

LA REPRESENTATION DE L'EXIL DANS LES OEUVRES DE DJEBAR ET DE CIXOUS:  
VASTE EST LA PRISON, NULLE PART DANS LA MAISON DE MON PERE, LES  
REVERIES DE LA FEMME SAUVAGE

by

LIANA BABAYAN

(Under the Direction of Doris Kadish)

ABSTRACT

The present study concentrates on the representation of the exile in the recent works of two renowned Algerian born French writers, Assia Djebar and H el ene Cixous. The analysis focuses on the elaboration of postcolonial feminist writings, illustrating broad theoretical and analytical points about women writing between two worlds. The quest to find answers to the question: "What is my place if I am a woman?" reveals a textual search for one's own voice and origins. This dissertation explores how Cixous and Djebar attempt to rediscover via textual practice the place where the exile, the linguistic and cultural non-belonging initiated. It studies how the understanding of the exile becomes a significant part of their " criture feminine" and identity. This research analyzes the connection of the female body to her coming to writing, studying the link between the freedom of body and the freedom of voice in a patriarchal society, and examines the representation of the symbolic prison, an inevitable aspect of the female exile, which plays a multidimensional role in the quest for identity in the works of Djebar and Cixous.

INDEX WORDS: * criture f eminine*, Maghreb, Exil, Evasion

LA REPRESENTATION DE L'EXIL DANS LES OEUVRES DE DJEBAR ET DE CIXOUS:  
VASTE EST LA PRISON, NULLE PART DANS LA MAISON DE MON PERE, LES  
REVERIES DE LA FEMME SAUVAGE

by

LIANA BABAYAN

Diploma, Yerevan State University of Foreign Languages after V. Bryusov, Armenia, 2001

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2010

© 2010

Liana Babayan

All Rights Reserved

DE L'EXIL DANS LES OEUVRES D'ASSIA DJEBAR ET D'HELENE CIXOUS: VASTE  
EST LA PRISON, LA REPRESENTATION NULLE PART DANS LA MAISON DE MON  
PERE, LES REVERIES DE LA FEMME SAUVAGE

by

LIANA BABAYAN

Major Professor: Doris Kadish  
Committee: Nina Hellerstein  
Rachel Gabara  
Brigitte Weltman-Aron

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
December 2010

A ma famille, pour l'amour et le soutien.

## ACKNOWLEDGEMENTS

J'aimerais exprimer ma gratitude aux membres de mon comité de thèse, Professeurs Hellerstein, Gabara et Weltman-Aron pour leurs conseils et leur soutien. Je tiens tout particulièrement à remercier ma directrice de thèse, Professeur Doris Kadish, pour l'assistance précieuse qu'elle m'a prêté au cours de ce projet, pour son encouragement, pour la lecture soigneuse du manuscrit. Ses conseils et ses remarques ont énormément contribué à la mise en forme de cette thèse et les conversations que nous avons partagées ont été essentielles à ma compréhension de l'écriture féminine et ont enrichi ma réflexion.

Mes remerciements vont également aux Professeurs Catherine Jones, Jonathan Krell et Debbie Bell qui m'ont soutenue et encouragée tout au long du chemin. Je remercie le bureau de Dean pour la contribution financière à travers son Dean's Award programme. Ma gratitude va aussi à mes amis, qui ont partagé mes frustrations au fur et à mesure de la rédaction de cette thèse et qui ont donné des conseils enrichissants sur mon travail.

Enfin je remercie ma famille qui a été la source de l'amour et de l'énergie positive pendant toutes ses années. Sans l'aide de mes parents, qui ont fait des sacrifices inimaginables pour moi et mon éducation, je ne serais pas aujourd'hui là où je suis. Sans l'amour et la compréhension de Vahé je n'aurais pas la force d'accomplir mes rêves. Et je remercie Narek, ma meilleure motivation et le plus grand admirateur, qui a dû souvent écouter des chapitres de ma thèse au lieu de ses contes de nuit.

## TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS .....	v
CHAPITRE	
1 INTRODUCTION .....	1
2 LA QUETE IDENTITAIRE DE LA FEMME EN EXIL : CE QUI PERMET OU EMPECHE SA QUETE. LIBERER LE CORPS .....	12
2.1 La danse ou le corps mobile.....	13
2.2 Le vélo Robjet de la libération ?.....	30
2.3 Le voile et le dévoilement.....	48
3 ECRIRE L'EXIL .....	71
3.1 L'expérience du livre Rtentative de fuite ? .....	77
3.2 Ecrire l'exil .....	96
4 L'EXIL DE PARTOUT VERS NULLE PART .....	119
5 CONCLUSION.....	150
REFERENCES .....	155

## CHAPITRE 1

### INTRODUCTION

La littérature francophone moderne se caractérise, plus que jamais, par le déplacement, le déracinement, la dispersion et l'exil. Les écrivains francophones contemporains reviennent au sujet de l'exil de plus en plus souvent, un sujet nourri de la réflexion sur la crise d'identité brisée, de l'acculturation des écrivains francophones, de la déchirure. Le mot exil, par son sens primaire, comme le définit le dictionnaire Le Petit Larousse, est conçu comme « situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre hors de sa patrie ». Mais force est de constater que ce terme prend d'autres significations dans les textes littéraires que simplement le déplacement physique. L'exil devient un concept métaphysique. C'est une situation du corps qui est déraciné, mais également une expérience d'une existence *ailleurs* que le chez soi, ainsi un état d'esprit. Il existe aujourd'hui un vaste ensemble d'écrivains et de critiques francophones, issu d'origines et de cultures diverses, qui s'est uni dans cette entreprise quasi-impossible de comprendre l'exil. Parmi d'autres, on peut noter l'ensemble d'auteurs dont les études sont réunies par Jacques Mounier en 1986, sous le titre *Exil et littérature*. Le livre a réuni des études qui traitent de la polémique de l'exil dans la littérature et s'interrogent sur trois séries de questions : la diversité de l'exil, les conséquences de l'exil et l'écriture de l'exil . En 2004, Charles Bonn a réuni un ensemble de textes constituant deux volumes, intitulé *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*. Il consiste des communications de chercheurs, lors du colloque international " Paroles déplacées " tenu en mars 2003 à l'Ecole Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon, dans le cadre de l'Année de l'Algérie.

L'auteur a rassemblé des études traitant les problématiques de l'écriture migrante et des déplacements identitaires dans les œuvres des auteurs algériens.

Il est fascinant de voir comment chaque écrivain qui aborde le sujet de l'exil a une approche différente à ce propos: bien que la perte, le déracinement d'une origine soient souvent le sujet principal et l'axe des textes, l'approche que chaque auteur porte à ces sujets et la manière dont l'exil est défini restent uniques. De cette étude on voit les implications que l'exil peut avoir sur l'écriture, devenant une force motrice, une inspiration littéraire. L'exil peut créer un motif pour la quête textuelle pour les auteurs qui placent leurs textes entre espaces. Que ces espaces soient physiques, symboliques, linguistique, ou culturelles. En effet, tout texte qui prend ses racines dans l'exil semble en parler différemment, fournissant des variétés et des possibilités à la définition conventionnelle du phénomène appelé «exil».

Pour sa part Françoise Lionnet aborde la problématique de l'exil dans les œuvres des écrivaines francophones, en adressant surtout la notion des différences et de la « marginalité » dans les contextes de l'exil. Elle s'intéresse aux œuvres des écrivaines contemporaines francophones, « non canoniques », qui, selon Lionnet, basent leur écriture sur l'analyse et la compréhension des deux problèmes importants de notre temps : l'identité et l'authenticité. Dans son analyse, Lionnet observe que « exile and marginality are perhaps the necessary preconditions and [...] the increasingly ordinary experience that allows for [...] the extraordinary possibility of our seeing the old world from a genuinely new perspective » (29).

Dans la préface de l'essai théorique *Portrait du colonisé Portrait du colonisateur* paru en 1957 d'Albert Memmi. L'écrivain tunisien qui a connu l'exil lui-même. Jean Paul Sartre, faisant référence à l'auteur, écrit :

Il [Memmi] explique fort bien dans son livre que ces déchirures de l'âme, pures intériorisations des conflits sociaux, ne disposent pas à l'action. Mais celui qui en souffre, s'il prend conscience de soi, s'il connaît ses complicités, ses tentations et son exil, peut éclairer les autres en parlant de soi-même: « force négligeable dans la confrontation » ce suspect ne représente personne ; mais puisqu'il est tout le monde à la fois, il fera le meilleur des témoins. (22)

Une telle explication semble pronostiquer les angles multiples de l'exil : l'exilé ne représente personne et il est tout le monde ; donc chacune de ces observations est à la fois unique et universelle.

A la lecture des œuvres des écrivaines d'origine magrébine Assia Djébar et Hélène Cixous, il est difficile d'ignorer l'omniprésence du thème de l'exil. C'est la toute-présence de l'exil qui a inspiré dans la présente thèse l'analyse dans une même étude des œuvres de ces deux écrivaines contemporaines. Ainsi, prennent corps deux voix féminines francophones distinctes, de même origine algérienne postcoloniale, dont les particularités étant bien nombreuses, qui partagent en même temps des ressemblances d'écriture. Le choix de ces auteurs et de leurs textes s'explique également par le fait que leurs œuvres, notamment les trois œuvres traitées plus en détail dans cette étude *Vaste est la Prison*, *Nulle Part dans la maison de mon père* et *Les Rêveries de la femme sauvage* illustrent un point de vue féminin postcolonial à l'exil et au récit de l'exil.

Résistant à toute généralisation littéraire, les œuvres de Djébar et de Cixous, riches de leur diversité de forme et surtout de thèmes abordés, dans lesquels l'histoire de l'Algérie s'entrecroise avec l'histoire personnelle des écrivaines, se solidarisent dans un parcours extraordinaire de la quête identitaire féminine, créant leurs œuvres dans le même contexte

historique de la post colonisation, déchirée entre deux pays, l'Algérie et la France. Ayant une pluralité de mondes et de cultures dans leur héritage personnel, les deux écrivaines, presque identiquement acculturées en français, traitent dans leurs œuvres, l'aventure autobiographique et l'aboutissent à une écriture de l'exil.

«Longtemps j'ai cru, qu'écrire c'était mourir, mourir lentement» (11) écrit Assia Djébar à l'ouverture du roman *Vaste est la prison*. Et, «Longtemps j'ai cru, qu'écrire c'était s'enfuir» (11), continue la romancière dans le premier chapitre du roman, intitulé «Le silence de l'écriture». Ces phrases paraissent symboliser un parcours, qui se transforme en exil permanent de partout vers nulle part, un itinéraire initié par les aïeules des narratrices et dont la prolongation et le futur sont confiés aux générations de l'avenir; un exil éventuellement inévitable, hérité de l'histoire.

La pluralité des voix féminines de différentes époques présentes dans le roman *Vaste est la prison* lui donne un intérêt spécial : cette polyphonie suggère que la narratrice partage le sort de ses « sœurs », qu'elle devient celle qui va combattre la désespérance collective, suivant ainsi la tradition singulière de ses aïeules : sa grand-mère Fatima et sa mère Bahia. «Fugitive donc et ne le sachant pas», elle se retrouve dans un exil permanent, dans ce déplacement spatial et symbolique, pour fuir «la prison», et découvrir en fin de compte, que «vaste est la prison».

Dans son dernier roman, le roman le plus proche du genre autobiographique de toutes ses œuvres, *Nulle Part dans la maison de mon père*, paru en 2007, un roman intimiste où Djébar partage ses souvenirs de l'enfance et de l'adolescence, la romancière développe davantage cette idée de l'évasion<sup>1</sup>. Elle met en évidence que l'exil n'est pas seulement le déplacement physique,

---

<sup>1</sup> Bien que le roman soit un ensemble des souvenirs d'enfance et d'adolescence, Djébar refuse de le nommer simplement un roman autobiographique, car la chronologie, dont parle Lejeune dans *Pacte autobiographique*, n'est pas respectée dans ce roman. Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, Points. Essais 326, Nouv. éd. augm. ed. (Paris: Seuil, 1996). Dans *Nulle part dans la maison de mon père* Djébar avertit les lectrices et les lecteurs : « Il ne

spatial. L'exil a des registres très variés pour la narratrice ; un exil culturel, linguistique et dans la langue de l'Autre, un exil de soi, de son identité. Dans les *Epilogues* du roman, dans le chapitre *La jeune fille sauvage* la narratrice se pose la question suivante: « Pourquoi, mais pourquoi faut-il que je me retrouve, moi et toutes les autres, „nulle part dans la maison de mon père“ ? » (391). « La maison de mon père » devient pour la narratrice, et pour celles qui partagent le même destin, comme un jardin d'Eden, d'où elle se sent expulsée, bannie à jamais. La maison, ou bien, au sens plus large, l'Algérie elle-même, n'existe plus pour elle et, paradoxalement, elle n'existe plus pour « la maison ». Elle devient l'incarnation de l'altérité permanente, l'Autre qui se cherche partout et ne se trouve nulle part : « Il me semble à présent que je cours encore... » (356). Le but de la narratrice, de retrouver la maison paternelle, et ainsi son identité, reste irréalisé. Son désir refoulé devient la force motrice qui avance l'écriture, une quête par le texte. Ainsi l'exil même, qui devrait être une force destructrice, paradoxalement devient une force créatrice, une nouvelle source d'imaginaire.

Beïda Chikhi, dont *Assia Djébar. Histoires et fantaisies* est une des études importantes sur l'œuvre de Djébar, note :

L'exil c'est l'exclusion. Le détournement de la promesse. Toute littérature devrait être contre l'exil. Elle devrait être plutôt la demeure qui abrite l'exclue. L'exil est lié aux systèmes proclamant la loi de l'inviolabilité des codes qui leur sont propres. L'exil ne peut se cultiver nulle part. C'est pour ces considérations essentielles que *L'Amour, la fantasia, Ombre sultane, Loin de Médine* et *Vaste est la Prison* s'interrogent: comment

---

s'agit point ici d'autobiographie, c'est-à-dire d'un déroulé chronologique ; justement, pas de chronologie ordonnée après coup ! » (239). A l'autobiographie, Djébar préfère le mot « autodévoilement » : « Dans ce long tunnel de cinquante ans d'écriture se cherche, se cache et se voile un corps de fillette, puis de jeune fille, mais c'est cette dernière, devenue femme mûre qui, en ce jour, esquisse le premier pas de l'autodévoilement. » (402).

combler les failles, briser le silence, reléguer l'exil hors de son territoire, en deux mots:  
exiler l'exil. (99)

En fait, après la lecture de Djébar on peut rester avec le sentiment du mouvement permanent, le sens que l'auteure « chasse » sans cesse l'exil, « exile l'exil ». Un regard en arrière lui révèle toute la réalité de l'obscurité des sorts féminins post-coloniaux, dont Djébar fait partie, un regard vers l'avenir lui paraît impossible sans la fuite; ainsi elle essaie de fuir elle-même, le monde, la société, elle se retrouve en exil permanent, un exil conscient ou inconscient. Par son évasion la romancière désire trouver des solutions aux problèmes qui persistent dans sa propre société. Dans son évasion et, par la suite, par son écriture, elle veut devenir l'avant-garde pour toute autre femme postcoloniale, devenir un exemple de rebelle pour elle, montrer d'autres voies, faire entendre d'autres voix, trouver de nouvelles possibilités que celles qui étaient traditionnellement et historiquement obligées.

Pour sa part, Hélène Cixous commence son roman autobiographique *Les Rêveries de la femme sauvage* ainsi : « Tout le temps où je vivais en Algérie, je rêvais d'arriver un jour en Algérie » ( 9). Cette impossibilité d'arriver en Algérie tout en y vivant, l'incapacité de l'auteure de comprendre la Femme Sauvage, et sa fuite de Clos-Salembier, de cet endroit *clos* d'où elle est partie, « décidée à ne plus jamais y revenir,» indiquent son évasion littérale et symbolique. La Femme Sauvage n'est autre que cette femme inconnue l'Autre et, en même temps, l'écrivaine elle-même se regardant et faisant sa propre introspection.

Ce roman est en effet un dialogue entre la narratrice et son frère, une conversation et une série d'histoires qui font revivre les souvenirs de leur enfance passée en Algérie. Dans ce roman, sous la forme d'une configuration des rêves et des désirs conscients et inconscients Cixous montre son désir, son rêve (d'où le titre du roman) de connaître, voire conquérir l'Algérie. Le

rapport de la narratrice avec l'Algérie est au centre du roman. Ce n'est pas par hasard qu'elle utilise à la fois les mots « désirable » et « misérable » pour parler de l'Algérie. Pourtant ce n'est pas purement une exclusion géographique et spatiale ; mais plutôt une exclusion intérieure qui doit se guérir par l'écriture. Dans « Pays de rêve : L'Algérie d'Hélène Cixous » Verena Andermatt Conley écrit à ce propos: «Les espaces géographiques se métamorphosent en espaces intérieurs. L'enfer de son enfance devient source même d'écriture, une „transe-figure“ vitale qui la fait écrire à partir de ses souffrances » (47).

Toutefois, l'exclusion et la marginalité dont Cixous parle d'abord dans son essai « Mon Algérie » et développe davantage dans *Les Rêveries de la femme sauvage*, deviennent paradoxalement la condition de sa genèse. Comme le note Lynn Penrod l'exil est « la source même de sa création littéraire ». Selon Penrod on pourrait facilement mettre toute l'œuvre de Cixous sous le signe de l'exil. Et en effet, pas seulement l'œuvre en question, mais de même les œuvres initiales ont comme axe les thèmes de l'exil : déjà en 1968 elle a publié un livre sur James Joyce, un écrivain qui a créé son œuvre en exil<sup>2</sup>. Ce n'est pas par hasard que Cixous annonce : « A partir de 1955, j'ai adopté une nationalité imaginaire qui est la nationalité littéraire » (*Les Rêveries*, 206-207). Cette non appartenance à une nationalité, à une communauté et à la fois l'appartenance à toute communauté (la nationalité littéraire étant universelle) témoigne d'un état d'esprit d'exilé.

Le sentiment de se retrouver partout en exil devient un état permanent d'âme. L'angoisse de la recherche d'origine géographique, historique et linguistique ne quitte plus la pratique littéraire de celle écrivant en exil. L'exil traité dans les œuvres de Djébar et de Cixous n'est pas uniquement un exil physique, mais un exil philosophique. C'est la condition métaphysique où

---

<sup>2</sup> *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, la thèse de doctorat d'Etat d'Hélène Cixous, publiée par la suite comme essai chez Grasset, en 1968.

l'emprionnement devient une partie inséparable de l'identité. Comme écrivaines francophones, Djébar et Cixous continuent à lutter pour la liberté du mouvement du corps de la femme francophone dont la liberté et l'égalité aux hommes ne sont pas toujours garanties. Mais également leurs œuvres veulent briser les interdits sur la liberté de la voix féminine. Par leur pratique littéraire Cixous et Djébar montrent que pour la femme francophone postcoloniale l'exil devient une réalité quotidienne. Les représentations de l'exil sont multiples : c'est le milieu du domicile d'où la femme veut s'échapper, c'est la rue où elle ne peut pas se promener tranquillement, c'est le père qui donne des ordres. La femme chez Djébar et Cixous se bat contre des formes variées d'enfermements : et si elle arrive à en vaincre un, elle se retrouve en face d'autres. Ainsi, les prisons extérieures et intérieures ne cessent jamais de se multiplier. L'aliénation qui habite en tout exilé pose des problèmes d'intégration, aussi bien que des problèmes d'harmonie intérieure. Il faut ici mentionner *Etrangers à nous-mêmes* de Julia Kristeva, où la théoricienne, prenant comme point de départ *L'Inquiétante étrangeté* freudienne, annonce:

Etranger : rage étranglée au fond de ma gorge, ange noir troublant la transparence, trace opaque, insondable. Figure de la haine et de l'autre, l'étranger n'est ni la victime romantique de notre paresse familiale, ni l'intrus responsable de tous les maux de la cité. Ni la révélation en marche, ni l'adversaire immédiat à éliminer pour pacifier le groupe. Etranglement, l'étranger nous habite: [...] l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés. (9)

\* \* \* \*

Cette étude se propose donc de faire l'analyse de l'exil, qui est nécessaire à la prise de conscience d'une quête identitaire et qui résulte en une écriture qui est simultanément un mal de la patrie perdue et une recherche de nouvelles contrées, une véritable exploration de soi.

Comme c'est une littérature qui s'écrit et s'enrichit par deux auteures vivantes, qui continuent à écrire, il est indispensable de se donner des limites d'emblée : la présente étude s'intéressera surtout aux romans *Nulle Part dans la maison de mon père* et *Vaste est la Prison* de Djébar et *Les Rêveries de la femme sauvage* de Cixous. Ces ouvrages sont représentatifs de la tâche des auteures de comprendre, de « traduire » l'exil et contiennent en eux non seulement l'élément biographique mais aussi leur vision du parcours de la femme en exil. Il est également pertinent de mentionner ici que cette étude examine surtout la représentation littéraire de l'exil et pas nécessairement la politique derrière les causes de l'exil.

Les différents cadres de l'exil présents chez les différentes narratrices dans les trois romans de Cixous et de Djébar mentionnés ci-dessus sont l'axe de mes recherches. Au premier abord, il faudra observer par l'analyse des romans choisis les représentations différentes de l'exil auxquelles les deux écrivaines recourent dans leurs écritures.

Dans le deuxième chapitre, « La quête identitaire de la femme en exil : ce qui permet ou empêche sa quête. Libérer le corps », je discuterai les facteurs différents qui enchaînent ou contribuent à la quête identitaire de la femme en exil. Il existe des parallèles et des ressemblances impressionnants chez les deux auteures concernant la problématique de la quête. En créant leurs œuvres dans une même époque contemporaine, et dans un contexte historique et politique similaire, elles partagent aussi des ambitions comparables par rapport à la quête de l'identité féminine. Je tâcherai de montrer également que l'œuvre de Djébar se rapproche à un certain degré de la théorie féministe de Cixous, surtout ses théories sur l'écriture féminine.

J'analyserai comment la poursuite de la libération du corps devient un parcours important pour les narratrices des romans de ce corpus. Par une étude de la représentation du mouvement du corps, que cela soit la danse, le jeu, une simple course au vélo ou un problème plus fondamental tel que le port du voile islamique, je montrerai que la liberté de la femme francophone est mise en doute et elle doit franchir plusieurs prisons de la tradition patriarcale dans sa quête identitaire en tant que femme. Je montrerai aussi qu'il existe quand même chez les deux écrivaines une différence entre la perception de la relation du corps féminin et de l'écriture.

Le troisième chapitre, intitulé « Ecrire l'exil », discutera la relation entre l'exil et l'écriture chez Djébar et Cixous. Je montrerai dans ce chapitre les rapprochements des deux écrivaines dans leur choix d'écrire en général et d'écrire en français en particulier, tout en plaçant cette discussion dans le contexte de l'exil. Je montrerai ainsi que l'écriture aussi bien que la lecture portent une valeur thérapeutique pour les deux écrivaines: c'est par la pratique textuelle qu'elles arrivent de l'hostilité à l'acceptation du français. Je tirerai la conclusion que leurs textes portent en eux l'élément d'exil: c'est une écriture en rupture, une écriture en fuite. Je montrerai qu'écrire l'exil signifie pour ces deux écrivaines francophones s'écrire elles-mêmes.

Dans le quatrième chapitre intitulé « L'exil de partout vers nulle part », je vais étudier la représentation des prisons symboliques et littérales et le sentiment du vide et de l'absurde que ces prisons peuvent créer chez les narratrices. En examinant les différentes images des espaces clos présents dans les textes, on verra que, même s'il existe un aspect libérateur de l'exil pour les narratrices, une fuite définitive est impossible et que la prison est permanente.

Pour conclure mon étude je considérerai la comparaison générale entre les deux écrivaines et leurs textes pour établir les parallèles saillants, mais aussi quelques différences qui existent dans leur approche de l'exil. Je vais essayer de montrer que chez toutes les deux on

trouve un parcours qui se transforme en exil permanent de partout vers nulle part, un itinéraire initié par les aïeules des narratrices et dont la prolongation et le futur sont confiés aux générations futures; un exil hérité de l'histoire. Je montrerai que la neutralité, l'absence, et le vide deviennent les accompagnements des deux auteures. Djébar et Cixous, entre plusieurs cultures, langues, traditions, mondes différents, entre l'ancien et le nouveau, se retrouvent en prison partout. Les prisons changent de langue, de mœurs, les prisons changent de frontières, mais elles ne disparaissent jamais.

## CHAPITRE 2

### LA QUETE IDENTITAIRE DE LA FEMME EN EXIL : CE QUI PERMET OU EMPECHE SA QUETE. LIBERER LE CORPS

S'interroger sur la quête identitaire de la femme en exil dans les œuvres de Djébar et de Cixous c'est chercher à explorer un parcours personnel et littéraire, réalisé par la femme R auteure, héroïne ou narratrice R et entrevoir les rapports étroits qui relient la quête identitaire de la femme en exil à son émancipation, sa marginalisation : comme femme d'abord et ensuite dans le contexte de la femme algérienne postcoloniale, ses échecs et ses victoires. La problématique de la quête identitaire de la femme en exil se présente sous des formes plurielles et la question importante qu'on se pose après la lecture des œuvres des deux auteures est de savoir si la quête identitaire finit jamais ? Est-ce qu'on aboutit à une étape où on pourrait dire que la quête est accomplie ? La recherche de soi sera-t-elle jamais finie pour la femme postcoloniale qui se trouve en exil ?

Phénomène complexe, l'exil ne se limite pas singulièrement par sa problématique spatiale, mais croise des problématiques de l'identité, que cela soit l'identité nationale ou linguistique, ou l'identité féminine. L'importance de l'exil dans la construction identitaire féminine ne peut pas être sous-estimée. En plus, il existe d'étroits rapports entre l'exil féminin et la marginalisation de la femme francophone postcoloniale, sa transgression, son émancipation et conséquemment l'exil fait partie indissociable de sa quête. Même si le mot exil est, comme cas général, perçu comme le départ du pays natal pour des raisons politiques, religieuses, raciales ou autres, et par conséquent apporte de la nostalgie et de la dépression à l'exilé(e), il existe aussi

une autre dimension de ce mot : celui de l'évasion des normes, des traditions et des tabous. Avec l'exil spatial c'est notamment cette perspective de l'évasion qui paraît être omniprésente dans les œuvres de Djébar et de Cixous. Même avant l'acte de l'exil physique, venu plus tard dans leur vie et traité dans les œuvres de fiction et autobiographiques, les deux écrivaines parlent de l'évasion à plusieurs reprises dans leurs œuvres. Cette évasion se présente comme un moyen unique d'éviter les mœurs qu'elles ne veulent pas accepter dès l'enfance, ou des relations qu'elles désirent changer. L'utilisation de l'évasion dans leurs relations quotidiennes est particulièrement saisissante lorsqu'on conçoit qu'elle définit les écrivaines, devient une partie de leurs quêtes identitaires.

## **2.1 La danse ou le corps mobile**

J'entre tout de suite dans mes idées, et je vous dis sans autre préparation que la Danse, à mon sens, ne se borne pas à être un exercice, un divertissement, un art ornemental et un jeu de société quelquefois ; elle est chose sérieuse et, par certains aspects, chose très vénérable. Toute époque qui a compris le corps humain, ou qui a éprouvé, du moins, le sentiment du mystère de cette organisation, de ses ressources, de ses limites, des combinaisons d'énergie et de sensibilité qu'il contient, a cultivé, vénéré la Danse. (Valéry)

Serait-il possible que la danse, ou un simple mouvement du corps, fasse partie de la quête identitaire féminine ? Dans son essai célèbre, « Le Rire de la Méduse », paru en 1975, où Cixous introduit pour la première fois la notion de l'écriture féminine, elle fait appel à la femme: « Ecris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le... » (40). Elle met

l'accent sur la relation entre le corps de la femme et son écriture, la nature corporelle de l'écriture féminine. Le corps étant ainsi l'élément essentiel de l'écriture, donc de l'identité féminine, il est indéniable que la connaissance et la maîtrise de son propre corps font partie du développement féminin, de sa quête identitaire comme femme.

Cette compréhension du corps féminin est représentée par la danse chez Djébar. La voie de son émancipation passe par la voix de son corps. Etant donné que l'auteure a grandi dans un milieu où le corps de la femme doit rester caché, voilé, voire invisible, le fait de voir son propre corps, de le dominer est effectivement remarquable.

La femme qui danse a toujours été un sujet de fantasmes masculins. Le corps féminin en mouvement avec la mesure de la musique a créé depuis des siècles des poèmes et des chants, a fasciné des artistes et des rois, a fait rêver l'homme. Dans *Ce Sexe qui n'en est pas un* Luce Irigaray parle du phénomène du regard masculin sur le corps féminin comme une représentation de son érotisme, alors que pour la femme c'est plutôt le toucher que la vue qui soit important. Elle écrit: «[...] la prévalence du regard et de la discrimination de la forme, de l'individualisation de la forme, est particulièrement étrangère à l'érotisme féminin. La femme jouit plus du toucher que du regard, et son entrée dans une économie scopique dominante signifie, encore, une assignation pour elle à la passivité: elle sera le bel objet à regarder » (25).

Le corps féminin, selon Irigaray, est ce que l'homme voit, c'est ce qui « excite les pulsions du „sujet“ » (25), par opposition au sexe de la femme qu'il ne voit pas et qui représente pour lui « l'horreur du rien à voir » (25). La femme est ainsi l'objet des fantasmes de l'homme, une « prostitution masochiste de son corps à un désir qui n'est pas le sien » (25). Pourtant Irigaray mentionne qu'il est « possible et même certain » (25) que la femme y trouve de la

jouissance. La femme peut alors prendre plaisir de son corps. Cet acte change radicalement la façon dont elle traite son corps. Ainsi, de l'objet la femme devient le sujet, elle agit, elle jouit.

On remarque que la jouissance dont parle Irigaray est le plaisir de comprendre son propre corps, d'embrasser, pas à pas, sa propre sensualité. Le corps mobile devient ainsi la représentation de la sexualité féminine, une sexualité souvent refoulée, cachée derrière des mouvements du jeu, sublimée à une danse. Mais paradoxalement ces mêmes mouvements permettent à la femme de prendre le chemin de l'émancipation, de la reconnaissance de son corps, de l'exploration de son érotisme. La connaissance du corps devient un pas vers la libération physique, même si ce pas est souvent camouflé pour ne pas secouer les attentes du public. Il existe donc un conflit entre la définition de la femme soumise, dominée et celle qui « ose » danser (ou écrire). Cette action donne à la femme une liberté d'échapper aux normes, en conséquence le corps mobile est à son tour un moyen d'évasion.

Dans la partie intitulée *Déchirer l'invisible* de l'ouvrage *Nulle Part dans la maison de mon père* Djébar consacre un chapitre entier à son expérience du corps en mouvement (voire, en mouvement vers l'émancipation) en général et de la danse en particulier. Le chapitre, *Corps mobile*, discute « la liberté du corps et de l'âme » que l'auteure a goûtée étant jeune fille. Ses souvenirs de ses jeux dans le terrain sportif donnent au lecteur un avant-goût de ses souvenirs et son expérience de la danse, ainsi de l'expression de la liberté plus tard dans le chapitre.

Dès l'ouverture du chapitre elle le souligne fort bien : « Toute seule au soleil, en short ou quelquefois en jupe, je bondis, je m'élance. Sur ce stade, ma liberté m'inonde, corps et âme, telle une invisible et inépuisable cascade » (181). Le stade, qui n'est rien d'autre que le terrain de basket-ball situé à l'intérieur du collège que la jeune fille fréquente, devient l'endroit magique de la libération du corps. L'utilisation des antithèses plus tard comme libre/clos/clôturé,

étroit/immense illustre l'importance de la liberté pour l'auteure. Par des exemples d'antithèse comme « Cet espace clos reste libre » (181), « Cette cour clôturée, ... elle représenta pour moi un espace qui me paraissait immense » (181) l'auteure crée des images frappantes qui montrent le début de la liberté trouvée dans un espace clos. Il n'est pas par hasard qu'elle appelle ce terrain « ce stade de fortune » (181). Le désir et la hâte de la jeune fille d'« occuper ce lieu désert » (182), pendant une heure qu'elle a à sa disposition entre ses cours, « entre seize et dix-sept heures » (181) et le langage dans lequel ce désir est décrit rappelle un désir sexuel, plutôt masculin, un désir de domination. Elle se lance dans ce jeu plutôt du domaine masculin, où la domination du panier est le but principal et où elle ne se voit « qu'à l'attaque » (182) et y prend un plaisir, jouit de ses lancers « au panier, avec force et précision » (182). Tout ce passage décrit la satisfaction de la jeune fille qui court, qui « dribble » (182) sur le terrain, comme en extase. Le rythme de la narration devient aussi découpé, suggérant la respiration de la jeune fille, qui, elle, mimique celle de la jouissance: « Sur quoi, je dois souffler, recouvrer une respiration régulière, boire un verre d'eau à la fontaine, puis revenir, pour suivre le jeu, d'abord calmement, puis sur un rythme plus vif, alors que l'heure de récréation va se terminer: la cloche nous appelle toutes à aller nous ranger devant les classes » (183).

Ce jeu de basket est décrit avec une telle passion que le lecteur peut voir d'emblée la portée qu'elle a sur la jeune fille. Un simple jeu offre non seulement un sens de décharge, mais aussi une libération du corps et de l'esprit.

C'est dans le même chapitre et dans la même étape de sa vie, que l'héroïne découvre le plaisir de la danse. Après avoir obtenu la robe idéale, dos et épaules nus, « une vraie robe pour danser », « une robe un peu osée » (185), dont on parlera plus tard dans cette étude, la jeune fille parle de son désir de participer aux mariages, et danser dans ces fêtes de femmes. Selon la

tradition algérienne pendant les mariages, qui peuvent durer quelques jours, les femmes se réunissent et dansent, avec des cris de yuyu<sup>3</sup>, loin des yeux masculins, pendant que la mariée est préparée (le Henné, le Hammam<sup>4</sup>) pour être donnée à son époux. Pendant ces fêtes, « au milieu du cercle des invitées » (191), les femmes ont l'occasion de donner liberté à leurs mouvements. La jeune fille, qui détestait dorénavant les mariages et les fêtes et qui a découvert le plaisir de danser, admet: « je commence à aimer les mariages traditionnels, juste pour danser. Je l'avoue: je ne me fais plus prier pour me lever » (193). Elle observe les autres « femmes de tous âges » (193) qui dansent sous le rythme « presque africain plutôt qu'arabe » (193) qui, quand même, ne se lancent pas dans la danse en s'oubliant. La jeune fille semble être choquée de la passivité, de l'existence de « règles » même entre femmes:

Moi, je dédaigne cette apathie qui paraît les juguler ; sitôt que le rythme sourd, ces dames le plus souvent séquestrées, écrasées par leur marmaille, pourraient enfin se défouler dans la joie rageuse, une furia non contrôlée : eh bien non ! Il semble qu'une règle de décence les retienne encore alors qu'elles sont entre elles, à l'écart des regards masculins. (193)

L'anéantissement collectif est ici évident, mais la jeune fille refuse d'être une de ces femmes abattues, affligées. C'est une des étapes initiales de l'émancipation de la jeune femme, où elle comprend que ce qui est la norme parmi ces femmes n'est pas acceptable pour elle. Par sa danse de « diablesse déchaînée » (192) elle désire boycotter l'accablement d'ensemble: «Mais, moi, je ne danse que pour moi: [...] c'est que le rythme s'est infiltré dans tout mon corps- je ne demeure

---

<sup>3</sup> Les cris de yuyu sont des cris de joie avec lesquels les femmes-parentes de la jeune mariée la célèbrent.

<sup>4</sup> Faisant partie importante du mariage traditionnel, le henné est une sorte de tatouage, fait par moyen d'une plante, qui s'efface avec le temps. Le Hammam à son tour est une des traditions importantes du mariage. C'est le bain de femmes, que la jeune mariée fréquente avec des femmes proches de sa famille, trois jours avant le mariage. Dans «Les cérémonies du mariage chez les indigènes de l'Algérie » Maurice Gaudet-Demombynes décrit en grand détail les traditions du mariage algérien. J. Gaudet-Demombynes, Les CÉRÉMONIES DU MARIAGE CHEZ LES INDIGÈNES DE L'ALGÉRIE (Paris: Maisonneuve, 1901).

jamais accroupie comme la plupart: je me tiens debout ou à genoux, ou juchée sur une chaise haute [...] » (193).

En se rebellant contre la vanité et les mœurs, la jeune fille passe un rite initiatique dans sa quête identitaire. Non seulement elle devient femme, mais une femme indépendante. Par quête identitaire féminine j'entends ici la poursuite faite par une femme, d'établir, au moins provisoirement, un sens personnel et particulier d'elle-même en tant que femme et en tant que membre d'un groupe minoritaire. Pourtant ce rite de passage, qui devrait harmoniser la jeune femme avec son groupe d'appartenance, la disjoint du groupe, elle n'est plus pareille mais l'Autre. C'est pourquoi la narratrice se hâte de noter : « Par-dessus tout, je déteste leur danse du ventre ! » (194). Une danse érotiquement trop chargée et désignée généralement pour plaire aux hommes, la danse de ventre est ainsi rejetée par la jeune fille. Cette non-appartenance culturelle s'enracine dans son esprit. La narratrice fait tout pour que la distinction soit claire : elle est différente, elle pense différemment, elle danse différemment. Elle ne peut plus être restreinte à ce cercle de femmes complaisantes ; elle danse pour y échapper : « Une fois dressée, j'oublie le public de femmes à mes pieds : je danse vite, nerveusement, je sens qu'il me faudrait un espace infini » (194). On est frappé encore une fois par l'utilisation de l'antithèse: la jeune fille est « dressée » tandis que les femmes sont à ses pieds. C'est une allégorie de domination sur les femmes, une domination encore une fois presque masculine. Par cette domination physique et verticale elle montre son but principal qui est l'évasion de ce cercle de femmes assujetties, de ce cercle vicieux : « J'aspire à une danse de chasseresse, si possible d'antilope (pour les fuir toutes avec leur passivité ?) » (194). L'utilisation du terme « passivité » s'avère d'ailleurs intéressante pour cette description collective d'où elle veut échapper. La narration insiste, à plusieurs reprises encore, que la danse signifie l'échappatoire, le moyen de fugue: « J'aime danser pour me sentir

loin d'ici, me cacher de ces dames, qu'elles me croient une flamme, alors que, les yeux fermés, c'est vers la pénombre, vers le noir, toujours vers ailleurs, que mes pas légers me portent... Oui, n'être qu'une flamme ! » (194).

Il est important de souligner les contrastes des images de la flamme et de la pénombre. Le désir de la jeune fille d'être une flamme est opposé à sa réalité de se trouver devant l'inconnu, l'ailleurs. Considérée comme la flamme, elle rappelle une figure dionysiaque, une mangeuse de « chair crue » ; car de même que Dionysos (du grec « deux fois né ») impose sur la cité sa figure de l'Altérité parmi les Olympiens, la narratrice s'impose comme la flamme, celle qui brûle, et conséquemment fait peur. D'ailleurs, elle utilise même le terme « olympiennes » pour décrire les dames avec qui elle danse: « je [...] glisse entre les autres danseuses, celles-là presque olympiennes » (194).

La suite de la description de la danse est remarquable par la mention de l'habitude de danser seule, « danseuse invisible, sauf à moi-même » (196). Etant d'abord un moyen de choquer les autres femmes, la danse devient par résultat un culte, une admiration de soi. Dans cette période juvénile elle arrive à l'étape où elle ne veut plus accompagner sa mère aux noces de campagne pour rester seule et danser dans la chambre de ses parents « devant les trois immenses miroirs » (195). Le désir de danser devant les miroirs est symbolique : la danse se transforme en une psychanalyse, une introspection. Le lecteur a l'impression d'observer un « stade du miroir » lacanien, arrivé quelques quinzaine d'années en retard: c'est le moment où la jeune fille comprend son unité du corps, se rend compte de son « je » par une identification à son image. Il est important de souligner, que l'action de danser devant le miroir se passe quand la mère est absente, un autre rapprochement du « stade du miroir » lacanien, où l'enfant, ayant déjà l'expérience de l'absence de sa mère, prend conscience de son unité corporelle, y prend plaisir.

C'est par le regard, par la vue que l'enfant s'identifie et Djébar mentionne la vue aussi quand elle décrit cette danse:

Danseuse invisible, sauf à moi-même, si bien que, des années après, quand soudain un chagrin me saisissait, sans que j'en comprenne l'origine, j'attendais que ma mère s'absente du logis pour pouvoir danser, [...]: je dansais pour regarder mon reflet au fond des miroirs et, à force de m'abandonner au staccato-assez lent, puis vif, puis endiablé, puis furieux-, je ne voyais plus en face de moi, pour finir, que mon visage qui enfin pleurait, comme si la danse n'avait été qu'un prétexte, comme si le corps avait tenté de se démultiplier pour chasser de lui-même l'obscur cause de toute peine. (196)

Le rythme du « staccato » rappelle un climaxe, lent/vif/endiablé/furieux et finalement l'action de pleurer. Le rythme de la narration elle-même s'accorde avec le rythme de danse. Ce passage met en valeur le rôle psychanalytique de la danse. La valeur thérapeutique ne peut pas être sous-estimée: « Me remémorant quelques-unes de ces danses solitaires, destinée à m'apprendre à dominer mes premiers chagrins, je me vois mettre un terme à l'agitation spasmodique du corps par de doux sanglots, parfois hoquetant, moi approchant mon visage en gros plan de l'armoire d'acajou luisant, dans la chambre parentale » (196-197).

La narratrice accepte que la danse pour elle ait été un moyen d'introspection, un moyen de connaître non seulement son corps, mais aussi d'explorer son identité. Etant dans les premières étapes simplement une opportunité de se différencier des autres, la danse devient de plus en plus son échappatoire, son évasion du monde. Elle danse pour se retrouver, pour se connaître, se mirer. La danse se transforme en une transe, un oubli des contraintes du corps et de l'âme. Elle finit le chapitre en insistant sur la figure transformative de la danse: « Oui, je me

souviens : adolescente, dans ma danse solitaire, [...], je me jetais dans le ressac du rythme, dansant, dansant jusqu'à m'imaginer asphyxiée par la vitesse, puis, le visage collé au bas d'un des miroirs, je me regardais pleurer, visage aplati, défiguré dans le train de ces hautes glaces qui, enfant, me fascinaient » (197).

Il existe donc un accent indéniable sur l'importance de la danse chez Djébar dans cet ouvrage autobiographique. Il est toutefois clair que la danse djébarienne a une fonction profonde et thérapeutique. Quant à sa fonction sociale, c'est plutôt dis-social, une fonction de séparation.

Etant ainsi une action qui a aidé à forger l'identité féminine de Djébar, ce n'est pas par hasard que la danse soit aussi une partie de la quête identitaire de son héroïne fictionnelle, Isma, dans *Vaste est la Prison*. Un roman dont la toile de fond reste l'histoire algérienne, il est, toutefois aussi, celui qui trace l'histoire de la généalogie de la narratrice, et dans un sens plus large l'histoire des femmes algériennes et de leur émancipation en général.

Se réveillant d'une « sieste, une longue sieste, un jour de début novembre » (19), Isma, la narratrice du roman, veut réapprécier sa vie, en commençant par sa vie personnelle et finissant par celle de son pays, traçant ainsi une histoire, une mémoire de la quête féminine, personnelle, aussi bien que collective. L'histoire de l'aventure amoureuse, qui est racontée sur sept chapitres, montre le drame intérieur vécu par la narratrice, une passion interdite, car elle est mariée, mais une passion révélatrice en même temps. « Réveillée, lavée, surgie comme d'une longue maladie » (21), Isma réévalue sa vie « en prison », à lire sa vie avec son mari. La narratrice ne nous donne pas le nom du jeune homme, dont elle est de dix ans l'aînée et dont elle est tombée amoureuse. C'est son collègue de travail, qu'elle nomme « l'Aimé », par opposition à l'époux, pour lequel elle n'a pas de sentiments amoureux. L'utilisation de la majuscule pour l'Aimé et de la minuscule pour l'époux est remarquable et symbolique : c'est une geste symptomatique de la

part de la narratrice, qui explique bien ses sentiments opposés pour les deux hommes. Après une description détaillée de sa situation et surtout de « l'«Aimé», la narratrice veut se rappeler le moment, ou peut-être veut-elle le revivre, où elle a vu « l'«Aimé» pour la première fois : « Quand, pour la première fois, ai-je vu cet homme, ou plutôt quelle première image a déclenché mon premier émoi ? » (49). C'est dans le chapitre intitulé *La danse* où la narratrice se pose cette question. Et même si dans ses souvenirs « se brouille l'exact premier jour de la première rencontre » (49), on comprend qu'elle ne veut pas que l'oubli efface cette partie de sa vie, elle a « la peur paralysante ou l'effroi véritable de voir cette fracture de [sa] vie disparaître irrémédiablement » (50). La période dont parle la narratrice est, on comprend vite, celle de changements radicaux dans sa vie : c'est une étape significative dans sa quête identitaire comme femme. Ses relations avec son époux, elle l'annonce explicitement, ne sont plus des relations de couple : « Nous n'étions plus un couple ; seulement deux anciens amis qui ne savent plus parler » (51).

Est-ce une coïncidence que la narratrice rencontre l'«Aimé pendant cette période d'absence de dialogue ? Probablement non, car la danse, on le verra, vient pour remplacer les paroles d'Isma ; encore une fois elle va s'exprimer par la voix du corps au lieu des paroles. D'ailleurs, ne se croit-elle pas coupable un instant pour ce manque de dialogue quand elle annonce : « [...] ma jeunesse allait finir- cet été peut-être ou l'hiver prochain (50-51). Le lecteur a l'impression qu'elle ne vit pas, elle ne fait qu'accompagner l'époux qui est le directeur du « complexe culturel », « une station balnéaire nouvellement à la mode », où les jeunes se réunissaient les soirs d'été pour danser et écouter de la musique variée à la mode. Etant ainsi pratiquement obligée de participer aux fêtes et aux soirées, elle choisit d'abord le rôle de la spectatrice mais à cause du rôle visible de son époux, elle devient, contre sa volonté, « visible ».

Pourtant elle se hâte d'annoncer que cette visibilité forcée n'est qu'une illusion : « C'est mon apparence, mon fantôme que vous voyez, pas moi-même, pas moi pour de vrai...Moi, je suis masquée, je suis voilée, vous ne pouvez me voir ! » (51).

Et c'est justement quand elle se veut masquée qu'elle remarque « un groupe de trois » jeunes hommes dont un est, on le saura, l' Aimé même. Cette nuit où elle a fait sa connaissance restera gravée dans la mémoire de la narratrice : « Je l'appellerai la nuit de la danse » (52), note la narratrice, et on voit que celle qui désirait rester invisible, tout d'un coup change et se retrouve sur la piste de danse et se donne à une danse passionnée. On voit clairement la transposition de ses pulsions sexuelles en une danse, chargée de sentiments réprimés ; elle oublie son entourage et s'évade dans la danse :

J'ai dû danser plus d'une heure sans discontinuer... Une pénombre enveloppait le reste du public [...]. Je repartais, je virevoltais, le temps d'un sourire aux musiciens, mes ombres accompagnatrices, mes guides nocturnes. Je me croyais en même temps seule, surgie d'une longue nuit, et abordant enfin, sous ces projecteurs rougis, le rivage. (60)

Il faut noter que la narratrice se sent « aborder le rivage », comme si elle ne pouvait plus se contenir, son corps n'est pas assez grand pour sa passion. Sa passion, refoulée dans le couple, est ainsi sublimée dans sa danse. « Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cet instant, me semble-t-il. Dix ans après, je danse dans ma tête, en moi-même, en dormant, en travaillant, et toujours lorsque je me trouve seule » (61). La danse, qui devient la libération de la narratrice, l'accompagne ainsi toujours, quand elle a besoin de se sentir libre, quand les paroles lui manquent ou quand tout simplement elle n'ose pas parler. On pourrait dire que la danse devient un langage pour elle, car elle note:

La danse, en moi, s'interrompt quand quelqu'un, ou quelqu'une, se met à parler, parler vraiment, à relater une joie, une souffrance, une écorchure entrevue. Alors, le rythme s'arrête en moi: j'écoute, surprise ou secouée, j'écoute pour me rappeler, pour sentir soudain ce frôlement du réel. (61)

Mais la danse représente surtout son évaison « du réel ». C'est une libération de son corps, une libération dont elle a besoin mais qu'elle ne peut pas avoir dans sa vie de femme mariée. Cette danse est sa quête vers sa liberté comme femme, un pas vers la compréhension de son corps, une démarche vers la liberté, vers l'émancipation. Les mouvements du corps deviennent les moyens d'expression de la femme dont la société a ôté le droit de parler au monde extérieur. La danse égale ainsi la visibilité ; et une fois acquise, il devient presque impossible d'abandonner:

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 devinrent lianes, dessinaient l'arabesque, seuls mes bras nus, ce soir, dans la pénombre, tantôt en serpents, tantôt en calligraphie... (63)

L'évocation des « pieds sans frein » est, sans doute, symbolique de la quête sans cesse de la femme. Une fois surgie de son enfermement, la narratrice s'élance dans la poursuite de son identité féminine. Cette poursuite devient donc une renaissance pour la femme.

La renaissance de la femme est un thème proche de la théorie féministe. Hélène Cixous, dont la théorie littéraire féministe considère la venue à l'écriture de la femme comme une vraie

renaissance, parle du renouvellement de la femme après la souffrance. Dans son essai « La venue à l'écriture » dans le livre *Entre l'écriture* Cixous écrit :

D'abord elle meurt. Ensuite elle aime.

Je suis morte. Il y a un abîme. Il y a le saut. *On* le fait. Ensuite, une gestation de soi. Rien soi, atroce. Quand la chair se taille, se tord, se déchire, se décompose, se relève, se sait femme nouvelle-née, il y a une souffrance qu'aucun texte n'est assez doux et puissant pour accompagner d'un chant. C'est pourquoi, pendant qu'elle se meurt, puis se naît, silence. (46)

Isma suit ce schéma de Cixous ; morte symboliquement comme femme dans son mariage, elle renaît et tombe amoureuse, elle aime. Et comme aucun mot n'exprimerait sa passion, c'est la danse qui devient sa langue. Son corps se donne à la danse « fugitive » (62), et désormais elle danse pour s'exprimer, pour signifier, pour « trahir » (62) les traditions et les mœurs.

Ainsi, le lecteur comprend que la danse pour Djébar est un moyen d'évasion, une évasion des habitudes, un moyen d'échapper à la prison. La danse est représentée comme une possibilité de libération de la femme, de son corps et de son esprit aussi bien qu'un symbole de sa parole réprimée. La quête de l'identité féminine, pour Djébar, passe ainsi par la danse, par sa compréhension et appréciation de son corps. D'un art plastique la danse se transforme en un art de communication, en un art d'existence pour la femme. Comme son œuvre, la danse djébarienne est passionnée et comme sa quête- elle est continue.

Bien que Hélène Cixous ne traite pas explicitement de la danse comme intermédiaire de la libération dans *Les Rêveries*, il est pourtant indéniable que l'importance du mouvement, donc de la liberté du corps féminin tient, dans ses textes aussi, une place primordiale. Dans ses œuvres théoriques comme *La Jeune Née* ou « Le rire de la Méduse » elle le manifeste par

excellence de « l'écriture féminine »<sup>5</sup>, Cixous revient à la question de la relation du corps de la femme et de l'écriture féminine. Il s'agit de libérer la pensée de même que le corps féminin, pour donner naissance à l'écriture féminine et ainsi faire entendre sa voix. C'est par l'écriture féminine que Cixous voit une possibilité de démanteler la langue patriarcale et, par la suite, détruire l'oppression de la langue et du corps de la femme. « L'encre blanche » de l'écriture, dont parle Cixous dans « Le rire de la Méduse », constate le rapport entre le corps et l'écriture de la femme. L'écriture coule du corps féminin, comme le lait maternel. Dans la théorie cixousienne la femme par l'écriture donne la vie, accouche le texte, comparant ainsi la création littéraire à la maternité. « Les femmes sont corps », remarque Cixous dans « Le rire de la Méduse » (48). Elle ajoute cependant que la femme a été séparée de son corps et de sa sexualité. Ce n'est que par l'écriture que la femme aura accès à son corps :

[...] en s'écrivant la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. A censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole.

Ecris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. (43)

Les frontières entre les œuvres théoriques et analytiques d'une part et les œuvres de fiction d'autre part d'Hélène Cixous est vague, car elle bouleverse les normes conventionnelles qui définissent les genres littéraires; CixousRécrivaine ne cesse jamais d'être CixousRé théoricienne, même en écrivant de la fiction. Ainsi, ses théories sur l'importance de la compréhension du corps féminin se manifestent dans ses œuvres fictionnelles<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Les pièces de théâtre de Cixous, qui ne sont pas objet de cette étude particulière sont probablement les exemples les plus marquants de la présence du mouvement corporel féminin dans la fiction, représentant le lien visuel entre le corps et la parole.

Dans *Les Rêveries* un micro-récit de la poupée mauresque, un jouet que la narratrice R enfant désire, illustre le lien entre le corps et la parole, surtout dans le contexte de l'oppression de la parole féminine par une figure masculine. Il s'agit ici d'une poupée mauresque, « la créature adorable » (134), que la narratrice a vue dans la vitrine d'un magasin et qu'elle demande à son père. Refusée par le père, la narratrice avoue vivre « *la blessure* » (133). Ce refus paternel de lui acheter la poupée mauresque devient son « plus ancien deuil » (133), l'« ouvrage de [son] père » qu'elle ne pardonnera jamais. Ce qui est encore plus frappant ici, c'est le désir érotique de la fille pour la poupée, voire pour cette image du corps féminin, dans ce cas d'une femme arabe voilée, un désir pourtant négligé par le seul refus paternel. Une simple vue de « *la créature vitale* », qu'est la poupée, crée l'amour interdit pour une autre « femme », ou pour son corps : « c'est la créature vitale tout à coup je la veux, je dois l'obtenir, c'est Elle. C'est comme si c'était hors de moi ma vie même » (134).

Le refus du père d'entendre la voix de sa fille, ou de voir son désir, est symbolique : le masculin dominant étouffe la voix du corps féminin dominée. A l'incapacité du père de voir le désir de la fille s'ajoute l'ignorance totale de ce qui serait approprié pour une fille de cet âge. Selon le père à l'âge de neuf ans elle n'aurait pas dû désirer une poupée, car c'est un jouet d'enfant. Et, bien sûr, le père ne voit pas encore, à l'âge de neuf ans, que le désir peut être un désir sexuel, érotique. Mais l'âge n'importe pas pour elle, c'est son désir pour « le Beau et la Beauté » (134) qui est important, qui peut arriver à tout âge : « Il ne voit pas. J'ai quatre-vingt-dix ans. J'ai quatre-vingt-dix millions d'années. Je suis déjà dans l'ambre sacré de la perpétuité » (134). Le père, « le roi », celui qui a la parole et le droit de la décision, par son refus cause une réaction violente chez la fille. Elle préfère être morte que renoncer à ce désir ; en répétant par

deux fois «Tue-moi » (134) au père. La violence se voit non seulement dans l'expression de sa préférence d'être tuée, mais aussi dans son désir de perdre le père, donc son refus :

Je perds mon père. Nous ne pouvons faire autrement. Il ne me voit pas. Il croit que je suis un enfant. Il croit qu'il est un père. Tout cela est écrit dans un autre temps. C'est comme si je commettais un parricide dans la Citroën. Je le sais. Je le commets. Dans l'auto je ne suis pas l'enfant. Il y a une substitution. Il y a une nécessité. Tue-moi, dis-je. Mon père veut me frapper. Mais il est au volant. La colère est son royaume. La stupéfaction est son déséquilibre. (134)

La description minutieuse du corps de la poupée mauresque allégorise le désir de la narratrice de la posséder. Un amour homosexuel, ainsi tabou dans le registre paternel, de devenir elle-même le corps de la poupée qui représente l'Algérie, ainsi avoir l'Algérie. Ce mouvement vers le corps de la poupée est allégorique de la mort consciente symbolique de la narratrice ; et sa passion interdite est un amour adultère :

Je vais vers une mort je le sais. Je suis toute à la mauresque. Je suis adultère. J'entre dans la minutie de la passion je veux tout et je veux chaque partie je veux le fin voile de visage, je veux le haïk de lin et de soie, je veux l'agrafe d'argent, je veux les anneaux des chevilles je veux le visage caché je veux les chevilles cachées je veux être l'agrafe et les anneaux je veux le saroual bouffant je veux les jambes cachées je veux être le saroual je veux l'Algérie. (135)

Le désir violent pour le corps de la poupée, qui est pourtant caché derrière le haïk et le saroual, un désir érotisé de la possession de la poupée en métamorphose en un désir de devenir, d'être la poupée, de devenir son corps. C'est sans doute une représentation de l'identification de la narratrice avec l'autre féminin, ainsi avec elle-même, avec son corps. La rébellion de la fille

contre le refus paternel d'obtenir la poupée annonce ici la rébellion contre les habitudes patriarcales et mysogènes de l'écriture, contre laquelle Cixous lutte avec son écriture féminine. Ce n'est pas par hasard qu'à la fin de ce passage la narratrice nous parle de la séparation permanente entre la fille et le père, ainsi entre le masculin et le féminin : « Nous restons immobiles séparés vivants définitivement » (135). L'impossibilité de la narratrice d'excuser le père, exprimé par la question rhétorique « Comment te pardonner ? » (135) aboutit à une affirmation : « Tout le reste est déguisement » (135). Ainsi, l'expérience corporelle de la narratrice, le désir sexuel inachevé, se déguise dans sa pratique textuelle, se dissimule derrière les mots. Comme la narratrice annonce bien au début de ce passage, nous témoignons ici « l'ouverture à l'œuvre » :

Mais tout cela n'est que divertissement à mon plus ancien deuil. C'est l'ouvrage de mon père. C'est le coup. C'est *la blessure*. L'événement, le mien. L'ouverture à l'œuvre, ce que mon père m'a fait, une fois, la seule fois, une violence unique dont le père ne mesure pas l'interminable ricochet cruel, comment regretter la douleur. (133)

On peut pourtant remarquer une différence entre la représentation du corps chez Assia Djebar et Hélène Cixous, car dans leur compréhension spécifique du corps les niveaux d'implication sont complexes. Bien que les deux écrivaines mettent l'accent sur la compréhension du corps féminin, elles y attribuent pourtant une fonction différente. Si pour Djebar la danse devient une possibilité de liberté du corps sensuel, et par la suite un moyen d'émancipation qui aboutirait éventuellement à son écriture, pour Cixous le corps produit l'écriture féminine, la compréhension du propre corps amène à la conception de l'écriture. Par conséquent pour Djebar il faut que le corps féminin soit en mouvement pour être libéré des

contraintes masculines et pour arriver à une catharsis. De l'autre côté pour Cixous le corps doit être libre pour assurer la liberté d'écrire, mais c'est l'écriture qui va faire entendre le corps, pas son mouvement. Ainsi, c'est le corps textuel, en utilisant le pouvoir de la langue, qui donne un pouvoir au corps.

## **2.2. Le vélo – objet de la libération ?**

Les parallèles entre les œuvres d'Hélène Cixous et d'Assia Djebar se multiplient avec chaque lecture détaillée de leurs œuvres, dont une grande partie porte sur la recherche de l'identité féminine. La quête d'identité féminine, pourtant, ne s'inscrit pas dans le cadre étroit de la relation entre le féminin et le masculin ; elle porte des dimensions plus complexes : une quête historique des racines et des origines, une quête socioculturelle et politique. Le voyage intérieur ou l'introspection, accomplie par les deux écrivaines dans le sentier tordu de la quête identitaire féminine, dans les structures patriarcales de la société et de l'époque qu'elles partagent, aboutit à une écriture qui devient le viatique de la thérapie scripturaire. Cependant, il est fascinant de trouver des analogies et des rapports aussi étroits que, par exemple, le rôle de la bicyclette dans la vie de deux auteures.

La bicyclette ou le vélo a été toujours liée à l'émancipation de la femme, assurant aux femmes une mobilité sans précédent. Déjà au dix-neuvième siècle la féministe américaine Susan B. Anthony a reconnu l'importance de la bicyclette pour la femme. Dans une lettre adressée à un fabricant de calendriers sur les bicyclettes elle écrit :

Women generally live too much indoors and the bicycle helps to outdoor exercise and amusement and is therefore a godsend to them. A girl never looks so independent, so much as if she felt as good as a boy, as on her wheel. I think the

bicycle has done more to emancipate women from the thralldom of fashion than any other one thing, and hope it will not go out of use. (Harper 1294)

Il n'est pas étonnant que de telles sur l'émancipation de la femme aient créé généralement des émotions mélangées chez le public. Christopher Thompson discute le lien entre la bicyclette et la tendance croissante de la femme pour l'indépendance dans la France à la fin du dix-neuvième siècle. Dans son article « Un troisième sexe ? Les bourgeoises et la bicyclette dans la France fin siècle » il discute le rôle que la bicyclette a joué dans les idées sur l'émancipation féminine et la perception que le public français de l'époque avait du cyclisme féminin. Cette activité donne aux femmes de la bourgeoisie, il maintient « un degré de liberté et d'autonomie sans précédent, au rejet, même s'il ne s'avérait que temporaire, de leur rôle traditionnel d'épouse et de mère » (9).

Thompson traite plusieurs facteurs qui lient pendant la Belle Epoque la bicyclette à l'émancipation féminine, dont peut-être le plus marquant est celui de l'association de la bicyclette au « partenaire technologique de la femme nouvelle », cette idée que la bicyclette devient le nouveau partenaire sexuel de la femme et que l'acte de pédaler, selon les soupçons de l'époque, aboutit « à une forme de masturbation qui conduirait les femmes à rechercher le plaisir sexuel sur leurs nouvelles machines plutôt que dans le lit conjugal » (10). Ainsi, la bicyclette a été considérée non seulement un moyen de l'émancipation sociale de la femme — une machine qui littéralement permet à la femme de se déplacer plus librement et rapidement — mais un moyen d'émancipation sexuelle. La libération de la femme à cause de la bicyclette, comme le note Thompson, se manifestait aussi dans le choix vestimentaire, car la femme avait besoin de vêtements qui permettraient de pédaler et n'empêcheraient pas les mouvements — ainsi l'innovation comme compromis entre les jupes et les culottes, les jupes-culottes, a été une des nombreuses controverses liées à la femme cycliste. C'est à cette même époque que la lingerie

féminine change essentiellement ; en particulier les corsets deviennent plus souples pour faciliter la pratique du vélo. L'hostilité masculine contre l'utilisation de la bicyclette par la femme était ainsi un sentiment général. La bicyclette est devenue une « révolution sexuelle », qui permettait à la femme de tenter de marcher sur les terrains auparavant exclusivement masculins. L'idée que la femme a choisi la bicyclette, non pour son désir de pratiquer le sport, mais pour « montrer beaucoup de choses » (22) sur son corps, est notable.

Etant donné les « menaces » sur la féminité que la bicyclette a créés dans la société française de la fin du dix-neuvième siècle, selon lesquels les femmes cyclistes sont « le troisième sexe », moitié homme, moitié femme, il n'est guère surprenant qu'elle soit un objet de controverse dans la société algérienne, musulmane et beaucoup plus conservatrice, même plus d'un siècle plus tard, pendant l'époque de l'enfance et de l'adolescence d'Assia Djébar et d'Hélène Cixous. Considérée comme un agent de liberté féminine, cependant, la bicyclette a joué un rôle aussi important que contradictoire dans l'émancipation de deux auteures.

Ainsi, le chapitre cinq du roman *Nulle Part dans la maison de mon père* d'Assia Djébar est intitulé « La bicyclette ». On peut souligner davantage l'importance de la bicyclette dans la vie de Djébar car ce chapitre, dans la première partie du livre, suit directement le chapitre consacré au père. Le père est une figure fondamentale dans l'œuvre, donc dans la vie de l'écrivaine, et un personnage qui a eu un rôle essentiel dans la quête de l'écrivaine. Lié de près à la figure du père, la bicyclette représente le refus paternel dans la vie de l'écrivaine, une sorte de veto de la part du père qui a suivi l'écrivaine pendant toute sa vie et est devenu un symbole de compression et de limitation de la liberté. Un contresens est à remarquer, car la bicyclette aurait dû être plutôt un symbole de libération. Elle n'est pas restée toutefois sans trace sur l'identité de l'écrivaine.

Le chapitre s'ouvre par un retour en arrière, une scène que la fillette de « quatre ou cinq ans » (48) a gardée dans son souvenir pendant toute sa vie adulte. Une scène, qui, comme l'avoue l'écrivaine, est devenue « comme une brûlure, un accroc dans l'image idéale du père » (47). L'action s'est passée dans la cour de « l'immeuble de l'instituteur » (47) où habitait la famille puisque le père était instituteur. C'est dans cette cour que les enfants d'instituteurs jouaient ensemble, « dans l'ignorance provisoire de [leurs] différences » (47). La description de la cour, simple et éloquente, donne une impression paisible et tranquille ; c'est une cour large, « séparée de la rue », qui est confortablement placée « dans cet enclos, donc presque privilégié par sa paix, devenu un havre » (47) pour les jeux des enfants. Cette description de la tranquillité correspond certainement aux sentiments de paix et d'équilibre que la fillette avait pendant ces jeux et avant que la scène de la bicyclette arrive pour secouer l'enfance naïve et l'innocence de la fille.

La narration des jeux rassurés est brusquement interrompue par la mention d'un incident : « Mais, lorsque je voulais à mon tour à quatre ou cinq ans, je ne sais plus- apprendre à monter à vélo, de ce passé quelque chose vrille dans ma mémoire, devient blessure, griffure » (48). On comprend la perturbation qui va suivre ce passage et le sentiment de paix est dissipé ; un vocabulaire de traumatisme (blessure, griffure) vient à remplacer le lexique de jeu (la balle, la marelle). L'émoi avec lequel l'auteure raconte la première expérience du vélo est fascinant ; on comprend l'importance de l'acte, d'« enfourcher la bicyclette » (48) pour la petite fille, même si cela n'a duré que quelques minutes seulement: « Mon cœur bat, certes, je vais être autonome ; bientôt, comme les autres, j'irai faire un tour d'abord dans cette cour, puis à travers le village, libre et volant, m'envolant... » (48). Pourtant l'arrivée du père dans la cour met fin à cette euphorie : « Sur ce, mon père apparaît, revenant du village ; je le vois, je continue à braquer la

roue, à ... Il a fait comme s'il ne me regardait pas ; il a marché d'un pas vif jusqu'à l'escalier qui conduit aux appartements. De là, il s'est retourné à peine et, d'une voix métallique, il m'a appelée par mon prénom. Sans plus » (48). L'attitude du père a clairement choqué la petite fille, elle ne comprend pas pourquoi le père ne la regarde pas et elle ne comprend certainement pas la raison de cette « voix métallique » avec laquelle le père l'appelle. La seule chose qu'elle comprend après que le père répète encore une fois son prénom, sans aucun mot de tendresse, seulement le prénom, c'est que « c'était vraiment un ordre ! » Le ton de la narration change complètement depuis la mention de l'arrivée du père dans la cour. Une tristesse, une gravité domine le récit, faisant allusion aux émotions tourmentées de la fille. Les minutes de silence où elle suit le père sur l'escalier rappellent les minutes de calme avant le début de la tempête :

Je me vois monter en silence l'escalier derrière mon père, qui, lui, entre en trombe dans l'appartement, me tient la porte, la referme, puis s'exclame, comme si la phrase qu'il profère il la portait en lui depuis son entrée dans la cour :

-Je ne veux pas, non, je ne veux pas- répète-t-il très haut à ma mère, accourue et silencieuse-, je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette ! (49)

Ces mots « ses jambes » restent gravés dans la mémoire de la fille et changent irrévocablement l'attitude de la fille envers son père. Elle se sent séparée, éloignée du père aimé. Elle se rend compte qu'elle est différente et que cette différence empêche quelque chose qu'elle pensait n'être qu'un simple jeu. Cette différence l'empêche d'être elle-même. Pour la première fois elle se pose la question : « Mon père est-il le même ? Peut-être devient-il soudain un autre ? » (49). Il est clair que ce n'est pas le père qui devient un autre, mais c'est sa propre altérité, exprimée dans le simple fait d'être fille, qui lui est révélée pour la première fois par cette

« simple » mention de ses jambes : « Je n'ai entendu de sa phrase vibrante, comme une flèche d'acier qui résonne entre nous, que ces deux mots en arabe : « ses jambes ». Qu'est-ce que cela veut dire : sa phrase, son ton, sa colère, le fait que pour la première fois, il se rue dans „leur“ chambre, cet antre ? » (49). L'enfance et la naïveté ainsi perturbées, la fille associe la chambre parentale à un antre, une sorte de grotte, dont l'obscurité est propre. Ne fait-elle pas une analogie entre l'obscurité de l'antre et l'obscurité, donc l'ignorance du père qui, pour la première fois lui «faisait honte ». Elle va même plus loin pour dire que cette sensation n'est pas exactement la honte, mais plutôt « une sensation informe, l'intrusion chez mon père d'une nature pas tout à fait humaine, pas exactement bestiale ; plutôt une sorte de matière brute entrevue, une boue jaillie d'un sol inconnu... » (50). Cette « interdiction patriarcale » (52) forme l'identité de la jeune fille d'une façon unique, établit un écart entre son père et elle, une distance qu'elle ne pourrait jamais franchir, car ce mot « jambes » lui restera comme un souvenir amer pour toute sa vie :

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 ! Mes jambes, et alors ? Il faut bien que je marche avec : chaque enfant a des jambes ! C'était vraiment injuste de sa part ! Les avoir ainsi séparées de ma personne, c'était, je m'en rendais compte, insultant, mais pourquoi ? (51)

Cette mutilation symbolique, mais toujours injuste, une atteinte à la dignité, à l'entité de la fille, devient un événement majeur dans la quête identitaire de cette fille, de la femme qu'elle deviendra. Etant presque sûre que c'est le père qui a changé, « le père s'était soudain changé en un autre », (elle est aussi fâchée contre la mère qui reste silencieuse, montrant ainsi son accord au père), elle ne comprend pas, à cet âge encore, que c'est elle qui commence à remarquer

l'injustice envers son sexe. Sa réaction immédiate à cette injustice, comme, on verra, si souvent dans sa vie adulte, est de se cacher, de s'évader : « Je me voulais loin d'eux, dans la maison certes mais me cherchant une place bien à moi » (51). Cette recherche d'une place à elle fait allusion à celle qu'elle va faire pendant toute la vie de sa place sous le soleil, de sa place comme femme dans la société, ainsi c'est le début peut-être de sa quête identitaire féminine. L'interdiction du père de faire du vélo étant déjà difficile à digérer pour la fillette, c'est quand même le mot « jambes » qui devient pour elle « cette blessure qu'il m'infligea (peut-être, en fait, la seule blessure que m'infligea jamais mon père) », et c'est à cause de cette blessure qu'elle a le désir de se cacher, comme si elle voulait camoufler sa honte en s'éloignant du père.

Cela m'a ensuite empêchée de tenter d'apprendre à monter à vélo, même mon père une fois disparu, comme si ce malaise, cette griffure, cette obscénité verbale devait me paralyser à jamais tout en m'éloignant d'eux- eux, un couple acceptant, admirant néanmoins la société de leurs voisins : [...]. Sauf que mes jambes de fillette de quatre ou cinq ans ne devraient pas chercher à maîtriser une bicyclette !

Et, dans cet interdit qui m'était échu, le mot « jambe » faisait tache ! (52)

L'auteure avoue que même plus d'un demi-siècle plus tard elle se sent blessée par cette blessure. Contre le désir innocent de voler, de s'envoler au vélo, l'interdiction du père est venue comme une action symbolique de couper les ailes de la fillette, de lui ôter sa liberté. Cette interdiction l'a suivie pendant toute sa vie, un refus qui a étouffé son choix d'être libre.

La restriction de la liberté de son propre corps devient pour Djébar une question à laquelle elle revient, à plusieurs reprises, dans son œuvre. Cette restriction se présente sous des formes différentes, une d'entre plusieurs étant l'utilisation du voile, dont on parlera plus tard dans ce chapitre. On comprend, bien sûr, en lisant ces lignes, la frustration vécue par la fillette à

cause de cet incident qui influencera sans doute la vie adulte de l'auteure. L'indication implicite du père que « tout garçon, tout adulte, tout vieillard est forcément un voyeur lubrique devant l'image nue de deux jambes de fillette, séparées du reste de son corps et pédalant dans une cour ! » (52) traumatise la simplicité enfantine, et l'idée qu'elle ne doit pas être vue commence à pousser ses racines dans son inconscient. Même si, selon ses propres mots, l'auteure a « scrupuleusement respecté l'interdiction patriarcale » (52) de ne pas monter à bicyclette, elle n'a jamais oublié cette interdiction d'être vue. C'est vrai que comme enfant, elle n'a pas pu aller contre le mot du père : « J'aurais dû me révolter, mais à cinq ans au plus, alourdie par mon admiration du père, je ne l'ai pas prise à bras-le-corps, cette image „ sale“, à cause de la fureur incontrôlée de celui qui la proférait ». Elle l'a fait pourtant comme adolescente et adulte. Bien que cela ne soit pas l'action même de monter à vélo, elle n'a pas perdu l'occasion de « maîtriser » son propre corps, de le comprendre. Pourtant, il faut noter que la visibilité et les mouvements du corps ont été réservés au public féminin exclusivement, comme c'était le cas de la danse entre les femmes. Cette revanche du corps est mentionnée dans les lignes suivantes:

Ce trouble, ce trauma, le ressuscitant si tard, je découvre toutefois que mon corps, sourdement, à la préadolescence et à l'adolescence- mais dans l'internat de jeunes filles, un lieu fermé, un « harem » nouvelle manière-, prendra sa revanche : de dix à seize ou dix-sept ans, au collège, par des entraînements prolongés au basket-ball et à l'athlétisme...(52)

On peut penser ici qu'elle cherche la liberté d'esprit par la liberté du corps, tout en étant enfermée dans ce cercle de filles. Ne faisait-elle pas la même chose avec le vélo, inconsciemment peut-être ; et doit-on penser que le père a compris que le plus difficile est de faire le premier pas vers la liberté. Ironiquement l'interdiction du père, ou comme l'auteure le dit

« l'exclamation paternelle, sa vibration, son diktat » (56), ce « je ne veux pas » ont poussé la fille à désirer la liberté encore plus, à obtenir, à toucher, à palper la liberté de l'esprit et du corps. Et le désir « d'actionner les roues d'une bicyclette » par les petites jambes d'une fillette se transforme en désir de la femme adulte de marcher, courir, avancer librement. Le père étant mort déjà, l'auteure ne cache pas la satisfaction de dire « à son fantôme : « J'ai raison, j'ai vaincu, je peux pédaler, montrer mes jambes, mes pieds nus, mes mollets, mes genoux, et même mes cuisses aussi ! ». Un cri de victoire certainement, mais aussi un cri douloureux qui cache le rêve irréalisé d'une fille que son père l'accepte, qu'il accepte sa liberté comme fille, comme femme, qu'il admette que ses jambes sont à elle et qu'elle en fera ce qu'elle voudra. Cette course à bicyclette imaginative qu'elle tient toujours dans ses fantaisies, où elle, « championne cycliste », finit par un seul désir simple que le père l'accueille, comme elle est, sans l'avoir morcelée, mutilée, diminuée en parties du corps :

Tout cela pour oublier le père ? Non, pour qu'il m'accueille soudain à l'arrivée de cette « course du siècle », et qu'il m'embrasse et qu'il m'honore en reconnaissant que parcourir ainsi l'espace avec les jambes de fillette peut-être, de championne cycliste sans doute, valait tous les prix de fin d'année scolaire, tous les succès à venir, de ceux qui, paraît-il, font honneur au père... Lui, transformé, lui, ne parlant plus de « mes jambes », mais simplement de moi, sa fillette aussi sportive que lui [...], sa fille aussi excessive que lui, aussi contestataire que lui, et même autant que sa grand-mère maternelle à lui, mais que jamais il ne m'évoqua ! (58)

On voit bien que pour Djébar le désir de faire du vélo est étroitement associé au désir de la liberté. Si on considère que souvent satisfaire ses désirs c'est être libre, la question qui se soulève est : est-ce qu'on peut être libre si le désir reste insatisfait ? On peut constater dans le

texte de Djébar que parfois pouvoir maîtriser le désir, le transformer en un désir plus grand et symbolique, est aussi une forme de liberté. Le vélo a été et reste bien sûr un symbole de liberté pour l'auteure, mais elle atteint une autre liberté en renonçant à son désir initial de pédaler la bicyclette, en gardant la bicyclette dans ses fantaisies, mais conservant l'ardeur d'avancer, même sans bicyclette. Elle a gardé le désir de la liberté comme l'essence principale de la vie, et même si le vélo lui a été refusé, le désir de la liberté et de l'émancipation féminine en est devenu plus fervent. « Oh oui, je suis libre », annonce l'auteure et on comprend que, même si l'objet de libération est important, c'est plutôt le désir de la liberté qui l'assure. L'émancipation pour Djébar c'est d'abord le désir de vivre, d'être dans le mouvement, c'est la liberté de désirer. La bicyclette est ainsi pour Djébar un stade important, parmi plusieurs, d'évolution, du combat mené par l'auteure pour que le genre féminin renaisse, réévalue ses forces et gagne sa liberté.

Hélène Cixous a aussi traité, dans le cadre de sa non-appartenance à la communauté, le thème du Vélo<sup>6</sup>. Pour Cixous la bicyclette, une machine qui pourrait franchir la distance entre elle et l'Algérie, lui reste étrangère et inutile dans sa quête de « connaître l'Algérie ». L'intensité remarquable du désir de Cixous de connaître l'Algérie, exprimé dans *Les Rêveries de la femme sauvage*, dans cette écriture rêvée, reste quand même inassouvie ; l'incipit du texte étant le même que la clôture, le lecteur est confronté à la situation d'impasse circulaire : « Tout le temps où je vivais en Algérie, je rêvais d'arriver un jour en Algérie. »

Dans ce texte, dont les thèmes principaux ont déjà été plus brièvement traités dans son essai « Mon Algérie » paru quelques années avant, en 1997, Cixous se tourne vers son enfance, sa famille et vers ses souvenirs de l'Algérie, le pays où elle a passé son enfance. Pourtant, et comme le répète à plusieurs reprises le frère de la narratrice dans les dialogues avec

---

<sup>6</sup> La majuscule est de l'auteure. Cette personnification montre sans doute le rôle important que le Vélo ait joué dans sa vie.

elle, elle n'a pas connu l'Algérie, tout en y vivant. Pendant ces dialogues qui se passent au temps présent, entre sœur et frère, composées d'une longue série de « tuterappelles », ils essayent de reconstituer l'Algérie de leur enfance, par les souvenirs partagés. Et une de ces « tuterappelles » importants est certainement le Vélo, cet « Objet absolu » (28), qui a joué un rôle primordial pour la sœur aussi bien que pour le frère. Le désir du Vélo est violent : pendant des années ils attendent ce Vélo, à chaque fête, à chaque occasion demandant à la mère de le leur offrir. Pourtant, pour la mère, après la mort de son mari, l'argent était déjà un problème et, comme l'avoue la narratrice, « l'énormité de la dépense que représente un vrai Vélo comparé à nos urgences pour la plupart alimentaires » devrait sans doute être un obstacle majeur d'obtenir ce Vélo. Mais cela ne diminuait pas l'ardeur pour le Vélo que partageaient les enfants : « nous rôdions en pattes de velours nuit et jour devant la muraille bimaternelle, exprimant sans arrêt mais à voix contenue mais de tout notre corps la demande de l'Objet absolu » (28). Le Vélo est devenu leur fantaisie frénétique, dans son non-existence, qui participait à leurs jeux : « Nous faisons semblant d'avoir un vélo, nous jouions une pièce appelée Première Course, nous mimions le champion et le vélo lui-même » (28). Le fait que la mère ne leur dit pas non, qu'il « n'y avait pas une lettre de rejet » (28) flamboyait leur désir davantage : « Cela augmentait notre espoir » (28). La narratrice compare leur ferveur d'obtenir le Vélo au fanatisme religieux, quand les croyants attendent le miracle en accordant eux-mêmes la puissance surnaturelle à ce miracle:

Le besoin de vélo et l'espérance vitale nous changeaient en fous occasionnels. Du besoin fou du Vélo naissait la nécessité des rites d'une religion à laquelle autrement, en dehors du Vélo, nous n'étions ni formés ni attachés, mais l'urgence nous faisait joindre les mains et courber la tête, l'urgence incontestablement vitale

du Vélo pour tous les deux nous obligeait à une conversion à notre propre religion... (29)

Il est important de mentionner que le mot « vital » est utilisé deux fois dans ce passage : l'espérance vitale et l'urgence vitale du Vélo. Le lecteur se posera bien sûr la question : pourquoi est-ce que l'existence du Vélo est vitale ? Quelle est cette urgence ? Sans aucun doute le désir du Vélo de la narratrice est étroitement lié au désir de connaître l'Algérie, de l'accepter et d'en être acceptée : « ... ce Vélo qui pour nous n'était pas un simple vélo et certainement pas une bicyclette comme disait maman, mais le moyen le plus simple et le plus urgent de sortir de notre incarcération dans un périmètre pédestre, l'outil de la conquête du pays, et d'une conquête non violente, ce qui pour nous était le bonheur même... » (22).

Il découle de ce passage que le Vélo est pour la narratrice et pour son frère un moyen, un intermédiaire de connaître l'Algérie. Le Vélo est sensé être le remède à cette « *maladie algérie* » (16), ou par le mot-valise créé par Cixous, à ce malalgérie<sup>7</sup>, dont souffre la narratrice. Pour citer Mireille Calle-Gruber, « Algérie, [...] est rêve d'arrivée, jamais d'arrivée » (Calle-Gruber, 17) pour Cixous. Elle suggère ici que la poursuite de Cixous est une procédure continue et non pas un état achevé, un résultat acquis. On note que d'un espace géographique, l'Algérie est transformée en un espace plutôt intérieur, psychologique. Comme le Vélo, l'Algérie, si proche, reste inaccessible, introuvable pour elle :

Cela ressemble tellement à cette sorte de *maladie algérie* que je faisais en Algérie ou qu'elle me faisait, cette sensation d'être possédée par une sensation de dépossession et la réponse que je produisais, ce combat pour conquérir l'introuvable qui peut me conduire à l'autodestruction, tout comme autrefois, ici,

---

<sup>7</sup> Dans son article « De l'algérianité à l'algérianisme » Gui Dugas détaille les nuances de sens des mots comme l'algérianité et l'algérianisme dans l'œuvre de Cixous. Gui Dugas, "De L'algérianité À L'algérianisme," Expressions Maghrébines 2 (2003).

dans mon bureau, après si longtemps. En proie à l'indeuillable mon âme se remord jusqu'aux sangs (16)

Pour pouvoir trouver l'Algérie, pour la connaître il fallait sortir de Clos-Salembier, du quartier où la famille Cixous habitait. Dans ce quartier elle se sent étrangère, étouffée, clôturée. Ni Arabe parmi les « petizarabes », ni Française parmi les Français, mais Juive dans « l'algériefrançaise » elle est la représentation même de l'altérité, et on ne le lui cache pas. Dans cette exclusion, cet exil de facto alors, il n'est pas étonnant, qu'elle se voit « assaillie » par ceux qu'elle veut connaître et aimer, ceux qui, pour elle, représentaient l'Algérie, étaient l'Algérie: elle se sent éloignée de l'Algérie alors qu'elle pensait en être inséparable, ou « inséparable »:

Le plus insupportable c'est, par-dessus des combats et les humiliations, que nous étions assaillis au Clos-Salembier par les êtres mêmes que nous voulions aimer, dont nous étions lamentablement amoureux, auxquels nous étions liés pensions-nous par toutes les parentés et communautés d'origine, de destin, d'états d'esprit, de mémoire, de toucher, de goût, nos ennemis étaient nos amis, il y avait erreur et confusion de côtés de tous côtés je voulais être de leur côté mais c'était un désir de mon côté de leur côté le désir était sans côté, sans ici, c'était un braiser, un buisson aux bras d'épines, je ne désirais que leur Ville et leur Algérie, je voulais à toute forces y arriver je pouvais passer des heures accroupie à quelques mètres d'eux sans bouger, espérant démontrer mes bonnes intentions, une patience et un comportement que je n'eus jamais avec le camp des Français, dès qu'il y avait Français j'étais exultation arme où il y avait Arabes j'étais espoir et plaie. Moi, pensais-je suis *inséparable*. C'est une relation invivable avec soi-même. (45)

Notons que dans cette atmosphère des « côtés » et « camps », parmi des amis-ennemis, la seule chose qu'elle veut c'est arriver à « leur Ville et leur Algérie », leur Ville qui ne devient pas la sienne, leur Algérie qui lui reste étrangère malgré tous ses efforts de la connaître. Le désir de la narratrice de connaître l'Autre, de l'aimer sans même le connaître est remarquable, mais ce qui est plus notable c'est son espoir : l'espoir d'un jour y arriver, à leur cœur, en trouver la clé et y entrer. Et c'est ce que le Vélo devrait assurer. Pourtant « Le Vélo nous agenouillait » (29), avoue la narratrice en décrivant cette attente insupportable de cette prodige de Vélo. « Il ne vient pas. Il n'était pas venu » (29) et le désir de conquérir le pays prend une forme conditionnelle : « ah, si j'avais un Vélo... » - pensent les enfants et imaginent comment ce Vélo les aiderait dans leur quête quasi impossible de vaincre l'hostilité.

Mais l'arrivée du Vélo n'est pas moins violente que son attente : « La dessus, contre toute attente, il apparaît. Le Vélo. Quel coup ! Totalemment imprévu. Fatal » (30). Tant espéré, désiré, attendu, Le Vélo arrive quand même et brise les rêves des enfants. C'est un Vélo de femme. Le frère de la narratrice « ne pouvant se résoudre encore maintenant à dire un vélo-de-femme préférerait l'atténuation « un vélo qui n'était pas un vélo d'homme » (24). Cet achat, un résultat des raisons économiques et calculs de la mère, un calcul banal selon le frère, cause la colère immense du frère. Dans cette société sexuellement séparée à l'extrême, ou comme le dit la narratrice : « Tout ce qui nous arrivait au Clos-Salembier nous venait en féminin et en masculin » (24), le Vélo est donc venu « en féminin ». On comprend donc l'agitation et l'alarme du frère à ce propos : « Un Vélo de femme au Clos-Salembier ! Mes ennemis vont se tordre de rire » (34). Le miracle qu'est le Vélo est défectueux, problématique. Au lieu d'apporter le bonheur, il apporte le chagrin. « Tout ou presque dans l'histoire de mon frère peut être mis en relation avec le traumatisme inaugural de l'arrivée du Vélo » (30) admet la narratrice. Un

traumatisme qui devient « une maladie antimaternelle » pour le frère, car « offrir un vélo de fille à son fils [...] c'est un crime, [...] un crime définitif » (35). Un simple calcul économique de la mère, paraît-il (et il est force à noter que le vélo de femme coûte évidemment moins cher que celui d'homme- moins de demande, certainement), ce « cadeau » devient une castration symbolique du fils par la mère: « Et pourquoi pas une robe alors, s'écrie-t-il, et à ces mots des pleurs acides s'élancent de ses cils. Elle m'ampute, et elle est amputée. Am-pute ajoute-t-il avec ivresse dans l'escarcelle, Amputée ! Et dans soixante-dix ans, - amputée ! Elle m'ampute de quelque chose de définitif! » (35).

Mais paradoxalement, c'est le frère qui finit par accepter le féminin, le Vélo de femme, bien qu'il pense que par ce Vélo sa mère le tue. Il le pédale tous les jours, il en profite pour sortir du Clos-Salembier, pour explorer le pays, car, comme il l'avoue, son désir a toujours été plus fort que les piqûres de l'amour-propre. Ainsi, le vélo qui est simultanément le symbole phallique, le « cerf-volant sublime dont la longue queue est composée d'un ruban de haillons morveux » (39) et le symbole de la castration du frère, le Vélo « bonmauvais » qui appartient en même temps au registre féminin dû à sa nature d'être un Vélo de fille, devient la chose du frère et petit-à petit la raison de la séparation entre le frère et la sœur, car cette dernière le rejette. Elle rejette le féminin, refuse le Vélo et se démunit ainsi de l'Algérie : « Tu as refusé le Vélo et donc l'Algérie » (23). Cette condamnation du frère, dont la narratrice trouve vrai le raisonnement, éclaircit les causes de la séparation entre les deux enfants. Si d'un côté l'existence du frère sera définitivement changée par la présence du Vélo, de l'autre côté la sœur en sera munie, par son propre gré, et privée ainsi, probablement aussi définitivement, de la possibilité de découverte d'Algérie. Le Vélo est fatal pour les deux, mais « chacun le reçoit selon sa nature, son sexe, son

tempérament, sur la tête » (31). Même si le Vélo est celui d'une fille, il n'a pas servi la narratrice dans sa quête:

Par une quasi-symétrie le Vélo a aussi produit grand dégât dans mon existence, je le vois encore ce vélo qui à mes yeux était ravissant, avec son petit corselet bleu. Mais la relation entre Vélo et moi n'est pas du tout celle que mon frère peut ou veut croire. A mon tour, dis-je. Je reprends le Vélo à zéro. Je ne nie pas que je n'aie pas utilisé le Vélo, alors même que ma mère, trahissant objectivement la nature de mon frère en faveur de la mienne mais sans s'en rendre compte subjectivement, avait manifesté l'intérêt qu'elle prenait à me voir faire le vélo. [...] Pour mon frère comme pour moi, l'entrée du Vélo a produit un tournant dans la vie intérieure, mais en sens inverse pour chacun. (26-27)

S'opposant au cas de Djébar où la mère reste silencieuse, si bien qu'elle devient la collaboratrice du refus du père, ici le vélo est offert par la mère, et il est censé être plus pour la sœur que pour le frère. La mère veut ainsi stimuler l'émancipation de la fille, même si la raison principale derrière son choix est le prix du Vélo. Mais pourquoi le rejet de la part de la narratrice ? Pourquoi, après tant d'attente, le Vélo ne remplit pas sa fonction de lui ouvrir les portes au pays ? Comme Djébar, Cixous n'a utilisé le Vélo qu'une seule fois : « ET EN PLUS CE VÉLO je n'en ai fait usage qu'une fois et ensuite plus jamais » (39). La seule fois où la fille essaye de faire du Vélo les gamins arabes l'entourent et la repoussent. En plus elle reçoit une caisse de légumes sur la tête. Un peu avant l'épisode de son essai de faire le Vélo pour la première fois, le texte nous montre un désir violent de la narratrice de pénétrer l'Algérie : « Au Clos-Salembier je voulais entrer en Algérie à toutes forces » (49), mais, pour son malheur, c'est l'Algérie qui la viole, la dépouille de son droit d'être libre et de sa possibilité de trouver « les

portes invisibles ». Les garçons pour qui cela n'était qu'un jeu non seulement lui ôtent le Vélo, mais la privent de l'avenir :

Je prends le vélo. Quatre ans d'attente se dénouent. On oublie toute la peine, n'est-ce pas du moment qu'il est là. Je glisse par la grande allée. Je suis dehors. Je prends la des Volubilis. Et c'est alors que je reçois la caisse à toute volée dans la roue dans le genou dans le cœur. Le Vélo-la caisse le couple fatidique. Les gamins rient. Les gamins pissent. J'aurais pu repartir. Mais non : je vis l'avenir. Il n'y en avait pas. (52)

Enfin, inversement au frère qui a accepté le Vélo féminisé-féminisant, qui pédale en ignorant la « double guerre » qu'ils sont en train de combattre- la guerre des sexes, la ségrégation ultime, et qui « part en Algérie malgré l'humiliation ou à cause d'elle » (53), la sœur renonce au Vélo et ajoute une autre cicatrice à son être déjà blessé. Le frère amputé, la sœur blessée- le Vélo jaillit entre les deux. Ce « cheval Liberté » ne manque pas seulement à jouer son rôle de libérer la fille et lui montrer les contrées de son pays, mais il devient aussi la cause de la séparation du frère et de la sœur : « Ce vélo nous a vraiment séparés, pensai-je, jusque-là nous ne faisons qu'un frère avec sœur intérieure et inversement, maintenant je n'étais plus que sœur sans frère intérieur, et comme le dit mon frère je m'enfonçai de mon côté dans *mes rêveries solitaires* (53). Donc, à tous les « côtés » qui déjà existaient au Clos-Salembier s'ajoute encore un et le Vélo en est la raison principale.

Afin de mieux examiner le rôle du Vélo dans la quête identitaire de la narratrice, on doit se pencher sans doute sur les remarques de la narratrice concernant la période où le besoin du Vélo est né:

[...] car tout cela avait commencé juste après la mort de mon père et nous observions sincèrement le deuil. La non-réalisation de nos souhaits nous apparaissent comme une suite mystérieuse de la disparition irréversible de notre père : maintenant nous avons touché l'impossible, nous avons été en contact avec irréparable, il y a des prières qui restent sans réponse, le Vélo ne venait pas comme mon père ne venait pas [...]. (27-28)

L'exigence du Vélo est née après la mort du père aimé. Comme on a déjà vu que le besoin du Vélo égale pour la narratrice l'exigence de connaître l'Algérie, on peut observer ici les parallèles établis entre le père et l'Algérie, où la patrie. Ayant déjà vécu la perte du père, la narratrice est obligée de renoncer aussi au Vélo, ajoutant ainsi une autre perte, celle de la patrie. La patrie étant par définition le pays du père, la narratrice se retrouve donc privée des deux. Une présence et absence simultanément définissent la patrie : « Nous étions fous et malades du besoin de l'Algérie, de la réalité intérieure de ce pays qui était notre pays natal et pas du tout nôtre [...] » (57). Or, le Vélo, qui pour les oreilles de la narratrice est « le plus beau simple mot du monde » (22), « la porte à roues sur l'Algérie », le Vélo adoré, « aussi bien la Vitesse que l'eau le lot, le V de la Victoire, le vais d'aller » (22) échoue à sa fonction. La narratrice ne parvient pas à percer les « portes invisibles » (48) de cette ville-prison, et l'Algérie demeure pour elle inaccessible: « Je n'avais aucune chance et j'essayais quand même. Je cherchais et je ne trouvais pas. Je recommençais depuis le début, tout le temps, où je vivais en Algérie, j'essayais-quand-même (48).

La réaction de la narratrice, tout comme le cas de Djébar, est de s'isoler dans sa chambre. Il en va de même que l'action de s'isoler pour trouver sa place marque le début de sa quête comme femme. C'est la lecture qui vient à remplacer le Vélo, et qui devient sa fuite. La lecture

permet à la jeune fille de trouver la liberté de ses rêves, chose interdite dans la vie réelle. Les livres lui assurent ainsi ce que le Vélo n'a pas pu assurer : « Je lisais au Clos-Salembier parce qu'il était absolument impossible de survivre sans livre, c'est-à-dire de survivre sans lumière, sans esprit, sans réalité sans sommeil sans paix sans pain puisque tout ce qui se passait devant et derrière le portail enchaîné était cri folie idiotie ténèbre lancements de pierre et de terre » (81). La possibilité de surmonter l'insurmontable, de connaître l'inconnu, et de finalement arriver n'est pas réalisée par le Vélo pour la narratrice et elle essaye la lecture pour y remédier. « Je lis comme il pédale » (82) remarque la narratrice et cette action d'isolement décèle l'avenir en fuite, la vie en exil permanent.

Une attirance puissante de la bicyclette définit les deux narratrices, Djébar et Cixous, dans leur recherche d'identité. Pourtant leur pouvoir de faire le vélo est mis en cause par des figures masculines. Soit le père de la narratrice Djébar, soit les garçons arabes qui jettent la caisse de légumes sur la tête de la narratrice Cixous. Les parallèles établis entre les deux narratrices, montrent, de façon significative, le rapprochement des moyens utilisés dans la quête identitaire des deux femmes. Les deux histoires de la bicyclette se concluent de façon ouverte par l'échec des narratrices à conquérir le masculin, et montrent que leur exigence de vaincre contre la misogynie est un mouvement continu, qui deviendra une partie inséparable de leur identité. La page du vélo tournée, le livre de la Liberté s'écrit toujours.

### **2.3. Le voile et le dévoilement**

« 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. »

*(L'Amour, la fantasia, Djébar)*

D'un personnage féminin à l'autre, la quête textuelle dans les œuvres de Cixous et de Djébar se prolonge dans la réflexion sur la condition de la femme, sur son identité postcoloniale francophone et sur sa libération. Cette libération est associée soit au colonialisme dans le contexte historique, soit à la liberté du corps et de l'esprit dans le contexte plus personnel. En utilisant leurs écritures comme instrument de résistance capable de dévoiler le pouvoir de la femme, Djébar et Cixous, chevauchant entre des genres divers, s'arrêtent à maintes reprises sur l'image de la femme voilée. Le thème de la femme voilée étant essentiellement politique et souvent polémique dans le contexte moderne dans plusieurs pays occidentaux et particulièrement en France, il n'en reste pas moins un propos psychologique et socioculturel<sup>8</sup>. Toutefois, le concept du voile étant polysémique, il implique naturellement plusieurs niveaux de discussions. Bien que le port du voile soit un sujet de controverse et attire des discussions de deux côtés de la question, ceux qui le considèrent une obligation religieuse et les autres qui le considèrent un acte de choix libre, une chose est sans doute claire : le port du voile concerne directement l'identité féminine et ne cesse de faire couler de l'encre.

Militantes pour la liberté de la voix féminine, les deux écrivaines ne pourraient donc pas passer sous silence le thème de la voix du corps féminin étouffée, le problème du voile, cette pratique dans le monde musulman considérée souvent une mise à l'ombre du corps féminin. La nécessité des femmes de cacher leurs cheveux a été une coutume pratiquée pendant des siècles, pas seulement dans les cultures musulmanes. Rosine Lambin parle de la « géographie et

---

<sup>8</sup> Le voile islamique a été objet de discussions et a provoqué des « affaires » depuis les années 1980 en France, dont « L'affaire du foulard » étant la plus célèbre. Les arguments des deux cotés sont basés principalement sur la liberté de culte et la laïcité à la française. Le 15 mars, 2003 La loi sur les signes religieux ostensibles dans les établissements d'enseignement publics est adoptée par l'Assemblée Nationale et le Sénat. Elle est entrée en vigueur au mois de septembre de la même année. Plus récemment, le 13 juillet de 2010, L'Assemblée nationale vote l'adoption d'un projet de la loi visant à interdire le port du voile intégral dans l'espace public en général, pas seulement dans les établissements d'enseignement publics.

histoire » du voile, en montrant que le port du voile ne se limitait pas seulement aux cultures musulmanes, mais cette pratique trouve ses racines aussi loin que les mœurs païens, aussi bien que l'héritage antique, grec et romain, qui constituent les sources des grandes religions monothéistes existantes aujourd'hui (45). Avec ces traditions religieuses, le voile avait et continue à avoir de nos jours un sens spirituel et symbolique. Un des exemples communs est le voile blanc de la jeune mariée, un symbole de sa virginité<sup>9</sup>, et son humilité devant son mari et Dieu. Même *Le Cantique des Cantiques* (Troisième poème, 4-1, 4-3) fait mention du voile :

4.1 Que tu es belle, mon amie, que tu es belle! Tes yeux sont des colombes, Derrière ton voile. Tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres, Suspendues aux flancs de la montagne de Galaad.

[...]

4. 3 Tes lèvres sont comme un fil cramoisi, Et ta bouche est charmante; Ta joue est comme une moitié de grenade, Derrière ton voile.

Ainsi, le voile ajoute à l'erotisme de la femme. En cachant des parties du corps, il laisse libre champ à l'imagination; et c'est cette imagination qui est souvent la source puissante de l'erotisme.

Quant à l'utilisation du voile dans l'Islam, des voix contradictoires se font entendre. Le fait que le voile soit conceptuellement lié à l'Islam semble étonnant si on considère que le voile comme forme de vêtement n'est mentionné que deux fois dans le Coran : la sourate 24, les versets 30 et 31: « Dis aux croyants de baisser leurs regards, d'être chastes, ce sera plus pur pour eux. [...] Dis aux croyantes de baisser leurs regards, d'être chastes, de ne montrer que l'extérieur de leurs atours, de rabattre leurs voiles sur les poitrines, [...] » et la sourate 33, verset 59, qui se

---

<sup>9</sup> Dans plusieurs cultures, la femme doit être vierge lors du mariage. Le voile blanc symbolise la membrane de virginité- l'hymen, et l'action d'enlèvement du voile par le marié est le symbolisme de la perte de virginité de la jeune mariée.

lit : « Prophète, dis à tes épouses, à tes filles et aux femmes de croyants de ramener sur elle un pan de leur voile. Elles en seront plus vite reconnues et éviterons d'être offensées. » Comme l'explique bien Leïla Babès dans *Le voile démythifié*, le voile n'est pas ainsi une pratique religieuse. Elle suggère que le rôle du voile fût simplement de donner aux femmes des croyants un signe distinctif, pour qu'elles soient distinguées des prostituées et des esclaves. Peut-on dire que le rôle principal du voile est de protéger la femme du désir masculin ? Selon la définition que donne Le Petit Larousse pour le mot « voile ». La première fonction du voile est justement de couvrir, protéger et cacher: n.m **1.** Etoffe qui sert à couvrir, à protéger, à cacher. **2.** Pièce d'étoffe servant à cacher le visage, à couvrir la tête des femmes, dans certaines circonstances. Le voile devient donc ce symbole polysémique, pour la femme qui le porte, qui la protège, tout en la privant de sa liberté du corps. Cette ambiguïté du voile s'avère également problématique dans le contexte de ce qui est caché et ce qui est révélé: le voile cache la femme mais en ce faisant la rend plus visible, ainsi plus vulnérable, car il invite à une sorte de dialogue silencieux entre la femme cachée et l'imaginaire du voyeur. Paradoxalement, le voile est en même temps le symbole de la soumission de la femme et l'agent de sa protection. Etant donné que l'acte du dévoilement libère la femme et en même temps la rend plus visible, accessible, voire plus fragile et vulnérable, n'est-il pas également vrai que le dévoilement soit indispensable pour la vérité et que la vérité soit primordiale dans la quête identitaire ? C'est justement dans cette ambiguïté que le thème du voile est abordé par les écrivaines féministes Djébar et Cixous.

Le rapport du *texte* et du *textile* existe depuis très longtemps. Le textile, le tissu ou l'étoffe constituent un signifiant qui est capable de communiquer un message. Toutefois, non seulement est-il possible qu'un voile puisse porter une signification textuelle, mais le contraire

est également possible : le texte peut agir comme un voile. Dans *Le plaisir du texte* Roland Barthes écrit à ce propos :

Texte veut dire Tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu  $\hat{R}$  cette texture  $\hat{R}$  le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. (101)

C'est alors dans ce sens barthien du texte révélateur, du texte qui dévoile que se placent les écritures de Djébar et de Cixous. Toutefois, on le verra surtout dans les exemples sur Djébar, le texte, paraît-il, peut paradoxalement voiler et dévoiler simultanément.

Si déjà dans *Savoir*, une partie du livre que Cixous a écrit avec Jacques Derrida sous le titre *Voiles*, l'auteure utilise, très explicitement, le mot « voile » dans le contexte de la séparation<sup>10</sup>, plus tard dans *Les Rêveries* le thème du voile revient pour encore marquer la séparation : cette fois c'est la séparation de l'auteure et de l'Algérie. Le voile devient dans ce texte le rideau qui cache l'Algérie de la narratrice, en la rendant plus désirable mais inaccessible. Dans ce texte où l'auteure partage ses souvenirs d'enfance, le personnage d'Aïcha, l'aide-ménagère arabe, représente pour elle l'Algérie même. Verena Conley indique dans « Pays de rêve : L'Algérie d'Hélène Cixous » à ce propos :

C'est par le personnage d'Aïcha, l'aide-ménagère, que l'Algérie se glisse dans le texte. Le pays comme espace géographique est métaphorisé en femme. A côté d'Omi, la grand-mère aristocrate d'Osnabrück, et la mère, la sage-femme de la

---

<sup>10</sup> *Savoir* est un texte assez court mais à plusieurs dimensions, qui enveloppe la différence sexuelle, en jouant avec les mots « la voile » et « le voile », pour montrer la séparation entre le masculin et le féminin. La narratrice partage l'expérience de ses souffrances à cause de la myopie, qui est décrit comme son « voile natale imperceptible ».

Clinique qui accouche les « petizarabes » et qui sont des femmes viriles, Aïcha est la seule femme. Aïcha est femme, mère et pays. [...] Femme-corps, c'est la seule Algérie que l'auteur ait jamais connue. ( 51)

Même si la représentation du pays comme une femme rappelle la théorie de la féminisation du pays lors de la colonisation, on peut quand même se rendre compte que pour Cixous c'est la femme qui devient le pays par un parcours inverse. Aïcha occupe un rôle symbolique, celui d'une femme-pays, dont la description minutieuse et imagée se prolonge tout au long du passage consacré à elle. Cette femme arabe, *voilée*, qui fait son entrée dans le texte « du fond du jardin » (90), ainsi de la nature, du sauvage, apporte avec elle les odeurs et les sons de l'Algérie, ce qui manquait tellement à Cixous-enfant. Pour la première fois elle peut toucher l'Algérie : « [...] car c'est la seule Algérie que j'ai jamais pu toucher froter retoucher tâter palper arquer mon dos à son mollet fourrer ma bouche entre ses seins ramper sur ses pentes épicées » (90). Ce passage passionné, sans ponctuation, suggère la hâte de la narratrice de gagner finalement l'Algérie, de la toucher. Les mots sautent de sa bouche, coulent, s'entassent, tout comme son désir accumulé d'avoir un jour l'Algérie. Mais Aïcha vient lentement, sans se dépêcher, avec une grâce commune aux femmes algériennes ; Cixous-enfant regarde Aïcha « arriver à la voile au petit port de la cuisine, portée lente ample sans remuer par l'eau invisible avec la lourde légèreté de la barque de pêche qui s'échoue au sable en soupirant elle avance sans remuer les pieds petite majesté enveloppée jusque dans la petite cour » (90). Le vocabulaire de la mer utilisé pour décrire l'avancement de cette femme est aussi symbolique : métaphore d'une barque, d'un bateau, elle est l'outil qui va et vient entre les deux bords de la rivière, entre l'Algérie-lointaine et insaisissable et la narratrice. Pourtant on ne devrait pas ignorer le jeu de la narratrice avec les mots « la voile » et « le voile » : « Je la regarde enlever le voile qui la berce et

la barque parmi les barques blanches et dessous c'est une femme qui est-la-femme et il n'y a pas d'autre femme qu'Aïcha » (91).

Or, Aïcha représente la femme-mystère ou l'Algérie-misère que la narratrice veut connaître. Mais comme l'Algérie, de même Aïcha ne se donne pas à la découverte, ne s'ouvre pas, ne se dévoile pas- en ce sens qu'elle enlève son voile et ouvre sa voile : « Sans elle-cela ne fait pas sens d'imaginer ce qui n'est pas. Je ne vais pas prêter Aïcha. Je suis conjugée d'elle. Tout le temps du Clos-Salembier j'ai rêvé d'aller un jour chez Aïcha dans son chez » (92). Ce désir passionné de connaître la maison d'Aïcha, d'être « dans son chez » n'indique que la passion de la narratrice d'entrer, de pénétrer en Algérie. Comme l'Algérie, elle ne connaît que l'extérieur d'Aïcha : « Tout ce qu'une femme peut être et tout ce qui peut être une femme c'est Aïcha tantôt grosse tantôt délestée de la portée et souvent advenant les bras pleins de l'enfant d'avant sous forme de petite divinité soigneusement sale, la chevelure blonde tressée de toiles d'araignées quelques mouches aux paupières et des perles de morve aux narines, les bijoux de ville, les coquillages au cou de l'Algérie » (91). Au contraire de son frère pour lequel les filles d'Aïcha étaient plus intéressantes, la narratrice se concentre sur la mère, qu'elle peut sentir, même goûter : « [...] mais selon moi Aïcha était le pain le gâteau les fruits les puits l'ombre le repos canaan l'amour de l'agneau pour les mamelles le salut, une femme d'une grande beauté qui savait quelques mots de français tous les autres mots étaient dans les yeux dans les mains dans les rires » (92). Cette série de métaphores (le pain, le gâteau, les fruits, etc.) et de métonymies (les puits, le repos canaan, etc.) pour signifier Aïcha, cette « terre promise », suggère la passion de la narratrice pour le corps maternel d'Aïcha, un amour tout à fait charnel. Cette maternité est suggérée plus tard dans le texte encore une fois : « La beauté du mou, beauté rare et difficile. Les grands seins mous mal accrochés à la corde exprès, ce qui leur donne une autonomie à chacun »

(92) et encore avec « Moi aussi j'ai tiré aux mamelles d'Aïcha. » (95) L'évocation des métaphores (lente, crémeuse, une jatte de lait sur le point de bouillir), qui idéalisent le corps d'Aïcha et qui sous-entendent la maternité, ainsi la générosité d'Aïcha se heurte, pourtant, à un problème dans le texte et brise l'illusion. Malgré sa volonté extrême de savoir tout sur Aïcha, cette femme qui, elle avoue, était tout pour elle et ne le savait pas, la narratrice se rend compte que le nom d'Aïcha n'est pas du tout Aïcha, mais Messaouda. Ainsi, Aïcha n'est pas Aïcha : encore une fois l'objet de son désir s'éloigne d'elle quand elle pense vraiment l'avoir sous ses doigts. Il devient évident que le voile n'est jamais tombé, Aïcha n'est jamais dévoilée, (car la narratrice avoue que cette connaissance du nom lui est venue trop tard), même si elle a fait semblant d'enlever le voile.

La compréhension du fait que rien n'est ce qu'elle pensait être, que tout semble lui échapper, a pour effet pour la narratrice de conclure qu'elle ne resterait pas dans ce pays, l'Algérie, qui, semble-t-il reste toujours voilée et inconnue : « Je ferai n'importe quoi pour quitter ce pays » (95), car elle comprend qu'elle ne peut jamais entrer « dans la maison d'Aïcha », elle ne connaîtra que son sens, pas son vraie identité. Les points de ressemblance entre Aïcha et le pays se résument ainsi: « Le cœur battant j'insiste je guette encore aujourd'hui peut-être une porte s'ouvrira dans la ville d'Alger si à la mémoire de ma mère je frappe assez fort encore maintenant je longe la muraille je tâte je rêve d'entrer dans le pays dont je suis l'avorton entêté. » (96) C'est alors l'image de la muraille<sup>11</sup> qui résume le passage consacré à Aïcha, la femme voilée et qui suggère l'incapacité de la narratrice de pénétrer à travers le voile.

Etant une figure sans aucun doute importante dans la quête identitaire de la narratrice, Aïcha reste quand même problématique pour elle. Aïcha, qui est la représentation de l'Algérie et de l'Algérienne dans cette œuvre, et implicitement la représentation du voile, permet à l'auteure

---

<sup>11</sup> On discutera plus en détail l'image du mur et l'impossibilité de le franchir dans le chapitre 4 de cette étude.

de toucher l'Autre, de s'approcher d'elle ; mais comme l'Algérie, elle reste l'inconnue, elle lui échappe. Il ne fait aucun doute que le voile joue un rôle important dans la quête identitaire de Cixous, en l'invitant, dès l'enfance, à dévoiler pour connaître, à dévoiler pour avoir accès à l'Autre.

Au cours des années la pratique littéraire d'Assia Djébar a aussi constamment traité du problème du voile, suggérant, que l'écriture féminine est un moyen du dévoilement pour la femme. Traçant des parallèles indéniables avec la théorie littéraire d'Hélène Cixous, qui est la porteuse principale de la théorie de « l'écriture féminine », Djébar en donne sa propre explication et son approche, mais l'idée principale que l'écriture féminine est la libération de la femme n'en change pas. A la question quasi-rhétorique « Ecriture, hasard ou nécessité ? », Djébar répond<sup>12</sup> :

Pourquoi écrire ? [...] J'écris parce que l'enfermement des femmes, dans sa nouvelle manière 1980 (ou 90, ou 2000) est une mort lente, parce que l'isolement des femmes analphabètes ou docteurs, est une mort lente, parce que la non-solidarité présente des femmes du monde arabe se fait dos tourné à un passé peut-être de silence, mais certainement pas d'entr'aide...

Cette « mission » de la libération des femmes de leur prison se révèle en effet comme un des buts principaux de l'écriture djébarienne. La question se pose de savoir s'il y a selon Djébar une meilleure représentation de la prison, de l'enfermement des femmes algériennes, que celle du voile<sup>13</sup> ? En mettant le voile sur la femme, en cachant son corps, on lui ôte également sa voix- or la voix fait partie du corps et ne peut pas exister sans le corps. Ainsi, si la femme est voilée, sa

---

<sup>12</sup> De la lettre d'Assia Djébar, publiée initialement dans *Présence de Femme*, « Gestes acquis, gestes conquis », sous le titre « Pourquoi écrire », Alger, ARFA (Atelier des recherches sur les femmes algériennes), 1985, et plus tard dans *Assia Djébar, Nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar, Nomade Entre Les Murs-- : Pour Une Poétique Transfrontalière* (Paris: Maisonneuve & Larose, 2005).

<sup>13</sup> On pourrait bien sûr considérer la colonisation de l'Algérie par la France comme l'enfermement ultime, mais ce dernier ne concerne pas seulement la femme, mais les hommes aussi, bien que les effets sur chaque groupe soient différents.

voix reste voilée, étouffée, son écriture-presque impossible. Etant isolée du monde politique qui est le domaine exclusif des hommes, la femme algérienne, reste marginalisée et son écriture ou sa voix deviennent un risque énorme pour l'homme, car par ces dernières la femme pourrait pénétrer le monde des « choisis », ou ceux qui peuvent s'exprimer publiquement-les hommes<sup>14</sup>.

Laurence Huughe compare le voile (le hijab), aux murs de la prison qui emprisonnent la femme dans l'univers du domicile et de la famille, les seuls mondes que l'ordre islamique considère féminins. Elle compare cette prison au système panoptique de Michel Foucault: « If the Algerian woman's presence is undesirable in "the center," which is reserved exclusively for men, it is because the latter occupy a place of choice the better to exercise their surveillance over the feminine subject, who is marginalized, within reach of the gaze » (867). Ainsi, le *Surveiller et punir* de Michel Foucault, écrit pour le contexte de la création des prisons avec un système de surveillance panoptique, s'applique à la société des femmes voilées, où l'œil masculin devient le centre panoptique qui surveille les femmes qui « tournent » autour et ne sont pas censées violer la frontière, ou dans ce cas enlever le voile, écrire et devenir visible. Et c'est dans ce système où l'écriture féminine se révèle problématique. Selon Huughe en écrivant, en se dévoilant la femme accepte d'être l'objet, le cible du voyeurisme masculin: « Thus, by dint of writing and of its social impact when published, the woman penetrates not only the public space, the outdoors - masculine space - but also and especially the heart of the panoptical center, where she becomes

---

<sup>14</sup> Il est important de mentionner ici que de diverses voix sur la pratique du port de voile se font entendre. Avec ceux qui considèrent le voile un symbole d'emprisonnement de la femme, il y a aussi le côté pro-voile, qui considère que le voile protège la femme en la couvrant de la vue, ainsi la protégeant, mais n'étouffe pas sa voix. Les féministes « pro-voiles » valorisent la liberté d'affirmer leur appartenance religieuse et leur identité culturelle et considère le voile le meilleur moyen de le faire. Selon ce groupe le voile n'infériorise pas la femme, au contraire, il lui donne un pouvoir. Un exemple est l'Association Solidarité féminine 66, dont les membres se disent féministes. Selon l'organisatrice de l'Association Yamina Tadjour, « la pudeur est la priorité de la femme musulmane. Défendre ses droits c'est donc, notamment, défendre celui de porter le voile. Une femme croyante sans son voile, c'est comme une banane sans sa peau : elle pourrit de l'intérieur ». [www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr), Ces Féministes Qui Défendent Le Voile, 2010.

the object of all gazes and transgresses the prohibition on visibility. In other words, she agrees to become the target of voyeurs » (867).

Pourtant il existe un paradoxe important : si dans ce contexte historique et culturel donné l'arrivée de la femme à l'écriture est sans doute un dévoilement, une occasion rare de trouver le chemin vers la libération, l'écriture elle-même devient par contre une autre forme de voile, ou moyen de défense. Dans son ouvrage engagé *Le harem politique : Le Prophète et les femmes* Fatima Mernissi parle, parmi d'autres problèmes fondamentaux concernant la condition de la femme dans la société musulmane, du rôle du voile, en considérant ce dernier non seulement un symbole de la soumission de la femme musulmane, mais aussi celui de la protection . Rachel Gabara traite de l'ambivalence du rôle du voile dans l'œuvre de Djébar, en considérant la fonction protectrice du voile un « double-edged gift » (118). Elle remarque le rapport paradoxal entre Djébar et le voile: « The fact that Djébar did not take the veil at age twelve separated her from the comfort and protection of the world of veiled women and exiled her from her native language. Although Djébar values her freedom to write and to circulate in the outside world very highly, she is conscious of having paid a very high price for it » (116). C'est donc souvent dans ce sens de protection et de défense que le symbole du voile se présente dans l'œuvre de Djébar. Dès le début de sa carrière littéraire Djébar a recours au voilement symbolique: elle prend le pseudonyme littéraire, « le nom de plume », d'Assia Djébar. Calle-Gruber parle de ce moment important dans la vie de Djébar : « Tres tôt, Fatma Zohra Imalhayène, née à Cherchell, l'ancienne Césarée, entre en littérature et elle prend pour nom d'écrivain ASSIA DJEBAR, qui signifie : Consolation et Intransigeance » (17). Le but principal de la prise du pseudonyme étant son désir de cacher à son père son activité littéraire, Djébar rétablit une relation complexe concernant la problématique du voile : bien que le pseudonyme agisse comme un voile qu'elle

prend pour la possibilité de lancer son écriture, et ainsi se dévoiler, l'idée qu'elle se débarrasse du nom de son père, ou de son mari dans l'avenir, semble être aussi un niveau de dévoilement. Des théories féministes ont traité la question du nom de la femme dans le contexte de la construction et la quête de son identité. En discutant surtout les problématiques de l'autobiographie dans l'œuvre de Djébar, Alison Rice parle aussi du choix de pseudonyme. Elle mentionne le passage dans « Ce Sexe qui n'en est pas un » de Luce Irigaray, où la théoricienne féministe aborde la question du nom :

D'où ce mystère qu'elle représente dans une culture qui prétend tout énumérer, tout chiffrer par unités, tout inventorier par individualités. *Elle n'est ni une ni deux*<sup>15</sup>. On ne peut, en toute rigueur, la déterminer comme une personne, pas davantage comme deux. Elle résiste à toute définition adéquate. Elle n'a d'ailleurs pas de nom « propre ». Et son sexe, qui n'est pas *un* sexe, est compté pas de sexe. (Irigaray,26)

Donc, en adoptant le pseudonyme, Djébar s'attribue un nom « propre », autrement souvent impossible si on est femme. Si le nom du père, ou celui du mari plus tard, sont des voiles que la femme ne choisit pas, mais sont donnés quand même, le pseudonyme, le nom du plume, est adopté de plein gré, devenant un voile volontaire, surtout si on considère qu'Assia Djébar utilise ce nom dans les domaines non seulement littéraires, mais aussi professionnelles et personnelles. Rice remarque aussi qu'Hélène Cixous avait traité la question du « nom propre » dans « Le Rire de La Méduse »: « Je dis qu'elle bouleverse le „personnel“ : comme on lui a parfois, mensonges, chantages, mariage, toujours extorqué son droit à elle-même en même temps que son nom, elle a dans le mouvement de l'aliénation mortelle pu voir de plus près l'inanité du „propre“, la mesquinerie réductrice de l'économie subjective masculine-conjugale, à laquelle elle

---

<sup>15</sup> Irigaray souligne.

résiste doublement. » (50). Compatible à la théorie cixousienne, Assia Djébar s'attribue un nom « propre », un nom indépendant de son statut marital, en réclamant son « droit à elle-même », ainsi que son droit à son nom.

Le rôle du voile dans l'œuvre d'Assia Djébar invite aussi à considérer sa «venue à l'écriture»- un terme utilisé par Cixous, en traitant cette venue-même comme un acte de voilement par l'auteure, en d'autres termes, en analysant son écriture comme un voile. Plus précisément, Djébar écrit en 1999 :

J'avais, dans l'urgence de ma prise de parole publique, découvert soudain cette évidence :

*J'ai utilisé jusqu'à là la langue française comme voile. Voile sur ma personne individuelle, voile sur mon corps de femme ; je pourrais presque dire voile sur ma propre voix.*<sup>16</sup> (43).

Selon l'auteure sa pratique textuelle équivaut à son voilement. Une telle explication de l'écriture crée l'ambiguïté dans la compréhension du lien entre l'écriture et le voile. Encore une fois, l'écriture, qui est censée dévoiler et libérer la voix, vient à voiler l'auteure. Il est aisé de s'apercevoir ici la relation de la narratrice à la langue française, à cette « langue marâtre<sup>17</sup> » qu'elle a adoptée comme seule langue de l'écriture possible, car elle ne maîtrise pas le berbère, la langue de sa mère, tout en étant toujours fascinée par le son de cette langue<sup>18</sup>. En effet, parlant de son rapport ambigu à l'écriture, l'auteure avoue : « Ainsi, pour moi en une première étape de mon trajet d'écrivain : l'écriture je la voulais loin de moi, comme si dans ces creux, ses pleins et

---

<sup>16</sup> Djébar souligne.

<sup>17</sup> « Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est disparue ? ... Langue-mère idéalisée ou mal-aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls géôliers !... Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ? » Assia Djébar, *L'amour, La Fantasia : Roman* (Paris: J.C. Lattès, 1985), 298.

<sup>18</sup> Je vais étudier la relation de la narratrice à la langue française plus en détails dans le chapitre 2, « Ecrire l'exil ».

ses déliés, je me cachais plutôt en elle, [...], un peu, après tout, comme la silhouette citadine maternelle, défilant au centre du village, devant les paysans » (43).

Djebar réfléchit au pouvoir de l'écriture d'agir comme un voile, qui est capable de lui cacher des regards qui la suivent, mais en même temps de se cacher d'elle-même. Ce faisant, l'auteure développe néanmoins le sujet du voile qui n'est pas forcément son écriture en français particulièrement, mais son écriture en général. Djebar met en balance sa pratique textuelle de trente ans et révèle son attitude envers son écriture, dans la partie de *Ces voix qui m'assiègent* intitulé « De l'écriture comme voile » : « Je me dis à présent que j'écrivais toute en restant voilée. Je dirais même que j'y tenais : de l'écriture comme voile ! (97). Toutefois l'analogie de l'écrivaine entre l'écriture et le voile se développe au cours des années. Du « mode naturel » l'acte de se voiler devient son premier choc visuel face à l'image de la femme voilée qu'elle regardait « sous l'œil mort de la caméra », lors de sa première expérience cinématographique dans le mont de Chenoua<sup>19</sup>.

La pratique cinématographique aide l'écrivaine/cinéaste à avoir un regard de dehors sur la femme voilée qu'elle filme, qu'elle avoue être une « découverte funèbre » (99) comme une façon de voir. Cette expérience aide l'écrivaine à se détacher et à reconnaître pour la première fois « la réalité visible » (99). A propos de l'expérience cinématographique de la romancière-

---

<sup>19</sup> Il s'agit ici du film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, tourné en région rurale algérienne, à Cherchell, la ville natale de la mère de Djebar, en 1977. C'est un film, basé sur un travail d'enquête, de 115 minutes, où le personnage de Leïla agit comme le double de la cinéaste Djebar. Djebar, une femme déjà étrangère à ces lieux nats, traverse les villages et les montagnes, à la recherche des mémoires d'enfance. Dans la section *Images et Regards volés* de son livre *Assia Djebar* Mireille Calle-Gruber analyse l'expérience de Djebar comme cinéaste Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar* (Paris: ADPF, Ministère des affaires étrangères, 2006). Dans *Assia Djebar. Romancière Algérienne Cinéaste Arabe* Jean Dejeux parle l'importance du regard chez la romancière/cinéaste. Considérant ce film comme un film sur « le regard en même temps que sur la mémoire », Dejeux va plus loin et montre que « Toute l'œuvre d'Assia Djebar affirme ce regard et les transgressions des normes traditionnelles : regard des amoureux ou des conjoints face à face, regard sur les hommes, sur les magasins, les vitrines, les passants, et regard des autres sur la jeune émancipée qui circule, pensant être invisible, mais qui en fait est « exposée », dévisagée, déshabillée, elle aussi, par le regard masculin ». Jean Déjeux, *Assia Djebar : Romancière Algérienne, Cinéaste Arabe*, Collection "Alf" 4 (Sherbrooke, Québec, Canada; Momence, Ill., U.S.A.: Naaman ; En vente, Baker & Taylor Co., 1984).

cinéaste Djébar, Giuliva Milo remarque que « Son premier film-documentaire tournée pour la télévision algérienne, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, lui fournit d'autre part l'occasion de mettre à jour tous les problèmes, de les extérioriser » (82) Et c'est justement parlant de cette période de la vie que Djébar déclare dans *Ces voix qui m'assiègent* avoir trouvé un « sens de condamnation » : « C'est un fantôme... C'est... cela voulait dire ... les femmes, toutes, elles, si près de moi jusque-là, elles de ma familles, elles autant dire moi-même » (99). Dominique Fisher analysant l'approche de Djébar à la femme voilée comme « fantôme », explique : « L'image de la femme voilée comme fantôme, la prise de conscience de l'écriture comme voile est le lieu d'„un traumatisme“, [...], car, derrière ces voiles, se profile l'interdit de regard et de prise de parole et le „mur de silence“ qui maintiennent les femmes hors de l'Histoire, de la langue et de la culture » (81).

Nous voyons notamment que l'écrivaine déploie des possibilités diverses de la représentation du voile pendant son expérience littéraire, en nous montrant une chaîne de développement de son approche à la femme voilée Dans son roman *Femme d'Alger dans leur appartement*<sup>20</sup> Djébar s'intéresse largement au sujet du voile et du dévoilement de la femme arabe. Précisément dans la Postface, intitulée « Regard interdit, son coupé », Djébar remarque : « L'évolution la plus visible des femmes arabes, tout au moins dans les villes, a donc été d'enlever le voile. Nombre de femmes, souvent après une adolescence ou toute une jeunesse cloîtrée, ont vécu concrètement l'expérience du dévoilement. » (246). Pourtant, ici aussi Djébar nous présente l'ambiguïté de l'expérience de la femme dévoilée, en consacrant tout ce passage au « regard interdit », car il est interdit, comme l'explique l'écrivaine, de regarder le corps de la femme, qui reste emprisonné, voire voilé. Mais même en se dévoilant, la femme ne se débarrasse

---

<sup>20</sup> Djébar emprunte ce titre de Delacroix, dont le tableau célèbre est sujet de son analyse dans la Postface du roman.

pas des problèmes ; car si le voile cachait, ou « protégeait » la femme, maintenant la femme se sent « exposée » :

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 soustrayait aux regards est de fait ressenti comme « habit de soi », ne plus l'avoir, c'est être totalement exposée. (247)

Le sentiment d'ambiguïté envers la femme dévoilée et exposée avait déjà paru dans le chapitre « L'Algérie se dévoile » de *Sociologie d'une Révolution (L'An V de la Révolution Algérienne)* de Frantz Fanon, en 1959, où l'auteur parle non seulement du rôle politique du voile de la femme algérienne, mais aussi du rôle individuel, mentionnant que le voile « protège, rassure et isole » la femme (24). Fanon explique que le corps de l'Algérienne, dans la société traditionnelle, est signifié par le voile. Comme le voile est porté dès l'âge de puberté, Fanon mentionne le rôle protectif du voile qui arrive dans « la phase de plus grande effervescence ». La pratique du dévoilement des femmes lui fournit matière des réflexions sur le rôle important du voile. Le sentiment ambigu, un sentiment d'hésitation, domine la pensée de Fanon envers le dévoilement de la jeune Algérienne. C'est plutôt le malaise de l'Algérienne de paraître comme Européenne qui paraît déranger Fanon Écrivain et psychiatre. Selon lui, la femme doit apprécier le voile plus après l'avoir enlevé et après avoir vécu le sentiment de dénudement :

Impression de corps déchiqueté, lancé à la dérive; les membres semblent s'allonger indéfiniment. Quand l'Algérienne doit traverser une rue, pendant longtemps il y a erreur de jugement sur la distance exacte à parcourir. Le corps dévoilé paraît s'échapper, s'en aller en morceaux. Impression d'être mal habillée,

voire d'être nue. Incomplétude ressentie avec une grande intensité. Un goût anxieux d'inachevé. Une sensation effroyable de se désintégrer. L'absence du voile altère le schéma corporel de l'Algérienne. (42)

Il est clair que pour Fanon ce n'est pas le danger de la libération de la femme que le dévoilement causerait, mais surtout l'inquiétude de l'occidentalisation, pour laquelle la femme doit « briser toute timidité, toute gaucherie ». Mais le passage va clore avec une constatation qui fait écho aux approches d'Assia Djébar et d'Hélène Cixous sur la théorie de la connaissance du corps féminin. Fanon conclut : « L'Algérienne qui entre toute nue dans la ville européenne réapprend son corps, le réinstalle de façon totalement révolutionnaire » (42).

La réflexion djébarienne prend une fois de plus appui sur la question du voile et du dévoilement en tant qu'élément significatif dans la construction identitaire de la femme algérienne. Le thème du voilement des femmes dans la société algérienne est ainsi traité dans *Nulle Part dans la maison de mon père* aussi, car son expérience personnelle de ses premiers souvenirs du voile ramène la romancière à l'image de sa jeune mère, dont l'histoire ouvre le livre. En fait, le voile est ce qui représente la mère dans le monde extérieur, le voile est ce qu'on voit de la mère. Il est tout à fait évident que le voile de la mère était une partie que la petite fille ne dissociait pas du corps maternel, « la jeune mère », son aînée de dix-neuf ans seulement.

La première partie du livre, *La jeune mère*, nous offre l'image de « jeune mariée » (13). Une scène d'enfance, ancrée dans la mémoire, surgit :

A présent, moi, sa fillette, je lui tends la main dans le corridor du rez-de-chaussée, chez Mamané, sa mère. Toute jeune femme, enveloppée de pied en cap dans un voile de satin blanc, a besoin d'un enfant pour aller rendre quelques visites d'après-midi dans la petite cité. Dans ce vestibule, ma mère se couvre lentement

du haik immaculé avec franges de soie et de laine. Je peux entendre encore le froissement du tissu, de ses plis fluides autour des hanches et des épaules maternelles, tandis que nous faisons halte dans la pénombre, devant la lourde porte. (14)

Ces premiers souvenirs de la fillette qui a « deux ans et demi, peut-être trois » nous présente une image de la mère idéalisée, et comme elle est couverte du voile, le voile fait ainsi partie de l'image complète de la mère. Nous voyons ici donc la mère qui doit passer par le monde masculin, la rue, pour arriver chez sa mère. Pour le faire elle a besoin de la protection du voile. Bien plus, comme si le voile n'était pas déjà une protection suffisante « des regards des hommes-boutiquiers dressés, badauds assis ou simples curieux » (15), elle a besoin de la petite fillette. L'inquiétude de la fillette augmente, car elle commence à se rendre compte de son rôle de la protectrice de la mère, qui, pas très auparavant, lui avait appris comment marcher, et qui a besoin de son aide maintenant pour marcher, avancer dans ce monde masculin : « Ultime minute d'arrêt : ma main tendue accroche le coin du voile, tout près du corps masqué de la jeune dame. Est-ce que, dehors, je saurai la guider lorsque, toutes deux, nous nous avancerons ? » (14). L'image du voile étant tout près du corps maternel, comme une deuxième peau, une deuxième identité, renforce l'idée que la fillette ne dissocie pas la mère du voile. Pourtant, l'utilisation des mots « corps masqué », qui sont déjà les mots de la romancière adulte, surtout pas ceux que la petite fillette de trois ans aurait dit, donne au lecteur le double-sens du sentiment de la romancière envers le voile, aussi bien que le développement de ses sentiments pendant des années.

Le mot « masque » communique également une image de « mascarade ». Autrement dit, si elle porte un masque, il doit y être alors une identité cachée derrière ce masque. Aussi bien

comme dans les mascarades, le public R ici un public masculin R doit notamment « deviner », « révéler » cette identité mystérieuse. Toutefois, le masque, c'est-à-dire le voile, tout en cachant la vraie identité, porte aussi en lui-même la clé de la révélation. Or la description du voile R le matériel ou la coupe R est propre à une classe sociale donnée. Nous voyons le signe de sa bourgeoisie mauresque dans la description suivante du voile maternel: « Celle que j'escorte porte sur le nez un triangle d'organza qui laisse libres ses yeux- c'est le privilège des femmes de ce port repeuplé de réfugiés andalous, trois siècles auparavant » (14). La description du voile met en évidence l'orgueil de la petite fille, pour qui, certainement, sa mère est la plus belle et naturellement doit porter le voile le plus beau, en organza. La narratrice continue la description et on a l'impression de toucher cette voilette de la femme mystérieuse, dont le nom n'étant pas mentionné ici, reste encore plus énigmatique:

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'arête du nez. Ma main frôle le tissu de son voile ; je me sens si fière de paraître à ses côtés. Je la guide comme on le ferait pour une idole mystérieuse : moi, son enfant, je dirais son page, ou même son garant, tandis que, s'éloignant de la demeure de sa mère, elle se dirige lentement vers une autre maison familiale. (14-15)

Toutefois il faut aussi mentionner que si le tissu ou la coupe donnent une idée générale de la classe sociale de celle qui porte le voile, au niveau plus individuel et intime la façon de se voiler est unique, ainsi personnel et propre à chaque femme : « Mais on la fixe, elle, bien qu'invisible, reconnaissable à maints détails du voilement, du gonflement du tissu souple aux hanches, son regard baissé ou se portant au plus loin, moi, la fillette, je ne compte pas ! » (15).

Cependant, ce que la romancière ne mentionne pas ici, c'est que la mère est aussi connaissable par la fille : la fille n'étant pas voilée, révèle l'identité de la mère. Etant dans une situation plus avantageuse que la mère, la fille n'est pas voilée, donc c'est elle qui « guide » sa mère, et c'est elle qui la présente au monde et décèle l'identité maternelle au monde : « Je me sens fière car j'introduis ma mère- que je sais la plus belle, la plus désirable- à toute la ville, au monde entier : ceux qui l'admirent, je pressens déjà qu'ils nous jugent, qu'ils nous guetteront, méfiants et circonspects... » (15).

Soudain, nous voyons une unification de la mère et la fille, qui seulement quelques lignes avant avoue « ne pas compter » ; elle forme un « nous » avec la mère. On peut oser dire ici que c'est la première prise de conscience féminine que la fillette éprouve, en voyant sa mère tellement aimée et admirée en danger d'être jugée. N'est-ce pas la naissance de la solidarité féminine à laquelle le lecteur est témoin ici ? Il n'est pas donc un hasard que le passage finit par le désir de la fillette de « braver » ce danger, mais pas seulement pour la mère, mais pour elle-même aussi : « Il m'arrivera de penser (mais plus tard) que ces voyeurs, je pourrais les braver pour elle, pour nous deux ! » (15).

En fait, nous pouvons saisir les premiers signes qui se témoignent déjà, la fillette n'ayant que trois ans, qu'elle commence le processus de « braver », à cet âge, se distinguant des autres filles de sa ville. Une fois arrivée « dans la demeure de la famille alliée », où des femmes de tout âge et des fillettes, de jeunes filles, des aïeules âgées, sont réunies pour partager les derniers bavardages, la petite fille se sent différente. Elle mentionne tout de suite qu'elle préférerait éviter les jeunes filles qui l'ont accueillie et rester aux côtés de la mère. Soulignant ainsi sa différence des intérêts avec les autres filles, la romancière renforce cette image de son altérité en mentionnant ses vêtements-une robe courte ou une jupe écossaise qui deviennent l'objet

d'admiration et d'envie des autres filles. L'exclamation d'envie qu'une des jeunes filles pousse est notable : « -Elle est habillée comme une petite Française ! s'exclame-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 séroural ! »(17). Bien que la narratrice avoue avoir une admiration pour le pantalon bouffant de sa jeune parente et même pense qu'elle aurait aimé faire cet échange, si la mère n'était pas présente, il devient clair au lecteur que sa différence vestimentaire devient un élément de distinction important, depuis son enfance. Etant exactement le contraire du voile, la robe courte ou la jupe écossaise lui donnent une liberté et une apparence européenne que les autres filles et les autres femmes, y compris sa propre mère, n'ont pas. « Je me tais, je me sens soudain étrange, étrangère... » (17), admet la narratrice, en exposant encore une fois la force que le vêtement ou l'absence d'un vêtement peut avoir.

Le rôle du vêtement comme moyen d'émancipation est encore une fois traité dans cette œuvre, cette fois c'est « la robe décolletée avec caraco » qui est sans doute un des « objets » les plus importants dans la formation de son identité féminine, un moment considérable de sa quête. La narratrice qui a pu éviter le voile islamique parle de cette robe, « objet fétiche » et toute une image de la lutte pour l'émancipation surgit devant les yeux du lecteur. La narratrice se souvient de cette robe, même des décennies plus tard, « Cet objet ? Non, ici un tissu, un léger vêtement ! Une robe, mais pas n'importe laquelle, une robe décolletée avec caraco » (185). Cette robe, « cousue sur les indications précises » (186) fournies par la narratrice à la couturière, devient le symbole parfait du dévoilement de la narratrice. Un dévoilement bien littéral, car la robe était « un peu osée » pour son temps et milieu, mais qu'elle a fini par obtenir, même en choquant la mère. Examinant les « pièces de tissus rares chez l'un des marchand juifs ou arabes » (186) avec la mère, « chacune palpant la soie ou le taffetas », la narratrice arrête finalement son choix sur

« un satin souple à fleurs rouges et violettes sur fond noir » (186). Bien que l'étoffe soit en elle-même « un peu trop voyante », c'est le choix de la coupe de la robe qui est encore plus choquante : « [tes] épaules complètement nues et ton dos à moitié découvert, avec, peut-être, un caraco à mettre dehors pour être « décente ». (187) Ce choix révoltant trouble la mère, qui paye quand même pour la robe, mais ne peut pas se taire et donne quand même son conseil maternel : « Pas seulement dehors, ma fille ! a doucement conseillé ma mère. Même dans nos noces entre femmes tu choquerais la plupart ! » (187). Ainsi, à quatorze ans seulement, la narratrice éprouve précisément le même sentiment du dévoilement, ce sentiment de « marcher nue », quand elle s'avise de porter cette robe décolletée :

Porter une robe avec le dos et les épaules découvertes-mais pas dehors...Lorsque tu t'avances dans la rue sans voile, sans foulard sur les cheveux, sans t'envelopper le corps entier sauf les yeux, c'est déjà, pour « eux », marcher nue ! Or, cette robe dénude pour de bon le dos et les épaules ; « une robe un peu osée », prétend la couturière, à croire que c'est la robe qui ose et non celle qui la porte, qui la porte sans rougir, impudemment ! (185)

Bien qu'elle ait dû porter cette robe seulement pendant les mariages et parmi femmes, et à cause de cette vraie robe pour danser, elle commence à aimer les noces, cette robe est certainement devenue pour la narratrice un objet d'initiation, un passage de l'enfance à l'adolescence : « On ne peut toujours vivre en tablier de pensionnaire ! » Mais ce qui est encore plus marquant, c'est le passage d'une fille à une femme plus libérée, plus émancipée.

Il est vrai que l'énigme du voile ne manque pas de revenir en force perturber les œuvres de Djébar et de Cixous. Le rôle du voile et du dévoilement dans la quête identitaire de la femme qui a vécu son enfance dans la société des femmes voilées ne peut naturellement pas être sous-

estimé. Il est facile de voir que le voile et le dévoilement au sens littéral ou symbolique sont primordiaux dans la recherche identitaire des deux écrivaines et jouent un rôle complexe dans la compréhension de la liberté et de l'emprisonnement. Le voile a pour les deux écrivaines un double sens de masquer et de dévoiler. Il crée des associations variées, mais reste toujours au centre de la réflexion littéraire pour les deux écrivaines.

### CHAPITRE 3

#### ECRIRE L'EXIL

Ecrire ou courir ? Ecrire pour courir ; se souvenir certes, et malgré soi ; non du passé mais de l'avant-mémoire, de l'avant la première aube, avant la nuit des nuits, avant. Ce serait donc une écriture de la fuite : écrire d'un souffle scandé par poussée, par brassée, par apnées...

*(Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie, Djébar)*

Après l'effort illusoire de la colonisation d'étendre l'unification culturelle sous le titre de la « mission civilisatrice », en créant un colonisé assimilé culturellement et linguistiquement au colon, la décolonisation, à son tour, suscite le problème du déracinement, du déplacement et de la déchirure ; des questionnements qui ont fourni matière à réflexion à plusieurs écrivains postcoloniaux, comme par exemple Albert Memmi et Franz Fanon. La double appartenance culturelle et linguistique, marquée non seulement par des limites et des frontières géographiques, mais surtout par des recherches et des quêtes identitaires, innove l'écriture de l'exil. Que cela soit un exil au sens propre (un manque de chez-soi), ou un exil au sens figuré (un sentiment de non R appartenance), le résultat en est le même : écrire l'exil c'est tenter de réconcilier par le moyen de la langue la division identitaire. Ecrire l'exil ? Ecrire en exil ? Ecrire contre l'exil ? Toutes ces questions, à la source du récit d'exil, reviennent d'abord à exprimer une absence, une séparation de l'individu de ses racines, une rupture avec l'histoire. Autrement dit, écrire l'exil

c'est lutter contre l'oubli de l'histoire, ignorant la séparation physique ou psychologique de son environnement natal ; c'est un effort de rapprochement textuel et de réparation de la rupture et de la continuité. Mais le récit d'exil est également un témoin du pouvoir du mot. Sa force permet à l'écrivaine aussi bien qu'à son lecteur ou lectrice, d'appropriier et d'adapter les nouvelles conditions de la vie. Le récit d'exil sert à explorer les labyrinthes du souvenir ou de l'imagination du pays natal, de la terre perdue ; et de se plonger dans l'univers inaccessible du chez-soi lointain.

Outre le fait que Hélène Cixous et Assia Djebar partagent un héritage francophone postcolonial et vivent une certaine dimension de l'exil, elles ont aussi en commun leurs textes traitant d'exil et des textes enracinés dans l'exil. En exil, elles écrivent l'exil. Leurs œuvres semblent retourner constamment sur la prise de conscience d'une identité, une conscience de soi et de l'écriture à la fois. C'est une écriture féminine au sens où Cixous la définit dans ces deux textes théoriques, *La Jeune Née* et *Le Rire de la Méduse*. Selon sa théorie il existe une distinction nette entre l'écriture féminine et l'écriture masculine. Selon Cixous l'écriture féminine reste encore à inventer, puisque la femme n'a pu jusqu'à présent libérer ni son corps, ni sa voix dans la société. A cause de la conjoncture socio-historique, la voix féminine et sa créativité ont été réprimées. Il faut donc que la femme connaisse d'abord son corps et le libère. Dans « Le Rire de la Méduse » Cixous affirme : « Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnance et codes » (48). Elle insiste en particulier sur le besoin vital pour la femme de revenir à son corps qui lui a été enlevé. La prise de la parole constitue un ensemble avec la prise du corps dans le registre de l'écriture féminine cixousienne : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment

qu'elles l'ont été de leurs corps ». Cette théorie se résume dans la métaphore de Cixous : « Elle écrit à l'encre blanche » (44). Priscilla Ringrose analyse l'œuvre djebarienne par l'approche critique féministe. Discutant l'écriture féminine cixousienne, elle remarque : « Cixous turns to fiction and envisages *une écriture féminine* as a bisexual political act which privileges the expression of voice and which opens up the possibility to change the symbolic order. » (17). C'est une écriture „féminine“, qui ne remplit pas seulement une fonction esthétique, mais qui est apte à extérioriser la souffrance de l'aliénation de la femme en exil.

Dans les œuvres de Djébar et de Cixous, la voix féminine sortant de l'invisibilité brise le silence, crie haut et fort afin d'exprimer sa frustration et son isolement, qui sont des éléments indissociables de l'écriture de l'exil. C'est une écriture qui est avant tout un acte de révolte contre l'incommunicabilité et l'isolement que l'exil peut créer. L'exil intérieur, c'est-à-dire la séparation à l'intérieur d'une communauté, un groupe, un pays ou une région tout en vivant au sein de cette communauté, influence le sentiment d'identité de l'individu. Donc l'écriture féminine traitant de l'exil, lancée du manque de fusion sociale et de l'isolement, invite à faire une connaissance prépondérante non seulement de l'histoire et de la société, pour y adhérer mieux, mais surtout de soi.

Il est donc important de souligner ici la fonction réparatrice de l'écriture de l'exil. L'écriture joue le rôle d'un miroir qui renvoie l'image de l'écrivaine à elle-même et lui permet de s'interroger sur sa condition d'exilée R au sens psycho-spirituel ou au sens spatio-social. Cette écriture visant à améliorer la condition de la femme en exil devient une écriture thérapeutique. Mais pour que la guérison ait du succès il faut d'abord se voir et se connaître. Ce « retour » à son identité se prouve avantageux, surtout au sens que souvent le retour physique est impossible. L'écriture de l'exil est donc ce transit entre le « vrai » retour et le retour symbolique.

Cette recherche individuelle se transforme en une quête collective, en une réflexion sur la condition des femmes. Comme le note bien Jeanne Marie Clerc « En se cherchant, en se disant, c'est toutes les femmes qu'elle exprimera » (17).

Dans le contexte d'exil où l'aliénation semble inévitable, quel rôle joue donc l'écriture dans l'établissement de l'identité, dans la recherche de soi ? « Le silence de l'écriture » qui ouvre le roman *Vaste est la Prison*, met en exergue la relation de la narratrice djebarienne à l'écriture :

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant. L'éclat de rire Régelé. Le début de sanglot Répétrifié. Oui, longtemps, parce qu'écrivant je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid. (11)

Le sentiment d'impasse et l'impossibilité de l'écriture qui ont enchaîné « longtemps » la voix féminine sont écrasés ici, dès l'incipit du roman, par le fait simple de l'écriture. C'est un témoignage d'une prise de conscience par la pratique textuelle qu'avoue ici l'écrivaine, une conquête du mot, de la voix, qui ont offert de nouvelles possibilités de dire le féminin, de raconter son exil. En parlant du « silence de l'écriture » djebarienne, Clerc constate : « Ce dernier roman semble né, en effet, de la prise de conscience progressive d'une identité à la fois de soi-même et de son écriture, vécue d'abord, implicitement, dans l'écartèlement ressenti entre la langue du père et celle de la mère, puis amené à la conscience claire par le travail de l'Histoire » (28).

Dans son analyse des œuvres de Cixous, Guy Dugas remarque qu'elle « n'a trouvé d'identité que dans l'écriture » (7). Pour sa part Hélène Cixous réfléchit à ses origines. Par sa propre définition, qu'elle donne dans *Jour de l'An*, étant « quelqu'un qui eut pour temps et lieu

de naissance l'étrangeté, l'exil, la guerre » (19), Cixous plonge les racines de son écriture dans son expérience du déracinement. Comme elle le raconte dans plusieurs de ses œuvres, l'expérience de l'altérité accablante, la série des séparations qu'elle a vécues, créent le traumatisme personnel de l'écrivaine, aboutissant à une situation d'exil intérieur. « Cette terre n'est pas la mienne », annonce donc Cixous dans *Portrait du Soleil*, témoignant de la rupture provoquée par le sentiment de son non-appartenance algérienne. Ailleurs, dans *Hélène Cixous : Photos de racines* elle dit : « En Algérie je n'ai jamais pensé que j'étais chez moi, ni que l'Algérie était mon pays, ni que j'étais française » (206). A la différence du voyage d'Ulysse de Joyce, dont l'exil a été le sujet de sa thèse de doctorat, Cixous nie donc la possibilité de son retour, en rejetant la chance de trouver le chez-soi quelque part.

L'énergie créatrice de l'écriture de l'exil, de la voix féminine contre l'oubli, de la lutte contre le « silence de l'écriture » à la croisée des cultures et des langues crée l'œuvre enracinée dans l'exil, un refuge pour l'errance. Ecrire l'exil semble donc, pour Djébar et pour Cixous, transformer la force destructrice de l'exil. Ecrire l'exil transforme l'impossibilité de la création en une fécondité textuelle où le langage vient à témoigner la recherche permanente de l'écrivaine, à éclairer la quête identitaire de celle en exil. Le texte vient donc à établir un pont entre les deux rives du déplacement. Le réel et l'imaginaire deviennent ainsi une mise en mots de l'exil. De plus, à l'image des œuvres qui décrivent l'expérience de l'aliénation et de la fuite s'ajoute également le caractère fugitif des textes eux-mêmes. Un mouvement permanent se crée au sein de l'œuvre cixousienne aussi que de l'œuvre djébarienne. Il est aussi important de souligner que l'aspect fugitif de l'écriture de l'exil est renforcé, pour Djébar aussi bien que pour Cixous, par l'exil de la langue étrangère.

L'écriture de l'exil est sans doute multidimensionnelle, tout comme le parcours réalisé traverse de multiples carrefours de la double acculturation. Cette écriture offre donc une lecture complexe. Roland Barthes, dans *Le Plaisir du texte* différencie le plaisir et la jouissance qu'on peut recevoir de la lecture du texte :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. (92)

Or, l'écriture de l'exil chez Assia Djébar et Hélène Cixous ne garantit pas seulement « le plaisir du texte » barthien, créant des œuvres venant certainement de la culture, mais aussi « la jouissance », en accablant et en bouleversant les normes littéraires, devenant le témoignage littéraire de l'Histoire. C'est une écriture qui fouille le langage et l'inconscience, une écriture de l'absence et de l'aliénation. Pour le cas où un seul texte réunit les deux catégories le plaisir et la jouissance, Barthes parle de la contradiction du sujet. Selon lui, ces textes participent en même temps « à l'hédonisme profond de toute culture (qui entre en lui paisiblement sous le couvert d'un art de vivre dont font partie les livres anciens) et à la destruction de cette culture : il jouit de la consistance de son *moi* (c'est son plaisir) et recherche sa perte (c'est sa jouissance). C'est un sujet deux fois clivé, deux fois pervers » (92). C'est donc cette jouissance de la recherche de la perte que l'écriture de l'exil représente chez Assia Djébar et Hélène Cixous.

### 3.1. L'expérience du livre – tentative de fuite ?

La lecture est l'apothéose de l'écriture.

(Alberto Manguel, *Une Histoire de la lecture*)

Le rapport entre l'écriture et la lecture, une notion fondamentale dans la littérature, ne manque pas d'entrer dans le registre de l'écriture de l'exil. De rupture, cette forme d'écriture est conçue selon une esthétique qui bouscule et bouleverse les habitudes du lecteur, en exigeant de lui une participation au texte, en interpellant son esprit critique. Le savoir qui vient de l'acte de lecture remplace la perte par son existence. Dès lors, écrire l'exil c'est écrire la perte. Pour que le lecteur « se perde » dans la lecture, il faut perdre le texte et le recréer. Le résultat est un texte scriptible barthien (Barthes and Balzac). Jaques Derrida, analysant le rapport de l'écriture et de l'absence dans la création imaginaire, écrit : « [l']expérience de conversion qui instaure l'acte littéraire (écriture ou lecture) est d'une telle sorte que les mots mêmes de séparation et d'exil, désignant toujours une rupture et un cheminement à l'intérieur du monde, ne peuvent la manifester directement mais seulement l'indiquer par une métaphore. » (15) On constate que le texte lu devient une métaphore de l'exil par lui-même. Peut-on parler de la relation entre la lecture et l'écriture sans mentionner que la pratique de la lecture est salutaire pour les personnages (et les créateurs, sans doute) de l'écriture de l'exil. L'acte de lecture sert d'univers imaginaire afin de libérer l'inspiration et de suivre l'esprit dans sa quête du savoir.

Dans le deuxième chapitre de cette étude on a déjà abordé le rôle fondamental de la libération du corps dans la quête identitaire féminine, une quête omniprésente dans les œuvres de Djébar et de Cixous. Tout en embrassant le caractère primordial de la libération du corps dans la quête féminine, on ne peut pourtant imaginer celle-ci accomplie sans la libération de l'esprit de la femme. La quête du savoir qui accompagne la quête identitaire a toujours été la clé à la

libération de l'esprit, pour l'homme aussi bien que pour la femme. Pourtant historiquement la femme a été trop souvent privée de l'opportunité d'accomplir la quête du savoir. La pratique de la lecture comme un moyen de l'acquisition du savoir et, éventuellement, un procédé de libération de l'esprit se révèle unique et irremplaçable.

Pourtant la lecture féminine, étant d'abord historiquement plus rare et exceptionnelle, dont on connaît fort bien les multiples raisons, a été souvent banalisée et dévalorisée. L'exemple classique, qui a même donné le mot «bovarysme», est les lectures d'Emma Bovary de Flaubert, qui vivait dans le monde de ses lectures au lieu du monde réel. Le bovarysme est donc l'illusion et la tendance à fuir sa propre vie dont on est insatisfait et de vivre une vie rêvée, une fantaisie irrationnelle. La femme a souvent été accusée de ne pas lire vraiment, mais de «vivre» ses lectures, en s'oubliant dans les personnages.

Ainsi la bonne lecture analytique est fréquemment exclue du registre féminin. La ridiculisation de la femme qui lit a trouvé son écho littéraire dans les œuvres classiques, dont l'exemple le plus connu est probablement *Les Femmes savantes* de Molière. Nicole Mosconi recourt à la pièce célèbre de Molière pour prouver que l'égalité d'accès au savoir, que le système scolaire est supposé garantir aux femmes et aux hommes, n'assure pas encore une égalité de formation ou une égalité professionnelle. Mosconi mentionne que le choix du titre «Les femmes savantes» de Molière est remarquable : «Le titre auquel Molière s'est finalement arrêté pour sa pièce le confirme bien : être «savante» pour une femme est un défaut au même titre que pour un homme être avare, misanthrope, hypocondriaque, tartuffe ou don juan » (28).

Considérée comme une activité exclusivement masculine, la lecture féminine a causé des agitations pendant des siècles. Il a fallu de longs siècles de lutte avant que la femme puisse lire à sa guise alors que pour l'homme la lecture était perçue comme un acte plus naturel. N'importe

quelle activité « intellectuelle » que la femme entreprend risque de lui donner plus d'indépendance, et donc moins de temps avec la famille. Cela représente un danger dans la société phallogocentrique, d'accorder trop de liberté à la femme.

Dans *Les femmes qui lisent sont dangereuses* Laura Adler et Stefan Bollmann interrogent la manière spécifique de la lecture effectuée par la femme. Ils examinent la représentation de « lectrices » littéraires du Moyen Age jusqu'au milieu du vingtième siècle ; et la représentation artistique du caractère sexuel de la femme lectrice. Dans leur examen iconographique à travers l'imagination artistique classique on voit une représentation de la femme qui lit dans des poses souvent allongées, parfois nue ou presque nue. Pourtant, historiquement, l'homme qui lit est plus souvent représenté à son bureau, assis. Ces tableaux des femmes lectrices ne manquent pas de rattacher une érotisation à la lecture féminine, contrairement à celle de l'homme, qui est plutôt conçue comme un acte intellectuel. On pourrait dire donc que pour la femme qui lit dans une pose érotiquement chargée, le livre est comme un objet sexuel plutôt qu'intellectuel, presque comme un partenaire sexuel. Et si la femme reste passive, allongée, rêveuse, c'est le livre qui obtient le rôle dominant, symbolisant le phallus, qui possède la femme.

Contrairement à leurs « sœurs » des siècles passés, représentées dans les œuvres et tableaux divers, les personnages féminins de Djébar, qui lisent à travers des romans différents, mais aussi d'une ère différente, ont une attitude différente envers ce « plaisir du texte ». Chez Djébar la femme qui lit n'est pas passive ; loin de là, la femme est d'habitude « l'émancipée » qui intègre la lecture dans son cheminement personnel vers la libération, et pour laquelle la lecture se change souvent en un des outils puissants contre les traditions séculaires, notamment le patriarcat. Avec la lecture qui sera à la base de l'écriture, elle lutte contre la cruauté et l'incompréhension de la société algérienne, archaïque et rétrograde, pour que la femme ne soit

pas réduite à l'état d'infériorité. Cette situation est très « avantageuse » pour la gent masculine, qui est obsédée de garder son rang social dominateur.

Le parcours complexe et émouvant du personnage féminin de Djébar vers la conquête de ses droits en tant que femme passe donc par l'étape importante de la prise de conscience du besoin de savoir, une étape indispensable pour se percevoir comme égale à l'homme. Pourtant, on remarque dans l'œuvre de Djébar que la lecture devient souvent une forme d'évasion pour le personnage féminin, mais une évasion plutôt intellectuelle que purement sensuelle comme auparavant. Ce recours à l'imaginaire que la femme fait en lisant vient pour combler un vide conceptuel, la lecture de l'histoire de son pays, autrement absent de l'éducation coloniale. Il s'avère donc symbolique que le premier « prix » dont la narratrice de *Nulle Part* se souvient n'est rien d'autre qu'un livre. Inséré dans la première partie du roman, sous le sous-titre « *Eclats d'enfance* », le troisième chapitre est entièrement consacré au livre : « Le tout premier livre ». Pourtant, avant d'arriver au tout premier livre qu'elle a eu, le deuxième chapitre, intitulé « *Les larmes* » partage les souvenirs « d'une fillette de cinq ou six ans, lisant son premier livre » (19), voire le souvenir de sa première expérience de la lecture. Ce chapitre traite des situations diverses de l'enfance de la narratrice où elle parle de ces larmes. Elle raconte, par exemple, comment elle a pleuré en recevant la nouvelle de la mort de sa grand-mère paternelle, Mamma. Mais c'est par l'histoire des larmes causées par la première expérience de la lecture qu'elle choisit d'ouvrir le chapitre.

Racontée à la troisième personne selon le souvenir de la fillette que la narratrice, adulte, avoue retenir dans sa mémoire, le passage sur la lecture suit directement celui consacré à la mère. D'une importance donc primordiale, cette lecture perturbe le monde enfantin de la narratrice. Nous voyons donc les souvenirs de la fillette, courant à la maison du village, avec un roman à la

main. Elle a emprunté celui-ci à la bibliothèque scolaire. Le désir de la fille de commencer la lecture est immense : « Sans embrasser sa mère dans la cuisine, elle a foncé dans la chambre parentale ; elle s'est jetée à plat ventre sur ce lit qui lui semble immense (en face, dans le haut miroir ancien, elle peut s'entrevoir, tout au fond, en une autre fillette) » (19). Détail modeste, mais très expressif, le miroir joue ici un rôle non négligeable. Il est mentionné entre parenthèses, voire « hors » du texte, mais sa grandeur domine la narration. Il paraît comme un rétroviseur du subconscient au moment où la fillette s'oublie dans la lecture. Ainsi, si elle se perd dans la lecture, cette « autre fillette » qui s'entrevoit au fond du grand miroir dans la chambre des parents reste le témoin de sa présence. Pourtant le miroir manque à remplir ce rôle, car la lecture se révèle plus puissante : « 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 !" » (19).

Cet échec du miroir paraît pourtant contradictoire. Si le miroir symbolise l'entrée dans un autre monde, un monde mystique, enchanté, le livre n'en l'est pas moins. Ainsi, la fille manque la reconnaissance du monde inversé du miroir, mais elle est entièrement saisie par le monde imaginaire du livre.

Le plaisir de lecture est donc perçu pour la première fois par la jeune fillette et on la voit s'abandonner à cette expérience initiale : « Ainsi pour la première fois, la fillette est saisie. Je suis saisie. Par la vie si proche, si palpable d'un autre être, le héros de *Sans famille* imaginé par Hector Malot » (20). Le héros imaginaire, donc le monde imaginaire du livre, lui devient plus proche, plus palpable que le monde réel. Le miroir est donc ici la métaphore de ce passage d'un monde à l'autre, de la réalité à l'image, voire l'imaginaire. Cachée ainsi dans la chambre de ses

parents, sur le lit parental, elle fait l'expérience de la lecture comme une évasion non seulement du monde, de la famille, mais une évasion d'elle-même. Toutefois, la lecture joue aussi un rôle informatif et devient une introspection.

Entièrement passionnée, la jeune lectrice donne une liberté à ses sentiments, partage la douleur du jeune héros qui est privé de l'affection parentale : « Peu après, elle pleure sans s'en apercevoir, en silence d'abord, puis avec des sanglots qui la secouent lentement » (19). L'intervention de la jeune mère, qui en entendant de la cuisine « ce lamento de hoquets » se précipite à l'aide de sa fille, s'annonce comme symbolique. La mère, une jeune femme arabe de vingt-quatre ans seulement, « qui ne sait pas encore lire le français, seulement l'arabe » (20), ne soupçonne que « leur » école comme la cause du désarroi de sa fille. Sa réaction, après avoir imaginé « quels obstacles, quels ennemis pour sa petite, dans „leur“ école, » est une simple question : « Que t'est-il arrivé en classe ? » (20). Le fait que la mère ne lit pas le français est sans doute notable. La différence est ainsi accentuée entre la mère analphabète en français et la fillette de cinq ans qui lit déjà. A la question et à l'inquiétude de la mère qui voulait savoir ce qui avait causé les larmes de la fille, celle-ci donne une réponse chargée d'un sentiment de supériorité : « Mais rien ! Je lis, Mma ! s'exclame la pleureuse, fièrement et avec volupté » (20). Elle comprend déjà, à coup sûr, qu'elle a quelque chose de plus, quelque chose que la mère n'a pas. L'inquiétude naturelle de la mère devant les larmes de sa fille se traduit comme insensibilité envers sa lecture aux yeux de la petite fille : « -Ne pleure plus ! Viens prendre ton goûter à la cuisine ! Moi, engloutie dans les péripéties de l'histoire : -Tu vois bien, je lis ! ai-je rétorqué, sans me soucier de sa tranquillité d'esprit... » (21).

La lecture est entrée dans le monde psychologique de la fille comme un véhicule de différence. Il est également remarquable que la narratrice mentionne, au sein de la même histoire

de lecture initiale, les habitudes de lecture du père. Ce dernier, instruit et lettré dans la langue du colonisateur, est un instituteur de français à l'école. La différence entre la mère, la gardienne de la tradition orale, dans la langue arabe, et le père, celui qui a présenté la langue française à la fille, est révélatrice : « Elle se rappelle (je me rappelle) que son père lisait ensuite son journal ; la mère, elle, allumait la radio „Radio Alger, chaîne arabe“ en fervente auditrice, tantôt de musique sentimentale égyptienne, tantôt de complaintes déroulées en dialecte algérien... » (20). L'opposition est remarquable : le père garant de l'apprentissage scolaire ; la mère conservatrice de la tradition orale. La narratrice insiste pourtant sur la naïveté de la jeune mère, qui se doute sincèrement du côté sentimental de la lecture : « Rêveuse, elle a fini par s'éloigner : „Ainsi, de lire des choses tristes, cela fait pleurer, mais sans véritable tristesse !“ devait-elle se dire en découvrant cette énigme. » (21). L'incapacité de la mère de comprendre les sentiments de la fille peut se traduire de façons différentes. On peut voir d'abord la différence que la jeune fille voit entre elle, la lectrice de français, et la mère. Elle caractérise ainsi l'acte de lecture comme un acte de distinction, mais aussi de séparation entre elle et l'habitude orale, donc les traditions du pays. Si la mère ne comprend pas qu'on pourrait être véritablement ému par la lecture, c'est probablement qu'elle n'a pas eu cette expérience : or nous voyons la petite fille de cinq ou six ans dans une position plus avantageuse. Pour la mère l'acte de la lecture est mystérieuse, « une énigme ». Sa fille a déjà la clé pour pénétrer dans le monde secret du livre et déchiffrer ses secrets. De l'autre côté, c'est certainement une évocation de l'altérité de la mère dans ce village où elle s'est retrouvée à cause du travail de son mari, la seule « citadine », et pour qui « la Radio Alger » est sûrement un moyen de se rapprocher de ses origines et traditions :

Elle-même aime si souvent chanter les complaintes andalouses ; elle en a copié les paroles dans leur arabe raffiné, elle, seule citadine au village et qui devait souffrir

de solitude, cloîtrée qu'elle se trouvait dans cet appartement pour instituteurs. Les volutes, les tournures sophistiquées des chants anciens qu'elle fredonnait, elle en percevait soudain sinon la tristesse, du moins l'inspiration élégiaque surannée. (21)

Bien que la mère ne comprenne pas la source de la tristesse de sa fille, ignorant donc la force sentimentale du livre, elle trouve néanmoins dans les complaintes andalouses une inspiration mélancolique, un refuge contre sa nostalgie. On voit cependant la mère agir en « poétesse » elle-même, sans s'en rendre compte, quand elle « copie » les paroles des complaintes andalouses dans « leur arabe raffiné », certainement pour être capable de chanter avec la radio. Une contradiction est donc à observer dans la conception de la lecture, ou de la littérature à une plus grande échelle, par la mère. Elle comprend le côté émotif de ce qu'elle considère le sien, donc les chants andalous éveillent en elle des sentiments profonds. Pourtant elle trouve impossible que la fille ait les mêmes émotions en lisant un livre, un roman français dans ce cas. Cependant, la narratrice finit le passage sur sa première expérience de la lecture sur une note de certitude que la mère peut quand même tracer un parallèle entre la sensibilité des complaintes et la lecture du roman :

Après m'avoir contemplé en pleureuse le livre de bibliothèque encore ouvert sous mes yeux, ma mère, en rejoignant sa cuisine, concevait sans doute comme un pont fragile entre la sensiblerie qu'excitaient en moi ces histoires occidentales et la beauté secrète, sans égale, pour elle, des vers andalous qu'elle fredonnait, tout émue. (21)

La mère est, on le voit ici, sur la voie de sa propre libération d'esprit; elle va y être aidée par la découverte de la relation entre la sensibilité de la musique et celle de la lecture.

Cette expérience de la première lecture du roman devient pour la narratrice la possibilité de commencer à interroger sa réalité en entrant dans le monde magique du livre, l'univers des histoires imaginées. « L'âcre plaisir [des] larmes » lui reste dans la mémoire, ineffaçable, pour toujours. Pourtant à son expérience de la lecture du premier roman lui suit le souvenir de la narratrice de son tout premier livre qu'elle ne lira jamais :

Peu avant ce roman, *Sans famille*, qui me fit tant pleurer, j'ai eu entre les mains un autre livre. Un livre que je n'ai jamais lu, que j'ai rapporté presque triomphalement de l'école à la maison et que je n'ai plus revu... Non feuilleté, ce livre, je sens pourtant encore son épaisseur et la largeur de son grand format entre mes doigts. (29)

Ce livre, auquel la narratrice consacre toute une partie séparée, doit donc être important, si même sans être lu, il est resté vivace dans la mémoire. Dès la première mention du livre la narratrice établit la dissemblance entre le roman émouvant et l'« autre livre » dont seule l'apparence « physique » est décrite. Si de *Sans famille* c'est un sentiment profond qui est resté avec la narratrice, de l'autre livre elle a gardé le souvenir de son épaisseur, de sa largeur, de son grand format. Le choix des adjectifs, au premier regard, pour décrire simplement le grand livre entre les doigts enfantins, se justifie symboliquement : cette inconvenance physique se traduit dans l'embarras que le livre apportera, mentalement, on le verra plus tard dans l'histoire, à la fillette.

Il faut noter que l'histoire de la première lecture est insérée dans le chapitre intitulé « Les larmes ». Cette lecture initiale avait causé les larmes ardentes, sentimentales de la fille. En contraste, la scène de ce livre « se réanime tout à fait, cette fois sans larmes ! » (29). Le livre qui restera non feuilleté par la narratrice, donc inconnu et impénétrable, est pourtant « un livre de

prix, le tout premier ! ». Il s'agit donc d'un livre que la jeune écolière « du cours préparatoire, juste après la maternelle » (29) reçoit, comme son « prix d'excellence » : « C'est la fin de l'année ; je reçois donc ce livre de prix, le plus volumineux, le plus beau ! » (29). Même si la narratrice mentionne l'absence d'émotions affectives par rapport au contenu du livre, il est impossible de ne pas remarquer que le fait même de recevoir le livre apporte une joie incomparable, une fierté distinguée. C'est une fierté qu'elle veut absolument partager avec son père, le « maître indigène », parmi tous les instituteurs européens : « Mon père ! Il me faut lui montrer ce prix ! » (29). On peut penser de cette exclamation intérieure de la fillette que ce livre, son prix, deviendrait plus précieux du fait d'être montré au père.

L'image du père que la narratrice peint ici est aussi remarquable : c'est une représentation de l'isolement. Le vocabulaire du passage de la description du père dans la cour de cette école ressemble à un lexique de séparation, de prison : « Mon père, en blouse noire, doit comme à l'ordinaire faire les cent pas, seul derrière le grillage, loin des autres maîtres... » (29). Le père semble être ici un prisonnier qui est sorti pour ses « cent pas » pendant la récréation, derrière ce grillage, dans une solitude, une séparation de ses autres collègues. Le grillage devient donc un symbole de double ségrégation, car la narratrice avait déjà expliqué le « rôle » principal de ce grillage au début du passage : « La cour de l'école communale est séparée en deux par un grillage assez haut : d'un côté les classes des filles, de l'autre celles des garçons » (29). Donc, doublement séparé, seul indigène parmi les européens, le père se retrouve dans une condition analogue à celle de la mère seule citadine au village, aussi bien que la condition de la petite fillette, la seule fille arabe dans sa classe. Pourtant l'explication de la fillette pour cette ségrégation évidente du père de ses collègues devient plutôt une explication « pratique », même une fierté pour l'importance du père : « Sa classe rassemble tous les niveaux, tous les âges : il a

tant à faire, à s'occuper de ces gamins de six à douze ans, qu'il ne se mêle pas à ses collègues européens » (30). C'est exactement pour cette fierté d'avoir un père instituteur que la fillette brûle de désir de lui montrer son prix : « Grimpée sur le muret, je fais signe à mon père, non sans quelque exubérance ... » (30). Il est intéressant de remarquer que juste après cette phrase, la narration change de la première personne à la troisième, technique que Djébar utilise tout au long de ce roman<sup>21</sup> : « La fillette brandit le fameux livre de prix : son „prix d'excellence“ » (30). Doit-on penser ici qu'il existe un éloignement psychologique entre la fille et la scène, qu'elle avoue ne pas avoir bien compris à l'époque ? Ou que la narratrice adulte ne veut plus revivre le choc de la fillette, en éloignant ce souvenir du registre de « je » ? Une chose est à ne pas négliger : la narration change de ton d'ici à la fin du passage, tout comme l'enthousiasme de la fillette est surpris, cassé par l'accueil incompréhensiblement froid de la part du père. A l'euphorie innocente de la fillette, qui « agitant le livre pour rendre visible la couverture avec le portrait d'un vieux monsieur, moustachu et coiffé d'un képi ... militaire » (31) et à son annonce triomphale « C'est mon prix ! » (31) suit l'étrange « demi-sourire sur la face paternelle » (31). Dans son univers enfantin le manque d'enthousiasme du père n'est pas compréhensible. Pourtant, la narratrice adulte ne tarde pas à en fournir l'explication : il s'agit d'un livre biographique sur le maréchal Pétain, « qui dirige alors le pays (la France et les colonies) ». Soudain elle comprend le désarroi du père R le seul non « pétainiste » de l'école. On voit ses sentiments d'angoisse devant ce livre, bien sûr soigneusement choisi par l'école coloniale, comme prix pour la seule fillette arabe, pourtant la première de sa classe, la fille du seul instituteur arabe. Cette intention « civilisatrice » de l'école de cultiver l'esprit enfantin en lui

---

<sup>21</sup> Il est important de remarquer que la narration change de la première personne à la deuxième, à la troisième maintes fois dans le texte. La narratrice utilise les pronoms „je“, „tu“, „elle“, „vous“ et plusieurs noms de la troisième personne (la fillette, la jeune fille, etc.) pour parler d'elle-même. De temps en temps elle clarifie que c'est d'elle-même qu'elle parle, en mettant une explication entre parenthèses ou bien dans le texte.

donnant, à cet âge, la biographie du maréchal Pétain comme prix d'excellence fait écho, à une échelle individuelle, à la mission civilisatrice coloniale. La narratrice remarque, non sans ironie :

Cela devrait faire une scène digne de la presse de l'époque, de leur presse... La fillette „indigène“, ou „musulmane“, ou arabe, comme on veut, seule fillette de ce type, sans doute de l'école, en 1940 et 41, (ensuite, il est vrai, la fille du boulanger suivra, puis, un an après, la fille de la concierge de l'école : ce sera tout, côté féminin arabe, dans ce village), eh bien moi, si fière ce jour-là, comment se fait-il qu'il ne me reste rien de la lecture de cette biographie exemplaire, rien que le livre brandi par ma main pour que mon père en soit honoré, de l'autre côté du grillage ?  
(32)

Plus tard la narratrice comprendra la raison de l'ironie et du désenchantement du père, après les explications, qu'elle remarque, « en français », du père, et certainement après une lecture d'autres livres, non-forcés ; où elle trouvera plusieurs réponses, non seulement à l'ironie de son père, mais aussi à l'ironie historique. Il est donc indéniable que la seule existence du livre ait pu créer une discussion éducative, dont la fille a beaucoup appris.

La lecture a bien sûr joué un rôle indispensable dans la vie de Djébar, historienne de profession, et ce n'est pas un hasard si elle trouve les traces de l'histoire dans ses œuvres. L'histoire est sans doute le pivot de l'œuvre djébarienne la plus étudiée, *L'amour, la fantasia*. Toutefois elle entre dans tous ses romans. L'histoire personnelle de la narratrice de *Nulle part* est souvent interrompue par des mentions des faits et des dates historiquement importants du pays. Pourtant, dans ce dernier roman, c'est surtout la lecture romanesque qui occupe la jeune

narratrice ; la lecture politique restée inachevée, incomplète. La lecture romanesque, cependant, participe pleinement à sa formation intellectuelle, aussi bien qu'à sa quête.

La deuxième partie du roman, intitulée « Déchirer l'invisible », est l'histoire de l'adolescence de la narratrice qui s'ouvre par une exaltation de la lecture de la part de la narratrice :

Comment raconter cette adolescence où, de dix à dix-sept ans, le monde intérieur s'élargit soudain grâce aux livres, à l'imagination devenue souple, fluide, un ciel immense, découverte, découverte, lecture sans fin, chaque livre à la fois un être (l'auteur), un monde (toujours ailleurs), l'effervescence intérieure traversée de longues coulées calmes où lire c'est s'engloutir, s'aventurer à l'infini, s'enivrer, l'horizon qui se déchire, recule, même à l'intérieur de la salle d'études d'un internat de jeunes filles, pensionnaires toutes en blouse bleue, la mienne ayant de plus en plus ses poches déchirées qui bâillent, un livre dans l'une, à droite, un livre dans l'autre, à gauche. (101)

La lecture devient la compagne fidèle de la narratrice pendant toute l'adolescence. La découverte de la beauté des mots français par la poésie baudelairienne, que la jeune narratrice entend pour la première fois de Madame Blasi, son institutrice de la classe de sixième, « de lettres classiques », déchire l'horizon et l'invite à se plonger dans une lecture qu'elle ne cessera plus jamais. Les vers de « L'Invitation au voyage », restées dans le souvenir de la narratrice, deviennent son invitation au « voyage » à elle, une invitation au voyage littéraire, un voyage dans ce monde imaginaire magique, où elle va trouver non seulement des réponses, mais le moyen de se poser de nouvelles questions. Après avoir essayé les cours de piano pendant plus de trois ans avec une maîtresse « sèche et revêche », la narratrice se souvient d'avoir quitté les cours de musique, tout d'un coup,

un jour, « sans même dire au revoir à la maîtresse de musique, lui tournant simplement le dos, toute droite » (127), et c'est vers la classe des études qu'elle s'est dirigée. Et ici aussi, comme elle l'avoue à son amie proche, la lecture devient son refuge, son havre vers lequel elle se tourne constamment et qui l'accueille inmanquablement : « La lecture sera mon ivresse ! La seule... » (127).

Il convient pourtant de noter que c'est surtout grâce à l'amitié avec Mag, « La première amie », comme le constate le titre du chapitre consacré à elle, que le livre deviendra véritablement son guide spirituel sur la voie de la quête et de l'accomplissement de soi. C'est pendant la seconde année du collège, que la narratrice fait la connaissance de cette fillette « européenne », de la section lettres modernes. Ceci se passe dans un collège « coupé en deux, plus profondément encore que la société du dehors », où la narratrice, encore une fois se retrouve dans une situation d'altérité entre les deux clans : « les européennes » et « les indigènes ». Cette rencontre arrive pour enrichir la vie sociale, mais surtout intellectuelle, de la narratrice :

La seconde année, tout changea pour moi grâce à la rencontre avec Mag et aux livres qu'elle et moi dévorions, durant les heures d'études, une fois nos devoirs terminés. Je ne sais si ce fut elle, ou moi, mais l'une d'entre nous deux remarqua que nous étions les seules à nous précipiter pour obtenir tel livre, et que ce livre-là était justement celui que l'autre désirait. Ainsi, notre amitié se révéla être celle de deux lectrices également passionnées, l'émulation venant de surcroît, ainsi qu'une curiosité presque jumelle, avivé par la même boulimie de livres. (132)

Ainsi, la lecture des romans, et la narratrice mentionne avec orgueil, des romans contemporains, devient un instrument de la quête d'identité pour elle et pour Mag, un instrument *sine qua non* pour le développement spirituel des deux pensionnaires adolescentes, dont l'amitié se resserre au

fur et à mesure des lectures qu'elles font. La narratrice avoue que la lecture de l'œuvre moderne, qui datait seulement « du début du siècle », *La Correspondance de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier*, a permis d'éviter le danger de lire « docilement » des livres de « son âge », et de passer à la lecture des auteurs tels que Claudel ou Gide. La lecture de ces « grands auteurs », autrement réservée aux « aînées », ouvre sans aucun doute la perspective littéraire de la narratrice. Elle revient sur l'importance de cette amitié pour elle, en notant : « ... combien mon amitié avec Mag me fit sortir de l'étroitesse intellectuelle dans laquelle stagnaient les plus âgées d'entre nous » (133). La découverte de la littérature « moderne », discipline rare dans le programme d'études, lui permet de se rendre compte que la littérature est dynamique, ardente. Parallèlement aux lectures de tels classiques comme Dostoïevski et Tolstoï, Stendhal et Balzac, la nouveauté de la littérature moderne fascine la jeune lectrice ; elle remarque que : « toute littérature était d'abord vivante et se faisait au présent. [...], les auteurs n'étaient pas des morts d'office, simplement... » (134). Le dynamisme et le mouvement trouvés dans la littérature correspondent au caractère mobile de l'acte de lecture. Or, la lecture est pour la narratrice de Djébar un moyen de fugue, une évasion, qui lui permet d'éviter la stagnation spirituelle. « Pour nous deux également la lecture de ce que j'appelais les „vrais livres“ devint source d'exaltation et même de mutation », avoue la narratrice, en mettant en exergue le rôle transformateur de la lecture. La métamorphose de la narratrice n'est rien d'autre qu'une forme d'évasion, une échappatoire : par l'espace imaginaire du livre elle élargit son imagination.

Plus tard, dans la troisième partie du livre, intitulée « Celle qui court jusqu'à la mère », où la narratrice partage ses souvenirs d'adolescence, elle revient au sujet du livre encore une fois. Adolescente, après avoir lu plusieurs livres, « grandie par et pour les livres » (246), la narratrice avoue de nouveau son amour pour la lecture :

Lectrice de tant de romans, de poèmes, de chroniques en langue française ¡ celle-ci ma langue silencieuse ¡ c'est finalement dans cette évasion-là (je continuais à lire de nuit, et même à quatorze ou quinze ans, la lampe de poche sous le drap, au dortoir), oui, grâce à cette passion qu'entretenait en moi la faim dévorante et nocturne des livres, que s'approfondissait peu à peu le cours de ma maturation.

(246)

La lecture est son évasion ; enfant, adolescente ou dans les années de maturité la lecture accompagnera donc la narratrice comme un baume guérisseur pour l'âme, pour lui donner des ailes pour échapper au quotidien, à la tradition, à la prison.

\* \* \* \*

Si dans *Les Rêveries* les passages traitant de la lecture sont moins nombreux que dans *Nulle Part*, il est pourtant indéniable que l'expérience de la lecture est centrale dans le développement identitaire de la narratrice. La lecture représente pour Cixous beaucoup plus qu'un simple acte de lire. Même si la narratrice ne mentionne pas la lecture souvent dans ce texte, on ne peut pas négliger la visée profonde de la lecture sur l'expansion de l'horizon mental de la narratrice. La lecture est critique et représente un trajet analytique. Il est néanmoins notable que dans *Les Rêveries* c'est le même caractère évasif de la lecture qui vient nourrir le texte. Dès que la narratrice de Cixous est confrontée à une situation de malaise, la lecture vient à son aide.

Dans ce monde hostile du Clos-Salembier, où la narratrice avoue être des deux côtés de la double guerre ¡ « en tant que frère par mon frère et en tant que fille sans mon frère qui en ce cas n'aurait jamais pu être ma sœur » (52) ¡ la séparation avec le frère à cause du vélo se révèle douloureuse. Pendant que le frère achevale le vélo ailé, elle, trahie, la « sœur sans

frère intérieur » s'isole : « ... comme le dit mon frère je m'enfonçai de mon côté dans *mes rêveries solitaires*<sup>22</sup> » (53). La mention des « rêveries solitaires » est ici une référence intertextuelle au titre de Rousseau *Les Rêveries du promeneur solitaire*, où l'auteur fait part de ses souvenirs d'un séjour passé à l'île de Saint-Pierre. Alison Rice analyse cette intertextualité, notant un lapsus qui a rendu « Le Ravin de la femme sauvage » en « *Rêveries de la femme sauvage* ». Rice fait remarquer davantage ce lien entre le texte de Rousseau et celui de Cixous, même si le contexte de celle-ci est différent: « Certes, les rêveries solitaires de cette admiratrice de Rousseau sont influencées autant par les promenades intérieures des lectures que par les paysages extérieurs auxquels elle a renoncé en déclinant l'usage du vélo » ("Rêveries d'Algérie", 95).

Mais il est important de remarquer aussi, que pendant ses rêveries solitaires la narratrice se consacre surtout à la lecture. Exclue de la société, expulsée, car elle l'avoue que « L'expulsion pour nous [...] était la forme même de notre existence et de notre relation au monde » (61), elle trouve son salut dans la lecture. La lecture du livre la libère, comme le vélo libère le frère. Pour la narratrice la lecture est active, où elle est dominante. Pour elle, l'expérience de la lecture n'est pas un isolement purement sentimental. Elle se plonge dans le livre pour pouvoir voler. Elle lit contre la rage, contre la méchanceté, la haine et l'absurdité : « Entre les attaques, je lisais. Je montais sur un livre, je m'asseyais sur la branche la plus éloignée du sol, je m'enfonçais dans les feuilles du livre, je décollais » (79). La lectrice, dominante, décrit l'acte de lecture avec un vocabulaire sexuel. Le fait qu'au lieu de dire « je montais sur un arbre », ce que le lecteur s'attendrait à voir dans le contexte, surtout si elle continue avec la mention de la branche, est révélateur : elle domine le livre dans cet acte d'amour

---

<sup>22</sup> Cixous souligne.

parce qu'elle ne reste pas « allongée » comme les lectrices d'auparavant. L'utilisation du mot « enfoncer » renforce la métaphore sexuelle de la lecture.

Pourtant il y a aussi l'élément d'évasion dans cet acte de lecture. « La branche la plus éloignée du sol » sert d'une piste de décollage ; la lecture lui donne des ailes, autrement coupés dans cette société dont elle se sent prisonnière. Il est donc logique que l'idée de quitter l'Algérie et de partir, de s'enfuir, lui vient pendant la lecture, un acte d'évasion symbolique lui-même :

Je partirai, je laisserai toute l'Algérie Clos-Salembier derrière moi, je ne reviendrai plus jamais, même en pensée, tout ce qui existe autour de moi ici, pensais-je en lisant, et dans l'exaltation de la lecture, aura disparu à jamais, je ne souffrirai plus jamais, je n'aurai plus mal aux aveugles, aux Arabes, aux culs-de-jatte, il n'y aura plus trace de chien, ni de lycée, ni de trolley, ni de bidonville, tout sera effacé, emporté, anéanti, pensais-je, mais de temps à autre je pensais le contraire, et parfois j'aimais ce que je haïssais en dépit de moi en dépit de tout.  
(79)

L'évasion devient donc une partie inséparable de la quête identitaire de la narratrice de Cixous. Comme la quête identitaire féminine est son voyage initiatique, au sens primaire aussi bien qu'au sens figuré du mot, la lecture devient en effet un des éléments importants qui le provoque. C'est par la lecture que la narratrice annonce sa volonté de partir, son personnage se réfugie dans la lecture, et plus tard, on le verra, surtout dans l'écriture, pour s'évader d'une réalité hostile. L'explication que la narratrice donne à sa lecture est significative :

Je lisais au Clos-Salembier parce qu'il était absolument impossible de survivre sans livre, c'est-à-dire de vivre sans lumière, sans esprit, sans réalité sans sommeil sans paix sans pain puisque tout ce qui se passait devant et derrière le portail

enchaîné était cri folie idiotie ténèbre lancements de pierre et de terre. Donc je passais d'un jour à l'autre d'un livre à l'autre sans livres j'aurais sombré, et quels livres n'importe, il suffisait qu'il y ait un volume rectangulaire de la dimension de mon pied sur lequel me poser pour traverser l'abîme, âne, avion, aigle, charrette tout est bon je glisse d'un dos à l'autre je pense des pensées de Pascal aux pensées de la Comtesse de Ségur, et mon frère cependant fait l'abîme en vélo. (82)

Cette explication met en lumière le caractère bénéfique de l'acte de lecture pour la narratrice dans ce milieu obscur d'où elle veut s'enfuir. La lecture est représentée comme le véhicule, l'instrument pour franchir le portail, en laissant « derrière » la misère quotidienne, la double discrimination, la double guerre. Le livre devient son « point d'appui » archimédien pour soulever le monde. Ce « volume rectangulaire de la dimension de [son] pied » allait donc permettre le mouvement, le voyage, la quête future. Le livre est son moyen de surmonter les obstacles et l'abîme. L'utilisation des mots du « mouvement » physique, comme ceux sur la terre (« âne », « charrette »), ou ceux pour voler (« avion », « aigle »), est également caractéristique. Ce mouvement physique aboutit au mouvement mental, spirituel : les pensées de Pascal et de la Comtesse de Ségur. Cette transition du physique au spirituel est symbolique : le désir du départ, du voyage initiatique, créé par la lecture, aboutit à un désir d'une évasion spirituelle, d'un abandon des mœurs traditionnelles et archaïques. Parallèlement à l'expérience du vélo pour le frère, qui « gagne » l'Algérie en pédalant, la sœur veut sortir « de la cage du Clos-Salembier ». Mais contrairement au frère, elle le fait par la lecture : « je lis comme il pédale comme je lis nous pédalisons de toutes nos forces emportés par des pentes dangereuses ». Le mot-valise « pédalisons », renforce davantage le rapprochement entre les deux actions dans leur valeur libératrice.

Nous observons donc que le refus social auquel a été soumise la femme se ressuscite par la pratique de la lecture. Bien que la lecture ne puisse être le seul remède à la situation de la femme dans une société misogyne, elle est sans doute, comme le montrent Assia Djebar et Hélène Cixous, un élément important dans sa quête de la libération. Un symbole de l'«instruction, de l'accès à l'éducation, la lecture par la femme est son pas décisif vers l'écriture féminine. L'aspect vital de la lecture se traduit dans l'importance de son écriture. Elle lit pour pouvoir écrire. Elle se lit, elle se comprend pour pouvoir s'écrire, écrire la femme, écrire son exil et ses frustrations.

### **3.2. Ecrire l'exil.**

*“ Aller à la découverte de la trace c'est, peut-être, continuer à écrire, tourner autour de l'introuvable trace.”*

Edmond Jabès, *Le Livre des marges*

Ecrire l'exil est avant tout écrire un parcours : un parcours linguistique et physique, un parcours identitaire. L'écriture de l'exil, nourrie du sentiment de déracinement et de rupture, se penche sur la recherche de la racine originelle, de la « terre perdue ». Essouffé du milieu d'origine on est affronté au manque de terre natale pour pousser de nouvelles racines. Les causes politico-sociales ou linguistico-culturelles de l'exil sont multiples. Par sa présence l'écriture de l'exil témoigne de la déchirure qui existe dans cet espace d'intervalle, de suspension. Elle devient le stigmate de la mémoire, de l'entre-lieu, en unissant dans son vide du présent la peine du passé perdu et l'angoisse du futur en exil. Dans le texte d'exil cohabitent simultanément la perte et la recherche, il devient une mise en mot du parcours identitaire de son auteur. La vérité derrière le titre connu de Thomas Wolfe « *You Can't Go Home Again* » est

sans doute essentielle quand on analyse l'écriture de l'exil : même si la possibilité du retour physique se présente, le vrai retour aux origines n'est plus possible. Après avoir vécu l'exil et la rupture, la terre natale ne semble plus la même terre maternelle, accueillante ; il reste un sentiment de désunion qui dérange l'accomplissement du retour. Présupposant donc d'origine le manque comme attribut inséparable de l'exil, car le retour est impossible ou inimaginable, l'écriture de l'exil contient en elle-même les symboles de l'isolement et de la solitude. Les mots ne font plus corps seulement avec la réalité. Par leur multiplicité de sens, ils signifient l'ailleurs imaginaire, l'introuvable que le texte prétend trouver.

Les œuvres d'Hélène Cixous et d'Assia Djebar sont, indéniablement, des témoignages textuels des espaces parcourus et des temps traversés, alimentés de l'exil et de l'évasion. Pour Cixous, « écrire c'est retrouver le pays perdu, le pays de la mémoire » ; ou encore, plus tard dans la même œuvre « Pour qui a tout perdu ... c'est la langue qui devient pays » (Rossum-Guyon, Díaz-Diocaretz and Alexandrescu 19). Pour sa part Djebar aussi s'interroge sur sa condition d'entre « corps et voix », de la relation de l'écriture et de l'exil. Cette relation est condensée sous forme poétique dans *Entre corps et voix*, un poème qui ouvre l'introduction du livre *Ces voix qui m'assiègent*. Sous forme lyrique Djebar arrive à résumer cette relation problématique mais inévitable entre son exil et son écriture :

Depuis si longtemps déjà

toujours entre corps et voix

et ce tangage des langages

dans le mouvement d'une mémoire à creuser

à ensoleiller

risques de mon écriture

d'envol  
d'exil  
d'incessants départs  
repères dans le sable ancestral

Ecrire est une route

à ouvrir...

[...]

-n'est-ce pas d'abord une pulsion d'écriture portée  
par un corps de femme qui se meurt au-dehors  
qui veut voir au-dehors  
c'est-à-dire les autres

corps qui ne se pose pas  
mais, sans le savoir, s'expose...

et ce corps mobile, hésitant, sorti à demi de l'ombre,  
ne pourrait aller loin,  
ne pourrait rêver loin  
ne saurait fixer l'horizon  
quoi, tous les horizons,  
sans risquer d'oublier l'ombre et la nuit derrière,  
là, derrière, tout contre ses épaules

[...]

Entre corps et voix

ainsi va, cernée, encerclée, mais elle va

mon écriture (11-13)

Ce poème semble être la mise en page de l'écriture de l'exil féminine, par sa forme, sa disposition des mots sur la page aussi bien que par la concentration de toute la problématique de l'écriture de l'exil dans ces quelques lignes. La recherche de la romancière et la poétesse Djébar des « repères du sable ancestrale » évoque toute sa poursuite littéraire. La forme du poème, qui « coule » sur la page, rappelle les sables ancestraux, les origines que l'auteure essaie de cerner. Mais comme le sable, les origines et la langue maternelle glissent entre ses doigts. « Le tangage des langages » devient sa réalité féminine, mais malgré ce tangage, elle se rend compte de l'importance d'ouvrir la route par son écriture. Le rapport entre le corps féminin et la voix, un concept cixousien, est repris par Djébar aussi. L'écriture de la femme, entre corps et voix, aplanit la route rocheuse pour libérer le corps et la voix féminins.

On ne manquera pas, en effet, de remarquer, après avoir lu les œuvres de Djébar et de Cixous, les rapprochements des deux auteures par rapport à la relation entre l'exil et l'écriture. Ecrire l'exil pour ces deux écrivaines est une preuve textuelle de la marginalisation et de la séparation, qui reflète non seulement la confrontation interne face à l'identité postcoloniale francophone mais aussi la confrontation de la marginalisation sexuelle. Or c'est une écriture féminine. L'écriture se manifeste donc comme un moyen unique face à une barrière autrement infranchissable. L'écrivaine, se retrouvant face à une double incompréhension (femme et en exil en même temps) se retrouve donc dans une perpétuelle quête textuelle de l'Autre : que cela soit le masculin, ou dans le cas de l'exil l'Autre étranger, ou l'Autre qui vit en elle-même, son identité fragmentée.

Même si l'exil physique devient un véritable vecteur de l'écriture pour Cixous et Djébar, c'est pourtant la cause de l'écriture féminine qui la lance au départ. Au début c'est la peur et le doute qui règnent dans l'esprit féminin, exclu du domaine patriarcal, comme l'avoue Cixous dans plusieurs de ses œuvres. « Ecrire ? Je n'y pensais pas. J'y ai songé sans cesse, mais avec le chagrin et l'humilité, la résignation, l'innocence des pauvres. L'écriture est Dieu. Mais ce n'est pas le tien » (20). En se considérant d'abord loin d'être parmi les « élus », donc les hommes, qui ont le droit d'écrire, elle ne se contentait que de « lire, adorer, être envahie ». L'écriture se passait « dans un espace inaccessible aux petits, aux humbles, aux femmes » (23). Envisageant l'écriture comme un privilège unique dont elle se sentait privée, Cixous concevait cependant la prérogative de l'écriture par rapport à l'oralité : « Parler (m'écrier, hurler, déchirer l'air, la rage m'y poussait sans cesse) ne laisse pas de trace : tu peux parler, ça s'évapore, les oreilles sont faites pour ne pas entendre, la voix se perd. Mais écrire ! Etablir un contrat avec le temps. Marquer ! Se faire remarquer !!! » (24).

Pourtant, avant la célèbre « venue à l'écriture » cixousienne, qui change radicalement le rapport de l'auteure à l'écriture, une étape de doute est remarquable : c'est sa supposition qu'elle manque du droit d'écrire : « Toutes les raisons pour lesquelles je croyais n'avoir pas le droit d'écrire, les bonnes, les moins bonnes, et les vraies fausses : R je n'ai pas de lieu d'où écrire. Aucun lieu légitime, ni terre, ni patrie, ni histoire à moi. » (24). Cette absence d'origine que Cixous accuse comme cause de silence, s'inverse ultérieurement comme initiatrice même de l'écriture. Non seulement c'est le lieu d'origine qui manque, mais également la langue d'origine : le français que Cixous choisit comme langue d'écriture n'est pas sa langue d'origine. Les thèmes pivots de l'écriture de Cixous, sa quête identitaire linguistique, nationale et féminine, qui construisent le corpus de son œuvre, étaient donc son manque, la cause initiale de son silence :

ŔJe n'ai pas de racines : à quelles sources pourrais-je prendre de quoi nourrir un texte. Effet de diaspora.

ŔJe n'ai pas de langue légitime. En allemand je chante, en anglais je me déguise, en français je vole, je suis voleuse, où reposerais-je un texte ?

ŔJe suis tellement déjà l'inscription d'un écart, qu'un écart de plus est impossible. On me donne cette leçon : toi, l'étrangère, insère-toi. Prends la nationalité du pays qui te tolère. Sois sage, rentre dans le rang, le commun, l'imperceptible, le domestique (24).

Cixous pose donc le motif de la non-appartenance, de l'écart, donc de l'exil dans la question de l'écriture. Cet exil se manifeste également physique et psychique : le déracinement spatial s'ajoute aux difficultés de l'écriture féminine. Le texte se manifeste comme un lieu de questionnement sur le chemin de la quête identitaire féminine :

Écrire ? Mais si j'écrivais « JE » qui serais-je ? Je pouvais bien passer sous « JE » dans le quotidien sans en savoir plus long, mais écrire sans savoir qui-je, comme l'aurais-je fait ? Je n'en avais pas le droit. L'écriture n'était-elle pas le lieu du Vrai ? Le Vrai n'est-il pas clair, distinct et un ? Et moi trouble, plusieurs, simultanée, impure. Renonces-y ! (39)

A la mise en doute du droit de la femme d'écrire car le Vrai « appartient » au registre masculin se joint l'hésitation envers la liberté de s'exprimer à cause du manque de lieu, de la place d'où écrire : « Tu ne tiens pas en place, d'où écris-tu ? » (39)<sup>23</sup>. Pourtant, comme nous avons sous la main une œuvre riche cixousienne, il est évident qu'elle a pu surmonter cette hésitation initiale

---

<sup>23</sup> Publié pour la première fois en 1929 l'essai de Virginia Woolf *A Room of One's Own* est un texte féministe qui traite du problème du "lieu", de la place littérale et figurée pour les écrivaines féminines créant leurs œuvres dans la tradition patriarcale. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York, : Harcourt, 1929).

envers le manque du droit d'écrire tout en étant femme sans place, ou entre-espaces. Mais ce qui caractérise cette écriture c'est sa qualité mouvante, dynamique.

On peut donc estimer que si Cixous ne trouve pas de place où pousser des racines, son écriture, parallèlement n'est pas enracinée dans un lieu stable ; c'est une écriture toujours „entre-deux“ : que cela soit deux pays, deux langues, deux espaces psychiques, etc. *Les Rêveries de la femme sauvage* ou « Le livre de l'Algérie », comme le nomme Mireille Calle-Gruber, ne fait pas exception. « C'est une écriture qui va de soi : arrivages, partances, traversées de part en part. Mais aussi qui va de manque : à l'entrée du livre, le défaut de livre » (Calle-Gruber, « Le livre de l'Algérie », 18). Notons que, si le simple « il n'y a pas » est à la source de la création, le « pas » de négation de cet « il n'y a pas » devient « un pas » affirmatif, un pas vers l'avenir par l'écriture.

Cette circularité de l'écriture correspond, dans *Les Rêveries*, aux sentiments ambigus que la narratrice a pour l'Algérie : elle ouvre et achève ce livre avec le sentiment de dépossession de l'Algérie, tout en y vivant. Le caractère mouvant du texte est devenu, dès le début du livre, une source d'ennui pour la narratrice : grâce à la visite de la muse pendant la nuit précédente, qu'elle appelle « le Venant », la narratrice a rédigé cinq pages, mais venu le matin, elle ne peut plus retrouver ces pages : « Et maintenant je ne les trouvais plus. Des cinq pages que j'avais écrites dans une joie sans garde, et que je n'ai pas inventées car je les ai vues écrites, je ne trouvais plus que la demi-feuille, la première, sur laquelle sans même allumer j'avais écrit les lignes „*Tout le temps où je vivais en Algérie, etc.*“ jusqu'à l'obligation le reste avait disparu, chose impossible » (*Les Rêveries* 11). Cette perte génère pourtant une productivité, comme la déchéance de l'Algérie suscite la quête textuelle. L'écriture permet donc de perdre la perte dans les pages du

livre, en se séparant d'elle-même, la narratrice avoue avoir commencé une quête d'elle-même, de ses origines, de son lieu, le texte écrit devient sa quête et son double à la fois :

Alors, par un effort déchirant je rompis avec moi-même je me tranchai je ne sais comment, comme si je m'étais saisie à bras-le-corps, et je m'enlevai à cette scène d'engouffrement. Ensuite, toujours sans savoir comment, je me doublai moi-même. Et je mis ma propre folie à ma propre œuvre. Par un tour je me renversai, je retournai moi-même en sens contraire. J'avais perdu un trésor irremplaçable. Et c'est cette perte irremplaçable elle-même qui allait remplacer les pages dont je n'admettais pas encore la mort, même si, le temps passant, je m'approchais d'un abandon des recherches c'est-à-dire d'un abandon d'un membre de mon âme. (17)

En somme, c'est la perte, l'abandon, l'écart ou avec un mot qui rassemble tout, *l'exil* qui est la source de la création littéraire de Cixous. Cet exil est toutefois non seulement à la source, mais à l'essence même de l'écriture, sa substance et une des qualités primordiales. Une question fondamentale qui est étroitement liée à l'écriture de l'exil de Cixous est sans doute la question de la langue. Ayant comme langue maternelle l'allemand, que sa mère et grand-mère ont parlé, elle a aussi appris l'arabe et l'hébreu d'un maître hébreu payé par son père, le docteur Georges Cixous, dont la mort cependant a interrompu trop tôt l'éducation de ces langues. S'y ajoutaient un peu d'espagnol et un peu d'anglais, que les parents parlaient tous les deux.

Pourtant c'est le français, la langue de l'éducation, de l'école du colonisateur, qui est devenue la langue principale de son écriture. Dans « Mon Algérie » Cixous parle de cette « arrivée » intéressante à la langue française, qui n'était pas supposé de se passer, car « [sa] famille juive allemande avait émigré dans vingt pays différents sauf la France » (73). Mais comme elle constate avoir su dès l'âge de trois ans qu'elle était destinée à partir, car elle n'a

jamais eu l'Algérie, c'est par une expérience des « premières extases franco-linguistiques » que la langue française réveille un intérêt profond chez Hélène. Etant privés de tous privilèges et droits par les « lois antijuives de Vichy », « exclus de la citoyenneté française, de l'éducation, de la profession, de tout », les enfants juifs d'Algérie ont fréquenté « l'école salle à manger juive dé-francisée ». Il s'agissait d'une vraie salle à manger qui réunissait des enfants de tout âge sous le même toit, tout en les séparant par les rangs selon leur âge; mais il est fort possible que les plus petits pourraient entendre les leçons des plus âgés. Et c'est pendant une de ces leçons qu'Hélène, du dernier rang par son âge, entend les « mots mystérieux : „*adjectifs qualificatifs*” » ! D'ici est né l'amour pour la langue française chez Hélène.

En même temps, cependant, c'est le début de son exil linguistique. En parlant de sa famille multilingue, où « on jouait aux langues », en passant d'une langue à l'autre, Cixous note : « Cette agilité, ce sport translinguistique et amoureux m'abrita de toute obligation ou velléité d'obédience (je ne pensais pas que le français fût ma langue maternelle, c'était une langue dans laquelle mon père m'apprenait) à *une* langue maternelle » (73). Remarquable, dans cet exemple, est le renforcement du mot « *une* », car cela condense toute une problématique linguistique en accentuant la contradiction : est-ce que la narratrice avoue n'avoir *aucune* langue maternelle ou c'est plutôt qu'elle n'a pas *une*, mais plusieurs langues maternelles ?

A ce propos il est pertinent de mentionner l'approche de Jacques Derrida à la problématique de la langue française dans le contexte de la post/colonisation, pour ceux et celles pour qui le français est devenu la langue de l'éducation, mais, généralement, pas la langue maternelle<sup>24</sup>. Dans *Le Monolinguisme de l'autre* il note : « Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la

---

<sup>24</sup> Une exception célèbre est une autre écrivaine célèbre algéro-française, Leïla Sebbar, romancière et nouvelliste, née d'une mère française et d'un père algérien, qui a adopté le nom de "croisée" pour parler de sa condition de métissage culturelle. Pour elle, bien que le choix de langue, entre le français et l'arabe, ait existé, la langue maternelle a toujours véritablement été le français.

mienne » ( 13). Derrida s'interroge sur l'identité linguistique du « franco-maghrébin », dont le nom contient déjà le trait d'union équivoque. Selon lui c'est la déclaration par excellence de l'absence et de l'impossibilité d'une unité historique de *la France et du Maghreb* », car ce trait d'union ne transformera jamais en un « et ». Derrida présente la même ambiguïté que Cixous suggère par l'accentuation du mot « *une* ». L'observation ambivalente de Derrida va à l'essence du problème : « - On ne parle jamais qu'une seule langue ... (oui mais)/ - On ne parle jamais une seule langue... » (25). Les frontières entre une langue maternelle et une langue étrangère deviennent vagues dans le contexte historique et socioculturel où le français devient dominant sans jamais devenir la langue maternelle, l'unique. Pour ceux qui sont nés dans les marges il reste toujours un rapport de conflit entre la langue française et celui ou celle qui se trouve acculturé dans cette langue. Pour Derrida c'est une relation langue/loi qui définit son rapport au français : «Le monolinguisme de l'autre, ce serait d'abord cette souveraineté, cette loi venue d'ailleurs, sans doute, mais aussi et *d'abord* la langue même de la Loi. Et la Loi comme Langue » (69). Pourtant, pour Derrida aussi bien que pour Cixous, cette Langue Loi devient une possibilité unique, un univers des mots, où ils se lancent à la recherche du « mot juste », ou simplement du mot et de la justice.

L'exil, comme territoire de l'écriture, devient une terre singulière où s'écrit l'œuvre de Cixous, où s'exerce un regard de l'extérieur qui rend visible l'invisible d'un réel déplacé, déraciné, complexe, souvent violent. Cette écriture sort des limites du personnel, du textuel pour devenir une véritable voix universelle. En analysant l'Algérie scripturaire dans *Les Rêveries*, Metka Zupancic remarque qu'il s'agit d'une :

...utopie scripturaire cixousienne, celle d'une littérature sans auteur(e), où l'apprentissage des racines (toujours intertextuelles, voire artistiques) mènerait au

gommage du « moi » de l'écrivain(e). Nous voyons donc à quel point ce non R ancrage dans le factuel réussit à gommer également ces racines terriennes, concrètes, dans le processus constant du « remplacement » de ce « paradis perdu » de l'enfance, du père, du pays du père...(83)

Pourtant, l'utopie scripturaire dont parle Zupancic ne s'arrête pas seulement avec les thèmes traités, mais s'encre dans la forme même de l'écriture. La pluralité des tons et des rythmes, la multiplicité des sens et des figures de rhétorique parallèlement avec les tropes et les épisodes quasi réels, quasi imaginaires, créent un univers poétique qui invite le lecteur/la lectrice à se lancer dans une lecture non conventionnelle, en abandonnant les normes et les canons du genre. Cette écriture est clairement engagée et se perçoit comme témoin d'une quête nourrie du passé et se dirigeant vers les générations futures. Elle ne cherche pas seulement des réponses à la problématique de l'exil, qui se concentre sur la possibilité de l'existence hors du pays natal. Dans *Les Rêveries* de Cixous l'écriture de l'exil devient une quête identitaire. Elle joue sans cesse avec ses mots, en multipliant les possibilités, en ajoutant des sens, ou tout simplement en créant ses propres mots. De « L'Algérie » à « malgérie », de « désalgérie » à « petizarabes », d'« inséparable » à « yadibonfromage », elle réinvente le français avec une aisance exceptionnelle. Ce jeu constant avec les mots aussi bien qu'avec son lecteur/sa lectrice est sans doute une des raisons de la difficulté extrême de traduire les œuvres de Cixous pose. Comme le remarque Jacques Derrida dans un entretien ensemble avec Hélène Cixous pour le Magasin Littéraire :

Les textes d'Hélène sont traduits dans le monde entier, mais ils demeurent intraduisibles. Nous serions comme deux écrivains français qui cultivent un rapport étrange ou étrangement familier, familièrement étranger (*unheimlich*,

*uncanny*) à la langue française R à la fois plus traduits et plus intraduisibles que bien des auteurs français. Nous serions plus enracinés dans la langue française que ceux qui ont leurs racines ancestrales dans cette culture et dans cette terre. (Calle-Gruber and Germain 22)

Dans *Les Rêveries*, ce livre qui s'enfuit de l'auteure, se perd, qui est la fuite, l'écriture fragmentée atteste l'identité morcelée de la narratrice. Le manque de ponctuation, une technique utilisée très souvent dans ce livre, crée une fusion des sens, un amalgame textuel qui indique la condition spirituelle de la narratrice. Elle écrit comme elle rêverait. Il n'y a pas de chronologie « logique ». Souvent les mots et les phrases s'entament et se lâchent, en créant cet univers subconscient, où tout est possible. Comme le portail entre la narratrice et son frère, le texte devient ce portail capable de « séparerunir » l'Algérie et le malalgérie ; le texte crée la Désalgérie, la peine de « dé » : dépossession, déracinement, décès, déchets, détaché, détester. « Je ne pensais qu'à fuir ce pays d'enchaînés, cette chaîne d'enchaînements, ce déchaînement d'enchaînés qui à leur tour enchaînent » (*Les Rêveries* 77), déclare la narratrice et l'allitération qu'elle crée avec les sons « d » et « ch » renforce l'idée de la continuité, d'un continuum qu'est sa fuite. Par sa représentation phonique de « ch », parallèle aux bruits de l'eau qui coule, la narratrice fortifie le signifié de la fuite permanente, en liant ainsi phoniquement et sémantiquement le désir de quitter les chaînes que représente la société algérienne pour elle. La narratrice se souvient de sa conversation avec le frère sur le sujet du livre :

Je te suggère d'appeler ce livre le Paradis Perdu dit mon frère. C'est-à-dire l'Enfer Perdu dis-je. Tout ce que nous perdons est paradisiaque dit mon frère. C'est infernal dis-je. L'enfer du paradis (121).

Le livre devient le même « Paradis perdu » ou, même chose « Enfer perdu » qu'est l'enfance et le pays natal pour la narratrice. Qu'il soit Paradis ou Enfer, c'est le « perdu » qui reste invariable. Le livre est l'Algérie perdue, et l'Algérie est son Paradis et son Enfer en même temps. Le mot est donc le signifiant du vide, de la perte, de la fuite et du mouvement ; et le mouvement est dans le mot. Cixous donne naissance à un nouveau mot, lance une nouvelle écriture, depuis son écriture féminine à son écriture de l'exil. Même si ses racines ne sont pas profondément entrées dans la terre française, le français est sa langue d'exil, pour parler d'exil. On sait qu'il est souvent plus facile de jurer dans la langue de l'autre, on se sent plus à l'aise que dans la maternelle ; serait-il possible de croire qu'il est plus facile d'écrire l'exil dans la langue d'exil ? Ne doit-on pas donc croire que Cixous écrit son exil en recréant, dans un certain degré, le français car elle s'y sent plus à l'aise ? En tout cas, une chose est sûre : c'est une écriture qui fuit et qui s'exile. Dans *Photos de racines* Cixous note elle-même: « J'écris comme l'enfant qui apprend à marcher ; elle se précipite, plus vite qu'elle-même, comme si le secret de marcher était devant elle » (73).

L'œuvre de Djébar se manifeste comme une mémoire collective des femmes aïeules de l'écrivaine et les souvenirs de la narratrice. Elle trace un espace-temps particulier et monumental et désire donner la voix aux cheminements du corps féminin. Avec son écriture elle raconte les conflits dans un présent ancré dans le mouvement permanent. En développant une écriture féminine dans cette « richesse de l'absence » (*Vaste est la Prison* 113), cette écriture veut « donner sens » à l'exil de soi, à cette situation d'entre-deux que presque toutes les narratrices<sup>25</sup> djébariennes éprouvent. L'écriture se présente comme une quête de soi, un regard de l'extérieur vers l'intérieur et à la fois un cri intérieur vers l'extérieur. C'est un voyage symbolique, résultat

---

<sup>25</sup> Dans tous les romans de Djébar il s'agit d'une femme narratrice, sauf un seul roman, le récit par excellence du retour au pays natal, *La disparition de la langue française*, où c'est un homme qui est le narrateur.

de l'errance et du nomadisme bien physique, qui devient une poétique du dicible et de l'indicible. L'écriture de l'exil devient pour Djébar la prise de conscience de l'exil : par l'écriture l'exil s'extériorise, devient texte, donc histoire.

*« Fugitive donc et ne le sachant pas » ; ou ne le sachant pas encore. Du moins jusqu'à cet instant précis où je relate ces allées et venues des femmes fuyantes du passé lointain ou récent... A l'instant où je prends conscience de ma condition permanente de fugitive – j'ajouterai même : d'enracinée dans la fuite – justement parce que j'écris et pour que j'écrive (Vaste est la Prison 172)<sup>26</sup>*

C'est une écriture qui permet un retour aux origines, un retour à soi, même si elle part d'une mutilation linguistique. Dans *Lecture et pratique de l'Histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar* Giuliva Milò écrit à ce propos :

Premièrement la langue, en tant qu'héritage direct de l'Histoire, confère aux individus un sentiment identitaire qui les rattache à la culture d'un pays bien déterminé auquel ils se sentent appartenir à travers leur propre histoire familiale. Ce sentiment est sans nul doute essentiel surtout pour établir, dès l'origine, une assise solide à la personnalité et lui fournir des repères sur lesquels fonder son assurance. Qui dit langue dit aussi culture, deux facteurs indissociables dans la définition de l'identité qui se pose aussi comme une question existentielle.

(79)

Pour Djébar, étant donné le contexte du post colonialisme dans une Algérie multilingue, cette relation à la langue s'est toujours trouvée plus problématique que pour quelqu'un qui ne

---

<sup>26</sup> Toute la partie "Fugitive donc et ne le sachant pas" est écrite en italique. Située au début de la troisième partie du livre, ce passage en italique se distingue, avec quelques autres passages en italiques, de l'ensemble du texte. Dans les passages en italiques la romancière prend la parole elle-même; et pour ces quelques pages on sort de l'action du livre et on entre dans les méditations de la romancière.

reçoit qu'une seule langue comme héritage familiale. Pour analyser les conflits intérieurs et les déchirements linguistiques de ceux qui parlent au moins deux langues, Milò recourt à la citation de Tzvetan Todorov, bilingue lui-même, qui, dans son article « Bilinguisme, dialogisme, schizophrénie » dit que « tout bilinguisme est destructeur » (Todorov). Selon Milò il existe un certain malaise qui trouble à un moment donné de la vie tous ceux qui se retrouvent dans la situation d'un métissé linguistique. Elle note avec justesse que « ce malaise s'est traduit en une véritable souffrance quand, comme dans les cas de colonisation, il y a eu imposition d'une langue étrangère au détriment de la tradition culturelle autochtone » (79). Et véritablement, la narratrice de Djébar est toujours au centre de cette division interne devant le choix difficile de la langue. « Le français m'est langue marâtre » (*L'amour, la fantasia* 240) avait déjà annoncé Djébar, en opposant le français à la langue maternelle qu'elle ne parle pas. Pourtant « marâtre » ne signifie pas inconnue ; au contraire, il est évident que cette langue marâtre devient une partie identitaire de la narratrice, sinon biologique, comme l'est la langue maternelle, au moins culturelle et de formation. Le sentiment du déchirement interne pourrait facilement enchaîner la créativité d'écriture à cause d'une indécision énorme de la situation entre deux langues. Toutefois, on observe une liberté textuelle. Dans *Vaste est la Prison* on lit :

*J'écris pour me frayer mon chemin secret, et dans la langue des corsaires français qui, dans les récits du Captif, dépouillèrent Zoraidé de sa robe endiamantée, oui, c'est dans la langue dite « étrangère » que je deviens de plus en plus transfuge. Telle Zoraidé, la dépouillée. Ayant perdu comme elle ma richesse du départ, dans mon cas, celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté.*

*Fugitive donc, et ne le sachant pas. Car, de trop le savoir, je me tairais et l'encre de mon écriture, trop vite, sécherait. (172)*

Zoraidé, à laquelle la narratrice fait référence, est une figure féminine de Don Quichotte qui a pris la décision de s'échapper de la maison paternelle afin de poursuivre la liberté. Le parallèle, que la narratrice de *Vaste est la prison* établit entre son choix et celui de Zoraidé, est démonstratif ; elle aussi, comme Zoraidé prend le risque de tenter les nouvelles possibilités, sans savoir ce qui l'attend, en abandonnant la tranquillité garantie de la maison/prison. Anna Rocca discute de ce phénomène dans son livre *Assia Djébar. Le corps invisible*. Dans son argumentation sur la mobilité de la femme dans le roman *Vaste est la Prison* elle note que « La fugitive s'échappe de son pays, par nécessité ou par curiosité, mais presque jamais consciemment. Elle ne connaît ni la direction future ni les nouvelles aspérités... [...] L'inconscience permet ainsi le déplacement spatial, l'éloignement de la tradition, et le dépassement des nouveaux risques que le choix comporte » (128). Pourtant, il y a une contradiction entre le fait de quitter le pays inconsciemment et le choix : si le choix est présent, la conscience doit y être aussi, même si le départ lui-même est causé par la nécessité ou surtout par la curiosité. Si Zoraidé a abandonné sa « robe endiamantée » dans sa quête d'une nouvelle vie, pour Djébar c'est l'héritage et la langue maternelle qui sont abandonnés pour la liberté. Pourtant, c'est un choix, et le choix est généralement fait en pleine conscience. Mettant sur un des plateaux de la balance l'aisance et sur l'autre la liberté du corps, c'est la deuxième qui s'est trouvée plus lourde, plus signifiante. Si la narratrice avoue que dans son état de « fugitive et ne le sachant pas » le savoir risquerait de sécher son écriture, cela ne témoigne pas forcément de l'inconscience de sa fuite. On peut observer que c'est plutôt la conscience de la continuité de sa fuite. Une fois arrivée, la quête aurait fini et c'est là où l'écriture sécherait. C'est un parcours qui

ne finit jamais et qui fournit une matière à réflexion permanente, et l'encre coule pour créer cette écriture de l'exil. D'ailleurs, Anna Rocca, en comparant la narratrice de *L'amour, la fantasia* qui se définit en terme « d'expulsée » (244) et Isma, la narratrice de *Vaste est la Prison*, qui se croit « enracinée dans la fuite », arrive à la même conclusion, contredisant ainsi son argument précédent. Elle note plus tard qu'Isma est une fugitive par choix : « L'enracinée, à la différence de l'expulsée, décide de s'échapper de son pays et mue ce choix en une force » (129).

Toutefois l'exil d'Isma continue tout au long du roman. Il est indéniable que l'exil commence dès le début du roman : une évasion des traditions établies. Le roman commence avec la reconnaissance de la fin d'une histoire d'amour par Isma, femme mariée qui est tombée amoureuse d'un autre homme. « Réveillée, lavée, surgie comme d'une longue maladie » (*Vaste est la Prison*, 21), Isma commence à parler de la fin de son histoire d'amour : la fin, comme une fuite d'une prison, où elle était emprisonnée « six, neuf mois, non, un an ou plus exactement treize mois, treize mois d'imbibition » (19) ; une prison d'amour, de passion ; une prison dont elle n'avait jamais connu la pareille ; une prison où elle s'était jetée passionnément, donc fuite volontaire ; une prison qui était si vaste après sa prison familiale véritablement étroite. L'exil linguistique ou l'opposition des deux langues se manifeste comme des symboles de la condition mentale d'Isma. Isma se retrouve déchirée entre cultures et langues, et son langage pour parler de l'amour est scindé. Un jeune homme, dont le vrai nom nous reste inconnu et qui nous est seulement présenté comme « l'Aimé » (26), s'oppose ainsi à « l'époux ». Son amour était au départ, sans doute, une fuite de « l'é'dou », de l'ennemi, c'est-à-dire de son mari, ainsi appelé dans sa langue maternelle selon la tradition de sa ville. Elle échappe à l'ennemi mais surtout à toute la tradition où les femmes continuaient à appeler leurs maris « l'ennemi », mais continuent à rester dans cette relation, car une femme divorcée ou, pire encore, répudiée, n'est pas un

membre respecté de la société. La tradition « innocente » d'appeler les maris des ennemis passe d'une génération de femmes à l'autre et l'usage du mot « ennemi » pour signifier mari, est entré dans l'inconscient linguistique des femmes : « -Son mari l'ennemi ? Elle ne semble pas si malheureuse ! [...] - Son mari, mais il est comme un autre mari ! ... L'« ennemi », c'est une façon de dire ! Je le répète : les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps... » (14).

Elle se réveille du sommeil doux, d'« une sieste, une longue sieste » (19), pour comprendre qu'avec ce réveil seulement elle peut parler de « l'avant ». Cet amour qu'elle appelle « une maladie » et « un songe » (22) à la fois, lui a permis d'être libre : elle a pu échapper à la tradition patriarcale bien établie, elle a risqué de sortir de sa prison familiale. Cependant après la fin de cet amour elle parle de la liberté aussi. Cette histoire d'amour inachevée ne devient-elle pas une double fuite, car l'amour l'a débarrassée de sa cage, mais c'est avec la fin de cet amour qu'elle réapprécie sa liberté ? C'est maintenant qu'elle partage sa vie en deux parties, en « avant » et en « après »<sup>27</sup> (23) : « C'était cela « avant », l'opacité en soi à ravalier au tréfonds, pour l'asphyxier. Avant c'était la lutte sans ennemi ni objet, avant c'était la passion farouchement refusée, l'ardeur vous laboure et le cœur vacille » (23).

L'évasion et la fuite linguistique continuent dans les communications entre Isma et L'Aimé. Isma parle bien le français, mais utilise l'arabe pour cacher la force de ses sentiments pour l'Aimé, celui dont la langue principale est le français déjà, car il est plus jeune qu'Isma et a apparemment reçu une éducation complètement française. Celui-ci ne parle plus l'arabe comme

---

<sup>27</sup> Les mots « avant » et « après » deviennent aussi le titre du chapitre 6 du roman. La narratrice fait l'opposition de l'« avant » et de l'« après » pas seulement de sa vie privée, mais aussi du pays. Toutes les questions concernant le problème de la langue, de l'écriture et l'oralité, du pouvoir, etc., sont traitées selon cette distinction temporelle assez nette. Cette opposition d'hier et de demain devient révélatrice pour comprendre les passages liés au « combat nationaliste d'hier qui auréolait les amours algéro-françaises. L'ancien combattant devenait assez vite un « cadre », un directeur de ministère ou un diplomate ». Certes, c'est une opposition qui donne au texte une importance historique essentielle.

le fait Isma. Il y a ici un manque de communication évident, causé à première vue par la différence de générations. Mais en réalité la narratrice traite ici un problème très large : le choix de la langue dans le contexte bilingue postcolonial. Le thème du choix de la langue et de l'écriture est sans doute un des thèmes principaux de ce roman. Mais ce qui est pourtant plus symbolique, c'est l'alternance des deux langues, le français et l'arabe, qu'elle utilise. L'arabe arrive comme un système de défense aux moments où elle risque de prononcer quelques mots d'affection. L'arabe reste la langue incompréhensible, donc Isma elle-même reste incompréhensible. Paradoxalement, la langue qui est censée être le moyen de la communication, devient un refuge, un masque pour cacher les sentiments. Pendant une de leurs discussions au téléphone l'aimé mentionne que « L'arabe était la langue de feu, [...] à présent celle du pouvoir » (42). Et vraiment Isma utilise cette langue pour connaître « la langue nationale » (42), mais aussi par faiblesse, pour ne pas être comprise. « Je continuai en langue arabe ; je sentis, de l'autre côté du fil, un suspens ou un flottement » (42). La langue l'aide donc dans son exil.

A l'utilisation de la langue arabe comme un moyen de fuite s'ajoute aussi le silence, l'absence de parole, dont la force parfois n'est pas moins importante que celle de la parole. Utilisé généralement dans les « communications » avec son mari, le silence de la narratrice apporte un message. C'est un silence qui crie, un silence qui traduit des souffrances morales, un silence qui fait mal, « je m'excusais en silence » (46). Il établit une distance entre les deux côtés, un témoin de manque : « Je regardais l'époux diriger, décider ; je n'avais plus envie, bien avant cette agitation d'ailleurs, de dialoguer. Nous n'étions plus un couple ; seulement deux anciens amis qui ne savent plus se parler » (51). Elle utilise ce silence pour se cacher, pour masquer ses sentiments. Ce manque de parole devient un niveau d'évasion différent, une évasion inconsciente de son mariage. Elle déguise ses émotions sous la voile du silence et elle continue, « C'est mon

apparence, mon fantôme que vous voyez, pas moi-même, pas moi pour de vrai... Moi, je suis masquée, je suis voilée, vous ne pouvez me voir » (51).

Le rapport entre le choix de la langue et l'identité dans un contexte où une deuxième langue a été « forcée » historiquement, ou comme Lise Gauvin l'appelle, « la surconscience linguistique », est bien illustré dans la citation suivante :

La complexité des rapports [langues/littératures], les relations généralement conflictuelles et/ou tout au moins concurrentielles qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donnent lieu à cette surconscience dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Ecrire devient alors un véritable „acte de langage“, car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un „procès“ littéraire plus important que les procédés mis en jeu... La surconscience linguistique qui affecte l'écrivain francophone et qu'il partage avec d'autres écrivains en situation de „littérature mineure“ l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a-nominatif. Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui, est à reconquérir. (Gauvin 9)

Dans les œuvres de Djébar ce problème identitaire et linguistique est un pivot central de l'écriture, qui nourrit sa quête textuelle d'identité. A la perte physique du pays natal s'ajoute aussi une perte symbolique de la langue, qui renforce le sentiment d'exil. Dans son essai intitulé “Bilinguisme et Littérature” Abdelkébir Khatibi écrit:

Ainsi, le texte bilingue qu'il le veuille ou non est à la trace de l'exil du nom et de sa transformation. Il tombe sous le coup d'une double généalogie, d'une double signature, qui sont tout autant les effets littéraires d'un don perdu, d'une donation scindée en son origine. Un double don qu'est-ce que c'est? La langue étrangère donne d'une main et retire de l'autre... En effet, toute littérature

maghrébine dite d'expression française est un récit de traduction. Je ne dis pas qu'elle n'est qu'une traduction, je précise qu'il s'agit d'un récit qui *parle en langues*. (186)

Selon Khatibi, les écrivains francophones postcoloniaux qui utilisent le français comme langue de l'écriture ne peuvent pas éviter d'ajouter des éléments de leur langue maternelle dans le texte, ici et là, car la langue maternelle « ne peut disparaître de la syntaxe du corps », et que la syntaxe du texte bilingue devient une « ponctuation du corps morcelé ».

Ayant dans sa pratique textuelle toute cette stratégie textuelle, que Khatibi décrit comme propre à l'écriture francophone postcoloniale, Djébar y ajoute pourtant d'autres stratégies qui témoignent de son écriture de l'exil. Bousculant l'ordre établi et les conventions littéraires d'un roman autobiographique, le dernier roman, *Nulle Part dans la maison de mon père* s'inscrit pleinement dans l'écriture de l'exil djébarienne. Une introspection profonde devient une histoire d'enfance et d'adolescence, des souvenirs et des souffrances lointaines, mais surtout l'histoire d'une famille heureuse et unie. En filigrane, c'est la stature dominante du père de la narratrice entrelacée avec le désir de la jeune fille de s'émanciper. Composé de trois chapitres, intitulés «Eclats d'enfance», «Déchirer l'invisible», «Celle qui court jusqu'à la mer» qui correspondent aux trois étapes respectives de la vie de la narratrice, l'enfance, l'adolescence et la jeunesse, la narration change de personne plusieurs fois dans le texte. D'un « je » de la première personne, la narration passe à une « elle », « la jeune fille », « la fillette » et revient à un « tu », s'éloignant et s'approchant continuellement de sa propre histoire.

Dans ce roman aussi, tout comme pour Isma dans *Vaste est la Prison*, l'usage du français comme voile au moment où il s'agit d'une conversation entre la narratrice et un homme, est spécifié. En parlant des premiers rendez-vous, la narratrice remarque : « Je me voyais marcher

côte à côte et deviser en français, bien sûr. Converser dès la première fois en arabe m'aurait paru succomber à une familiarité hâtive, et pas seulement parce que, dans ma langue maternelle, l'arabe dialectal, le tutoiement est le plus souvent de règle. Le français, si neutre, me tiendrait lieu, en quelque sorte, de voile » (*Nulle Part*, 264). Ou plus tard, dans les souvenirs de promenades avec son fiancé, la narratrice se rappelle :

Nous parlions, je me souviens, en français : subsistait en moi une certaine résistance, ou une forme de pudeur, le français me devenait langue neutre, alors qu'avec lui, mon premier amoureux, les mots d'amour dans ma langue maternelle qui était aussi la sienne auraient jailli maladroitement. L'usage de l'arabe pour exprimer l'amour m'aurait sans doute semblé, je ne savais pourquoi, indécent...(321)

On peut remarquer que la narratrice insiste sur la valeur neutre de la langue française, surtout dans les occasions où l'amour et les émotions risquent de jaillir. Cette neutralité langagière est sans doute une autre affirmation de l'exil intérieur que la narratrice éprouve et qui semble éclairer la réalité actuelle de Djébar écrivaine francophone postcoloniale. L'écriture de Djébar est au sens large la description d'un effort de retour à soi, qui est fournie par l'expérience de l'exil et qui contient également cet exil, soit dans les lignes, soit entre les lignes, mais toujours dans la perspective. C'est une tentative d'écrire la douleur de l'exil en révélant le besoin d'unir, de reconstruire l'identité fragmentée.

Dans *La Diasporisation de la littérature postcoloniale* Hafid Gafaïti a raison de dire que « l'exil est toujours question de survie » (240). On quitte les contrées natales car la survie, littérale ou symbolique, du corps ou de la parole libre, paraît impossible. Mais souvent l'exil même devient une lutte pour survivre. Ecrire l'exil est un moyen de survivre à l'impossibilité que

l'exil crée, de surmonter l'indicible et de tenter de décrire l'inimaginable. Ecrire l'exil c'est sentir la douleur, la langueur du déracinement et par son mot, par sa voix la faire sentir aux autres. Ecrire l'exil c'est s'écrire soi-même.

## CHAPITRE 4

### L'EXIL DE PARTOUT VERS NULLE PART

Les enfants des deux bords ne vivront pas dans la maison de leurs pères ! Et s'ils ont tous des ancêtres, ceux-ci ne leur auront laissé que la rancune en partage, au mieux l'oubli, le plus souvent le désir de partir, de fuir, de renier, de chercher n'importe quel horizon pour, dans ses draps de crépuscule, s'enfourir...

*Nulle Part dans la maison de mon père, Assia Djébar*

La discussion de l'exil littéral ou métaphorique sert de base à plusieurs critiques littéraires. L'approche critique selon laquelle l'exil devient plutôt une norme qu'une exception pour la littérature contemporaine se répand de plus en plus largement parmi les observations littéraires. En particulier Andrew Gurr considère que le thème de l'exil est au centre dans la littérature moderne. En utilisant les exemples d'écrivains que Katherine Mansfield ou James Joyce, Gurr remarque que « the normal role of the modern creative writer is to be an exile » (13). Pour sa part Julia Kristeva propose dans *The Kristeva Reader* que l'acte d'écriture est impossible sans l'expérience d'une forme d'exil (298). Andrea Hammel cite les paradigmes utilisés régulièrement comme des origines métaphoriques de l'exil. Selon son analyse, l'histoire biblique de l'expulsion du Paradis et le mythe d'Œdipe sont les principales origines de l'exil métaphorique. Elle remarque: « As children we are connected to our mother, so growing up

becomes a permanent migration. Every action, every development is synonymous with a further distancing from mother. Human beings cannot help experiencing feelings of permanent exile » (15).

L'expulsion du Paradis pour Hélène Cixous est sa perte de l'Algérie. Sa séparation du pays a été, comme elle le remarque dans plusieurs de ses œuvres, le commencement de son écriture. Notamment dans son essai « De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire : Chemin d'une écriture » publié dans *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture* Cixous constate : « Au commencement, il y avait pour moi et il y a pour moi le **Paradis Perdu**. Ce paradis avait un nom, l'Algérie, que je vivais au présent et dont je sentais par prophétie enfantine, par anticipation de tous mes sens, qu'elle était déjà le pays de mémoire. Je craignais, sans le savoir, la disparition du corps maternel » (16). Les deux paradigmes dont parle Hammel se retrouvent dans ce témoignage de Cixous. D'une part c'est l'Algérie perdue, d'autre part c'est la peur de la séparation de la mère. Ayant tout perdu, c'est dans les mots que Cixous avoue avoir poussé ses racines : « Mon père ma mère mon pays, tout perd, ma langue joue mon père perd ma mère mes pères mes langues. Tout est perdu sauf les mots. C'est une expérience d'enfant : les mots sont nos portes vers tous les autres mondes » (19). Ainsi, expulsée de la maison et entrée dans les autres mondes, elle cherche par son écriture à retrouver la maison perdue, les origines, dans le but de se retrouver elle-même. L'écriture pour Cixous représente cette poursuite interminable, une quête qui ne finit pas : « A l'origine le geste d'écrire est lié à l'expérience de la disparition, au sentiment d'avoir perdu la clé du monde, d'avoir été jeté dehors » (*Hélène Cixous. Chemins d'une écriture* 19). En effet, l'écriture inépuisable cixousienne représente la quête infinie de l'écrivaine. Une clé trouvée, un monde découvert, elle se lance par son écriture à la recherche d'un autre monde, d'une autre vérité, d'un autre aspect d'elle-même. Son œuvre devient par

conséquence l'allégorie de son exil, physique ou métaphorique. Le sentiment d'être venue de nulle part ou d'ailleurs marque l'œuvre de Cixous. C'est le cas de « Mon Algérie » où Cixous écrit :

Dans la petite fille souriante et heureuse que j'étais je cachais (aux autres et à moi-même) une petite fille secrète, inquiète, clandestine, qui savait bien qu'en vérité elle était née ailleurs. Le sentiment obscur d'avoir surgi là par hasard, de n'être d'aucun ici par héritage ou descendance, la sensation physique d'être un frêle champignon, un spore éclos en une nuit, et qui ne tient à la terre que par de hâtives et frêles racines. (71)

Puisque toujours en quête, toujours en poursuite l'écriture de Cixous continue la recherche textuelle. « L'enfermement sous diverse forme risque toujours de se produire » (41), observe Conley dans *Délivrance*. Autrement dit, l'écriture de Cixous présente ce mouvement de l'enfermement vers la liberté du corps et de la voix, qui franchit une clôture et en retrouve d'autres. C'est le symbole d'un exil permanent, en spirale, qui revient toujours au problème de l'expulsion de la maison, des origines et repart vers une quête identitaire féminine continue.

Egalement, l'œuvre littéraire et cinématographique de Djébar ne cesse de revenir aux sources de son écriture, aux origines. Son enfermement spatial symbolique est bien représenté dans sa fiction, une écriture circulaire qui réécrit l'histoire de la violence contre la femme algérienne tissée dans l'histoire personnelle de l'écrivaine. Dans son récit complexe et multidimensionnel Djébar utilise les histoires personnelles des narratrices pour exprimer l'aliénation des femmes. Pour le faire elle choisit des métaphores temporelles et spatiales de l'exil et de l'exclusion.

Pourtant, contrairement à l'œuvre de Cixous, la maison paternelle comme espace clos a une valeur ambiguë dans l'œuvre de Djébar. Même si la maison est allégorique de l'enfermement, Djébar y trouve cependant le bonheur et la chaleur familiale. Mais la maison reste aussi pour elle l'endroit qu'elle veut quitter. Le caractère d'enfermement de la maison se renforce avec les différents espaces clos que la narratrice rencontre sur son chemin. Parmi des exemples on peut citer la maison du mari ou l'école des filles.

Ces différentes images des espaces clos dans l'œuvre de Djébar suggèrent que pour cette écrivaine aussi, tout comme pour Cixous, la prison est inévitable. Il suffit de regarder les deux titres de Djébar choisis pour cette étude : *Vaste est la Prison* et *Nulle Part dans la maison de mon père*. La juxtaposition de la maison/prison est évidente. La narratrice de *Nulle Part* se dépêche de quitter la maison paternelle mais n'arrive plus jamais à retrouver un autre espace pareil à la maison de son père ; pour Isma, la narratrice de *Vaste est la Prison*, la prison ne cesse jamais de la suivre.

En considérant l'itinéraire suivi par les narratrices des différents romans de Cixous et de Djébar on y découvrira les étapes d'une errance et d'un nomadisme, littéraux ou métaphoriques, qui conduisent inévitablement à l'exil. Cet exil se présente aux échelles variées de l'enfermement. D'un niveau physique et littéral l'enfermement passe à un niveau temporel et métaphysique. Que cela soit, parmi plusieurs autres, la description de l'hammam ou de l'école pour Djébar ou l'image du quartier d'enfance, de Clos-Salembier, pour Cixous, les espaces clos se multiplient et continuent à serrer les narratrices. L'évasion se montre comme un moyen unique de l'enfermement, donc l'exil ne finit pas. Un sentiment de vide suit les narratrices dans leur quête. L'exil physique extérieur crée un exil intérieur, une situation psychologique de quête permanente. L'espace clos et la prison symbolique apparaissent comme une allégorie de

l'oppression des narratrices différentes des romans de Cixous et de Djébar. Paradoxalement, il ressort une seule explication possible. L'exil est de partout vers nulle part.

\* \* \* \*

Dans *La Poétique de l'Espace*, Gaston Bachelard définit la maison comme « notre coin du monde », « notre premier univers », « un cosmos » (24). Dans son analyse de l'espace intérieur, la maison représente « l'instrument d'analyse de l'âme humaine en ses profondeurs », car c'est « le premier monde » (26) que l'homme connaît « avant d'être jeté au monde » (26). Selon sa philosophie, la maison est « un espace heureux » (17), chaleureux, dont le souvenir reste avec nous pendant toute la vie. C'est le « paradis terrestre de la matière » et « quand on rêve à la maison natale, dans l'extrême profondeur de la rêverie, on participe à cette chaleur première à cette matière bien tempérée du paradis matériel » (27). L'auteur remarque que la maison continue à tenir notre enfance immobile, c'est la raison pour laquelle « nous y retournons toute notre vie en nos rêveries » (27). Par ailleurs, Bachelard renforce les valeurs oniriques des éléments qui constituent la maison, « de la cave au grenier ». Il constate que la maison est un univers heureux car c'est l'ensemble des « *espaces de nos solitudes* »<sup>28</sup> (28). En énumérant et analysant les images d'intimité du premier lieu « vécu » par l'être, il constate que la maison de l'enfance transporte un sentiment de bien-être. La maison permet de provoquer non seulement les souvenirs, mais aussi les rêveries. A ce propos Bachelard remarque que « tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert de la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude, compromis la solitude sont en nous ineffaçables. Et très précisément, l'être ne veut pas les effacer » (29).

---

<sup>28</sup> Bachelard souligne.

L'analyse de l'espace de Bachelard présente un point de vue masculin, français et universalisant. Cixous et Djébar y ajoutent une approche féminine, enrichissant ainsi la théorie de Bachelard. La représentation de la maison est plutôt ambiguë dans les textes de Djébar et de Cixous. Souvent ce « paradis terrestre » est décrit comme un espace clos d'où les narratrices des romans différents essayent d'échapper. Bien qu'elle soit l'espace des solitudes et la source des rêveries, la maison est souvent aussi le symbole de la prison et de l'enfermement. Elle fait partie d'un ensemble immense des espaces clos qui retiennent les narratrices emprisonnées.

*Dedans*, le deuxième roman d'Hélène Cixous s'ouvre avec la description de la maison: « MA MAISON EST ENCERCLÉE. ELLE EST ENTOURÉE PAR LE GRILLAGE. DEDANS, nous vivons » (11). La description de la maison comme une forme de prison est intensifiée par l'utilisation des lettres majuscules dans la phrase, en excluant les deux mots seulement, « nous vivons ». Le « nous vivons » semble être dominé par l'image imposante de la maison. Selon Kathryn Robson la maison est le symbole de la tombe paternelle, dont la mort prématurée est l'obsession de la narratrice. En citant les allégories de Cixous qui parle de la maison comme une « cube de pierre » ou un « ventre de pierre » (71), Robson remarque : « The house [...] resembles the father's tomb : the flourishing vegetation in the garden recalls the flowers that continue to grow on and around the father's tomb » (68-69). Le sentiment d'être emprisonné dans la maison, « dedans », suit la narratrice tout au long du roman. Elle se sent piégée dans cette maison où dominant les règles du père, même mort. Notamment la narratrice remarque : « J'étais dedans parce que mon père l'avait voulu » (70). Le mot « dedans » fait référence avant tout à l'intérieur de la maison, mais aussi à l'intérieur du corps mort du père auquel la narratrice revient continuellement dans ce roman. Le sentiment de la maison/prison est ainsi redoublé, car la narratrice passe de l'emprisonnement spatial et temporel à un emprisonnement psychologique. A

ce propos Robson écrit : « The text offers no possibility of escape : although she leaves the house daily (11) and eventually grows up and moves away, she feels imprisoned “dedans” with no apparent way out » (69). C’est un double espace clos, dominé par les murs physiques et psychologiques que la narratrice n’arrive pas à surmonter.

De plus, Hélène Cixous a parlé dans plusieurs de ses textes de Clarice Lispector<sup>29</sup>. Elle a même appris le portugais afin de lire Lispector dans sa langue originale. Les textes de Clarice Lispector, une écrivaine brésilienne, ont été présentés à Cixous par Antoinette Fouque en 1977. Elle parle de cette « découverte » dans *Hélène Cixous, chemins d’une écriture* : « J’ai jeté un coup d’œil sur quelques fragments de textes, j’ai été éblouie, j’ai cru que c’était là un bel accident. Et puis au fur et à mesure que j’avancais dans ce texte j’ai découvert un écrivain immense, pour moi équivalent de Kafka, avec un “en-plus” : c’était une femme et elle écrivait en tant que femme. J’ai découvert Kafka et c’était une femme » (26). A la fin du roman de Lispector *A la recherche d’une dignité*, une partie du recueil *Où étais-tu pendant la nuit*, Mme Xavier pousse un cri de désespoir : « il ! doit ! y ! avoir ! une ! porte ! de soooooooooortie ! » (22). Il semble que ce cri trouve son écho dans toute l’œuvre cixousienne qui continue à chercher « une porte de sortie » par la pratique textuelle. Les symboles de la prison et de la cage reviennent d’une œuvre à l’autre, pour serrer la voix, le corps, le féminin. « Où se passe l’amour même ? Dans une cage. Dans une boîte à lettres. Dans un livre », écrit Cixous à l’ouverture du roman *L’amour même : dans la boîte aux lettres*, dans « Prière d’insérer » . De même, dans un autre roman, *Eve s’évade*, encore dans la partie « Prière d’insérer » Cixous commence par une image d’enfermement, plus explicite cette fois : « *Le Rêve du Prisonnier* est accroché dans la galerie

---

<sup>29</sup> Voir Hélène Cixous, Clarice Lispector and Verena Andermatt Conley, *Reading with Clarice Lispector*, Theory and History of Literature V. 73 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990).

des « Rêves d'Enfants » . Elle fait référence au tableau de Moritz von Schwind que Freud a utilisé comme illustration de sa conférence sur les Kindertraütume, pour montrer que ce tableau ne peut avoir d'autre contenu que l'évasion. Pourtant Cixous accuse Freud d'avoir caché à son public le fait que « tout Rêveur est un prisonnier qui s'évade ». Elle utilise un néologisme, un mot-valise pour exprimer ce rêve d'évasion : « Il s'agit de Rêvasion » (Prière d'insérer).

Par ailleurs, Hélène Cixous parle de la présence de l'exil dans ses textes dans un entretien avec Françoise van Rossum-Guyon inséré dans *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*. Dans cet entretien, elles discutent du livre de Cixous, *Manne*. Le livre est consacré aux thèmes de la séparation, de l'emprisonnement et de l'exil, sur l'exemple de l'histoire de la vie d'Ossip Mandelstam et de Nelson Mandela, aussi bien que leurs femmes, Nadejda Mandelstam et Winnie Mandela. C'est en parlant de celle-ci que Cixous se penche sur la présence de l'exil dans son œuvre :

[...] Winnie Mandela pour moi s'enlève sur ce fond dont je me rends compte après coup qu'il est toujours là pour moi : le thème de la prison et de l'exil. Je n'ai pas pensé une minute au début quand j'ai commencé à travailler sur Winnie Mandela et Nelson Mandela que je n'avais jamais fait que cela. Je n'avais pas aperçu qu'au fond l'exil était depuis toujours inscrit dans mes textes. Ce qui veut dire qu'il est toujours neuf, ce qui veut dire qu'il m'arrive toujours. Il revient comme une sorte d'état, c'est un état humain. C'est paradoxal, je l'ai inscrit à l'ouverture de *Manne*, l'exil fait terre/taire. Mais je ne veux pas que l'exil fasse taire, je veux que l'exil fasse terre, je veux que cet exil qui est en général producteur de silence, d'extinction de voix, d'essoufflement, produise son contraire. Je sens que cette tension, ce rapport contradictoire entre l'exil et la

terre, est quelque chose pour moi de fondateur, mais je ne le sens qu'après. C'est tellement mon sol que je suis dessus sans m'en rendre compte (Rossum-Guyon, Díaz-Diocaretz and Alexandrescu 215).

Après une telle explication du rôle de l'exil dans son œuvre, on ne s'étonnera plus d'en trouver plusieurs éléments dans *Les Rêveries de la femme sauvage* aussi. La présence de cet exil qui se renouvelle et se multiplie, qui est donc ancien et toujours « neuf », surprend par la diversité de sa représentation. Cixous dépeint de multiples allégories de la prison et de l'enfermement, que cela soit un enfermement physique ou métaphorique. Les espaces clos suivent la narratrice de *Rêveries*, comme l'exil suit Cixous.

Revenons à l'incipit du roman qui illustre ce sentiment de l'emprisonnement et de l'exil à la fois, qui suit la narratrice. « Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie », écrit Cixous dans la phrase-seuil du roman, en établissant ainsi une entrée *in medias res*, dans « l'action » du roman. On se retrouve au milieu de l'impossibilité de la narratrice d'arriver là où elle se trouve déjà. A cela s'ajoute l'excipit identique du roman, qui renforce l'idée de l'enfermement, de la circularité. Le texte revient à son début, marquant ainsi un cercle vicieux symbolique, dont « la porte de sortie » reste introuvable. Pour arriver à l'Algérie la narratrice doit d'abord la quitter. Et pour pouvoir la quitter, il faut d'abord y être. Elle ne peut faire ni l'un ni l'autre.

Le récit s'ouvre avec la recherche frénétique de la narratrice pour quelques pages perdues. En suivant la voix de la muse, qu'elle appelle « le Venant », en pleine nuit, elle avait écrit « quatre grandes pages de lignes serrées en caractères épais hâtifs » (10). Pourtant, le matin elle ne peut plus retrouver « que la demi-feuille, la première », avec les lignes qui ouvrent le récit. Le passage de la recherche des pages perdues, passionnée et désespérée, allégorie de la

recherche de l'Algérie, sert la base sur laquelle le texte développe différentes étapes de l'enfermement de la narratrice. Le rythme de la narration est représentatif de la situation émotive de la narratrice :

Je me mis à chercher, il y a beaucoup de feuilles de papier autour de moi, des centaines, peut-être mille, et je ne les trouvai pas. Je me remis à chercher et cela de plus en plus méthodiquement et de plus en plus nerveusement, je me mis à bouillir et j'ôtai un pull-over, je cherchai dans les dossiers où seule une folie m'aurait inspiré de glisser ces feuilles, je recherchai aussitôt après dans ces mêmes dossiers, je ne pouvais bientôt plus m'arrêter de les chercher et de ne pas les trouver, pensant jusqu'au délire que je ne pourrais en aucun cas m'arrêter de les chercher sans les avoir trouvées cela devenait une question de vie ou de mort, mais je ne pouvais plus rien faire d'autre que fouiller, retourner, feuilleter des centaines de pages, rien au monde ne pouvait plus arrêter ma frénésie... (12)

On est amené dans le monde chaotique de la narratrice, on suit ses mouvements de plus en plus énérvés, de plus en plus troublés. On voit une sorte de vertige au milieu de ce mouvement qui ne cesse plus, qui tourne, qui circule. Cette recherche des pages perdues, qui devient une question de mort et de vie pour la narratrice, l'exaspère. Pourtant, arrêter de chercher n'est pas une possibilité pour elle. De même, essayer de réécrire, réinventer les pages perdues n'est pas acceptable. À toute comme l'Algérie, qu'elle ne peut ni découvrir, ni recréer, ni accepter. Le désespoir règne dans l'esprit de la narratrice ; à cause des pages perdues elle avoue avoir des idées de suicide : « ... je creusais ma tombe, indéniablement, l'idée de suicide commençait à imprégner la fosse de papier » (12). La recherche fiévreuse des papiers perdus emmène la narratrice à une impasse. Une image du mur surgit et l'impossibilité de la fugue

devient plus tangible : « Mais j'étais debout devant une muraille que je palpais en sanglotant sans trouver la porte » (12). La description de l'enfermement symbolique rappelle une image infernale : « D'ailleurs, vers onze heures du matin il y eut également un phénomène céleste inexplicable : le ciel devint totalement noir, et il fit nuit. Je dis les faits » (12). L'éclipse au milieu du jour allégorise « l'obligation intérieure » de la narratrice, qui s'est retrouvée dans une situation sans issue dont elle continue à chercher la sortie.

Dans cet état psychologique difficile un conflit créé par la dualité pulsionnelle psychique se révèle. Le « Ça », qui désigne la source intérieure et qui échappe à la volonté de la narratrice, exerce sa pression. La narratrice découvre son incapacité devant son « obligation intérieure » et avoue : « Je ne pouvais pas renoncer à Ça » (13). C'est sans doute sous la domination de Ça que la narratrice songe à la mort de la mère. Une représentation à sa façon du complexe d'Electre, la mort de la mère, apparaît comme une voie d'évasion de la prison : « J'y songeai du coin d'une pensée : il eût fallu une mort peut-être celle de ma mère pour rompre les entraves, oui cela seulement peut-être. Une douleur capable de rivaliser avec la douleur qui me tenait dans les fers » (13). La mort symbolique de la mère doit venir pour faire oublier la douleur d'être enchaînée. Une douleur profonde peut en couvrir une autre. « Perdre mais pas tout à fait presque perdre et être reléguée dans l'irrespirable confin de mourir sans que j'y puisse rien, et pas d'autre port ou porte que mourir ou morte » (13). La compréhension que la perte des pages écrites est irréversible aboutit à la compréhension de l'inaccessibilité de l'Algérie :

[...] c'est exactement ce qui se passait avec Algérie, du temps où j'y vivais : je l'avais, je la tenais. Je ne l'avais plus, je ne l'avais jamais eue, je ne l'ai jamais embrassée. Exactement : je la poursuivais, et elle n'était pas loin, j'habitais en Algérie, d'abord à Oran puis à Alger, je vivais dans la ville d'Oran et je la

cherchais ensuite je vivais dans la ville d'Alger et je cherchais une entrée et elle m'échappait, sur sa terre, sous mes pieds elle me restait intouchable, je voulais que la porte s'ouvre ... (13)

La narratrice est donc à la poursuite permanente de l'Algérie, qui lui échappe néanmoins. L'entrée impossible à l'Algérie est l'analogue de la sortie impossible de l'enfermement et de la prison. Dans les deux cas c'est toujours l'absence de la porte qui mène à une impasse. Les images des espaces clos dont la narratrice cherche incessamment la sortie continuent tout au long du roman. Le quartier du Clos-Salembier occupe une place importante dans la représentation de différents espaces clos de ce livre. Elle revisite ce quartier et la maison paternelle dans ses rêveries pour reconstituer les souvenirs de l'enfance. Par les dialogues avec le frère la narratrice restaure les faits et les événements différents de leur enfance et de la maison. Comme les souvenirs lointains de la maison forment ce livre, de même façon ils forment la personnalité et plus tard l'écriture de l'écrivaine. Selon Bachelard, il est indispensable de revenir aux souvenirs de la maison pour retrouver « le secret » : « Tout ce que je dois dire de la maison de mon enfance, c'est tout juste ce qu'il faut pour me mettre moi-même en situation d'onirisme, pour me mettre au seuil d'une rêverie où je vais me reposer dans mon passé » (31). Ce quartier, dont le nom rappelle ironiquement la prison, est décrit avec un vocabulaire qui signifie l'enfermement, physique ou symbolique : « les portes invisibles » (48), « les barreaux » (48), « le grillage du jardin » (14).

La narratrice trace même un parallèle entre la cage où Le Chien Fips est enfermé, « dans ce petit périmètre de ciment dit la courette » (14) et la situation de son frère et d'elle-même. Les majuscules utilisées pour nommer les mots « Le Chien » renforcent l'importance du symbolisme du chien. La personnification du chien Fips intensifie le lien entre l'animal et la narratrice, tous

les deux emprisonnés. Le Chien, qu'elle appelle sa tragédie, est enfermé dans sa cage comme elle est enfermée dans son impossibilité. Elle comprend Le Chien et partage sa douleur. Elle considère même que la situation du chien est pire que la leur, suggérant que la cage du chien est encore un autre niveau de prison dans leur prison existante. «Le Chien était l'innocent, le prisonnier, le seul d'entre nous à être réduit à l'impuissance totale, privé du droit à la réponse, déporté, livré à la folie des temps » (78). Pourtant, si Le Chien est « le seul » à être dans une situation d'impuissance, la seule possibilité que la narratrice voie pour elle-même, différente de la situation du Chien, est la fuite du Clos-Salembier :

Au Clos-Salembier, je ne voyais pas de fin, ni de pain, ni de paix, je ne savais pas, je ne croyais pas, mon cœur hurlait dans ma cage, Le Chien comme moi. Je me disais si jamais elle s'ouvre je fuirai, je ne connaissais ni courage ni espérance. La haine et l'absurdité. Nous étions tous des chiens enragés les uns contre les autres mais des chiens en liberté. Le Chien, lui seul, prisonnier. (78)

Si Le Chien est le seul prisonnier et les autres sont « des chiens en liberté », c'est simplement parce qu'ils ont un seul avantage contre Le Chien : ils peuvent essayer d'échapper à la prison. Le Clos-Salembier « était l'exagération algérienne » (78) et sortir du Clos-Salembier est aussi difficile que de quitter l'Algérie. Quand la narratrice avait renoncé au Vélo et choisi de s'enfermer dans sa chambre et de lire, le frère pour sa part avait pris le Vélo et avait pédalé au Clos-Salembier. Il est donc symbolique que la seule sortie du Clos-Salembier que le frère pourrait avoir c'est le Ravin de la Femme Sauvage. La peur que le frère « monte sur le vélo et roule comme un fou jusqu'au Ravin de la Femme Sauvage » et qu'il n'arrive pas à contrôler le vélo et tombe dans le Ravin devient le cauchemar de la sœur. Il devient clair que si une sortie du Clos-Salembier existe, c'est une sortie qui s'ouvre sur le Ravin, c'est une sortie qui peut tuer,

donc pire que l'enfermement. La narratrice revient à maintes reprises à son espoir de trouver la porte de sortie, en rappelant l'exclamation de Lispector qu'« il ! doit ! y ! avoir ! une ! porte ! de soooooortie ! ». Notamment elle écrit : « Le cœur battant j'insiste je guette encore aujourd'hui peut-être une porte s'ouvrirait dans la Ville d'Alger si à la mémoire de ma mère je frappe assez fort encore maintenant je longe la muraille je tâte je rêve d'entrer dans le pays dont je suis l'avorton entêté » (96).

Dans ce livre l'espace physique se présente souvent comme un lieu clos d'où la narratrice cherche une entrée ou une issue. On note aussi que le destin de la narratrice n'est nullement solitaire mais incarne une conscience collective. C'est une suite d'espaces clos où tous les membres de la société se retrouvent emprisonnés, en le comprenant ou pas. Il est indéniable que la narratrice fait une allusion politique à la réalité algérienne postcoloniale. La description de la « Ville d'Alger » suggère à son tour une autre prison, plus large, où se trouvait le quartier de la narratrice. La Ville, comme la nomme la narratrice, n'est pas ce que les gens pensent qu'elle est. Contrairement au fait que « tant de gens de toutes sortes d'origines parlent » (40) de cette Ville comme une « Ville fameuse pour sa beauté et pour ses nombreuses places de plaisirs » (40), elle représente pour la narratrice « guerre sur guerre, une construction d'hostilité, un gigantesque gâteau empoisonné » (40). Selon la narratrice « la Ville d'Alger, comme sommet et métaphore de toute l'Algérie, c'est inguérissable » (41). Un niveau de prison dans l'autre : l'Algérie, la Ville d'Alger, le quartier du Clos-Salembier. Les multiples niveaux de prisons extérieurs à la maison rendent la fuite encore plus difficile. Une prison quittée, il en reste d'autres à surmonter. L'écriture reste pour Cixous le moyen ultime de la tentation de sortir, ou plutôt de faire sortir l'angoisse et la détresse accumulées. Son écriture féminine vise la seule possibilité pour la femme de briser les murs de la prison de silence. Comme le note Priscilla Ringrose, en se

référant aux textes de la théorie féministe de Cixous, en particulier *La Jeune Née* et *La Venue à l'écriture* : « Cixous discovers many sorties, or ways out from the hegemony of patriarchy. She achieves this by exploring new ideas of écriture and sexuality » (95).

Les multiples représentations de la prison s'étendent et deviennent aussi des prisons intérieures. Dans son analyse des œuvres existentielles du vingtième siècle Mary Ann Frese Witt a raison de remarquer: « a prison does not have to be a state penal institution or a cell with iron bars. A description of any type of enclosed space becomes a prison through an interaction among the points of view of the author, the character portrayed as imprisoned, and the reader or viewer » (14). L'espace clos devient la projection de l'angoisse. Peu importe si l'action de ce livre se déroule dans un lieu effectivement clos, entouré de mur ou bien encore clos à l'air libre, la sensation d'enfermement continue à suivre la narratrice. Il en résulte une image oppressante de claustrophobie à laquelle il devient pratiquement impossible d'échapper. L'espace représente ainsi la situation psychologique.

L'espace clos comme représentation de l'état humain est très caractéristique de l'œuvre sartrienne. Un regard rapide sur quelques titres de Jean-Paul Sartre révèle l'importance de l'espace clos dans son univers littéraire : *Le Mur*, *La Chambre*, *Huis Clos*. Dans son analyse de l'espace clos dans les textes de Sartre Joseph Halpern observe : « [...] represented space inscribes within itself multiple reference to all other elements of the text ; it is symbolic of the entire message of the novel in the way that each act can be symbolic to an entire man » (61). De même, on constate que chaque espace clos chez Cixous devient une sorte de mise en abyme du sentiment de l'emprisonnement. C'est ce sentiment d'impasse qu'elle appelle *maladie algérie*, qui n'est rien d'autre que « cette sensation d'être possédée par une sensation de dépossession » (16), le combat intérieur « pour conquérir l'introuvable » (17), qui peut facilement amener à

l'autodestruction. C'est un sentiment ambigu de clôture et de liberté en même temps. C'est un emprisonnement qui force à désirer la liberté constamment, mais la liberté s'éloigne et échappe chaque fois qu'on la considère presque acquise. Même le fait d'avoir un passeport français, dont Cixous parle dans « Mon Algériance », le fait d'avoir joui de la « *passéporosité* française » crée le même sentiment de non-appartenance : « Ni la France, ni l'Allemagne, ni l'Algérie. Pas de regret. C'est une chance. Une liberté, une liberté incommode, intenable, une liberté qui oblige à lâcher prise, à s'élever, à battre des ailes. A tisser un tapis volant. *Je ne me suis trouvée bien nulle part* » (72).

Cette *maladie algérie* ou *malalgérie* se manifeste aussi dans le retour permanent. Dans *Les Rêveries de la femme sauvage*, au caractère circulaire du texte entier, s'ajoute le retour permanent de la narratrice à la prison. Même après être finalement sortie d'Algérie, physiquement du moins, elle n'arrive pas à s'en détacher psychologiquement. L'image de la porte revient encore, ambiguë dans sa présence/absence. Si la narratrice est sortie par la porte, à son retour elle ne la retrouve plus. La recherche de la porte est un acte sans espoir : « En 1955 j'avais pris la porte, disant je ne reviendrai plus jamais. Ensuite je revenais chaque année mais de dos ou de profil, je ne cherchais pas la porte... » (165). Pourtant le désir de retrouver la porte ne quitte pas la narratrice. Comme une maladie, une idée fixe, ce désir devient de plus en plus frénétique. Comme au début du livre la narratrice cherche passionnément les pages perdues et ne les retrouve pas, vers la fin c'est la porte qu'elle essaie de trouver :

Devant la maison il n'y avait pas la maison, je m'y attendais mais voir ce à quoi l'on s'attend est une autre surprise. J'étais devant un haut mur blanc. Il n'y avait pas de porte, et au lieu de partir à l'instant, je me mis à chercher la porte, je ne pouvais pas faire autrement. De l'autre côté de la muraille carrée sur la troisième

face je vis un portillon de fer. Je pensai je m'en vais et je frappais à ce qui n'était pas une porte mais une fermeture. Je frappais. Pas de réponse. Je pars dis-je et la fermeture s'entrebâille en une fente ténue. J'aurais dû m'excuser au lieu de cela voilà que je gesticule je voudrais entrer dis-je, je pointe un index, vers rien d'autre qu'un mur blanc qui s'élève à son tour derrière le portillon. Et le portillon se referme sur moi. (165-166)

Non seulement la narratrice est incapable de trouver la porte, mais encore plus grave, elle se heurte à un mur. Au lieu d'entrée (ou de sortie), elle ne trouve qu'« un haut mur blanc », une impossibilité, une fermeture. Même le portillon de fer, décrit comme un portillon de prison, qui paraît prometteur au début, se transforme en fermeture en fin de compte. Et derrière cette fermeture la narratrice se heurte à un autre mur. Ce passage pronostique de nouveau la poursuite et la prison permanentes de la narratrice. Une prison après l'autre, cela devient sa réalité historique et sociale.

Si pour Cixous la prison et l'enfermement commencent à la maison paternelle, dans le cas de Djébar une ambiguïté persiste dans la représentation de la maison/prison. Bien que les espaces clos jalonnent l'œuvre djébarienne et signifient la clôture physique ou symbolique de la femme algérienne, l'image de la maison paternelle correspond plus souvent au « premier monde » de Bachelard, à un espace chaleureux et heureux. Par contre, la maison du mari est le plus souvent assimilée à la prison, à l'enfermement involontaire et forcé, d'où la femme cherche constamment un moyen d'évasion. Cette contradiction entre la représentation de l'image de la maison se révèle plus claire quand on compare les deux titres des œuvres de Djébar qui forment le corpus djébarien de cette étude. Ainsi, pour le roman *Vaste est la Prison*, la maison du mari est le symbole de la force qui écrase la narratrice Isma. Au contraire, dans *Nulle Part dans la maison*

*de mon père* la narratrice dépeint la maison paternelle comme un havre harmonieux. Il est important de noter que, en plus de la maison paternelle, d'autres images des « maisons » apparaissent dans *Nulle Part* : et dans ces autres endroits clos, l'image de l'enfermement resurgit en force. Bachelard constate que « la maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité » (34). D'ici on pourrait déduire que c'est la poursuite de la stabilité ou de l'illusion de la stabilité qui se transforme en un sentiment d'emprisonnement dans tout autre espace clos où la narratrice se retrouve.

Assia Djébar a souvent parlé de son projet de « quatuor algérien », dont *L'Amour, la fantasia* est le premier roman (1985), suivi par *Ombre sultane* (1987) et *Vaste est la Prison* (1995). La quatrième partie de ce projet n'est pas encore achevée. Très souvent dans les entretiens Djébar parle de cet ensemble d'œuvres littéraires comme une conception architecturale. Dans une interview donnée à Renate Siebert, *Andore ancora al cuore delle ferite*, dont Giuliva Milo traduit et présente un passage, Djébar parle de cette entreprise architecturale et littéraire de ses romans :

[...] quand j'avais proposé *L'Amour, la fantasia* à mon éditeur [...] je pensais à une quadrilogie que j'aurais appelée Quatuor Algérien [...]. Je l'imaginai très bien comme une ancienne maison à l'architecture musulmane. A peine on entre on trouve le scrifa, le vestibule, qui pendant longtemps, dans les plus belles maisons avait toujours été un lieu de réception [...] pour moi *L'Amour, la fantasia*, c'est l'introduction, l'atrium qui permet d'accéder au dédale algérien [...]. Une fois dépassé, on se trouve à l'intérieur de la maison, plus précisément dans le patio. Le patio est essentiellement un territoire des femmes, donc mon second roman sera un roman de femmes vues entre elles [...]. Puisqu'il s'agit

d'un roman féminin, j'ai immédiatement pensé à *Ombre Sultane* [...] Avec [*Vaste est la prison*] on est déjà dans les chambres [...]. Dans le vestibule j'avais affronté le rapport avec l'étranger, les rencontres, la violence. Ici je devais me plonger beaucoup plus dans ma société [...]. Pour le quatrième roman je me suis rappelée que dans chacune de nos maisons il y a une terrasse [...] il devra être ouvert sur l'extérieur. (36-37)

Cette observation de Djébar nous amène à imaginer l'ensemble des trois romans déjà écrits et le dernier qui est encore à venir, comme un espace clos, un élément architectural, où selon Milo « l'histoire personnelle viendrait se fondre dans l'histoire collective ». Cet édifice architectural d'une façon distincte rappelle l'image de la maison décrite par Bachelard. Selon sa description « nous tenons un véritable principe d'intégration psychologique » (18) avec l'image de la maison et la maison devient un « instrument d'analyse pour l'âme humaine » (19). Il ne fait aucun doute qu'avec *Vaste est la Prison*, comme le note Djébar, on se trouve dans les chambres, donc dans l'intimité la plus proche de la narratrice. Cela évoque « la topographie de notre être intime » qu'évoque Bachelard en analysant l'image de la maison.

Il faut cependant remarquer que l'image architecturale de l'ensemble des quatre romans dont parle Djébar est « une maison » à un seul étage. Si cette image correspond à ce que Bachelard appelle « un être concentré », insistant que la maison « nous appelle à une conscience de centralité », on n'y trouve pas pourtant l'être « vertical ». Selon Bachelard, « la maison s'élève. Elle se différencie dans le sens de sa verticalité. Elle est un des appels à notre conscience de verticalité » (35). Cependant on peut constater que *Nulle Part dans la maison de mon père* vient remplir ce vide. Après avoir écrit et publié les trois romans qui forment une partie du quatuor algérien, Djébar a dévié de ce projet, et s'est consacrée à l'écriture d'autres romans, y

compris le dernier roman paru, *Nulle Part*. En analysant l'œuvre de Djébar comme un ensemble architectural, comme le suggère Djébar elle-même, quelle serait « la place » dans la maison de ce dernier roman ? Quand Bachelard parle de la verticalité de la maison il analyse le rôle de la cave dans cette construction. Selon lui, la cave est « d'abord l'être obscur de la maison » (35). La cave est donc un endroit particulier dans l'étendu de notre âme, comme le note bien Bachelard : « l'habitant passionné la creuse, la creuse encore, il en rend active la profondeur. Le fait ne suffit pas, la rêverie travaille. » (35). A cet égard, *Nulle Part dans la maison de mon père* de Djébar est « la cave » de ce projet architectural de la maison. Non seulement ce sont des souvenirs d'enfance et d'adolescence qui forment la base de l'identité, mais ce sont également les secrets les plus profonds, les drames les plus cachés qui surgissent et mènent la narratrice « à la découverte de son âme », concept jungien traité par Bachelard. Dans ce dernier roman, qui est le plus autobiographique, Djébar fouille les tréfonds de la mémoire et il en surgit un passé imagé, un retour aux sources et aux origines. C'est une série d'histoires qui forment une saga familiale, l'introspection par des souvenirs d'une enfance heureuse, qui surgissent souvent par bribes, par des images, des odeurs et des conversations. « La quête de soi commence par des souvenirs heureux », remarque Ernstpeter Ruhe dans son article « Ecrire est une route à ouvrir » (59), et en effet, c'est par ces souvenirs heureux d'enfance que la narratrice se lance dans sa propre quête identitaire.

Bien que chaque roman « participe » d'une façon ou d'une autre à l'ensemble de l'architecture djébarienne, il est impossible de ne pas remarquer que chaque roman dans sa particularité est une synthèse d'espaces clos différents, d'où la narratrice du roman cherche à s'évader. Le roman de Djébar où l'espace clos est traité le plus explicitement est sans doute *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Le roman est nommé d'après le tableau de Delacroix,

un tableau du regard d'un peintre français sur les femmes algériennes. Plus tard ce tableau a eu une autre représentation par un autre artiste occidental, Picasso. Dans le roman Djébar propose son regard à sa réponse, comme femme algérienne à cette représentation de la femme algérienne dans l'intimité de son appartement. Dans cette œuvre la romancière veut que la femme soit plutôt l'émancipée que la prisonnière, que sa voix se fasse entendre au lieu d'être soumise au patriarcat. En devenant celle qui fait entendre la voix collective des femmes algérienne au monde, Djébar écrit :

Ne pas prétendre « parler pour », ou pis, « parler sur », à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit. Et ne pas oublier que celle qu'on incarcère de tous âges, de toutes conditions, ont des corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes.

(9)

Après une polyphonie riche et diverse des voix de femmes, qui offrent chacune l'histoire de sa poursuite de la liberté du corps et du mouvement, la romancière-narratrice prend la parole dans la dernière partie du roman pour parler du tableau de Delacroix. C'est notamment dans cette partie, « Regard interdit, son coupé », que Djébar écrit : « Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part, [...] le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point » (241). C'est exactement contre cet état d'emprisonnement de la femme que se dresse toute l'œuvre djébarienne. Bien que les prisons soient multiples pour la femme, les narratrices de Djébar ne sont pas passives et continuent la poursuite de la liberté. Il est

symbolique que dans le tableau de Delacroix la porte de l'appartement soit entrebâillée<sup>30</sup>. Même si on remarque derrière la porte qu'elle ne donne pas directement sur l'extérieur, c'est quand même la possibilité d'une petite évasion, d'un pas vers l'extérieur.

Pour Djébar ce premier pas vers la liberté a été, sans doute, le pas vers l'école française, dont elle a parlé dans plusieurs de ses textes et entretiens. Notamment l'incipit de son roman *L'Amour, la fantasia* parle de cette expérience : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père ». Ce pas vers l'école a été sans doute sa *sortie* au sens cixousien de « l'appartement » des femmes algériennes, du harem et aussi le rejet du voile traditionnel. Pourtant, cette sortie vers la liberté n'est jamais définitive, car on sait que c'est à cause de l'éducation française que Djébar a été éloignée de sa langue maternelle, le berbère, et de ses origines arabes. Même si la production littéraire de Djébar dans la langue « marâtre » a été riche et féconde, elle a également contribué à la perte de la littérature et de la culture maternelle de la romancière. On remarque encore une fois que l'évasion d'une prison amène à une prison différente.

Le titre du roman *Vaste est la Prison* suggère explicitement la présence de la prison dans le roman. Toutefois, comme on le voit par le titre aussi, cette prison est si large, si étendue, qu'elle ne tue pas tout de suite, mais serre et tue lentement. Cette prison suit la narratrice partout. La vie conjugale d'Isma est présentée comme une vraie prison, d'où elle veut s'évader ; cependant l'évasion ne l'amène qu'à une prison différente. Si dans la relation conjugale elle est prisonnière de la non-communication, dans la relation amoureuse hors de son mariage c'est un autre emprisonnement. Si cet amour est connu à la société où elle vit, le bonheur sera impossible pour Isma. Dans cette société patriarcale la femme est la prisonnière des normes et des traditions

---

<sup>30</sup> Voir Annex III.

archaïques. Quand Isma est questionnée par le mari et l'aveu est inévitable, elle n'a pas d'autre choix que de demander pardon. Cela lui garantit un retour usuel à son enfermement : « Ainsi, retournerai-je à la prison » (100).

En ne trouvant sa place nulle part, la narratrice remarque que la seule possibilité de trouver un refuge c'est par l'écriture. Elle comprend qu'elle est une femme qui se cherche et qui est à la poursuite de sa liberté féminine. L'écriture féminine devient le seul salut qui pourrait lui montrer le chemin. L'écriture devient la destination de cette femme « fugitive, mais ne le sachant pas ». En se rapprochant de la théorie de l'écriture féminine de Cixous, la narratrice de Djébar annonce : « A l'instant où je prends conscience de ma condition permanente de fugitive  $\hat{R}$  j'ajouterai même d'enracinée dans la fuite  $\hat{R}$  justement parce que j'écris ou que j'écrive » (172). L'écriture ne met pas fin à sa fuite ; au contraire, par l'écriture la fuite continue. Mais l'écriture devient une condition importante de la conscience de soi. Par l'écriture non seulement elle comprend sa propre condition de femme, mais elle la fait entendre aux autres.

Entendre ou même voir ! Comme Djébar, la narratrice Isma entreprend une profession cinématographique pour faire entendre et voir celles dont les voix ont été réduites au silence pendant des siècles. La caméra devient comme un mur, voire une prison symbolique, derrière laquelle la narratrice se transforme en un œil qui voit tout sans être vue. Dans sa « chasse aux images » la narratrice observe : « Corps femelle voilée entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'œil ». Cette femme, dans la place de laquelle pourrait très facilement être la narratrice elle-même, est une image connue à la narratrice : « Cette image  $\hat{R}$  réalité de mon enfance, de celle de ma mère et de mes tantes, de mes cousines parfois de même âge que moi, ce scandale qu'enfant j'ai vécu norme  $\hat{R}$  voila qu'elle surgit au départ de cette quête, [...] » (174). Si la femme filmée est derrière son voile et n'a

qu'un trou pour voir le monde, la narratrice choisit d'être derrière sa caméra et voir le monde à travers un trou aussi. Elle filme « les femmes de l'ombre », pour les faire sortir de leur prison, celles pour qui la rue reste toujours un endroit hostile ; mais paradoxalement elle reste ainsi dans sa prison à elle. La caméra devient son moyen de communiquer sans parler, d'observer sans être observée. Le film devient une autre forme d'écriture, une écriture en image, qui ne finit pas l'exil, qui garantit au contraire la suite permanente de l'exil. La chanson mi arabe, mi berbère, que la narratrice traduit en français aussi et qui a donné le titre du roman, conclut la condition de la femme qui se trouve en exil permanent : « Vaste est la prison qui m'écrase, / D'où me viendras-tu, délivrance ? » (237).

Dans son dernier roman la contradiction entre la maison/ prison est étudiée d'un point de vue différent. Comme c'est l'histoire des événements et des souvenirs de la romancière enfant jusqu'à son adolescence, la maison du père n'est pas aussi hostile que la maison du mari était dans les romans précédents. Dans *Nulle Part dans la maison de mon père* la narratrice de Djébar dépeint l'atmosphère harmonieuse de la maison. Même si la mère appartient plutôt au registre du domicile et le père au registre du dehors, il n'existe pas dans ce roman un sens d'emprisonnement total de la femme dans la maison paternelle. La mère a accès à l'extérieur de la maison. Elle peut sortir, mais elle porte son voile pour le faire. D'une certaine façon, elle est plus emprisonnée dehors, qu'elle ne l'est dedans. En ce qui concerne la fille, donc la génération suivante, elle est beaucoup plus mobile que la mère. Toutefois il reste des instances où ce sentiment d'être emprisonnée vient perturber l'harmonie de son enfance et de l'adolescence. Malgré le fait que ce roman ne soit pas un roman historique, l'histoire de la colonisation et les problèmes d'isolement qui en résultent forment une toile de fond de ce récit. C'est de ce point de

vue qu'on remarque tout au long du roman différentes mentions de la narratrice concernant le sentiment de l'isolement dans une société divisée en deux.

Djebar consacre un chapitre à ses souvenirs concernant une amie, une fille française qui était interne dans la même école qu'elle. Ce sont ses souvenirs de préadolescence, quand elle a treize ans. La fille française s'appelle Jacqueline et c'est d'elle, « la Française », que la narratrice se souvient avoir appris les secrets du flirt féminin. Pourtant, contrairement au grand intérêt qu'elle a pour Jacqueline, celle-ci appartient à l'autre monde, à ce monde où elle n'a pas accès, ce monde que toutes les femmes de son cercle familial appelaient « eux » dans leur langue arabe. La narratrice avoue même les appeler « eux » elle-même, appelant cela un « instinct » de la communauté. Il est évident que la narratrice expose une division entre les deux mondes qui vivent côte à côte, mais séparés par un fossé impossible à franchir. La narratrice blâme ouvertement l'histoire coloniale du pays pour la présence d'abord de cet autre monde dans son pays, puis cette division incontournable. Toujours est-il que les deux côtés devraient avoir un sentiment de clôture. La narratrice observe : « Ainsi la partition coloniale restait-elle pérenne : monde coupé en deux parties étrangères l'une à l'autre, comme une orange pas encore épluchée que l'on tranche n'importe où, d'un coup, sans raison ! Mieux vaudrait en dédaigner les morceaux. Coupé ainsi, ce fruit serait bon à jeter, jusqu'à plus soif ! » (180). Cette distinction devient encore plus saillante dans les souvenirs de l'école, où la narratrice avoue être « [la] fillette „indigène“, ou „musulmane“, ou arabe, [...], seule fillette de ce type, en 1940 et 41 » (32). La division entre les « indigènes » et les « Européens » reste une matière de réflexion pour la fille adolescente au collège aussi. Dans « une classe de sixième de lettres classiques » de Madame Blasi, lorsqu'elle entend pour la première fois *L'Invitation au voyage* de Baudelaire, ces quelques minutes de poésie l'amènent dans un autre monde. Elle imagine une seconde

qu'elle a suivi « l'invitation » du poète dans ce voyage, où « tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté ». Dans cette seconde magique seulement elle veut imaginer qu'il n'existe plus de différences entre ses camarades de classe européens et elle : « Et moi, dans cette classe de collège, j'oublie que, pour mes camarades, je suis différente, avec le nom si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là, en territoire des „Autres“... » (103).

A la division entre « eux » et « nous » se joint la division entre les sexes, une division plus fondamentale et traditionnelle dans cette société patriarcale. Si la femme franchit le seuil de sa maison et sort dans la rue, c'est toujours avec prudence, voilée, les yeux baissés, en qui-vive. Les endroits que les femmes de ce roman fréquentent sont souvent des endroits clos, désignés pour les femmes. Les femmes, en échappant à l'emprisonnement quotidien du domicile, sont sorties de la maison seulement pour se retrouver dans un milieu clos, loin des yeux masculins, entre femmes. Si dans l'école primaire de la narratrice cette division entre les deux mondes, masculin et féminin, est évidente par le grillage qui partage l'école des filles de l'école des garçons, plus tard ces images de division deviennent plus rigides et plus strictes.

« Le jour du hammam » ou de bain est une tradition magrébine qui a donné le nom au chapitre six du livre. Les souvenirs de la narratrice enfant, amènent dans ce monde clos, où il y a des jours séparés pour les femmes et les hommes. La tradition du hammam, décrite en détail, mais d'un point de vue d'un enfant, révèle ce monde autrement caché aux yeux étrangers. La description des salles de bain rappelle les cellules de prison. Elle va même plus loin pour les comparer aux tombeaux : « Les salles de l'intérieur, profondes comme des tombeaux, donnent sur ce vestibule ; le cercle de baigneuses y stationne, chacune encombrée d'une marmaille d'enfants... » (60). Les baigneuses dénudées, qui viennent régulièrement à ce hammam et qui

suivent exactement la même routine à chaque visite, rappellent les prisonniers et leurs emplois de temps précis. En parlant des corps dociles et de la discipline, Foucault remarque : « La discipline parfois exige la clôture, la spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même. Lieu protégé de la monotonie disciplinaire » (166). Il semble que le hammam entre parfaitement dans cette description de Foucault : c'est en effet un lieu fermé sur lui-même, un espace clos, qui offre une distraction de la monotonie familiale aux femmes, mais les rendent des « corps dociles », qui répètent exactement la même routine pendant des années. Djébar finit le chapitre sur le jour du hammam avec une mention de cette routine : « Ainsi, Mère et moi, après cette déambulation, chaque jeudi, en plein cœur du village colonial, nous entrions au hammam où la gérante nous accueillait, nous souriait, nous installait pour le bain » (72). Une monotonie est remplacée par une autre, une prison est substituée par une autre.

Dans la série des images de la prison décrites dans ce roman, il y en a une qu'on ne peut pas négliger. Ce sont les souvenirs de la narratrice de ses années au collège. N'ayant même pas onze ans, la fillette est entrée à l'internat de filles, à Blida, où elle vit toute la semaine et revient à la maison familiale du village chaque samedi. Ce collège, à « grand portail » et « un couloir obscur », devient un second domicile pour la fille. L'uniforme obligatoire, « le tablier de pensionnaire », est sans doute une partie inséparable de la vie de l'internat, qui ajoute à son caractère prisonnier. Pourtant, on ne peut pas négliger l'importance de cet uniforme pour les filles musulmanes, pensionnaires du collège, pour qui cet uniforme garantissait sans aucun doute une liberté. La narratrice avoue que pour les « pensionnaires en tablier » non-européennes le tablier remplaçait symboliquement le voile : « 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 a contrario le signe prometteur d'un futur dévoilement de notre corps nubile » (141). C'est bien sûr l'éloge de la possibilité de l'éducation pour les filles musulmanes que la narratrice insère ici : une éducation, qui pourrait les faire sortir de leur quotidien archaïque.

Le chapitre sur les premiers voyages que la fille fait toute seule est décrit avec une telle émotion qu'on imagine plus qu'un simple retour à la maison après la semaine de cours. C'est plutôt une expérience d'évasion qu'on lit entre les lignes. Entre l'internat et l'arrêt de car qui devrait l'amener au village, il fallait marcher une demi-heure. Cette demi-heure de liberté entre les espaces clos habituels de la narratrice est effectivement exceptionnelle : « Une fois dehors, je me contentais de suivre le premier boulevard bruyant. Camions, parfois charrettes ou chars à bancs tirés par quelque jument venant des faubourgs [...] Mon cœur battait, ce charivari me tournait la tête, j'avais avec émoi, veillant à ne pas me perdre, je n'avais qu'une demi-heure pour arriver au car ; néanmoins ces clameurs me portaient » (109). Même si la narratrice ne se sentait pas une vraie prisonnière dans la maison paternelle, la joie qu'elle a de l'idée d'être dehors et en liberté est immense. Ce sont ses quelques minutes d'avant-goût de la liberté du corps et de l'esprit, qu'elle va poursuivre partout.

La troisième partie du livre nous présente le « récit d'adolescence » de la narratrice. A tout sûr, le choix du titre de cette partie illustre la poursuite et l'évasion permanente de la narratrice : « Celle qui court jusqu'à la mer ». Dans sa recherche de la liberté la narratrice se retrouve dans une fuite tout le temps. Les fuites varient : la lecture devient une évasion de l'âme, les premiers rendez-vous une évasion de tradition, le français une évasion de l'arabe, et la langue maternelle une évasion de la langue de « l'autre ». La difficulté du choix de langue, une problématique traitée dans plusieurs textes de Djébar, est présente ici aussi. Dans ce livre très

personnel cette difficulté est présentée à un niveau très intime aussi : c'est l'impossibilité de choisir la langue dans le dialogue amoureux. En se souvenant de ses premiers rendez-vous avec l'homme qui deviendra plus tard son mari, avec lequel elle avoue être « un couple » pendant vingt et un ans dont quinze de mariage, la narratrice s'arrête à maintes reprises sur le choix de la langue :

Nous parlions, je me souviens, en français : subsistait en moi une certaine résistance, ou une forme de pudeur, le français me devenait langue neutre, alors qu'avec lui, mon premier amoureux, les mots d'amour dans ma langue maternelle qui était aussi la sienne auraient jailli maladroitement. L'usage de l'arabe pour exprimer l'amour m'aurait sans doute semblé, je ne savais pourquoi, indécent...(321)

C'est nettement une fuite de la langue arabe, une langue dans laquelle, on aurait pensé, elle devrait exprimer mieux ses sentiments. Le français, la langue de son éducation et plus tard de l'écriture, ne devrait pas être capable de « traduire » ce que la langue maternelle pourrait exprimer. Et les sentiments « traduits » ne sont pas plus authentiques. Pourtant, la narratrice avoue avoir pensé que l'utilisation de l'arabe dans ces dialogues serait indécente pour elle. La peur d'utiliser sa langue, la plus proche, se traduit sans doute dans sa peur de dire trop, de s'ouvrir trop devant un homme. Le français paraît plus « diplomatique », plus froid, qui n'est pas capable de transmettre tout l'émoi que la jeune fille sent devant son amoureux. Il existe une barricade entre la personne et sa deuxième (ou troisième, quatrième, etc.) langue : autant la langue s'éloigne de la maternelle psychologiquement, autant il est plus facile d'éloigner le sentiment de la parole. Autant la langue est neutre, autant le locuteur peut rester neutre. La narratrice médite sans cesse sur cette impasse entre les langues :

Elle, cette langue maternelle, pourquoi ne serait-elle pas à jamais ma langue  
peau ?

Mais il faudra me résigner : garder pour moi ce parler si doux de ma mère, quel  
que soit l'endroit où je déambulerai. Je dois la tenir au chaud, au secret, ne pas  
l'exposer, elle, ce don des aïeules et de ma mère-sœur [...]. Cette langue dite  
„maternelle“, j'aimerais pourtant tellement la brandir au-dehors, comme une  
lampe ! Alors qu'il me faut la serrer contre moi, tel un chant interdit... Je ne peux  
que la chuchoter, la psalmodier avec ou sans prosternations, la réserver,  
calfeutrée, à d'étroits espaces familiaux ou aux patios de naguère... (308)

Il est important de noter ici que c'est pendant les dialogues avec Tarik, le premier amour  
de la narratrice, que ce sentiment de non-appartenance prend corps et devient clair à ses yeux.  
Elle comprend pour la première fois qu'après être sortie de la maison de son père, elle ne la  
retrouvera plus jamais : « Il prétend me donner un ordre que je n'entends pas. [...]. Moi, les bras  
ballants, le regard vacillant. Dès la première minute de face à face, je sais, je sens en effet que je  
n'ai plus de lieu. Je n'aurais même plus la maison de mon père » (343). Le même désir de  
s'évader qu'on a observé chez Cixous est présent dans cette œuvre de Djébar. A plusieurs  
reprises, dans cette dernière partie du livre avant les Epilogues et le Postface, la narratrice  
exprime sa volonté de fuir : « M'en aller au plus loin, courir au plus vite, me précipiter, me  
projeter là-bas, éperdue, au point exact où se noie l'horizon ! Ne m'arrêter que là où la mer  
m'attend... m'attend... » (356). Les mots comme « courir », « fuir », « fugitive », qui se répètent  
fréquemment dans cette partie, montrent la volonté profonde de se détacher de sa réalité. Elle  
s'identifie au mouvement permanent, qui devient le symbole de son exil : courir de partout sans  
savoir la destination, mais courir, ne pas s'arrêter. « Il me semble à présent que je cours encore »,

évoque la narratrice et la permanence de cette fuite se met en plein lumière. Ayant comme destination rien d'autre que l'horizon, qui bien sûr s'éloigne à mesure qu'elle s'en approche, la narratrice nous révèle sa condition d'exil permanent. Elle finit la troisième partie sur cette réflexion : « Tatouée, tu marches sans savoir où, l'horizon droit devant. C'est cela, jusqu'à l'horizon ! » (398).

## CHAPITRE 5

### CONCLUSION

La littérature s'est souvent intéressée au problème de l'exil. La vérité historique ou politique qui s'est imposée sur les écrivains créant leurs œuvres ailleurs que leurs pays a incité pendant des siècles des œuvres innombrables traitant de l'exil. Le thème de l'exil politique ou psychologique est trop large pour être analysé dans une seule étude. Faute de prétendre tout embrasser, cette présente thèse s'est intéressée donc à la représentation de l'exil dans les trois romans des écrivaines francophones d'origine algérienne, Assia Djébar et Hélène Cixous. Ces deux écrivaines francophones, par les histoires personnelles de leurs narratrices, présentent un aperçu sur la condition de la femme qui écrit en exil. En rejetant la célèbre constatation de La Bruyère, que « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent », ces deux écrivaines présentent un point de vue féminin à ce problème universel, ancien, mais constamment renouvelé.

Il ressort de cette étude que l'exil dans les œuvres étudiées dépasse l'exil géographique et s'enracine dans une géographie intérieure. Les textes étudiés témoignent sans doute d'une douloureuse exploration de la « terre d'exil ». Mais la terre d'exil est devenue aussi « une terre » de découverte. L'exil a donné aux œuvres de Djébar et de Cixous une dimension nouvelle. Par leur *écriture féminine*, elles essaient de transformer la défaite probable de l'exil en un défi plus favorable à leur quête identitaire. Cette écriture féminine de l'exil devient une véritable quête de

soi, une écriture thérapeutique qui devrait cicatriser les plaies causées par le dépaysement. Mais est-ce que l'exil cesse jamais de les poursuivre ?

Le projet de cette étude était d'amorcer une réflexion sur l'écriture de l'exil, tout en considérant que ce phénomène est plus large que l'exil physique seul. Les deux auteures offrent un point de vue différent dans leur approche du problème de l'exil et du déracinement. Il est d'abord essentiel de discerner le rapport de Cixous et de Djébar avec l'Algérie. Bien que les textes étudiés soient très différents selon leur représentation, forme et thèmes abordés, ils partagent des similarités impossibles à négliger. Pour les deux écrivaines l'Algérie représente tout d'abord la violence et la prison claustrophobique. La violence de l'Algérie devient pour les deux auteures un début douloureux mais nécessaire pour leur écriture féminine ; comme le note Cixous, « la violence qui nous inspirait » (*Les Rêveries* 83). Pour Djébar c'est la violence historique, le sang des Algériens innocents coulé, mais également la violence contre la femme arabe et sa liberté, qui font la base de son écriture. Pour Cixous une autre dimension s'ajoute : le fait d'être juive et non pas arabe, tout en vivant dans une société algérienne archaïque, où ce qui est différent (ou féminin) est marginalisé. Cette violence est tellement ancrée dans les coutumes que plusieurs la considèrent comme la norme. Pour cette raison par leurs textes Djébar et Cixous essaient de trouver *la sortie* de tout le négatif considéré comme norme : violence historique ou patriarcale.

Écrivaines féministes, Djébar et Cixous se sont battues dans leurs activités sociales et littéraires, pour les droits politiques et sociaux de la femme, contre l'oppression et la discrimination. Pour pouvoir briser la porte de la prison du patriarcat les deux auteures offrent une solution importante : *l'écriture féminine*. Se rapprochant du concept de *l'écriture féminine* de Cixous, Djébar inscrit dans ses romans cet appel à la femme de „venir“ à l'écriture. Comme

Cixous, elle considère l'écriture de la femme comme le seul salut pour sa condition soumise et réduite au silence. Dans *L'amour la fantasia* Djébar observe que contrairement au désir patriarcal d'enfermer le corps de la femme dans « la prison » du silence, derrière les murs d'invisibilité, « si elle sait écrire [...] les mots écrits sont mobiles [...] sa voix, en dépit du silence, circule » (11).

Pourtant il serait simpliste de croire que l'écriture féminine soit facile à cerner ou qu'un seul texte puisse résoudre les problèmes de la femme. Bien plus, on observe dans certains textes de Cixous et de Djébar que l'écriture devient souvent une source de leur conception d'exil psychologique. C'est justement par l'écriture qu'elles se rendent compte de leur condition d'exilée permanente. Il est aussi important de noter que le rapport entre le corps de la femme et son écriture est important pour les deux auteures. Ringrose remarque que « Djébar looks back in time to locate her *écriture des femmes* whereas Cixous looks both to the future [...] and to the past » (127). Pour Djébar c'est une écriture qui doit faire parler l'histoire. On sait bien que l'histoire écrite est souvent celle du vainqueur, du plus fort. Si Djébar par ses textes veut faire revivre l'histoire de ses ancêtres féminins, les faire « parler », c'est pour que la femme en sorte vainqueur et l'écriture féminine continue à se créer. Cixous aussi regarde le passé, mais pour elle le passé ne se présente que comme une tradition patriarcale où le corps de la femme a été réduit au silence et son écriture a été enchaînée par des milliers de chaînes. Elle propose de libérer le corps de la femme pour qu'elle vienne à l'écriture. Si pour Cixous le corps féminin et l'écriture ont un rapport direct, pour Djébar c'est un rapport plus sensuel. On a observé dans le texte que c'est par le mouvement du corps, par la danse par exemple que Djébar « écrit ».

On a vu dans les chapitres précédents que l'exil physique et psychologique est le compagnon permanent des narratrices de Cixous et de Djébar. Comme femmes, les narratrices

sont déjà historiquement « déracinées » de la société patriarcale. Cet élément d'exil existe dès le départ dans leur texte. Toutefois, comme l'analyse des textes de cette étude a montré, l'exil se présente sous des formes très variées. Si les protagonistes des romans de ce corpus se retrouvent dans une forme d'emprisonnement dans leurs propres domiciles, par l'évasion de la maison elles vont se retrouver dans une prison plus publique. La question se pose donc : vaut-il mieux rester enfermée dans l'intimité de la maison/prison ou essayer de sortir vers le monde et laisser la prison du domicile ? Le paradoxe est que la femme-narratrice peut aller n'importe où, la prison la suit inmanquablement. La narratrice de *Nulle Part* qui souffre du dictat du père quand, enfant, elle veut faire du vélo, sera-t-elle plus libre ailleurs, après avoir quitté la maison paternelle ? Si on suit son parcours on constate tout de suite que nulle part elle ne sera plus libre ; au contraire, à mesure qu'elle s'avance la prison s'élargit. Si la maison paternelle n'était pas l'idéal de la liberté et de l'émancipation féminine, ce qui est hors de la maison ne sera que aussi problématique. Par la description des différents espaces clos dans la vie de la narratrice une vérité surgit : pour elle l'évasion de la prison est impossible. De même, *Vaste est la Prison*, qui par le personnage d'Isma continue l'histoire de vie de Djébar où elle l'arrête dans *Nulle Part*, n'offre aucune possibilité de sortir définitivement de la prison. Par les histoires d'Isma aussi bien que de Bahia et de Fatima, Djébar montre cette prison perpétuelle qui suit la femme arabe dans sa vie privée et publique.

Parallèlement, tout le texte de Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, semble répéter cette impossibilité de sortie. La forme du texte lui-même s'exile dans l'impasse. Avec un début et une fin identiques, le texte donc échoue à offrir une solution à la recherche de la narratrice. Cette condition d'impasse fait écho à la condition psychologique de la narratrice qui s'est retrouvée bloquée entre ses sentiments ambigus pour l'Algérie : d'un côté elle la veut, c'est son

plus grand désir, de l'autre côté elle s'enfuit, s'évade. Elle est sans succès dans les deux entreprises.

Le sentiment de l'identité fragmentée est donc inévitable dans l'écriture de l'exil. De plus, si c'est une écriture féminine, cette identité s'est donc fragmentée davantage. On ne peut pas nier que l'exil a sans doute un aspect libérateur pour la femme. La femme s'exile car le *statu quo* est insupportable et l'exil ou l'évasion offre une possibilité d'une meilleure vie. Mais en le faisant, elle ne se libère jamais de la prison. Une image de spirale décrit ce mouvement : l'exil pousse l'auteure à écrire, et c'est par l'écriture qu'elle comprend, qu'elle voit mieux son exil. Il ressort de cette étude que la sortie est impossible. Les prisons symboliques ne cessent jamais de se multiplier. La prison du domicile dans une société archaïque et dominée par la voix masculine est celle du plus grand nombre de femmes. L'évasion de celle-ci est souvent plus évidente que de la prison symbolique. La prison symbolique a des frontières plus larges et vagues. Pour la femme il est plus facile de s'y perdre et plus difficile d'en trouver « la porte de sortie ». Peu importe dans sa maison paternelle, dans la maison du mari, en Algérie ou en France, les narratrices des romans *Vaste est la Prison*, *Nulle Part dans la maison de mon père* de Djébar et *Les Rêveries de la femme sauvage* se retrouvent partout en exil.

## REFERENCES

- Adler, Laure, and Stefan Bollmann. *Les Femmes qui lisent sont dangereuses*. Paris: Flammarion, 2006.
- Babes, Leïla. *Le Voile démystifié*. Paris: Bayard, 2004.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Quadrige, 5e éd. ed. Paris: Quadrige/PUF, 1992.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Collection Tel quel. Paris,: Éditions du Seuil, 1973.
- Barthes, Roland, and Honoré de Balzac. *S/Z*. [1st Amer. ed. New York,: Hill and Wang, 1974.
- Bonn, Charles. *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives: actes du colloque Paroles déplacées*. Ed. Charles, Bonn. Vol. 2. 2 vols. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djébar*. Paris: ADPF, Ministère des affaires étrangères, 2006.
- . *Assia Djébar, nomade entre les murs-- : pour une poétique transfrontalière*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2005.
- . "Le Livre d'Algérie." *Expressions Maghrébines* 2 (2003): 17-29.
- Calle-Gruber, Mireille, and Hélène Cixous. *Hélène Cixous, photos de racines*. Essai. Paris: Des Femmes, 1994.
- Calle-Gruber, Mireille, and Marie-Odile Germain. *Genèses, généalogies, genres : autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*. Collection Lignes fictives. Paris: Galilée : Bibliothèque nationale de France, 2006.
- Chikhi, Beïda. *Assia Djébar : histoires et fantaisies*. Lettres francophones. Paris: PUPS, 2007.
- Cixous, Hélène. *Dedans*. Paris,: B. Grasset, 1969.

- . *Entre l'écriture*. Essai,. Paris: Des Femmes, 1986.
- . *Ève s'évade : la ruine et la vie*. Collection Lignes fictives,. Paris: Galilée, 2009.
- . *The Exile of James Joyce*. New York,: D. Lewis, 1972.
- . *Jours de l'an*. Paris: Des femmes, 1990.
- . *L'Amour même : dans la boîte aux lettres*. Collection Lignes fictives,. Paris: Galilée, 2005.
- . *Le Rire de la Méduse : et autres ironies*. Collection Lignes fictives,. Paris: Galilée, 2010.
- . *Les Rêveries de la femme sauvage : scènes primitives*. Collection Lignes fictives,. Paris: Galilée, 2000.
- . "Mon Algérie." *Les Inrockuptibles* 115 (1997): 71-74.
- . *Portrait du soleil; roman*. Les Lettres nouvelles. Paris,: Denoël, 1974.
- Cixous, Hélène, and Mireille Calle-Gruber. *Hélène Cixous, photos de racines*. Paris: Des femmes, 1994.
- Cixous, Hélène, and Catherine Clément. *La Jeune Née*. 10/18 984. Paris: Union générale d'éditions, 1975.
- Cixous, Hélène, Jacques Derrida, and Ernest Pignon-Ernest. *Voiles*. Incises. Paris: Galilée, 1998.
- Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon, and Annie Leclerc. *La Venue à l'écriture*. Paris: Union générale d'éditions, 1977.
- Cixous, Hélène, Clarice Lispector, and Verena Andermatt Conley. *Reading with Clarice Lispector*. Theory and history of literature v. 73. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Clerc, Jeanne-Marie. *Assia Djébar : écrire, transgresser, résister*. Classiques pour demain. Paris: L'Harmattan, 1997.

Conley, Verena Andermatt. "Pays de rêve: L'Algérie d'Hélène Cixous." *Expressions magrébines* 22 (2003): 47-53.

Conley, Verena Andrematt, ed. *Délivrance*. Saint-Denis: PUV Saint-Denis, 1990.

Coran. *Traduction de Régis Blachère*. Vol. 12 edition. Paris: PUF, 1999.

Déjeux, Jean. *Assia Djébar : romancière algérienne, cinéaste arabe*. Collection "ALF" 4. Sherbrooke, Québec, Canada; Momence, Ill., U.S.A.: Naaman ; En vente, Baker & Taylor Co., 1984.

Derrida, Jacques. *L'Écriture et la Différence* Paris: Editions du Seuil 1967.

---. *Le monolinguisme de l'autre, ou, La prothèse d'origine*. Incises,. Paris: Galilée, 1996.

Djebar, Assia. *Ces Voix qui m'assiègent : --en marge de ma francophonie*. Collection "L'identité plurielle". Paris: A. Michel, 1999.

---. *Femmes d'Alger dans leur appartement : nouvelles*. Des femmes du M.L.F. éditent--. Paris: Des femmes, 1980.

---. *L'Amour, la fantasia : roman*. Paris: J.C. Lattès, 1985.

---. *Nulle Part dans la maison de mon père : roman*. Paris, France: Fayard, 2007.

---. *Vaste est la Prison : roman*. Paris: A. Michel, 1995.

Dugas, Gui. "De l'Algérianité à l'algérianie." *Expressions Maghrébines* 2 (2003): 5-15.

Fanon, Frantz. *L'An V de la révolution algérienne*. Cahiers libres,. Paris,: F. Maspero, 1959.

Fisher, Dominique D. *Écrire l'Urgence : Assia Djébar et Tahar Djaout*. Etudes transnationales, francophones et comparées. Paris: L'Harmattan, 2007.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Bibliothèque des histoires. Paris: Gallimard, 1975.

- Gabara, Rachel. *From Split to Screened Selves : French and Francophone Autobiography in the Third Person*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- Gafaïti, Hafid. *La Diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djébar, Rachid Mimouni*. Critiques littéraires. Paris, France: Harmattan, 2005.
- Gaudefroy-Demombynes, J. *Les Cérémonies du mariage chez les indigènes de l'Algérie*. Paris: Maisonneuve, 1901.
- Gauvin, Lise. *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*. Paris: Editions Karthala, 1997.
- Gurr, Andrew. *Writers in Exile : The Identity of Home in Modern Literature*. Brighton, Sussex; Atlantic Highlands, N.J.: Harvester Press; Humanities Press, 1981.
- Halpern, Joseph. *Critical Fictions : The Literary Criticism of Jean-Paul Sartre*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Hammel, Andrea. *Everyday Life as Alternative Space in Exile Writing : The Novels of Anna Gmeyner, Selma Kahn, Hilde Spiel, Martina Wied, and Hermynia Zur Mühlen*. Bern: Peter Lang, 2008.
- Harper, Ida Husted. *Life and Work of Susan B. Anthony*. New York,: Arno, 1969.
- Huughe, Laurence, and Jennifer Curtiss Gage. "'Ecrire comme un Voile": The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar." *World Literature Today* 70 4 (1996): 867-76.
- Irigaray, Luce. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Collection "Critique.". Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- Khatibi, Abdelkebir. *Maghreb pluriel*. Paris: Denoël, 1983.
- Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. [Paris]: Fayard, 1988.
- Kristeva, Julia, and Toril Moi. *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

- Lacan, Jacques. *Écrits*. Le Champ freudien. Paris,: Éditions du Seuil, 1966.
- Lambin, Rosine A. *Le Voile des femmes : un inventaire historique, social et psychologique*. Studia religiosa Helvetica. Series altera 3. Bern ; New York: P. Lang, 1999.
- Larousse (Firm), et al. *Le Petit Larousse illustré : en couleurs*. Paris: Larousse, 1999.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Points. Essais 326. Nouv. éd. augm. ed. Paris: Seuil, 1996.
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1995.
- Lispector, Clarice. *Où Etais-Tu Pendant La Nuit*. Paris: Des femmes, 1985.
- Manguel, Alberto. *Une Histoire de la lecture*. Paris: Actes Sud, 1999.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé, précédé de portrait du colonisateur : et d'une préface de Jean-Paul Sartre*. [Paris]: Gallimard, 1985.
- Mernissi, Fatima. *Le Harem politique : le prophète et les femmes*. Paris: A. Michel, 1987.
- Milò, Giuliva. *Lecture et pratique de l'histoire dans l'oeuvre d'Assia Djébar*. Documents pour l'histoire des francophonies. Bruxelles: PIE-Peter Lang, 2007.
- Molière. *Les Femmes savantes : comédie*. Paris: Larousse-Bordas, 1998.
- Mosconi, Nicole. "La Femme savante. Figure de l'idéologie sexiste dans l'histoire de l'éducation." *Revue française de pédagogie* 93 93 (1990): 27-39.
- Mounier, Jacques, and Université des langues et lettres de Grenoble. Equipe de recherche sur le voyage. *Exil et littérature*. Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble,. Grenoble: Equipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble, 1986.
- Penrod, Lynn. "Paysage de l'exil, paysage de l'exilée: l'Algérie d'Hélène Cixous " *Expressions magrébines* 2: 71-78.

- Rice, Alison. "The Improper Name. Ownership and Authorship In The Literary Production of Assia Djébar." *Assia Djébar*. Ed. Ruhe, Ernstpeter. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- . "Rêveries d'Algérie. Une terre originaire à perte de vue dans l'oeuvre d'Hélène Cixous." *Expressions maghrébines* 2 2 (2003): 93-108.
- Ringrose, Priscilla. *Assia Djébar : In Dialogue With Feminisms*. Amsterdam ; New York: Rodopi, 2006.
- Robson, Kathryn. *Writing Wounds : The Inscription of Trauma in post-1968 French Women's Life-writing*. Amsterdam ; New York, NY: Rodopi, 2004.
- Rocca, Anna. *Assia Djébar, le corps invisible : voir sans être vue*. Critiques littéraires. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Rossum-Guyon, Françoise van, Myriam Díaz-Diocaretz, and Liliana Alexandrescu. *Hélène Cixous, Chemins d'une écriture*. Saint-Denis; Amsterdam, Hollande: Presses universitaires de Vincennes ; RODOPI, 1990.
- Ruhe, Ernstpeter, ed. *Ecrire est une Route à ouvrir*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2005.
- Sartre, Jean-Paul, ed. *Préface*. Paris: Gallimard, 1985.
- Thompson, Christopher. "Un Troisième Sexe ? Les bourgeoises et la bicyclette dans la France fin siècle " *Le Mouvement Social* 192 July-September (2000): 9-39.
- Todorov, Tzvetan, ed. *Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie*. Paris: Denoël, 1985.
- Valéry, Paul. *Philosophie de la Danse*. Œuvres complètes. Vol. Variété: La Pléiade, Galimard, 1957.
- Witt, Mary Ann Frese. *Existential Prisons : Captivity in Mid-twentieth-century French Literature*. Durham, NC: Duke University Press, 1985.
- Wolfe, Thomas. *You Can't Go Home Again*. New York, London,: Harper & brothers, 1940.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York,: Harcourt, 1929.

[www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr). "Ces Féministes qui défendent le voile". 2010. *Actualité*.

Zupancic, Metka. "Comment Retrouver le Pays? L'Algérie scripturale chez Hélène Cixous."  
*Expressions maghrébines* 2 2 (2003): 79-91.