux se promenant dans la rue, acquérir une liberté des gestes avec et envers l'homme, venir à la rencontre de l'homme.

Ce corps féminin découvre le plaisir de toucher et la main, la peau, la bouche, les lèvres, la langue deviennent des instruments de la connaissance de l'autre dans l'amour. Reconstitue par le partage réciproque de sentiments et l'entente amoureuse, rendu à sa totalité et l'unité, le corps féminin ose faire l'amour en confiance, mettre en mots ses sensations, des mots qui surgissent à la fois de la langue originelle, l'arabe, et du français ; il se débarrasse des souvenirs douloureux qui ancreraient son corps dans le passé, comme pour Eve.

Cette sensualité, découverte tout d'abord par Nfissa et Rachid, devient omniprésente dans l'amour de Thelja et François. Elle permet la naissance de l'intersubjectivité féminine à travers l'intercorporéité<sup>425</sup>. Cette sensualité est doublée de l'acuité du toucher féminin qui (re)donne son identité à elle-même et à l'homme (*OS*, 58) par le même geste.

Le corps féminin, redessiné entre les mains de l'homme aimant, pétri par le plaisir corporel, devient la matrice d'une nouvelle identité féminine. Celle-ci dépasse la simple possibilité du corps féminin de dire « je ». Nous pouvons affirmer, en suivant la pensée de Jacques Derrida, que l'identité ou l'ipséité « ne se réduit pas à une capacité abstraite de dire "je", qu'elle aura toujours précédée. Elle signifie peut-être en premier lieu le pouvoir d'un "je peux", plus originaire que le "je" »<sup>426</sup>. Nous nous retrouvons dans l'acte, dans la parole performative qui donne naissance au corps, aux gestes et aux sentiments, comme nous l'avons vu : le corps féminin est libre dans la marche, le regard, la transmission de ses souvenirs ; le toucher est l'expression totale de soi, à travers des attitudes, des sensations, des sentiments. Nombreux sont les signes extérieurs de ce corps-plaisir goûtant le bonheur : visage animé, regard vif (*OLM*, 100) ; les larmes (*OLM*, 127) ; distraction des sens (*VP*, 31), sensation de faim charnelle (*ENM*, 202-203 et *AN*, 91), bonheur de toucher l'homme, intensité du chant d'amour.

Mais n'oublions pas que, pour arriver au sommet de cet accomplissement corporel, il y a eu un mouvement féminin de résistance, de survie, transmis par la chaîne des femmes. Grâce à lui, la femme a pu renouer avec le bonheur originel – qui a servi de fondement à ce bonheur

---

<sup>425</sup> Ces deux notions sont reliées par le double sens du verbe « s'identifier » révélé par Derrida, « s'identifier soi-même » et « s'identifier à l'autre » dans son livre *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, op. cit., p. 87.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 32.

nouveau –, avec la « pulsion généalogique »<sup>427</sup> qui lui a permis de redevenir un corps-regard, un corps-ouïe, un corps-souffle, un corps-parole. Ainsi, le corps féminin a (re)trouvé sa mémoire et celle des femmes gardiennes, à la fois diseuses, conteuses et transmettrices. Par cela même, Djébar a accompli son devoir de femme et son travail d'écrivaine-archéologue : elle est allée sur les traces du bonheur, de la plénitude féminine initiale et elle les a restaurées dans le but de les inscrire durablement dans le vécu de la femme algérienne.

---

<sup>427</sup> Cette notion est définie par Derrida ainsi : « La rupture avec la tradition, le déracinement, l'inaccessibilité des histoires, l'amnésie, l'indéchiffrabilité, etc., tout cela déchaîne la pulsion généalogique, le désir de l'idiome, le mouvement compulsif vers l'anamnèse, l'amour destructeur de l'interdit » in *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Ed. Galilée, 1996, p. 116.

## Bibliographie

### I) Assia Djébar

#### A) Œuvres

- *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « L'Identité plurielle », 1999, 269 p.
- *Chronique d'un été algérien*, Paris, Ed. Plume, 1993, 171 p.
- *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Ed. Des femmes, 1980, 167 p.
- *L'Amour, la fantasia*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « Le Livre de Poche », 1995, 317 p.
- *La Disparition de la langue française*, Paris, Ed. Albin Michel, 2003, 294 p.
- *La Femme sans sépulture*, Paris, Ed. Albin Michel, 2002, 220 p.
- *La Soif*, Paris, Ed. Julliard, 1957, 165 p.
- *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « Le Livre de Poche », 1995, 250 p.
- *Les Alouettes naïves*, Paris, Ed. Julliard, 1967, 425 p.
- *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, Ed. Julliard, 1962, 218 p.
- *Les Impatients*, Paris, Ed. Julliard, 1958, 239 p.
- *Les Nuits de Strasbourg*, Ed. Actes Sud, Coll. « BABEL », 1997, 405 p.
- *Loin de Médine*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « Le Livre de Poche », 1991, 350 p.
- *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Ed. Fayard, 2007, 407 p.
- *Ombre Sultane*, Paris, Ed. J. C. Lattès, 1987, 173 p.
- *Oran, langue morte*, Ed. Actes Sud, Coll. « BABEL », 2001, 380 p.
- *Rouge l'aube*, Alger, Ed. SNED, 1969, 102 p.
- *Vaste est la prison*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « Le Livre de Poche », 1995, 351 p.

#### B) Articles et entretiens

- « A propos de *Loin de Médine* de Assia Djébar. Assia Djébar répond aux questions de Heidrun Schatanek à Marburg en 1994 », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 12, 1999, p. 129-131



- « A propos de *Vaste est la prison*. Assia Djébar répond aux questions de Barbara Arnhold le 7-6-1999 », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 77 – 82
- « Assia Djébar à Cologne. Assia Djébar présente à Barbara Arnhold *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 35 – 38
- « Comment écrire dans une société qui veut le silence... », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 25 – 26
- « Entre parole et écriture », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 17 – 20
- « Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », sur site remue.net, URL : [http://www.remue.net/article.php3?id\\_article=681](http://www.remue.net/article.php3?id_article=681), article consulté le 25 mai 2008
- « La Femme en Islam ou le cri du silence », in *Femmes*, Paris, Ed. Plon, 1967, p. 86 – 94
- « *Le Blanc de l'Algérie*. Assia Djébar répond aux questions de Barbara Arnhold en 1998 », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 85 – 90
- « Le point de vue d'une algérienne sur la condition de la femme au XXème siècle », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 23 - 24
- « Le risque d'écrire », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 13 – 15
- « Le Quatuor d'Alger. La tentative de l'autobiographie », Communication orale d'Assia Djébar à l'Université de Cologne le 7-6-1999, in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 119 – 125
- « *Les Nuits de Strasbourg*. Assia Djébar répond aux questions de Barbara Arnhold le 7-6-1999 », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 99 – 103
- « Mes rapports avec mes personnages », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 21 – 22

### C) Œuvres critiques sur Assia Djébar

- Bougherara, Nassima – « A propos d'Oran, langue morte. Sur les traces de la mémoire affective et de l'ailleurs », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 91 - 96
- Bougherara, Nassima – « Littérature algérienne au féminin », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 12, 1999, p. 63 – 68
- Calle-Gruber, Mireille – *Assia Djébar*, ADPF, 2006, 85 p.

- Calle-Gruber, Mireille – *Assia Djébar à Heidelberg*, in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 27 – 28
- Calle-Gruber, Mireille – *Regard d'un écrivain d'Algérie : Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*. Essai, Paris, Ed. Maisonneuve & Larose, 2001, 282 p.
- (sous la direction de) Calle-Gruber, Mireille – *Assia Djébar. Nomade entre les murs...Pour une poétique transfrontalière*, Paris, Ed. Maisonneuve & Larose, 2005, 267 p.
- (sous la direction de) Calle-Gruber, Mireille – *Mises en scènes d'écrivains. Assia Djébar, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Sainte-Foy (Québec) et Grenoble, Ed. Le Griffon d'Argile et Presses Universitaires de Grenoble, Coll. « Trait d'Union », 1993, 196 p.
- Chaulet-Achour, Christiane – « L'Écriture et les femmes », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 12, 1999, p. 37 - 40
- Chaulet-Achour, Christiane – *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Ed. Atlantica, Coll. « Les Colonnes d'Hercule », 1998, 245 p.
- Chikhi, Beida – *Les Romans d'Assia Djébar*. Essai et extraits, Alger, Ed. Office des Publications Universitaires, 1990, 131 p.
- Chikhi, Beida – « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar », sur le site [limag.org](http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Beida%20%20Chikhi.htm), [URL : http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Beida%20%20Chikhi.htm](http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Beida%20%20Chikhi.htm), dernière consultation le 1<sup>er</sup> septembre 2004
- Clerc, Jeanne-Marie – *Assia Djébar. Ecrire, transgresser, résister*. Essai, Paris, Ed. L'Harmattan, Coll. « Classiques pour demain », 1997, 173 p.
- Gafaiti, Hafid – « Écritures autobiographiques dans l'œuvre d'Assia Djébar : *L'Amour, la fantasia* », sur le site [limag.org](http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Hafid%20%20GAFAITI.htm), [URL : http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Hafid%20%20GAFAITI.htm](http://www.limag.refer.org/Textes/Iti13/Hafid%20%20GAFAITI.htm), dernière consultation le 10 septembre 2004
- Gafaiti, Hafid – *La Diasporisation de la littérature postcoloniale*, Paris, L'Harmattan, 2005, 281 p.
- Heller-Goldenberg, Lucette – « Assia Djébar, L'écriture de l'oralité », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 111 – 116

- Imalhayene, Fatma-Zohra – *Le Roman maghrébin francophone. Entre les langues, entre les cultures: Quarante ans d'un parcours: Assia Djébar – 1957-1997*, Thèse de Montpellier 3, 1999, 243 p.
- (sous la direction de) Niang, Sada – *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djébar*. Essais, Paris, l'Harmattan, Coll. « Images plurielles », 1997, 254 p.
- Regaieg, Najiba – *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture. Etude de l'Amour, la fantasia et de l'Ombre sultane d'Assia Djébar*, Paris 13, thèse sous la direction de Charles Bonn, 1995
- Rocca, Anna – *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vue*, Paris, Ed. L'Harmattan, Coll. « Critiques littéraires », 2004, 274 p.
- Schatanek, Heidrun – « Assia Djébar, l'émancipation de la femme par écriture », in *Cahier d'Etudes Maghrébines*, n° 14, 2000, p. 59 - 60
- Segarra, Marta – *Leur pesant de poudre*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1997, 238 p.

## II) Critique littéraire et sciences humaines

### A) Islam et le monde maghrébin

#### a) Littérature

- Beji, Hélé – *L'Œil du jour*, Tunis, Ed. Cérès Productions, Coll. « Contemporains en poche », 1993, 194 p.
- Boudjedra, Rachid – *L'Insolation*, Paris, Ed. Denoël, 1972, 865 p.
- Boudjedra, Rachid – *La Répudiation*, Paris, Ed. Denoël, Coll. « Folio », 1982, 252 p.
- Bouraoui, Nina – *La Voyeuse interdite*, Paris, Ed. Gallimard, 1991, 143 p.
- Chraïbi, Driss – *Les Boucs*, Paris, Ed. Denoël, 1955, 194 p.
- Chraïbi, Driss – *Le Passé simple*, Paris, Ed. Denoël, 1954, 256 p.
- Chraïbi, Driss – *Succession ouverte*, Paris, Ed. Denoël, Coll. « Folio », 1962, 185 p.
- Dib, Mohammed – *La Grande maison*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points », 1996, 179 p.
- Farès, Nabile – *L'Exil au féminin : poème d'Orient et d'Occident*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1986, 95 p.
- Farès, Nabile – *Yahia, pas de chance*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, 159 p.

- Feraoun, Mouloud – *La Terre et le sang*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Méditerranée », 1953, 254 p.
- Guellouz, Souad – *Les Jardins du nord*, Tunis, Ed. Salammbô, Coll. « Identité », 1982, 197 p.
- Guellouz, Souad – *La Vie simple*, Tunis, Ed. Chama, 2001, 153 p.
- Jelloun, Tahar Ben – *La Nuit Sacrée*, Paris, Ed. du Seuil, 1987, 188 p.
- Khadra, Yasmina – *Cousine K*, Paris, Ed. Julliard, 2003, 106 p.
- Khadra, Yasmina – *L'Ecrivain*, Paris, Ed. Julliard, 2001, 240 p.
- Khatibi, Abdelkebir – *Amour bilingue*, Casablanca, Ed. EDDIF, 1992, 130 p.
- Taos Amrouche, Marguerite – *L'Amant Imaginaire*, Paris, Ed. Joëlle Losfeld, 1997, 351 p.
- Taos Amrouche, Marguerite – *Jacinthe noire*, Paris, Ed. Joëlle Losfeld, 1996, 285 p.
- Yacine, Khateb – *Nedjma*, Paris, Ed. Du Seuil, 1956, 245 p.
- Yacine, Khateb – *Parce que c'est une femme*, suivi de *La Kahina ou Dihya*, *Saout Ennissa*, *La voix des femmes* et *Louise Michel et la Nouvelle Calédonie*, Paris, Ed. Des Femmes – Antoinette Fouque, 2004, 170 p.
- Yacine, Khateb – *Polygone étoilé*, Paris, Ed. Du Seuil, 1997, 182 p.

#### **b) Sciences humaines**

- Achour, Christine – *Diwan d'inquiétude et d'espoir : La littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, Ed. ENAG, 1991, 571 p.
- Ait Sabbah, Fatna – *La Femme dans l'inconscient musulman. Désir et Pouvoir*, Paris, Ed. Le Sycomore, 1982, 203 p.
- Arnaud, Jacqueline – *La Littérature maghrébine de langue française*, Vol. 1 – Origines et perspectives, Ed. PubliSud, 1986, 377 p.
- Badaoui, J. – *Le Statut de la femme en Islam*, Paris, Ed. IQRA/Ed. de la Ruche, 2002, 55 p.
- Baylee Toumi, Alek – *Maghreb divers. Langue française, langues parlées, littératures et représentations des Maghrébins, à partir d'Albert Memmi et de Kateb Yacine*, New York, Ed. Peter Lang, Coll. « Francophone Cultures & Literatures », 2002, 156 p.
- Berque, Jacques – *Le Coran. Essai de traduction. Edition revue et corrigée*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « La bibliothèque spirituelle », 1995, 844 p.

- Berque, Jacques – *Le Coran. Essai de traduction*, Paris, Ed. Albin Michel, Coll. « Spiritualités vivantes », 2002, 842 p.
- Blanchère, Régis – *Le Coran*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 2002, 127 p.
- (sous la direction de) Bonn, Charles et Joubert, Jean-Louis – *Itinéraires et Contacts de cultures*, Paris, L’Harmattan, vol. 27, 1<sup>er</sup> semestre 1999 - *Nouvelles approches des textes littéraires magrébins ou migrants*, 1999, 206 p.
- (sous la direction de) Bonn, Charles ; Khadda, Naget ; Mdarhri-Alaoui, Abdallah – *Littérature maghrébine d’expression française*, Paris, Ed. AUPELF&UREF, Coll. « Universités Francophones », 1996, 271 p.
- Bourdieu, Pierre – *La Sociologie de l’Algérie*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 2001, 128 p.
- Brahim, Denise – *Appareillages : dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*. Essai, Paris, Ed. Deuxièmes Tierce, 1991, 179 p.
- Brahim, Denise – *Langue et littératures francophones*, Paris, Ellipses Editions, Coll. « Thèmes et études », 2001, 110 p.
- Chebel, Malek – *Encyclopédie de l’Amour en Islam*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 1995, 708 p.
- Chebel, Malek – *Imaginaire arabo-musulman*, Paris, P.U.F., Coll. « Sociologie d’aujourd’hui », 1993, 388 p.
- (sous la direction de) Chevallier, Dominique – *Les Arabes et l’histoire créatrice*, Paris, Presses de l’Université de Paris – Sorbonne, 1995, 200 p.
- Combe, Dominique – *Poétiques francophones*, Paris, Ed. Hachette Supérieur, Coll. « Contours littéraires », 1995, 176 p.
- *Coran* – introd., trad. et notes par Denise Masson, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, 1087 p.
- Déjeux, Jean – *Femmes d’Algérie. Légendes, Traditions, Histoire, Littérature*, Paris, Ed. La Boîte à Documents, 1987, 347 p.
- Déjeux, Jean – *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Ed. Karthala, 1994, 257 p.
- Déjeux, Jean – « La littérature féminine de langue française au Maghreb », article, site limag.org, URL : <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti10/Jean%20DEJEUX.htm>, dernière consultation le 1<sup>er</sup> octobre 2003

- Fahmy, Mansour – *La Condition de la femme en Islam*, Paris, Ed. Allia, 2003, 143 p.
- Fontaine, Jean – *Propos sur la Littérature Tunisienne Contemporaine 1881-1993*, Ben Arous, Sud Editions, 1998, 115 p.
- Gauvin, Lise – *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Ed. KARTHALA, 2<sup>ème</sup> édition, 2006, 182 p.
- Haddad, Tahar – *Notre femme, la législation islamique et la société*, Tunis, Editions M.T.E., 1978, 255 p.
- (sous la direction de) Joubert, Jean-Louis – *Littératures francophones du Monde Arabe. Anthologie*, Paris, Ed. Nathan, 1994, 239 p.
- Khatibi, Abdelkebir – *Maghreb pluriel*, Paris, Ed. Denoël, 1983, 255 p.
- (sous la direction de) Mathieu, Martine – *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, CELFA / Ed. L'Harmattan, 1996, 350 p.
- Mernissi, Fatima – *Le Harem Politique. Le Prophète et les femmes*, Paris, Ed. Complexe, 1992, 286 p.
- Mernissi, Fatima – *Sultanes oubliées. Femmes chefs d'Etat en Islam*, Paris, Ed. Albin Michel, 1990, 290 p.
- Mincez, Juliette – *Le Coran et les femmes*, Paris, Ed. Hachette, Coll. « Pluriel », 1996, 183 p.
- Mosteghanemi, Ahlam – *Algérie, femme et écritures*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1985, 316 p.
- Ramadan, Hani – *La Femme en Islam*, Paris, Ed. Maison d'Ennour, 2001, 61 p.
- Schöpfel, Mariannick – *Les Écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Ed. Ellipses, Coll. « Réseau », 2000, 126 p.
- (sous la direction de) Taboada Leonetti, Isabel – *Les Femmes et l'Islam. Entre modernité et intégrisme*, Paris, L'Harmattan, 2004, 278 p.
- (sous la coordination de) Tenkoul, Abderrahman – *Écritures maghrébines. Lectures croisées*, Casablanca, Ed. Afrique-Orient, 1990, 149 p.
- Van Den Heuvel, Pierre – « Écriture d'avant-garde et autobiographie chez quelques auteurs maghrébins : Discours plurilingue et discours extatique », in *Autobiographie et avant-garde*, Ed. Tübingen, p. 209 - 220
- \*\*\* – Cahier *Intersignes*, N° 2 printemps 1991, *Paradoxes du féminin en Islam*, Paris, Ed. Intersignes

- \*\*\* – Revue *Itinéraires et contacts de Cultures*, vol. 10 : *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud*, Tome I (Perspectives générales), Paris, Ed. L'Harmattan, 1989, 207 p.
- \*\*\* – Revue *Itinéraires et contacts de Cultures*, vol. 11 : *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud*, Tome II, Paris, Ed. L'Harmattan 1990, 191 p.
- \*\*\* – *La Poésie Arabe. Anthologie*, traduite et présentée par René R. Khawam, Paris, Ed. Phébus, 1995, 488 p.
- \*\*\* – Actes du colloque *Mémoire et enseignement de la guerre d'Algérie*, Tome II, organisé par l'Institut du Monde Arabe, 1993, p. 295-607
- \*\*\* – *Ors et saisons. Une anthologie de la poésie arabe classique*, traduit de l'arabe, présenté et annoté par Patrick Mégarbané et Hoa Hoï Vuong, Paris, Ed. Actes Sud, Coll. « Sindbad », 2006, 168 p.

## B) Corps

- Anzieu, Didier – *Le Moi peau*, Paris, Ed. Dunod, Coll. « Psychismes », 1985, 254 p.
- Anzieu, Didier – *Psychanalyse et langage : du corps à la parole*, Paris, Ed. Dunod, 2003, 232 p.
- Beauvoir de, Simone – *Le Deuxième sexe*, 2 vol, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Idées », 1949, 1<sup>er</sup> volume -510 p, 2<sup>ème</sup> volume -505 p.
- Bimbenet, Etienne – *La Structure du comportement, Chap. III, 3 - "L'ordre humain" de Merleau-Ponty*, Paris, Ed. Ellipses, Coll. « Philo-textes », 2000, 63 p.
- (sous la direction de) Boëtsch, Gilles et Chevê, Dominique – *Le Corps dans tous ses états. Regards anthropologiques*, Paris, CNRS Editions, Coll. « CNRS Anthropologie », 2000, 145 p.
- Bonan, Ronald – *La Prose du monde. "La perception d'autrui et le dialogue" de Merleau-Ponty*, Paris, Ed. Ellipses, Coll. « Philo-textes », 2002, 78 p.
- Bouhdiba, Abdelwahab – *La Sexualité en Islam*, Paris, P.U.F., 2003, 320 p.
- (sous la direction de) Chaouat, Bruno – *Lire, Ecrire la honte. Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle* (juin 2003), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, 419 p.
- Chebel, Malek – *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, P.U.F., Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1984, 207 p.

- (sous la direction de) Corbin, Alain ; Courtine, Jean-Jacques ; Vigarello, Georges – *Histoire du corps*, Vol. 1 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Ed. du Seuil, 2005, 573 p. ; Vol. 3 : *Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Ed. du Seuil, 2006, 522 p.
- Corraze, J. – *Schéma corporel et image du corps*, Toulouse, Ed. Privat, 1973, 185 p.
- (sous la coordination de) Fintz, Claude – *Les Imaginaires du corps*, tome 1, Paris, L’Harmattan, 2000, 289 p.
- (sous la direction de) Gascoigne, David – *Le Moi et ses espaces. Quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1997, 182 p.
- (sous la direction de) Gohard-Radenkovic, Aline – *Le Français dans le monde. Recherches et applications*, Numéro spécial : *Altérité et identités dans les littératures de langue française*, juillet 2004
- (sous la direction de) Gutmann, Annie et Sullivan, Pierre – *Le Visage et la voix. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*, Cerisy, Ed. In Press, Coll. « Explorations psychanalytiques », 2004, 283 p.
- Laqueur, Thomas – *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « NRF Essais », 1992, 355 p.
- Le Breton, David – *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F., Coll. « Sociologie d’aujourd’hui », 1990, 263 p.
- Le Breton, David – *La Sociologie du corps*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1992, 127 p.
- Marc, Alain – *Ecrire le cri*, Ed. L’Ecarlate, 2000, 182 p.
- Mosteghanemi, Ahlam – *Mémoires de la chair*, Paris, Ed. Albin Michel, 2002, 331 p.
- (études réunies et présentées par) Porret, Michel – *Le Corps violenté. Du geste à la parole*, Genève, Librairie Droz, 1998, 370 p.
- Schilder, Paul – *L’Image du corps. Etude des forces constructives de la psyché*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Connaissance de l’Inconscient », 1968, 352 p.
- Vasse, Denis – *La Chair envisagée. La génération symbolique*, Paris, Ed. du Seuil, 1988, 218 p.
- Vasse, Denis – *L’Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points/Essais », 1974, 220 p.



- Vasse, Denis – *Le Temps du désir. Essai sur le corps et la parole*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points/Essais », 1969 et 1997, 184 p.
- Zannad Bouchrara, Traki – *Les Lieux du corps en Islam*, Paris, Ed. Publisud, 1994, 139 p.
- \*\*\* – Colloque *Le Corps met les voiles*, Montpellier – mars 2003, Montpellier, Ed. Chèvre-Feuille étoilée, 2003, 191 p.

### C) Anthropologie, philosophie, rhétorique, poétique

- Anzieu, Didier – *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Ed. Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, 377 p.
- Augé, Marc et Colleyn, Jean-Paul – *Anthropologie*, Paris, Ed. P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 2004, 127 p.
- Bachelard, Gaston – *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Ed. José Corti, 1943, 306 p.
- Bachelard, Gaston – *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Ed. José Corti, 1942, 265 p.
- Bachelard, Gaston – *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., Coll. « Quadrige », 1992, 214 p.
- Bachelard, Gaston – *La Psychanalyse du feu*, Paris, Ed. Gallimard, 1949, 184 p.
- Bachelard, Gaston – *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Ed. José Corti, 1997, 339 p.
- Bachelard, Gaston – *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Ed. José Corti, 1996, 407 p.
- Bacry, Patrick – *Les Figures de style*, Paris, Ed. Belin, 1992, 335 p.
- Barthes, Roland – *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. Du Seuil, 1953, 187 p.
- Barthes, Roland – *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Eléments de sémiologie*, Paris, Ed. Gonthier, Coll. « Bibliothèque Médiation », 1971, 181 p.
- Barthes, Roland- *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Ed. Du Seuil, 2000, 129 p.
- Barthes, Roland – *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, 169 p.

- Barthes, Roland et Kayser, W. et Booth, W.C. et Hamon, Ph. – *Poétique du récit*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points », 1977, 180 p.
- Beniamino, Michel – *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, Ed. L'Harmattan, Coll. « Espaces francophones », 1999, 462 p.
- Bourdieu, Pierre – *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Ed. Fayard, 1982, 243 p.
- Brunel, Pierre – *La Critique littéraire*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1977, 126 p.
- Calvet, Louis-Jean – *Linguistique et colonialisme, Petit traité de glottophagie*, Paris, Ed. Payot, 1974, 243 p.
- Candau, Joël – *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Ed. P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1996, 127 p.
- Casanova, Pascale – *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Ed. du Seuil, 1999, 439 p.
- Charaudeau, Patrick – *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Paris, Ed. Hachette Université, Coll. « Langue, Linguistique, Communication », 1983, 175 p.
- Cixous, Hélène – *Entre l'écriture*, Paris, Ed. Des Femmes, 1986, 201 p.
- Cixous, Hélène, Gagnon, Madeleine et Leclerc, Annie – *La Venue à l'écriture*, Paris, Union Générale d'Éditions, Série « féminin futur », 1977, 152 p.
- Clancier, Anne – *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Ed. Privat, 1973, 228 p.
- Courtés, Joseph – *Sémiotique narrative et discursive*, Paris, Ed. Hachette Université, Coll. « Langue, Linguistique, Communication », 1993, 144 p.
- Dal, Georgette ; Hathout, Nabil ; Namer, Fiammetta – « *Construire un lexique dérivationnel : théorie et réalisation* », Cargèse, Conférence Traitement Automatique des Langues Naturelles (TALN) 1999, 12-19 juillet 1999, 10 p.
- De Lannoy, Jacques-D. et Feyereisen, Pierre – *L'Ethologie humaine*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1987, 125 p.
- Derrida, Jacques – *L'Écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. « Points », 1967, 435 p.
- Derrida, Jacques – *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Ed. Galilée, 1996, 136 p.

- Derrida, Jacques – *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Ed. Galilée, Coll. « La philosophie en effet », 1996, 148 p.
- Didier, Béatrice – *L'Écriture féminine*, Paris, P.U.F., Coll. «Écriture», 1981, 286 p.
- Dubois, Claude Gilbert – *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Ed. Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, 237 p.
- Dupond, Pascal – *Le Vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris, Ed. Ellipses, Coll. « Vocabulaire de ... », 2001, 63p.
- Durand, Gilbert – *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Ed. Berg International, 1979, 327 p.
- Durand, Gilbert – *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Ed. Hatier, Coll. « Optiques/Philosophie », 1994, 79 p.
- Durand, Gilbert – *L'Imagination symbolique*, Paris, Ed. Quadrige/P.U.F., 1993 (1<sup>ère</sup> édition en 1964), 132 p.
- Durand, Gilbert – *Structurile antropologica ale imaginarului*, Bucuresti, Ed. Univers Enciclopedic, Coll. « Mentor », 2000, 477 p.
- Eco, Umberto – *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Ed. Bernard Grasset, 1992, 406 p.
- Fanon, Frantz – *Peau noire, masques blancs*, Paris, Ed. du Seuil, 1995, 188 p.
- Gehlen, Arnold – *Anthropologie et psychologie sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1990, 335 p.
- Genette, Gérard – *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, 285 p.
- Goichon, A.-M. – *Avicenne. Livre des définitions*, Caire, Publications de l'Institut Français d'Archéologie orientale du Caire, 1963, 64 p.
- Greimas, A. J., Courtés, J. – *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Ed. Hachette Université, Coll. « Langue, Linguistique, Communication », Vol. I, 1979, 422 p et Vol. II, 1986, 270 p
- Greimas, A. J. – *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Ed. Librairie Larousse, Coll. « Langue et langage », 1966, 262 p.
- Herschberg-Pierrot, Anne – *Stylistique de la prose*, Paris, Ed. Belin, 1993, 319 p.
- Houdebine, Anne-Marie – « Du désir de l'autre », article, site dynalang.fr, URL : [http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id\\_article=30](http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id_article=30), dernière consultation 15 mai 2011
- Houdebine, Anne-Marie – « Imaginaire Linguistique et dynamique langagière. Aspects théoriques et méthodologiques », article, URL :

[http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id\\_article=159](http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id_article=159), dernière consultation 15 mai 2011

- Houdebine, Anne-Marie – « Langue et Imaginaire : Le Français aujourd'hui », article, site dynalang.fr, URL : [http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id\\_article=158](http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id_article=158), dernière consultation 15 mai 2011
- Houdebine, Anne-Marie – « Le modèle de l'Imaginaire Linguistique », article, site dynalang.fr, URL : [http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id\\_article=32](http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id_article=32), dernière consultation 15 mai 2011
- Houdebine, Anne-Marie – « Théorie de l'Imaginaire Linguistique », article, site dynalang.fr, URL : [http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id\\_article=104](http://labo.dynalang.free.fr/article.php3?id_article=104), dernière consultation 15 mai 2011
- (sous la direction de) Jodelet, Denise – *Les Représentations sociales*, Paris, P.U.F., Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1989, 424 p.
- Lacan, Jacques – *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, 135 p.
- Lagarde, Christian – *Des écritures "bilingues". Sociolinguistique et littérature*, Paris, Ed. L'Harmattan, Coll. « Sociolinguistique », 2001, 253 p.
- Lejeune, Philippe – *Moi aussi*, Paris, Ed. du Seuil, 1986, 346 p.
- Lemaire, Anika – *Jacques Lacan*, Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, Coll. « Psychologie et Sciences Humaines », 1977, 379 p.
- Lyotard, Jean-François – *Le Différend*, Paris, Ed. de Minuit, Coll. « Critique », 1983, 280 p.
- Maffesoli, Michel – *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Ed. Plon, 1990, 300 p.
- (version établie par les moines de) Maredsous et Hautecombe – *La Sainte Bible*, Paris, Ed. Turhout, 1968, 1728 p.
- Mauron, Charles – *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, Ed. José Corti, 1976, 380 p.
- Merleau-Ponty, Maurice – *Eloge de la philosophie et d'autres essais*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Folio / Essais », 1953 et 1960, 308 p.
- Merleau-Ponty, Maurice – *Phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Tel », 1945, 531 p.
- Meschonnic, Henri – *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Ed. Hachette, Coll. « Littératures », 1997, 477 p.

- Rabaté, Dominique – « L'Entre deux : Fictions du sujet, fonctions du récit (*Perec, Pingaud, Puech*) », URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/217.php>, dernière consultation le 30 mars 2006
- Rabaté, Dominique – *Poétiques de la voix*, Paris, Ed. José Corti, Coll. « Les Essais », 1999, 322 p.
- Tapié, Victor-L – *Le Baroque*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1988, 125 p.
- Van Den Heuvel, Pierre – *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 319 p.
- \*\*\* – Traduction œcuménique de la Bible, Paris, Société Biblique française & Editions du Cerf, 1988, 1819 p.

### III) Œuvres littéraires

- Cioran, Emil – *Aveux et anathèmes* in *Œuvres*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « Quarto », 1995, 1818 p
- Guyotat, Pierre – *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. « L'Imaginaire », 1967, 493 p.
- Sophocle – *Antigone*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, Coll. « Classiques en Poche », 1997, 145 p.

