

# **(SE) DÉVOILER**

***Réponse aux discours colonial et patriarcal  
dans les romans d'Evelyne Accad et d'Assia Djebbar***

Aline Charles  
Paris, France

Licence LLCE Anglais, Université La Sorbonne-Nouvelle, Paris III, 2001  
Maîtrise Civilisation américaine, Université La Sorbonne-Nouvelle, Paris III, 2002  
M.A. French, University of Virginia, 2007

A dissertation presented to the Graduate Faculty  
of the University of Virginia  
in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy

Department of French Language and Literature

University of Virginia  
August 2014

*À mon grand-père, Gilbert Jardy*

*Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,  
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*

Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, 1674, Chant I.

## RÉSUMÉ DE LA THÈSE

A travers l'étude de l'image du voile dans les œuvres d'Evelyne Accad (1943-) et d'Assia Djebar (1936-), ce projet présente, analyse et interroge un processus à l'œuvre dans les sociétés libanaise et algérienne de l'ère postcoloniale : celui du *dévoilement* des femmes et de leur condition particulière. La domination coloniale qui les a contraintes, comme l'autorité patriarcale qu'elles subissent encore, ont toutes deux contribué à diminuer leur parole et leur visibilité au sein de l'espace public – celui de nations en voie de construction. La définition de cet acte – révolutionnaire par essence, car il se conçoit comme un geste de résistance, mais aussi profondément divers – offre donc la possibilité aux deux auteures, dans et par la littérature, de resituer les femmes dans le cours de l'Histoire comme dans la mémoire collective de leurs pays respectifs. Accad et Djebar leur offrent un nouvel espace d'expression, leur redonnent la parole, afin de contredire les errements du discours masculin et/ou colonial produisant une vision univoque de l'Histoire. Cette prise de parole entame alors un dialogue avec ce double discours, et se conçoit d'abord comme une réponse féminisée aux constructions culturelles, sociales et politiques virilisantes qui ont dominé et dominent encore leurs deux sociétés.

Dans une première partie, je propose d'examiner le voile, devenu objet littéraire dans les romans d'Accad et de Djebar, et le dévoilement dont il fait l'objet, d'abord dans sa valeur concrète et matérielle. Ce bout de tissu, à la fois garant de protection et d'oppression, devient un enjeu politique, social et religieux majeur dans le contexte colonial. C'est comme tel qu'il oppose en effet, dans les romans des deux auteures, le colon aux colonisés mais également le monde occidental au monde oriental, le monde masculin au monde féminin. Dressant un parallèle entre la situation coloniale et la

situation des femmes dans la société patriarcale, Accad et Djébar en font le symbole d'une forme de domination et d'oppression, de ce qui rend sourd, muet, aveugle et invisible ; et le dévoilement celui d'une libération.

Une fois parachevée, non sans peine, l'étape du dé-voilement concret des femmes, il reste de nombreuses barrières à franchir qui restreignent encore la liberté des femmes et limitent leurs mouvements. L'affranchissement définitif suppose donc nécessairement d'autres dévoilements, davantage culturels et sociaux : celui de l'espace, du corps et des souffrances, dans le but de démystifier et de corriger une vision occidentale érotisée et, donc, erronée. Il se pense comme une prise de conscience, pour les femmes comme pour ceux qui se font les témoins de leur situation. Le deuxième chapitre aborde donc les problèmes de dévoilement spatial à travers l'étude de deux espaces précis, tels qu'ils sont évoqués dans les romans des deux auteures : le harem, objet de fantasmes d'une vision masculine proprement occidentale, et le hammam, espace associé à la féminité où le corps nu est exposé et la parole libérée.

Enfin, Assia Djébar et Evelyne Accad souhaitent replacer les femmes dans l'Histoire, et pour cela, dénoncent les oublis et fouillent la mémoire collective de leurs pays respectifs – l'ultime dévoilement, celui de la *vérité*. Le dernier chapitre analyse donc la constitution de cette nouvelle perspective narrative proprement féminine, qui se veut proposition littéraire de restitution historique. En créant une littérature hybride, un genre où se mêlent fiction et faits historiques, les deux auteures répondent en effet à l'urgence provoquée par la situation postcoloniale et entendent ainsi combler les « trous de mémoire » laissés dans et par le discours masculin.

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>7</b>
---------------------------	----------

## **Chapitre 1 – Le voile : un objet littéraire complexe, un ressenti ambivalent... 28**

<b>1. Le voile et la colonisation .....</b>	<b>29</b>
a. Le voile protecteur .....	29
b. Le voile étouffant .....	36
c. Le voile de la décolonisation .....	41
<b>2. Voile et érotisme : perspective masculine .....</b>	<b>52</b>
a. Érotisme dans la vision coloniale .....	53
b. Érotisme perçu par la société patriarcale .....	63
<b>3. Regards et voix de femmes .....</b>	<b>71</b>
a. Voir de ses propres yeux .....	72
b. Être vue et être visible .....	79
c. Transgresser le silence .....	86

## **Chapitre 2 – Remise en question des espaces politiques (privé-féminin/public-masculin) ..... 94**

<b>1. L'espace féminin: entre fantasme et réalité .....</b>	<b>96</b>
a. La représentation de l'espace féminin .....	96
b. Un espace contrôlé par les hommes ? .....	106
c. Sexualité .....	118
<b>2. Le hammam .....</b>	<b>126</b>
a. Délivrer les langues .....	126
b. L'eau : régénératrice ou destructrice ? .....	130
c. Corps drogué, corps excisé, corps torturé, corps violé .....	136
<b>3. La séparation des espaces politiques privé/public .....</b>	<b>144</b>
a. Soumission et émancipation .....	144
b. Guerre et paix .....	150
c. Le cercle .....	157

## **Chapitre 3 – Dévoiler l'Histoire des femmes pour reconstruire une identité nationale..... 166**

<b>1. Écouter et transmettre.....</b>	<b>168</b>
a. Musiques et chants .....	169
b. Tensions entre oral et écrit.....	177
c. Vers une solidarité féminine ?.....	185
d. La langue française : voile ou butin ?.....	189
<b>2. Oubli et mémoire.....</b>	<b>195</b>
a. Mémoires individuelles/mémoire collective .....	196
b. Histoire(s) de(s) femmes .....	201
c. Le retour du refoulé.....	209
<b>3. Fiction, réalité et vérité.....</b>	<b>219</b>
a. Éléments autobiographiques : fragmenter la réalité .....	220
b. Fiction et vérité.....	226
c. « L'approche documentaire » .....	231

## **CONCLUSION..... 240**

## **ANNEXES ..... 246**

## **BIBLIOGRAPHIE..... 279**

## INTRODUCTION

### *Voile(s) et dévoilement*

De nos jours, la question du voile comme tradition arabo-musulmane est polémique, sensible et complexe : elle implique à la fois une controverse religieuse et idéologique, une affirmation et un rejet identitaire, un objet concret et un symbole<sup>1</sup>. Le voile oppose toujours deux mondes : le monde privé et le monde public ; le monde oriental et le monde occidental ; le monde masculin et le monde féminin. Cette opposition prend sa pleine mesure au moment de la colonisation<sup>2</sup>, qui lui donne alors une dimension politique fondamentale. Le voile devient en effet l'image visible de la frontière qui sépare ces deux groupes, ces deux visions du monde et ces deux perspectives qui s'affrontent. Pour les colons, le voile est un obstacle à la colonisation car il est un marqueur de différence et de résistance vis-à-vis de l'assimilation voulue par le gouvernement colonial. Pour les colonisés, il est un moyen de protection, tant pour les femmes que pour la nation : il leur permet de s'affirmer comme les héritiers du vaste ensemble culturel, religieux et social qui les a précédés – un ensemble créateur d'identité. Pourtant, si le voile semble protéger la femme lorsqu'elle est au dehors – et, en même

---

<sup>1</sup> Pour une compréhension globale de la problématique du voile, je renvoie aux ouvrages suivants :

MILANI, Farzaneh. *Veils and Words: the Emerging Voices of Iranian Women Writers*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1992.

MERNISSI, Fatema. *Beyond the Veil : Male-Female Dynamics in Modern Muslim Societies*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1975, 1987.

<sup>2</sup> Je parle ici bien sûr de la deuxième vague du colonialisme français qui commence en 1830 avec la prise d'Alger.

temps, la nation –, il ne possède pas que des vertus libératrices : il symbolise également l’oppression que celles-ci subissent à l’intérieur et, donc, la domination masculine.

Je propose d’explorer les dimensions historique, sociale, spatiale, religieuse et politique du voile dans les romans d’Evelyne Accad (1943-), auteure libanaise, et d’Assia Djebar (1936-), romancière algérienne, qui l’ont abondamment interrogé et mis en crise dans leurs œuvres respectives. Le voile est en effet « a rich and nuanced phenomenon, a language that communicates social and cultural messages, a practice that has been present in tangible form since ancient times, a symbol ideologically fundamental to the [...] vision of womanhood [...] and] a vehicle for resistance in Islamic societies » (El Guindi xii). Il est logiquement lié à la question de la femme (« womanhood ») comme de la place que celle-ci occupe au sein de la société et de la famille, puisque c’est bien elle qui le porte. C’est donc elle encore qui va se *dé-voiler* ou se *re-voiler* selon les circonstances et les époques. Plusieurs tendances se sont en effet succédées au fil de l’Histoire, provoquant une alternance des logiques de port ou de non-port du voile, de voilages ou de dévoilements. Je vais donc considérer l’exploration de l’image du voile et du dévoilement non pas comme l’effacement de *la* femme mais au contraire comme le moyen pour replacer *les* femmes au centre du discours autour de la construction identitaire et culturelle.

Il s’agit donc maintenant de définir cet objet, comme les valeurs qui lui sont attachées, et de le resituer plus largement dans le contexte des luttes et débats qui le concernent. Dans *Veil : Modesty, Privacy and Resistance*, Fadwa El Guindi propose ainsi d’accorder au voile quatre dimensions – matérielle, spatiale, communicative et religieuse – qu’elle définit comme suit :

The material dimension consists of clothing and ornament, i.e. veil in the sense of clothing article covering the head shoulders and face or in the sense of ornamentation over a hat drawn over the eyes. In this usage, « veil » is not confined to face covering, but extends to the head and shoulders. The spatial sense specifies veil as a screen dividing physical space, while the communicative sense emphasizes the notion of concealing and invisibility. “Veil” in the religious sense means seclusion from worldly life and sex. (6).

Ces quatre dimensions, qui sont autant d’outils critiques, peuvent alors former un cadre de discussion permettant de comprendre et d’interroger le voile comme objet littéraire central dans les œuvres d’Evelyne Accad et d’Assia Djébar. Pour ces deux auteures, le voile, dans son aspect concret (c’est-à-dire dans sa dimension matérielle et spatiale) ou dans son aspect abstrait (c’est-à-dire sa dimension communicative et religieuse), est en effet perçu comme un obstacle à la liberté, à la paix et au dialogue, mais aussi comme une entrave à la définition d’une identité nationale plus juste.

Il faut ici rappeler que le voile n’est pas, à l’origine, un objet religieux : il est au cœur d’une longue tradition séculaire apparue en Mésopotamie à l’époque antique. La première référence connue du voilement des femmes apparaît ainsi dans un texte de loi assyrien du XIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (Keddie et Baron 3). Déjà, la sécularité du voile met en avant les notions de protection et de maintien de l’ordre dans la société arabe. La religion ne fera que lui conserver cette double valeur.

Le port du voile comme l’enfermement domestique touchant les femmes sont le résultat des développements urbains et techniques progressifs qu’a connu le Moyen Orient depuis le VII<sup>e</sup> siècle : aux hommes, le travail extérieur et aux femmes, le travail intérieur, chacun possédant ainsi un espace social bien délimité (Keddie et Baron 2). La symbolique sociale s’en trouve elle-même affectée puisqu’au sein de ces villes en expansion, le voile est un signe externe de richesse pour le mari protégeant ses femmes – comprendre ses biens – du regard des étrangers. On interdisait par conséquent aux

esclaves et aux prostituées de porter le voile car elles appartenaient à des classes sociales inférieures. Par glissement, la pratique s'est naturellement étendue aux zones rurales, où il conserve cette dimension d'exceptionnalité : Keddie et Baron insistent sur l'influence exercée par la structure familiale dans le port du voile. Il finit par resserrer les liens internes et place le cor familial sous la protection d'un code civil particulier montrant sa différence vis-à-vis de la domination occidentale.

Malgré l'étendue des débats, seuls quelques versets du Coran font référence au voile et à la mise à l'écart des femmes ; ceux-là restent vagues et les interprétations demeurent multiples et variées. Le verset qui fait effectivement mention du voile apparaît dans la sourate XXIV qui évoque avant tout le thème de l'adultère (en rapport à l'épisode d'Aïcha, la femme du Prophète) et de la modestie religieuse :

Dis aux croyantes de baisser les yeux et de contenir leur sexe ; de ne pas faire montre de leurs agréments, sauf ce qui en émerge, de rabattre leur fichu sur les échancrures de leur vêtement. Elles ne laisseront voir leurs agréments qu'à leur mari, à leurs enfants, à leurs pères, beaux-pères, fils, beaux-fils, frères, neveux de frères ou de sœurs, aux femmes (de leur communauté), à leurs captives, à leurs dépendants hommes incapables de l'acte, ou garçons encore ignorants de l'intimité des femmes. Qu'elles ne piaffent pas pour révéler ce qu'elles cachent de leurs agréments [...] (Berque, *Coran essai de traduction* 375).

Cacher sa femme derrière le voile signifierait donc la protéger du regard des hommes et maintenir sauf l'honneur de la famille, avant tout définie par une énumération de figures masculines. Le voilement est perçu comme un moyen de contrôle dans une société où la question de l'honneur familial est centrale : la sexualité active de la femme pourrait remettre en cause la filiation et donc avoir de lourdes et difficiles conséquences (héritage et généalogie, notamment).

Par conséquent, pendant que les sociétés préislamiques protégeaient les *femmes* des envahisseurs et de l'esclavage, les sociétés musulmanes utilisaient le voile dans le but

de protéger les *hommes* de la tentation. Ce changement de perspective met en lumière un parallèle entre Islam et Chrétienté, deux religions qui reposent sur un même système patriarcal, accusent la femme de la Chute de l'homme et la traitent comme coupable du péché originel.

Ce changement de perspective souligne aussi la notion de protection qui, à mon sens, est centrale tout autant que problématique dans la mise en question de la tradition du voile. Le glissement de sens qui s'est opéré dans l'histoire de cette tradition – de la protection de la femme vers la protection de l'honneur masculin – atteste de la marginalisation de la femme dans la société et plus particulièrement au sein de la sphère publique et politique : les femmes ont perdu leur liberté quant à l'espace, au mouvement et à la parole. Le voile, au fil de l'Histoire, dénonce alors le système politique qui les exclut. Soulever le voile devient un acte révolutionnaire – et c'est bien de cette question que traitent les deux auteures qui m'intéressent. Dans leurs œuvres, il fait ainsi l'objet d'une réaction et d'une réponse à une double colonisation : la colonisation française et la « colonisation » masculine<sup>3</sup>.

Evelyne Accad et Assia Djebar appartiennent toutes deux à une génération de femmes qui a lutté pour le dévoilement et contre l'oppression des femmes. Leurs romans réagissent avec force et conviction à une situation violente et traumatisante : celle de la guerre. Les quatre premiers romans<sup>4</sup> d'Assia Djebar ont été publiés de 1957 à 1967. Les deux premiers, publiés en pleine guerre de libération algérienne (1954-1962), n'abordent

---

<sup>3</sup> Germaine Tillon écrit dans *Le harem et les cousins* que le monde des femmes est « la dernière colonie de l'homme », 199.

<sup>4</sup> Djebar, Assia. *La soif*. Paris: Julliard, 1957.

--- *Les impatients*. Paris: Julliard, 1958.

--- *Les enfants du nouveau monde*. Paris: Julliard, 1962.

--- *Les alouettes naïves*. Paris: Julliard, 1967.

pourtant pas la cause nationaliste directement – les critiques de l’époque le lui ont d’ailleurs reproché, jugeant ces romans frivoles et trop peu politisés<sup>5</sup>. Les deux romans suivants, publiés après l’indépendance, intègrent donc cette question, suggérant qu’Assia Djebar a pris en compte les réactions négatives à ses romans et leur manque d’intérêt pour les questions nationalistes (Murray 10). C’est à partir de son expérience cinématographique<sup>6</sup>, à la fin des années 1970, qu’elle développe une écriture plus engagée mais aussi plus personnelle où elle mélange son expérience à celle de ses personnages. C’est pour cette raison que mon étude s’appuie particulièrement sur les romans et récits écrits après 1980 : *Femmes d’Alger dans leur appartement* est publié cette année-là et poursuit un travail commencé avec son film *La nouba*, à propos de la voix et de la visibilité des femmes – ainsi que l’indique le titre de sa postface « *regard interdit, son coupé* » (je souligne). L’influence de l’écriture cinématographique est pour moi, et dans le cadre de cette thèse, un tournant essentiel, au sein de son œuvre littéraire, tant dans l’utilisation de la polyphonie que dans la structuration et la fragmentation de ses romans.

La libanaise Evelyne Accad publie d’abord *Veil of Shame* en 1978, une œuvre critique qui s’est inspirée de son travail de recherche en doctorat à l’université d’Indiana (Préface) où elle compare et explore les écrits masculins et féminins du monde arabe (du Mashreq et du Maghreb). Evelyne Accad décrit son livre en ces termes : « ça parlait justement du voile non seulement du voile physique mais aussi du voile des mentalités<sup>7</sup> ». Puis elle publie son premier roman, *L’excisée*, en 1982 alors que le Liban était devenu le

---

<sup>5</sup> Clarisse Zimra explique la réaction à ces romans dans “Writing Woman: The Novels of Assia Djebar”, *Substance*, 69, 1992. pp.68-84.

<sup>6</sup> *La nouba des femmes du Mont Chenoua*, 1978.

<sup>7</sup> Entretien personnel avec l’auteure. Cf. Annexes.

théâtre d'une guerre civile déchirante depuis 1975. Elle exploite l'expérience de la guerre dans tous ses écrits (romanesques ou critiques) et ne manque pas d'y intégrer la question du voile comme symbole de l'oppression. Il faut ici rappeler qu'Evelyn Accad fait partie des « Beirut Decentrists<sup>8</sup> » (Miriam Cooke), un ensemble de femmes écrivains qui, en pleine guerre fratricide, cherchent à reconstruire leur pays et leur identité nationale par la mise en avant des femmes au sein de la sphère publique. Ce terme développé par Miriam Cooke souligne l'aspect politique de l'espace géographique tout en problématisant aussi la place de la femme dans la société et l'espace public. Le nom « decentrists » – que je traduis par « décentrées » – installe une dichotomie entre le centre et la périphérie, dont l'articulation renforce l'idée d'une mise à l'écart des femmes dans le domaine politique, religieux et social. Afin de déconstruire cette opposition quasi-systématique entre hommes et femmes, public et privé, centre et périphérie, Evelyn Accad choisit donc d'insérer l'image du voile et du dévoilement pour replacer les femmes au centre.

C'est donc la problématique du dévoilement et de la place de la femme dans la mémoire collective et dans l'Histoire qui lie l'auteure libanaise et l'auteure algérienne. Or, « how uniform are cultural conditions from one country to another ? Can one in fact speak of North African culture, or Arab culture, as a single entity? » (Accad, *Veil of Shame* 14). Malgré leurs différences culturelles, géographiques, historiques et politiques, l'Algérie (pays du Maghreb) et le Liban (pays du Proche-Orient) sont deux ensembles méditerranéens qui partagent une expérience commune de colonisation et de guerre

---

<sup>8</sup> On pourra noter par exemple des femmes francophones ou arabophones comme Andrée Chédid, Ghada al-Samman, Hanan al-Sheikh, Etel Adnan : "a group of women writers who have shared Beirut as their home and the war as their experience" (Miriam Cooke, "Women Write War : the Centring of the Beirut Decentrists", Center for Lebanese Studies, 1987, pp.1-24).

fratricide ainsi qu'une organisation sociale basée sur le patriarcat. Malgré leurs différences, les deux auteures dépeignent une situation similaire pour les femmes et démontrent une même volonté de dévoiler les femmes, leur univers et leur condition au sein de l'espace public. Elles libèrent toutes deux la parole et le corps de la femme et souhaitent les réinscrire dans le discours historique et la mémoire collective de leurs pays respectifs.

### ***Discours et dialogue***

Parallèlement, ces dévoilements successifs s'inscrivent dans une démarche de mise en *dialogue*, plus précisément de *réponse* : une prise de parole qui contredit, déconstruit et réfute les clichés, images et idées préconçues produits par un certain discours masculin préexistant.

Le *dialogue*<sup>9</sup>, en tant qu'entretien ou discussion entre deux ou plusieurs personnes, se pense à la fois comme phénomène littéraire, textuel créé par l'espace des mots et du langage et comme ensemble logique articulant deux ou plusieurs idées. Evelyne Accad et Assia Djebar créent donc dans et par le langage cet espace dialogique, c'est-à-dire un espace de réfutation du discours masculin dominant, un espace qui intègre ce discours et lui en oppose un autre, celui des femmes, de la liberté, de la décolonisation. Dans une certaine mesure, la démarche n'est pas éloignée de la philosophie platonicienne : le dialogue permettait en effet à Platon de convoquer les rhéteurs et sophistes dispensant la *doxa* (l'opinion du bon sens, du sens commun) afin de « mettre en

---

<sup>9</sup> Ce mot d'origine grecque signifiant à la fois "dialectique de pensées", "articulation d'idées", "paroles triées i.e. réparties" ; de "dia" (διά), "à travers", "les deux" et "logos" (λογος), "raison, pensée" d'où "parole". BAILLY, Anatole. *Dictionnaire français-grec*, 1901, Paris, Hachette.

évidence la contradiction, ou le cas échéant la convergence entre les opinions<sup>10</sup> ». Platon cherche ainsi à faire du dialogue « un instrument qui vise à la vérité » (Brisson 209) ; il crée, dans et par le langage, un espace de communication où le discours dominant doit, de façon inédite, répondre à cette contradiction. Une contradiction organisée, puisqu'elle donne presque immédiatement lieu à une réfutation. Accad et Djébar, chacune à leur manière, engagent ainsi, dans et par la littérature, un processus contradictoire du même genre qui implique la volonté de rectifier et de dévoiler la *vérité* d'un autre discours : celui qui porte sur la condition des femmes arabes.

Si Evelyne Accad et Assia Djébar donnent ainsi pleine voix à ce discours de contradiction, elles ne construisent pas un dialogue *équilibré* : le premier discours (au sens de l'antériorité), celui du système patriarcal et colonial ne possède pas, en effet, d'existence propre dans leurs œuvres respectives. Il est nié dans sa réalité verbale et ne se voit contredit que dans la mesure où il transparaît dans l'*implicite* du discours des deux auteures. En d'autres termes, le texte se pense bien plus comme une *réponse* agissant au sein d'un dialogue social, culturel, historique et politique plus large – qui excède le seul champ littéraire – plutôt que comme simple *mise en débat* textuelle. Accad et Djébar ne citent donc jamais directement ce discours colonial et patriarcal dominant (que l'on a déjà trop entendu) ; elles n'en conservent que ce que Mikhaïl Bakhtine appellerait les « échos », c'est-à-dire l'ensemble des signes sémaphores montrant qu'elles pensent bien leur texte *par rapport* à lui (ou plutôt *contre* lui) :

[...] un énoncé est rempli *des échos et des rapports d'autres énoncés* auxquels il est *relié* à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une *réponse* à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée (le mot « réponse », nous l'entendons ici au sens le plus large) : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui

<sup>10</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/dialogue>

sur eux, les suppose connus et, d'une façon ou d'une autre, il compte sur eux. (je souligne, *Esthétique de la Création Verbale* 298).

Toute l'idée consiste donc à briser le monologue existant, à faire émerger une deuxième voix – celle de la contradiction – qui puisse le transformer en *dialogue* :

Le monologue est accompli et *sourd à la réponse d'autrui*, ne l'attend pas et ne lui reconnaît pas de force décisive. Le monologue se passe d'autrui, c'est pourquoi dans une certaine mesure il objective toute la réalité. Le monologue prétend être le dernier mot. (je souligne, Todorov 165)

L'expression « sourd à la réponse d'autrui » me semble particulièrement percutante car elle sous-entend qu'une réponse est possible ; elle est simplement ignorée par le monologue. Les deux auteures ne développent pas un discours-monologue car, bien au contraire, elles offrent la possibilité aux hommes de modifier leur parole et d'intégrer un espace de communication afin de mieux définir, avec elles, l'identité nationale algérienne ou libanaise. C'est précisément ce manque de communication entre les hommes et les femmes ainsi que la monopolisation virile du discours identitaire, politique, religieux et social qu'attaquent Accad et Djébar. La réponse proposée par ces femmes, celle de l'échange et de l'ouverture au dialogue comme principe de réfutation, engage donc une forme de transgression.

Dans le contexte colonial ou patriarcal, le discours dominant exerce une forme de contrôle sur ceux qu'il entend dominer. Il s'institue donc comme instrument de pouvoir : en tant que l'« ensemble des idées professées au nom d'une doctrine, d'un courant, d'une opinion<sup>11</sup> », il est, comme le définirait Foucault, le fait d'une production « à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures » (« L'ordre du discours »). Le refus de donner la parole aux femmes est un moyen de les priver de ce pouvoir et de les soumettre aux règles du système colonial ou patriarcal.

---

<sup>11</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=4027555425>

Evelyne Accad et Assia Djébar font alors ressortir les lacunes de ce discours historique colonial et patriarcal en proposant un autre discours, une réponse au « féminin ». Cette question du dialogue et de l'intertextualité m'a amenée à travailler sur un corpus restreint et défini, sélectionné dans l'œuvre des deux auteures. Les récits d'Assia Djébar et d'Evelyne Accad retenus répondent chacun à un aspect de ce discours colonial et patriarcal et déconstruisent ce monologue masculin :

**1/ La colonisation et la question de l'Histoire :** avec *L'amour, la fantasia* publié en 1985 et *Vaste est la prison* publié en 1995, Assia Djébar aborde le thème du passé de l'Algérie dans le mélange de l'identité personnelle et de l'identité collective, de l'autobiographie et de l'historiographie. Afin de mieux comprendre le présent, elle effectue un retour dans le passé colonial : elle déconstruit le discours colonial dominant pour revaloriser la parole du colonisé et dresse dans le même temps un parallèle entre la situation des colons et la situation des femmes.

**2/ L'orientalisme :** dans le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* publié en 1980 et réédité en 2001, Assia Djébar entre en dialogue avec le peintre romantique Delacroix, l'un des grands orientalistes du premier XIX<sup>ème</sup> siècle, pour déconstruire une image érotisée de la féminité, dénoncer le regard faussé de l'homme et de l'Occident sur les femmes arabes et donc leur redonner la parole.

**3/ La lutte pour l'indépendance :** *La femme sans sépulture* de Djébar, publié en 2002, déconstruit le mythe viril du guerrier, du combattant, du résistant et replace la femme au cœur de la lutte pour l'indépendance. L'auteure montre la participation et le sacrifice des femmes dans cet affrontement comme l'une des réalités de l'indépendance.

**4/ L'extrémisme religieux et la guerre civile:** *Loin de Médine* publié en 1991 et *Le Blanc de l'Algérie* publié en 1995 explorent et explosent le discours religieux et politique qui a conduit à une décennie de guerre civile. L'Algérie des années 1990 est en proie au terrorisme, à la terreur. Assia Djébar revient sur les origines de cette violence fratricide et met en lumière les failles de l'identité nationale de l'Algérie fondée sur la violence, le refus d'affronter son passé et la mise à l'écart des femmes. Dans *Coquelicot du massacre*, publié en 2006, Evelyne Accad revient elle aussi sur cette question : elle met en parallèle le parcours de trois personnages féminins face à l'expérience de la guerre civile qui a déchiré le Liban de 1975 à 1990. Nour et son fils Raja cherchent à rejoindre la ligne de démarcation et traversent une ville détruite ; Najmé est une jeune étudiante droguée, symbole d'une génération brisée par la guerre ; enfin Hayate est un professeur d'université dont la relation avec Adnan souligne la difficulté de communication entre hommes et femmes.

**5/ Le patriarcat :** *Ombre sultane* publié en 1987 met en dialogue deux femmes, Hajila et Isma. Dans ce roman, Assia Djébar dévoile ses préoccupations féministes en opposant un homme violent à deux femmes en quête de liberté et d'indépendance. Dans *L'excisée* (1982), Evelyne Accad présente une jeune fille, E., qui fuit d'abord l'autorité de son père, puis celle de P. et critique les différentes formes de domination et de mutilation dont les femmes sont victimes. Dix ans plus tard, Accad publie *Blessures des mots* (1993) inspiré de son année en Tunisie et de sa rencontre avec un groupe de féministes ayant la volonté de créer un Club et un journal pour mettre en commun leurs expériences et leurs désirs.

Ce corpus révèle la volonté des deux auteures de répondre aux hommes, d'attaquer de front ce monologue historique au masculin et de déconstruire une rhétorique qui a exclu les femmes et entretenu des mythes de virilité ayant trait à la guerre et à la sexualité. Evelyne Accad et Assia Djebar entament une dénonciation de ces mythes générés par la situation coloniale et postcoloniale. Qu'il s'agisse du mythe patriarcal du héros au masculin, de la guerre, ou bien du mythe orientaliste érotique du harem ou du hammam, les deux auteures opposent à cette fiction la réalité de la condition des femmes.

Le gouvernement colonial et occidental a ainsi donné naissance, défini et modelé un « Orientalisme », en imposant la vision définitive d'un espace géographique et politique étranger. Edward Saïd, professeur de littérature anglaise à l'Université de Columbia, est, en 1979, l'un des premiers à avoir questionné cette notion et à l'avoir mise en crise. Dans son essai *Orientalism*, il établit en effet que « the choice of 'Oriental' was canonical ; it had been employed by Chaucer and Mandeville, by Shakespeare, Dryden, Pope and Byron. It designated Asia or the East, geographically, morally, culturally » (Saïd 31). Au fur et à mesure de sa démonstration, il précise sa définition : « Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, « us ») and the strange (the Orient, the East, « them ») » (Saïd 43).

Saïd offre un éclairage théorique sur la relation de pouvoir, les relations politiques entre l'Occident et l'Orient décrites par Keddîe et Baron<sup>12</sup> mais aussi sur la question du dialogue et du discours s'intégrant dans ma problématique, puisqu'il fonde sa définition à

---

<sup>12</sup> Comme précisé précédemment, Keddîe et Baron expliquent que l'Orient a opéré un repli sur soi et a resserré ses liens internes quand l'influence de l'Occident s'est fait plus pressante.

partir du regard occidental porté sur « l'Autre ». L'opposition entre « us » et « them » dans cette citation met l'accent sur un « clash » entre deux mondes plutôt qu'un échange ; une relation de pouvoir plus qu'une relation d'égal à égal.

Pourtant, ce n'est pas encore la critique saïdienne qui domine les grands enjeux et conflits internationaux. En 1993, Samuel P. Huntington publie en effet un article intitulé « The Clash of Civilizations ?<sup>13</sup> » dans lequel il postule que « the clash of civilizations will dominate global politics. The fault lines between civilizations will be the battle line of the future. Conflicts between civilizations will be the latest phase in the evolution of conflict in the modern world ». Il définit la civilisation comme : « the highest cultural grouping of people and the broadest level of identity » et prédit un conflit parce que « the people of different civilizations have different views on the relations between God and man, the individual and the group, the citizen and the state, [...] the relative importance of rights and responsibilities, liberty and authority, equality and hierarchy ». Dans son développement, Huntington polarise « West » et « non-West » et défend la vision précisément dénoncée par Said, celle d'un monde construit, jugé et perçu à travers le prisme occidental : « a West at the peak of its power confronts non-West that increasingly have the desire, the will and the resources to shape the world in non-Western way ». Huntington, dans cette citation prouve que dans un monde postcolonial et post-guerre froide, l'Occident se place toujours au centre du débat et comme vision valable du monde (« non-western way »).

Les relations internationales et la question de la résolution des conflits intègrent la polémique du dialogue et du débat afin de parvenir à la paix. A l'échelle du Liban,

---

<sup>13</sup> Huntington, Samuel P. "The Clash of Civilizations?". *Foreign Affairs*, summer 1993.

Evelyne Accad cherche à entrer en dialogue avec la vision dominante et historique masculine dans le but d'en finir avec la guerre fratricide et avec un système patriarcal qui n'a généré que violence et destruction. Si Assia Djébar s'inscrit dans la théorie saïdienne de l'orientalisme, Evelyne Accad, elle, articule la théorie du « (f)humanisme » ou « féminisme » qui prône un travail collectif entre hommes et femmes, « débarrassé du chauvinisme mâle, de la guerre, de la violence » (*Des femmes, des hommes et la guerre* 41). Evelyne Accad et Assia Djébar promeuvent le dialogue et la tolérance.

Evelyne Accad et Assia Djébar invitent les hommes et les femmes de leurs pays respectifs à trouver un nouveau moyen de communication, un nouveau moyen d'interagir et de se comprendre afin de redéfinir une identité nationale plus juste. Le langage masculin a, selon les deux auteures, mené à la violence, la destruction et le refoulement d'un passé. A travers leurs romans, elles créent donc un nouveau paradigme, un nouveau langage féminin, féminisé, qui promeut la tolérance, la paix et l'acceptation d'un passé douloureux.

### ***Quête d'identité personnelle et nationale***

La prise de parole, la mise en dialogue et l'affirmation d'un discours féminin servent un double objectif dans les romans d'Evelyne Accad et d'Assia Djébar : une quête d'identité tant personnelle que nationale. Elles dévoilent autant qu'elles se dévoilent<sup>14</sup>. C'est en écrivant leurs expériences personnelles que les auteures se dévoilent aux lecteurs, à elles-mêmes, qu'elles peuvent dévoiler l'expérience des autres femmes, et ainsi « ne pas prétendre « parler pour », ou pis « parler sur », à peine parler près de, et si

---

<sup>14</sup> J'ai mis dès le titre de mon projet ce double objectif en lumière avec l'emploi des parenthèses dans l'expression « (se) dévoiler ».

possible tout contre » (*Femmes d'Alger dans leur appartement* 9). Au contraire, elles veulent « parler avec », « parler dans » (ou de l'intérieur), « faire parler », « parler haut et fort » pour être entendue et se libérer de l'oppression du silence imposé. La parole féminine est soupirs et chuchotements dans un premier temps car le voile étouffe et assourdit les voix des femmes (« lèvres proférant sous le masque », *Femmes d'Alger dans leur appartement* 8) ; mais les voix vont crescendo dans leurs romans. La multiplication et la superposition des voix féminines à l'intérieur des textes comme dans leur œuvre complète rendent de plus en plus difficile la mise à l'écart de celles-ci dans la société. La polyphonie et la musicalité sont autant d'éléments qui participent à la vocalisation de la condition des femmes arabes. En se dévoilant, les femmes se rendent donc visibles et audibles à la société.

« Dévoiler » est un acte relativement violent car il installe les femmes dans la passivité : elles *subissent* un acte inique, elles en sont les victimes. A l'inverse, les deux auteures, s'identifiant aux expériences des autres femmes, « se dévoilent » elles-mêmes, de façon active. La solidarité qui naît de ce verbe pronominal devient centrale dans la problématique du voile et de la parole féminine. Face au monologue masculin qui n'accepte qu'une vision au singulier, les voix des femmes sont de plus en plus importantes à l'intérieur de l'espace social et rétablissent une expérience passée occultée dans le discours colonial et patriarcal.

Evelyne Accad et Assia Djebar tentent à la fois une *introspection* et une *rétrospection*, c'est-à-dire un retour sur soi et un retour sur le passé historique de leurs pays et mélangent ainsi le personnel et le collectif. La question de la mémoire et de l'oubli se trouve au cœur de l'œuvre des deux auteures car la narration historique joue

avec l'expression de la mémoire collective comme avec l'absence de cette expression. En cela, les romans qu'Assia Djebar compile dans ce qu'elle a appelé le « Quatuor algérien » examinent à la fois le passé de l'Algérie (le passé colonial ou le passé de lutte pour l'indépendance) et le passé de l'auteure (sa relation à l'écriture, à la langue française, à la famille paternelle et maternelle et aux hommes qu'elle a aimés).

Cette démarche introspective et rétrospective dans les romans de l'auteure algérienne font resurgir des refoulés de l'histoire personnelle ou de l'Histoire nationale, des éléments oubliés consciemment, enfouis, voilés, mis de côté dans la conscience nationale ou personnelle. Assia Djebar et Evelyne Accad cherchent à mettre à jour ces oublis et ces refoulements, mais également à les combler afin de redéfinir l'identité nationale et personnelle. Les deux auteures dressent en effet un parallèle entre introspection et rétrospection : le retour sur soi et l'honnêteté du regard sur son passé sont nécessaires pour se reconstruire, se définir et aller de l'avant dans l'harmonie. Il en est de même pour la nation, comme l'ont très clairement expliqué Benjamin Stora et Henri Rousso. Stora appuie son étude de la guerre d'indépendance en Algérie sur cette notion de refoulements dans la mémoire collective algérienne et française. Cette guerre « sans nom » comme il l'appelle, est un traumatisme dans la conscience nationale des deux pays qui refusent de le regarder en face. Les conséquences de ce refoulement sont une incapacité à aller de l'avant et à reconstruire (ou définir) une identité nationale.

Plus qu'un simple processus mental, les deux auteures « fouillent » les ruines de leur conscience et de la conscience nationale. C'est véritablement d'un processus archéologique qu'il s'agit, dès lors qu'elles s'attèlent à « the psychoanalyst's task of uncovering repressed memories » (Murray 15). Ainsi, dans *Vaste est la prison*, Djebar

consacre des sections entières à la découverte de la stèle Douga ; dans *Coquelicot du massacre*, Evelyne Accad fait traverser une ville en ruine, détruite par la guerre à son personnage principal, Nour. Les deux auteures conçoivent donc la mémoire comme un ensemble de ruines temporelles. Elles démontrent que l'identité nationale du Liban ou de l'Algérie se fonde sur un édifice bancal, troué ou fissuré. Il est impossible de bâtir une identité solide et à l'épreuve du temps sur ces ruines. Assia Djébar et Evelyne Accad se font les maçonnes, les charpentières et les architectes de cette identité nationale car elles comblent les trous de la mémoire collective et en redessinent des bases solides.

Poursuivant la métaphore archéologique et architecturale, Assia Djébar et Evelyne Accad dénoncent ces murs criblés de balles, ces immeubles détruits qui représentent la société patriarcale postcoloniale et les dangers inhérents à ce système qui n'a pas su (ou voulu) faire face à son passé. C'est la guerre qui les pousse à « écrire l'urgence<sup>15</sup> » car, que ce soit dans le contexte de la guerre civile libanaise ou de la guerre d'indépendance algérienne, Evelyne Accad et Assia Djébar témoignent toutes deux de l'effritement de la société dans laquelle elles vivent et profitent de ce moment où le discours patriarcal et colonial se perd dans le tumulte de la guerre.

Pour cela, Evelyne Accad et Assia Djébar offrent « une écriture qui se déploie au carrefour des genres et des disciplines et dans la mise en dialogue continue des discours littéraires et historiques [...] entre les frontières du factuel et du fictif, du silence et du dire » (Fisher 31). Cela pose la question de la classification de leurs ouvrages : à quel genre appartiennent-ils vraiment ? S'agit-il d'autobiographies ou, plus simplement, de biographies ? De romans ? De récits historiques ? Ou bien même tout cela à la fois ? Le

---

<sup>15</sup> J'utilise ici une expression utilisée dans le titre d'une étude sur Assia Djébar: Fisher, Dominique. *Ecrire l'urgence: Assia Djébar et Tahar Djaout*. Paris : L'Harmattan, 2007.

mélange des genres permet aux deux auteures de « raccorder les pièces manquantes de l'Histoire » (Fisher 35). Puisque la guerre détruit les fondations de la société, Evelyne Accad et Assia Djébar explorent de nouvelles façons de reconstruire en se démarquant des systèmes génériques précédents.

Dominique Fisher établit à ce propos que « Assia Djébar inscrit d'emblée la littérature dans un territoire hors-frontières où se côtoient fiction et faits, littérature et document, histoire et sciences humaines. Cette démarche qui consiste à placer la fiction au niveau du document et le document au niveau de la fiction, fait d'une part peser le doute sur les régimes de vérité qui sous-tendent les discours historiques et anthropologiques. D'autre part, elle vise à déplacer leurs champs d'application hors des frontières des discours officiels et à les faire entrer dans le domaine littéraire. » (Fisher 67) La réflexion de Fisher sur l'écriture djébarienne s'applique tout à fait à l'écriture d'Evelyne Accad. Le décroisement qu'elles opèrent leur permet de se démarquer des formes masculines du discours et de proposer une nouvelle approche littéraire, historique et sociale : une approche non *genrée*.

Evelyne Accad et Assia Djébar parviennent donc à « créer un espace de comparaison multiculturelle et de solidarité » (Heistad 9). La complexité que confère le mélange des genres au texte littéraire soutient ainsi l'argument principal des deux auteures : la société algérienne ou libanaise doit prendre en compte toute la diversité de la nation, ce qui inclut bien sûr, et en premier lieu, les femmes. Ainsi, dans cette écriture

transdisciplinaire<sup>16</sup>, « s'ébauche une rencontre entre l'écriture, la mémoire, la littérature et l'histoire » (Fisher 69).

Ma thèse propose un parcours visant à démontrer l'importance du voile comme objet littéraire central dans les romans d'Evelyne Accad et d'Assia Djebar, une image de la différence, une préoccupation des femmes. Mais j'envisage aussi l'écriture de ces femmes comme un parcours organique qui libère petit à petit les femmes, leurs corps et leurs voix, en partant du plus suffoquant, du plus concret pour dévoiler les différentes couches qui entourent les femmes, leur espace et leur condition.

Je commence donc par l'aspect matériel du voile (pour reprendre les dimensions décrites par Fadwa El Guindi), c'est-à-dire le tissu et les sensations ressenties par celles qui le portent, qui dresse un parallèle entre la relation colons-colonisés et la relation hommes-femmes. Le premier chapitre m'entraîne dans une explication à la fois littéraire, anthropologique, psychologique, sociale et politique afin de comprendre dans quel contexte le voile est utilisé et ce qu'il représente dans la confrontation coloniale et la confrontation des genres.

Le deuxième chapitre s'attarde sur les structures géographiques et l'image du voile comme séparation de deux espaces politiques. Le corps dévoilé reste cependant enfermé soit dans une représentation érotisée et sur-sexuée définie par les anciens colons et les peintres orientalistes, soit dans une sphère politique sous-estimée par le système patriarcal. La transgression de l'espace géographique accompagne alors le processus de dévoilement et met en lumière des espaces politiques opposés (intérieur/extérieur ;

---

<sup>16</sup> Dominique Fisher explique que « l'écriture djebarienne n'est pas à proprement parler interdisciplinaire au sens habituel du terme. Là où on considérerait que la littérature ouvre sur des disciplines diverses, elle serait plutôt d'ordre transdisciplinaire. Transdisciplinaire car cette écriture se déploie hors-frontières et elle est déterritorialisée aux niveaux culturel, linguistique et géopolitique »(68).

guerre/paix). Dans ce chapitre, je cherche à mettre en dialogue le discours orientaliste et le discours féminin dans le but de dé-sexualiser l'image de la femme. Les deux auteures mettent à jour un enfermement concret des femmes dans l'espace de la maison, mais critiquent aussi l'enfermement des femmes dans une vision érotisée (imagerie coloniale) ou sous-estimée (système patriarcal). Les personnages des deux auteures vont transgresser cet espace physique et mental restreint, dénonçant par là-même les limites de cet espace féminin.

Enfin, dans mon dernier chapitre, je cherche à dévoiler les lacunes d'un discours masculin sur l'Histoire. Assia Djébar et Evelyne Accad dénoncent les oublis et replacent les femmes au cœur de l'Histoire et de la mémoire collective de leurs pays respectifs. Dans ce dernier chapitre je démontre qu'à cette fin, les deux auteures ont recours à des procédés stylistiques qui les différencient du discours masculin. A la recherche d'une identité nationale, Assia Djébar et Evelyne Accad se démarquent d'une certaine forme d'écriture et mélangent les genres pour tenter de reconstruire des bases plus solides et plus justes. L'influence du cinéma chez Assia Djébar et d'une forme d'écriture féminine particulière pour Evelyne Accad les mène à créer un genre hybride, symptomatique de leur volonté d'inclure et d'embrasser la différence.

## Chapitre 1 – Le voile : un objet littéraire complexe, un ressenti ambivalent

*C'est à travers l'habillement que des types de sociétés sont d'abord connus, soit par les reportages et documents photographiques, soit par les bandes cinématographiques. [...] Pour le touriste et l'étranger, le voile délimite à la fois la société algérienne et sa composante féminine.*

*Fanon, L'an V de la révolution, 18.*

Le voile met en scène à la fois le regard féminin et le regard masculin ; il oppose aussi le regard occidental et le regard oriental. Dans les romans d'Evelyne Accad et d'Assia Djebar, le voile devient cet objet littéraire qui dénonce la colonisation et la vision erronée et érotique de la femme construite dans et par l'imaginaire occidental et masculin. A travers l'étude des cartes postales compilées par Malek Alloula dans son livre *Le harem colonial* et les écrits de Frantz Fanon, j'analyserai l'enjeu du voile, tant d'un point de vue historique que sociologique au moment de la colonisation jusqu'à la fin de la domination française.

Dans ce contexte, le voile n'appartient déjà plus aux femmes, il est l'instrument d'un discours politique. La colonisation et la lutte anticoloniale apparaissent toutes deux en effet comme des justifications conjoncturelles du port du voile et donc aussi du « dévoilement » des femmes (entendu au sens littéral : enlèvement du tissu) dans les années 1960. Comme l'explique Frantz Fanon dans *L'an V de la révolution*, les femmes deviennent un enjeu majeur dans la lutte anticoloniale – et le voile sa manifestation la plus visible – car elles concrétisent les limites de l'influence coloniale et alimentent l'imaginaire occidental.

Assia Djébar, en Algérie, comme du reste Evelyne Accad au Liban, opposent alors à un discours nationaliste et anticolonial, une vision de l'intérieur : si le voile fit l'objet de nombreuses discussions au moment de la guerre d'indépendance en Algérie, ces débats semblent occulter le ressenti des femmes et la façon qu'elles ont de percevoir le monde (vue, sons, voix) à travers lui. Je m'appliquerai donc à développer les sentiments et le vécu sensible de ces femmes arabes derrière ce filtre. L'expérience de dé-voilement des femmes s'appuie sur différentes transgressions (sociales, religieuses, familiales et politiques) qui visent, pour elles, à reprendre le contrôle de leur corps et de leur libre-arbitre. Assia Djébar et Evelyne Accad insistent ainsi sur la question de la vue, de la visibilité et de la voix car le voile cache, dissimule, recouvre et assourdit.

## **1. Le voile et la colonisation**

### **a. Le voile protecteur**

Le voile est un objet historique et sociologique interrogé, réemployé et mis en crise dans et par les romans d'Evelyne Accad et d'Assia Djébar car il représente tout à la fois libertés et contraintes pour les femmes. En tant qu'objet littéraire, il peut, selon la perspective, être aussi bien protecteur qu'étouffant et symboliser la colonisation comme la décolonisation. Complexe, parfois paradoxale, c'est une image avant tout protéiforme.

Le voile est d'abord une façon de représenter la domination culturelle et politique que la France a exercée sur l'Algérie. Il est donc à la fois image et symbole d'une colonisation qui recouvre le pays d'un « voile » culturel, administratif et militaire modifiant la vision et la liberté de mouvement des colonisés. Le processus de libération et de dévoilement des femmes présentes dans les romans d'Assia Djébar et

d'Evelyne Accad, agit ainsi en parallèle d'un processus de décolonisation : pour Assia Djébar, la lutte anticoloniale va de pair avec la lutte pour l'émancipation des femmes (« ce n'est pas seulement le colonialisme l'origine de nos problèmes psychologiques, mais le ventre de nos femmes frustrées ! » *Femmes d'Alger dans leur appartement* » 84) ; selon Evelyne Accad, c'est la lutte pour la paix qui importe (« Depuis, j'ai réussi je crois, à m'affirmer, à maintenir d'une certaine façon, ma vision de femme libre et indépendante. J'ai réussi à le faire en y retournant et en vivant au sein de ses conflits qui me déchirent », *Coquelicot du massacre* 15 »).

*L'amour, la fantasia*<sup>17</sup>, publié en 1985, est le premier volet de ce qu'Assia Djébar a appelé le « Quartuor algérien », une série de récits semi-autobiographiques. Ce « quartuor » incomplet à ce jour regroupe également *Ombre sultane*<sup>18</sup> publié en 1987 et *Vaste est la prison*<sup>19</sup> publié en 1995. Ces trois récits investissent l'histoire de l'Algérie et la condition des femmes dans un même processus de quête d'identité. Dans *L'amour, la fantasia*, comme dans de nombreux autres récits écrits après son expérience cinématographique, Assia Djébar convoque en effet parallèlement Histoire nationale et histoire personnelle : c'est ce qu'elle appelle « progresser en reculant dans le temps<sup>20</sup> ». Le lien passé-présent permet alors d'établir les conséquences de la colonisation française sur la société algérienne au moment où Assia Djébar écrit.

Au début de *L'amour, la fantasia*, Assia Djébar raconte l'arrivée de la flotte française sur Alger en 1830 :

---

<sup>17</sup> Par la suite, j'utiliserai l'abréviation AF pour faire référence à cet ouvrage.

<sup>18</sup> Par la suite, j'utiliserai l'abréviation OS pour faire référence à ce roman.

<sup>19</sup> Par la suite, j'utiliserai l'abréviation VP pour faire référence à ce roman.

<sup>20</sup> Paroles d'Assia Djébar rapportées par Jeanne-Marie Clerc qui cite la revue *Cahiers d'Etudes Maghrébines*, op.cit., p.89.

L'Armada française va lentement *glisser* devant elle [la ville d'Alger] en un ballet fastueux, de la première heure de l'aurore aux alentours d'un midi éclaboussé. Silence de l'affrontement, instant solennel, suspendu en une apnée d'attente, comme avant une *ouverture d'opéra* (je souligne, *AF* 14).

Les termes « opéra » et « ballet » appartiennent au champ lexical du spectacle, et plus particulièrement à des formes occidentales de divertissement : cela sous-entend que les Français sont les acteurs, les metteurs en scène et les producteurs de cette opération. Le rideau rouge est sur le point de s'ouvrir. Cette métaphore place les Algériens en spectateurs, regardant passivement ce « ballet » sans pouvoir l'empêcher.

Dans cette description imagée et poétique de la prise d'Alger, Assia Djébar sous-entend que le voile a une fonction protectrice : l'Armada française voit ce rideau ouvert comme une invitation à posséder les lieux. C'est à partir du moment où « la Ville Imprenable *se dévoile* » (je souligne, *AF* 14), où le rideau s'ouvre que l'Armada française « va lentement se glisser » (*AF* 14). L'emploi du verbe pronominal « se dévoiler » suppose une action volontaire, comme si cette ville avait confiance, ôtait ses protections et baissait la garde. C'est à ce moment-là, dévoilée et donc vulnérable, que la flotte française peut pénétrer et vaincre. Le voile apparaît alors en creux comme un bouclier invincible, une protection contre l'extérieur, contre l'invasion.

Que ce soit comme rideau théâtral ou comme voile de la ville, l'image montre le pouvoir protecteur du voile et dresse le parallèle entre le voilage de la colonisation et le tissu porté par les femmes : face à l'invasion française, les Algériens invoqueront cette double dimension de protection et d'honneur pour voiler les femmes, les soustraire au regard des occidentaux et ainsi résister à la colonisation par l'entremise d'un héritage culturel, social et religieux. Il délimite un espace personnel qui se montre donc

publiquement comme imprenable aux yeux des colons. Le voile protégerait les femmes du regard des hommes qui les entourent.

Grâce à une approche psychanalytique, Noria Allami commente dans *Voilées, dévoilées*<sup>21</sup>, publié en 1988, les entretiens qu'elle a menés avec des femmes qui portaient le voile : la première interviewée est « Djamila, âgée de vingt-huit ans, [...] issue d'une grande famille Kouloughli » (*Voilées, dévoilées* 149). Si cette jeune femme se voile, c'est d'abord pour « éviter “ce regard accusateur” » (152) de la famille, et en particulier celui des hommes qui ont l'impression « d'assister passivement au viol fantasmatique de leur sœur ou fille, par ces milliers de regards qui fouillent son corps, ou de participer à ce viol collectif » (152). Cette citation fait apparaître deux arguments essentiels. D'une part, le voile protège de l'extérieur c'est-à-dire de ce qui est hors de la famille, hors des murs de la maison, hors de la nation. Le voile littéraire qui recouvrait Alger dans *L'amour, la fantasia* formait en effet une barrière entre l'Occident et l'Orient, entre deux cultures, deux religions et deux identités différentes. Quant au tissu que les femmes portent, il devient, lui, un rideau contre le regard sexuel du colon. D'autre part, Noria Allami soulève aussi la question du danger intérieur (celui d'une « participation ») en évoquant le risque de l'inceste. Dans *Tristes Tropiques*<sup>22</sup>, Claude Levi-Strauss établit à cet égard que l'interdit de l'inceste est le seul tabou social partagé par l'ensemble des peuples ou ethnies de l'histoire, quelles que soient les époques ou les géographies : il renvoie à la

---

<sup>21</sup> Allami, Noria. *Voilées, dévoilées : être femme dans le monde arabe*. Paris : L'Harmattan. 1988. Cette étude offre une analyse psychanalytique et historique du voile dans les communautés arabo-berbères et arabo-musulmanes. Cette approche pluridisciplinaire cherche à comprendre quand et comment les femmes se voilent et se dévoilent. Noria Allami met à jour les fonctions du voile et remet par conséquent en question la structure de la société.

<sup>22</sup> LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris : Plon, 1955. Dans cet ouvrage ethnographique et anthropologique, Claude Levi-Strauss décrit ses voyages au Brésil, aux Caraïbes, en Inde, etc. Dans son approche relativiste, il montre des civilisations différentes et conclut que la civilisation occidentale n'est qu'une possibilité parmi d'autres.

civilisation. Le voilement, comme garantie contre les possibilités d'inceste, apparaît alors comme une affirmation de cette appartenance à la civilisation. Dans un même geste, il s'extrait de la notion de « barbarie » dans laquelle veut l'enfermer par la force le cadre colonial.

On retrouve aussi, sous une autre forme, cette dimension sexuelle de la relation entre colons et colonisés dans *L'amour, la fantasia* d'Assia Djebar : « comme si les envahisseurs allaient être les amants » (AF 17). Une fois le voile protecteur de la ville relevé, la rencontre entre les deux corps culturels est décrite comme un rapport sexuel : « ses préliminaires » (AF 27), « l'enchevêtrement des corps » (AF 28), « copulation » (AF 32). Ce rapport reste néanmoins violent et non-consenti ; il est vécu comme un « viol » (AF 28). La question du voile est pleinement liée à cette question de la sexualité : le rapport dominant-dominé de la colonisation a ceci de commun avec le rapport sexuel homme-femme qu'un même désir de possession le motive. La femme dévoilée devient, comme Alger, un espace à conquérir, une invitation à la conquête. En revanche, voilées, les femmes n'existent plus ; elles sont soustraites à l'espace public, leur corps devient invisible et par conséquent imprenable.

La description du dévoilement et de la prise d'Alger en 1830 par les Français fait écho au sentiment de Djamila : le voile apparaît alors comme « une protection du regard [...], contre cette myriade d'yeux » (Allami 160). Il est aussi « une protection totale, contre les regards qui détaillent, qui déshabillent, qui scrutent, qui vous poursuivent, qui cherchent à vous situer. A quelle famille, appartient-elle ? Que fait-elle ? Où va-t-elle ? » (Allami 157). Pour Saïda, une autre femme interrogée par Noria Allami, l'anonymat que procure le voile est une forme de liberté : Saïda se sent libre d'être elle-même, de se

déplacer dans la ville et de « regarder en toute liberté » (Allami 157). Son corps est détendu car il n'est plus soumis au regard sexué des hommes. De plus, l'anonymat semble offrir à Saïda une liberté sociale car elle peut « côtoyer tout le monde, tous les milieux sans gêne » (Allami 156).

Saïda explique que, lorsqu'elle sort sans voile « toute *frontière* est abolie » (je souligne, 157). L'emploi du mot « frontière » spatialise ainsi la question du corps et l'intègre au contexte colonial. Le voile qui protégeait « la Ville Imprenable » (AF 14), protégeait l'espace mais il protégeait également la culture algérienne. Le voile empêchait l'extérieur de s'infiltrer et repoussait les possibles incursions culturelles. Il garantissait la « pureté » de la nation.

Lors de la prise d'Alger en 1830, le processus de dévoilement tel qu'il est décrit par Assia Djébar dans *L'amour, la fantasia*, ouvre aux colons la possibilité de réécrire l'Histoire de leur seul point de vue. C'est, pour eux, un processus de captation du discours et donc de *prise* de parole. Le récit de Djébar remet alors en cause ce discours du colonisateur, son histoire et sa vision de l'Algérie : il oppose à la vision univoque et dominante de la France les « multiples yeux invisibles » (AF 16) des Algériens, ces «milliers de spectateurs » (AF 16). Assia Djébar pose cette question : « qui le dira, qui l'écrira ? » (AF 16). Qui donc en effet se fera le porte-parole des Algériens et livrera un témoignage différent ? Qui donc offrira un autre point de vue, celui de l'expérience algérienne ? Dans le texte de Djébar, face à cette multitude de spectateurs muets, de potentiels narrateurs, la vision française s'impose d'une seule voix, celle d'Amable Matterer qui « décrit cette confrontation, dans la plate sobriété du compte-rendu » (AF

16). A plusieurs reprises dans le roman le lecteur est en effet amené à lire la version française de cette colonisation :

La fascination semble évidente de la part de ceux qui écrivent – et ils écrivent pour Paris [...] Langlois exécute plusieurs dessins de ces orgueilleux vaincus [...] Barchou décrit le déroulement de la bataille (AF 28-29)

[...]ils sont trois désormais à écrire les préliminaires de la chute : le troisième n'est ni un marin en uniforme ni un officier d'ordonnance qui circule en pleine bataille, simplement un homme de lettres, enrôlé dans l'expédition en qualité de secrétaire du général en chef (AF 45).

Assia Djébar dénonce cette vision unique de l'Histoire, la subjectivité et parfois l'incompétence de ces narrateurs (« témoin installé sur *les arrières* de l'affrontement », je souligne, AF 45 ; « qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations », AF 50). Elle est au cœur de la problématique de l'Histoire : comment peut-on obtenir un compte-rendu objectif et global de ces événements ? Le paradoxe entre les « multiples yeux » des Algériens et le silence et le manque de documents sur la perspective algérienne sur cette invasion font écho au silence et à l'invisibilité des femmes algériennes derrière leur voile. Assia Djébar sous-entend ainsi que les femmes doivent prendre part à ce témoignage afin de construire une identité nationale algérienne juste.

En plus de cette valeur positive et protectrice du voile, Assia Djébar et Evelyne Accad investissent aussi sa valeur négative, ce qui permet une compréhension plus complète de cette problématique particulière. Le voile qui symbolise une barrière entre deux mondes implique donc deux perspectives. Le voile protecteur obéit à une vision défensive dans un contexte de conquête de l'espace : il devient un moyen de contrer de potentiels dangers extérieurs (la colonisation, l'inceste, la sexualité masculine en général, etc.). Il possède aussi une valeur négative, son aspect étouffant traduisant alors une certaine ambition de révolte contre des formes d'oppression.

## b. Le voile étouffant

Comme les entretiens de Noria Allami le démontrent, le voile, du point de vue masculin, garantit la réputation de la femme, de la famille et par extension la réputation de la nation, mais il apparaît dans le même temps comme affirmation de l'autorité masculine. Noria Allami explique que « le premier voile de la femme est représenté par la congrégation formée par le père, les oncles, les frères, les cousins. C'est la première enceinte qui protège la femme du dehors » (35). La notion de protection abordée dans cette citation semble pourtant polémique et sujette à caution car elle valide une vision virilisante et la peur corrélative – infondée – qu'une femme est à la fois *en danger* et *un danger* au sein de l'espace public. Dans le chapitre « Regard interdit, son coupé », Assia Djébar explique cette peur masculine de « la femme risqu[ant] de découvrir l'autre œil, l'œil-sexe », découverte qui devient « la hantise paranoïaque de l'homme *dépossédé* » (je souligne, *FAA* 247). Le premier voile, le voile familial tel que Noria Allami le décrit, s'accompagne donc d'un désir de *posséder* et non de *protéger* la femme et son corps. Il la retient à l'intérieur de la maison ou la voile quand elle doit sortir.

Assia Djébar et Evelyne Accad se livrent à une critique de ce voile qui étouffe et nie l'existence des femmes voilées. S'il possède cette valeur protectrice vis-à-vis de la ville d'Alger lors de l'invasion dans *L'amour, la fantasia*, l'image est pourtant plus complexe et nuancée qu'il n'y paraît : la flotte française semble « glisser » (*AF* 14) son propre voile, qui symboliserait l'invasion territoriale et la domination culturelle que la France a essayé d'imposer lors de la colonisation. Ce voile-là étouffe la culture algérienne, l'assourdit et la rend invisible. Cela se traduit dans *L'amour, la fantasia* par la prédominance des récits des colons tel que celui d'Amable Matterer. Son discours et ses

comptes-rendus occultent la vision algérienne des événements et empêchent les Algériens de s'exprimer : Assia Djébar n'a recours qu'aux archives françaises, qui ne laissent place qu'à cette seule voix, envahissant littéralement le texte.

S'attaquant à ce voile d'oppression, Assia Djébar et Evelyne Accad entrent en dialogue avec le discours des colons et le discours de la société patriarcale afin de rétablir un équilibre entre les deux parties. Profondément imprégné de faits historiques, *Loin de Médine*<sup>23</sup> d'Assia Djébar publié en 1991 se compose de courts récits de femmes qui offrent un panorama étendu de la société arabe au temps du Prophète : d'un côté les femmes sont « soumises, insoumises », « voyageuses », libres ou esclaves et transmettent la Bonne Parole ; de l'autre les hommes sont des guerriers, des figures d'autorité qui règlent la vie sociale.

Bien que ce récit ne fasse pas partie du « Quartuor algérien », Assia Djébar aborde frontalement l'Histoire algérienne afin de contredire les arguments de nombreux fondamentalistes islamistes qui cherchent à réduire le rôle des femmes au sein de la société. Alors que dans *L'amour, la fantasia* Djébar démontre l'étendue sémantique du discours colonial, dans *Loin de Médine* elle contredit un discours religieux virilisant et entend rétablir la vérité sur la participation active des femmes à la religion musulmane, à sa naissance, à son développement, à sa perpétuation. Cette critique d'une interprétation douteuse des paroles du Prophète se lit par exemple lorsqu'Aïcha, une des femmes de Mohammed, prend la parole :

Omar ibn el Khattab *se trompe* ! Il n'a pas compris, en ce point, la pensée du Messager – que le salut de Dieu lui soit assuré ! *Je témoigne que* Mohammed nous permet de pleurer celui qui nous quitte et que ce sont seulement vociférations, à plus forte raison les transes et les mutilations, qui

---

<sup>23</sup> J'utiliserai désormais l'abréviation *LM* pour citer ce roman.

peuvent déranger le mourant en train de mourir, qui peuvent troubler le mort dont l'âme s'éloigne peu à peu vers le Seigneur ! (je souligne, *LM* 263)

La remise en question de l'interprétation et de la transmission des paroles du Messager est une critique acerbe d'une manipulation dont se sont rendus coupables des hommes conservateurs qui souhaitaient protéger le système patriarcal. En effet, la réflexion sur la parole est centrale au « roman » où « tout est Verbe (...) : et dans le nœud de forces profondes qui s'amorce là, devant la mosquée de Médine, les femmes, elles, interviennent seulement par leur nom dévoilé » (*LM* 104). C'est là l'ambition fondamentale des textes d'Assia Djebar et d'Evelyne Accad : reprendre la parole qu'on a volée aux femmes, leur redonner un espace vocal qui leur permet de lutter efficacement contre une certaine interprétation conservatrice du Coran et par conséquent *dévoiler* une vision nouvelle du monde et de l'identité nationale de leurs pays respectifs.

La communication entre hommes et femmes, dans les romans des deux auteures, est souvent difficile voire impossible ; en tout cas, elle est marquée par l'incompréhension, la peur ou la force, valeurs sur lesquelles se fonde le discours colonial. Evelyne Accad évoque notamment dans *Coquelicot du Massacre*<sup>24</sup> cette difficulté à communiquer et comprendre l'altérité. Dès les premières lignes du roman, le lecteur est mis face à cette dichotomie homme/femme comme à l'incompréhension qui les empêchent de construire un monde nouveau : « il ne peut accepter ce qu'elle tente de

---

<sup>24</sup> Ce roman, publié pour la première fois en 1988 retrace le parcours de trois femmes confrontées à la guerre civile au Liban. Nour et son fils Raja cherchent à traverser « la ligne de démarcation » de la ville. Ce périple dangereux les mène à rencontrer d'autres habitants de Beyrouth et à apporter l'espoir d'une paix possible. Najmé est une jeune étudiante libanaise. Prototype de sa génération, elle est droguée à la cocaïne car elle ne supporte pas la guerre. Elle cherche à s'en sortir et demande de l'aide à Hayat, son professeure. Hayat est une femme qui est revenue vivre à Beyrouth malgré la guerre et qui cherche à comprendre sa relation avec Adnan, un philosophe et à travers cette relation, elle cherche à comprendre les rapports entre les hommes et les femmes, surtout dans ce contexte de guerre civile. Par la suite, j'utiliserai l'abréviation *CM* pour citer ce roman.

lui *communiquer*. [...] Il a *peur* de ce sentiment nouveau que *communiquent* les pores de sa peau, son regard lorsqu'elle s'approche de lui, l'éblouissement qui l'arrête lorsque leurs yeux se croisent » (je souligne, *CM* 11). Les premières pages du roman abordent et concentrent la peur des femmes à exprimer leur sentiment et celle des hommes à les recevoir pleinement (« ils marchent dans l'herbe, pas séparés, mur qui vient de se dresser, silence qu'elle ne peut plus briser, transie qu'elle est par *l'impossible communication* » (je souligne, *CM* 13)).

Le dialogue est donc stérile : les hommes ne sont pas prêts à accueillir, recevoir, assimiler les paroles émanant de voix féminines (« une autre fois, c'est un autre homme, dans un autre pays, mais c'est le même discours » *CM* 13). Or, toute la théorie d'Evelyne Accad se fonde sur la recherche de cette communication, sur la volonté de laisser parler et d'accepter la parole de l'autre. Les histoires personnelles qui s'accumulent prouvent la profondeur du malaise, mais elles sous-tendent aussi une certaine forme d'espoir, à l'instar de Nour dans *Coquelicots du massacre*, qui cherche à tout prix à traverser la ligne de démarcation entre la ville bombardée et une zone plus calme. Evelyne Accad offre un espace d'expression aux femmes, une première transgression qui devrait permettre une communication égale entre hommes et femmes. Face à la guerre masculine, à la destruction inhérente à la société patriarcale (selon Evelyne Accad), ces femmes proposent une nouvelle forme de communication inclusive de tous les genres et de toutes les religions, une communication sans voile pour obturer la voix.

Dans *L'excision*<sup>25</sup> d'Evelyne Accad, le problème de la communication dépend également de ce voile qui sépare hommes et femmes. Alors qu'E. a fui l'emprise de son père et a suivi P. en Palestine, elle se heurte à une nouvelle forme d'incompréhension : « Saura-t-il franchir les différentes couches du *voile qui les séparent* ? Saura-t-il la faire parler et lui parler ? Sauront-ils se rencontrer ? Elle l'attend dans le silence, un silence opaque et troublant, un silence d'éternité » (je souligne, *L'excisée* 141). L'image du voile dans cette citation est à la fois littérale et métaphorique. E. a enfilé le voile islamique pour accompagner P. dans sa vie communautaire. Or ce voile va tout changer dans leur relation et empêcher la communication entre les deux personnages. Peu après, sous forme de narration intra-diégétique, le narrateur nous dit : « il veut que ses entrailles secrètent la compréhension qu'il lui refuse » (*L'excisée* 143). Le voile symbolise cette incapacité à communiquer, à avancer ensemble, il fausse aussi les projets futurs d'une communauté qui rassemblerait les êtres et non les séparerait. Frontière de tissu, le voile imposé par P. symbolise, selon Evelyne Accad, tous les malheurs de la guerre au Liban, et au Moyen-Orient en général, car il rend impossible le dialogue humain et l'ouverture à l'autre.

E. se rend malheureusement compte que les beaux discours de P. faisaient simplement partie d'un processus de séduction : « tu m'avais promis que nous allions construire un monde différent toi et moi » (*L'excisée* 173). Le monde dont E. rêve est un monde où les hommes et les femmes de toutes religions agissent ensemble afin de

---

<sup>25</sup> Ce roman a été publié pour la première fois en 1982. Dans ce roman, nous suivons le parcours d'E., une jeune fille libanaise confrontée à l'autorité d'un père sévère. En s'émancipant de son père, elle se trouve prise sous l'autorité de son amant P. qui l'emmène en Palestine où il va imposer ses valeurs et sa culture. E. finira par quitter ce village palestinien avec une jeune enfant après avoir assisté à une cérémonie d'excision de petites filles. Elle libère ainsi la jeune enfant et se suicide en se noyant dans le fleuve.

changer les choses. La communication se trouve ainsi à la base du fémi-humanisme<sup>26</sup> développé par Evelyne Accad : « elle s'est approché de lui avec tout ce que son corps, son regard, ses mains, sa peau peuvent lui communiquer de tendresse et *de désir de communication* » (je souligne, *L'excisée* 175). Le voile, littéral ou métaphorique, est donc au centre de la démarche de libération des femmes algériennes, libanaises et arabes en générales car s'il empêche tout dialogue c'est d'abord parce qu'il étouffe les voix des femmes.

Le voile est donc un instrument à double tranchant : il protège et étouffe à la fois ; il conserve la nation de la colonisation mais empêche la communication. Accad et Djébar reconnaissent cette bipolarité du voile et souhaitent que les femmes reprennent le contrôle de leur propre parole et forment leurs propres idées. Or, les personnages féminins de leurs romans doivent faire face à un contexte historique et politique qui tend à éliminer les discours dissidents et les opinions qui ne s'inscrivent pas dans le discours dominant.

### **c. Le voile de la décolonisation**

La valeur du voile comme objet littéraire dans les romans d'Evelyne Accad et Assia Djébar met en lumière l'enjeu politique attaché au port ou non-port du tissu. Contrairement à Fadwa El Gundi qui, dans *Veil : modesty, privacy and resistance*, cherche à neutraliser tout argument politique dans le but d'aborder la question du voile avec objectivité, Frantz Fanon a problématisé le voile en termes coloniaux et resitué certaines des problématiques qui y sont attachées dans le contexte de la guerre

---

<sup>26</sup> Je me permets de rappeler la définition de ce concept développé par Evelyne Accad dans son ouvrage *Des femmes, des hommes et la guerre*. Elle écrit à propos du « (fémi)humanisme (j'utilise cette expression de préférence à féminisme, parce qu'hommes et femmes doivent travailler ensemble pour que les choses changent » (41).

d'indépendance. On remarque cependant que tous deux abordent le voile sous son aspect « spatial », c'est-à-dire comme un écran qui divise et oppose deux espaces, deux sphères et donc deux mondes.

Selon Frantz Fanon, la colonisation et la volonté française d'assimilation ont modifié le rapport au voile au sein de la société coloniale comme de la société algérienne. Clairement en faveur de la cause algérienne et de la décolonisation, Frantz Fanon explique dans « l'Algérie dévoilée » comment le voile est devenu un élément polémique et comment les Français se sont servis des femmes pour conquérir et tenter d'assimiler l'Algérie. En effet, dans un contexte de confrontation de deux cultures, de domination de l'une par l'autre, les différences visibles antagonisent encore davantage deux mondes opposés. C'est le premier constat du psychiatre :

C'est à travers l'habillement que des types de sociétés sont d'abord connus [...] Dans le monde arabe, par exemple, le voile dont se drapent les femmes est immédiatement vu par le touriste. [...] Le voile de la femme apparaît avec une telle constance qu'il suffit en général à caractériser la société arabe (*L'an V de la révolution* 16-17).

Cette association faite par « l'intrus » transforme le voile en symbole d'une identité nationale algérienne musulmane. Le colon donne finalement de l'importance à cette différence visuelle qu'il voit comme un affront à sa domination et une résistance à sa culture. Nikki R. Keddie<sup>27</sup> explique en effet que dans le rapport de force établi par la colonisation, le voile est, pour les colons, un *défi* alors qu'il agit pour les colonisés comme une *protection*, une réaffirmation de leurs croyances et de leur culture :

---

<sup>27</sup> *Women in Middle Eastern History* est une étude chronologique sur les femmes dans le monde musulman, leur place dans la société et dans la religion. Dans son introduction, Nikki Keddie dresse « a survey of major questions in Middle Eastern women's history [...] By sketching shifts in women's position from ancient to modern times, she helps to identify ideological and other problems in the field » (xi).

The need to guard women from the stares of the traditional Christian enemy has been documented since the French came to Egypt with Napoleon, and veiling increased as a reaction to their presence. (« Introduction: Deciphering Middle Eastern Women's History » 13).

Il est donc facile de penser que la colonisation de l'Algérie a engendré le même type de réaction, créant une image faite de fantasmes – ceux du regard orientaliste –, et de frustrations – pour l'administration coloniale.

Frantz Fanon montre que l'administration française a développé une stratégie culturelle reposant sur les femmes algériennes et dont le port du voile devient l'enjeu central afin de promouvoir leur mission civilisatrice et d'annihiler toutes « formes d'existences susceptibles d'évoquer de près ou de loin une réalité nationale » (*L'an V de la révolution* 18). Selon Fanon, la doctrine politique souffre la précision :

Si nous voulons frapper la société algérienne dans sa contexture, dans ses facultés de résistance, il nous faut d'abord conquérir les femmes ; il faut que nous allions chercher derrière le voile où elles se dissimulent et dans les maisons où l'homme les cache (*L'an V de la révolution* 19).

Cette stratégie est vécue comme un « viol culture » (Morgan 605) car s'attaquer à la femme, c'est s'attaquer à la terre, à la nation et à l'essence même de la culture algérienne.

Or, « convertir la femme, la gagner aux valeurs étrangères, l'arracher à son statut, c'est à la fois conquérir un pouvoir réel sur l'homme et posséder les moyens pratiques, efficaces, de déstructurer la culture algérienne » (Fanon, *L'an V de la révolution* 20). En plaçant la femme au cœur de leur stratégie d'assimilation, les Français déstructurent en effet la société et son fonctionnement car ils changent fondamentalement la répartition des rôles et de l'espace. L'imposition d'une vision occidentale déstabilise les Algériens qui vont se retrouver coincés entre « l'Islam et la France occidentale » (Fanon 23).

« çà et là il arrive donc que l'on "sauve" une femme, qui symboliquement, est dévoilée » (Fanon 24) : en plus de l'ironie criante du propos, il est important de noter que

Fanon n'envisage pas qu'une femme, dans ce contexte, puisse prendre des décisions par elles-mêmes. Elles sont donc soit des nationalistes voilées soit des occidentalisées dévoilées. Mais dans chacun des cas, la femme n'est pas en contrôle de son geste, elle suit un dogme sans faire preuve, semble-t-il, de libre arbitre. Soit l'homme algérien l'autorise à se dévoiler et il se sent soumis à la domination coloniale, soit il refuse le dévoilement de sa femme et dans ce cas il risque le chômage. Car dans l'analyse de Frantz Fanon c'est l'homme algérien qui est au cœur de la réflexion et du conflit. La femme n'est appréciée qu'en tant que jouet de domination, que se disputeraient les Français et les Algériens. Le lexique utilisé par Fanon accentue cela : les femmes perdent leur individualité et leur libre-arbitre, il parle d'elles au pluriel et les transforme ainsi en prototype « femmes-épreuves » (24), à l'image de poupées que s'échangeraient les colons et les colonisés, une « monnaie forte » (24). Les femmes sont décrites comme des pions sur un échiquier où s'affrontent deux camps : les colons (représentés par les femmes dévoilées) et les colonisés (représentés par les femmes voilées). La « victoire » (24) se traduit par le voilement ou le dévoilement des femmes-pions. Or Fanon explique que « chaque voile qui tombe, chaque corps qui se libère de l'étreinte traditionnelle du *haïk*, chaque visage qui s'offre au regard hardi et impatient de l'occupant, exprime en négatif que l'Algérie commence à se renier et accepte le viol du colonisateur » (24).

Fanon n'envisage la victoire du dévoilement qu'en termes de lutte anticoloniale et soulève un point essentiel : le processus de dévoilement est-il lié uniquement à la colonisation ? Le dévoilement est-il une conséquence de la rencontre des cultures et de l'imposition d'un système de valeurs occidentales ? Ces questions occultent cependant la vision féminine. En effet, le terme « femmes algériennes » est rarement utilisé en

position de sujet de la phrase : on lit en revanche des sujets tels que « chaque voile qui tombe », « chaque visage qui s'offre » (24). Si la femme algérienne est l'enjeu de la problématique, elle semble absente de la discussion entre les Français et les Algériens. C'est exactement ce qu'Assia Djebar et Evelyne Accad expriment dans leurs romans, ce manque d'espace pour s'exprimer, la volonté des femmes à être en contrôle et responsables de leurs propres actions. Elles ne veulent plus être une « monnaie » mais un négociant à part entière.

Face à la violence et à la détermination des colons à dévoiler/déflorer (Fanon 28) les femmes, les Algériens et les Algériennes vont réagir et organiser leur résistance, car comme le dit Fanon « c'est le blanc qui crée le nègre. Mais c'est le nègre qui crée la négritude. A l'offensive autour du voile, le colonisé oppose le culte du voile » (Fanon 29). Ainsi, la stratégie coloniale qui cherchait à imposer une vision négative du voile va se retourner contre les colonisateurs lors des affrontements pour l'indépendance. Le voile va devenir non seulement l'enjeu d'un affrontement idéologique, mais il va également servir de façon concrète dans la lutte pour la libération du pays. Les « porteuses de feu » comme les appelle Assia Djebar vont utiliser le voile puis le dévoilement afin de transporter des armes, des bombes. Le voile puis le dévoilement vont permettre aux femmes de se déplacer dans la ville et même de pénétrer le quartier européen pour passer les contrôles sans éveiller les soupçons de l'armée française. Frantz Fanon évoque les changements stratégiques de lutte pour la libération, l'avancée petit à petit dans la ville européenne et le rôle de plus en plus actif des femmes qui « dans [leur] sac transporte[nt] les grenades, les revolvers qu'un *fidai* prendra à la dernière minute » (Fanon, 40).

Cette description sera mise en scène dans le film *La bataille d'Alger*<sup>28</sup> de Gillo Pontecorvo sorti en 1965 et primé au Festival de film de Venise en 1966. On peut voir la première mission de recrutement pour le FLN d'Ali La Pointe (scène 15, Solinas) qui doit tirer sur un policier en pleine rue. Il est aidé d'une femme qui cache le revolver dans son panier. Il est particulièrement intéressant de lier Fanon et Pontecorvo dans leur traitement des femmes. Les deux hommes placent en effet les femmes au cœur de la bataille sans leur donner de voix et ne les utilise que dans un but stratégique.

Dans un premier temps, la femme voilée sera « agent de liaison, porteuse de tracts, précédant de cent ou deux cents mètres un responsable en déplacement » (Fanon 34). Finalement, le dévoilement n'est perçu par Frantz Fanon que comme une stratégie révolutionnaire pour l'indépendance, dans le but de déstabiliser la société coloniale. Il semble avoir une approche militante et masculine du passage du voilement au dévoilement. Lindsay Moore remarque très justement dans son article « The Veil of Nationalism » que « the public circulation of unveiled women is a strategy of the FLN, conceptualized within the demands and restrictions of a particular historical moment » (Moore 64). Les approches de Fanon et de Pontecorvo au sujet du dévoilement des femmes partagent un même fondement conjoncturel, celui de la lutte pour l'indépendance :

The Algerian women's participation in the war of independence was symbolic, not in the sense that their concrete participation is denied, but in that

---

<sup>28</sup> *La Bataille d'Alger* est un film en noir et blanc qui retrace la guerre pour l'indépendance en Algérie, et plus particulièrement les événements à Alger, la capitale. Il présente les militants du FLN et les réponses de l'armée française. Le film présente un monde binaire : Algériens contre Européens, FLN contre l'armée française, le quartier européen contre la Casbah, etc. Cette représentation simplifiée incite le public à sympathiser avec les Algériens dans leur lutte contre la colonisation et traduit les limites de cette colonisation, notamment l'impénétrable Casbah et le front uni des militants FLN.

their participation was logical given the symbolic status conferred upon them (repository of Algerian national identity). (Roberts 383).

Par conséquent, « the woman's body is the contested ideological battleground » (Fuss 28). En effet, la femme devient une métonymie de la nation algérienne en général, elle est donc la personne à protéger, l'enjeu – sans pour autant être décisionnaire ou active. D'ailleurs, dans la scène où les trois *fidayate* se transforment en Européennes, « the overall impassivity of the faces and the lack of verbal exchange imply that the women are acting under orders » (Roberts 389). Les hommes ont le contrôle de la stratégie alors que les femmes l'exécutent en silence. Les militants vont donc pouvoir jouer d'une double inférence : le caractère sacré des femmes algériennes d'un côté, le caractère sexuel de la femme européenne de l'autre. En fin de compte, les deux sont à l'origine à la fois d'une disruption et d'une anxiété dans la société car « both are impenetrable and conceal something » (Moore 66). Le maquillage des *fidayate* remplace le voile, mais, comme lui, cache celle qui se trouve derrière. Lindsay Moore remarque :

The circulation of Algerian women is always marked, in the film, by sexual politics. When veiled they 'belong' to Algerian men, but when unveiled they are available across the cultural barrier. (Moore 66).

Dans le film de Pontecorvo, le spectateur témoigne de ce changement. Pour cela, il faut mettre en parallèle deux scènes, celle où une femme voilée passe les contrôles puis celle où les trois *fidayate* passent les contrôles de police. Dans la première scène, on voit un homme se faire fouiller par un militaire français. La fouille est relativement violente et longue. A ce moment-là une femme voilée passe. Le soldat ose la toucher et elle se met à lui répondre de manière agressive, en arabe. Cette scène met en évidence le manque de compréhension entre les deux cultures : alors que la femme hurle en arabe, le soldat apparaît complètement déboussolé par cette réaction. Un autre soldat lui annonce qu'ils

n'ont pas le droit de toucher les femmes algériennes, qu'elles sont « sacrées ». L'interaction conflictuelle entre le soldat français et la femme algérienne voilée résume la situation coloniale tendue de cette époque.

Plus tard, les trois *fidayate* passent les contrôles de papiers et entretiennent une relation tout à fait différente avec les soldats français. En effet, les trois femmes « déguisées », maquillées et dévoilées entrent en conversation avec les soldats, les séduisent afin de ne pas éveiller les soupçons. C'est alors qu'elles sont dévoilées que le soldat se permet d'entrer en dialogue avec les jeunes femmes. Le voile qui cachait la femme dans la première scène était un symbole visible de la séparation de deux mondes et de l'incapacité des Français à pénétrer et posséder complètement les colonisés. En revanche, dans la deuxième scène, ce sont les *fidayate* qui parviennent à pénétrer le monde occidental, ce qui prédit l'issue de la guerre et la victoire des Algériens : en se dévoilant les femmes ont renversé les rapports de force.

Assia Djébar, elle, évoque les porteuses de feu, les tortures qu'elles ont subies et l'amertume lors de l'indépendance de se retrouver à nouveau exclues de l'espace public, ce que le film de Pontecorvo et les écrits de Fanon occultent largement. Bien qu'ils fassent tous deux le portrait des *fidayate*, ces « porteuses de bombes » (et il ne faut pas oublier que « women placed two-thirds of the bombs », cependant cela n'impliquait que « around 2.1% of militant women only », Moore 63), ils évitent de faire référence à la torture qu'elles ont subie : « they are never shown as victims » (Moore 63). Or ces femmes étaient systématiquement torturées et violées par les Français. En évoquant la torture des femmes dans la nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement », (« vos corps utilisés en morceaux », 118, « corps décharné », 120) Assia Djébar rappelle que

l'image présentée par Pontecorvo et Fanon reste lisse et faussée par une idéologie masculine de la guerre. Dans *La Bataille d'Alger* l'homme est torturé, guillotiné, maltraité, ce qui renforce l'idée que les « vrais » guerriers, ceux qui souffrent pour la patrie, ce sont les hommes.

Cette dichotomie homme-femme dans un contexte de guerre renforce le mythe viril du soldat, de l'homme dans la guerre. Evelyn Accad renverse elle aussi ce rôle avec le personnage de Nour dans *Coquelicots du massacre* : en circulant dans une ville bombardée, en ruine, elle provoque un malaise chez les hommes qu'elles rencontrent sur son chemin – ou du moins une incompréhension – car elle transgresse l'espace masculin, l'espace de la guerre.

Le discours nationaliste a finalement engendré un malaise plus important chez les femmes qui « believed that their participation in bringing about a politically and economically liberated Algeria would lead to a reconceptualization of regressive gender relations » (Sharpely-Whiting 20). Le retour à l'intérieur qui s'est opéré suite à l'indépendance est du coup vécu par les femmes comme un nouvel emprisonnement.

Les romans de Djébar et d'Accad expriment de quelles désillusions ont souffert les femmes après l'indépendance. De nombreux auteurs africains tels Amadou Kourouma ou Aminata Sow Fall<sup>29</sup> ont abordé cette désillusion postindépendance dans les années

---

<sup>29</sup> La vague des indépendances des années 1960 marque une nouvelle ère dans l'histoire sociopolitique et littéraire de l'Afrique. La période coloniale avait rassemblé les peuples africains contre un ennemi commun : le colonisateur ; et pour une seule cause : l'indépendance politique et culturelle de leurs pays. Or avec les indépendances nouvellement acquises, le discours littéraire devient plus politique et s'inscrit dans un désenchantement général : après l'oppression et le contrôle des institutions par le colonisateur, l'Afrique doit affronter la corruption, la famine et les dictatures. Le roman postcolonial s'interroge essentiellement sur ce que l'indépendance a apporté et remet en question les sacrifices des Africains qui ont lutté pour cette indépendance. *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, *L'ex-père de la nation*, d'Aminata Sow Fall sont des exemples type de cette nouvelle vague de roman. La

1960-1970. De la même manière, les personnages des deux auteures ressentent révolte et colère quand, après avoir combattu la domination coloniale, elles se retrouvent de nouveau enfermées à la maison. La philosophie d'Evelyne Accad sur le « féminisme » appelle d'ailleurs les hommes qui ont pris le pouvoir après l'indépendance à observer le chaos et la destruction qu'ils ont engendrés : « Nour a ouvert la porte sur la rue. Vis-à-vis, un pan de la maison est écroulé. Les fenêtres sont noires, ce qui reste des murs est criblé de balles » (CM, 43), « ville divisée, écartelée et détruite » (CM 45). La société patriarcale n'a pas su faire la transition après l'indépendance : c'est ce qui a conduit à la guerre civile. Or la violence, inhérente à la société patriarcale dont parle Evelyne Accad, comme les rapports hommes-femmes, font écho aux rapports coloniaux de domination.

Le dévoilement des femmes permet également de mettre à jour la beauté des femmes arabes et d'entretenir les fantasmes européens car les « militaires, les patrouilles françaises [leur] sourient au passage, des compliments sur son physique fusent çà et là » (*L'an V de la révolution* 41). L'assimilation voulue par l'administration coloniale dans le cas algérien cette fois-ci, c'est-à-dire la volonté de dévoiler la femme algérienne, joue sur

---

désillusion à l'égard des indépendances est un aspect immédiatement perceptible dans ces deux romans d'Afrique sub-saharienne qui dévoilent, avec plus ou moins de recul, les problèmes auxquels doivent faire face les Africains. La confrontation d'un passé idéalisé à un présent maussade ainsi que la perception de la « ville » en tant que représentation du nouveau pouvoir, et par conséquent, centre le la désillusion traduisent le désenchantement des Africains. *Les soleils des indépendances* est un roman publié en 1970 qui raconte les aventures de Fama, le dernier prince Doumbouya. *L'ex-père de la nation* met en scène Madiama, un politicien qui vient d'accéder au pouvoir et qui va lentement mettre ses idéaux de côté et prendre goût au pouvoir absolu. Les deux romans traduisent la désillusion postcoloniale : avec les nouveaux gouvernements, l'espoir de voir la condition des hommes et des femmes changer est subitement brisé par l'apparition de la corruption, l'exploitation et les abus de pouvoir. La trahison mise en évidence par ces deux écrivains s'appuie sur une extension de la violence de la part du gouvernement (emprisonnement, répression, état policier, etc.) qui engendre la révolte des citoyens et en particulier des femmes.

différents tableaux : après la conquête du territoire, les colons ont cherché à « civiliser » les Algériens. Le voile, élément visuel immédiat, a provoqué une frustration culturelle et sexuelle. Les Orientalistes avaient auparavant peint ces beautés orientales, créant une attente et un désir chez les colons. Dans la lutte pour la libération, le dévoilement va permettre aux femmes de s’immiscer dans la ville européenne. Une fois que les femmes sont visibles, les militaires et l’administration français pensent avoir remporté une victoire. Or, « porteuses de revolvers, de grenades, de centaines de fausses cartes d’identité ou de bombes, la femme algérienne dévoilée évolue comme un poisson dans l’eau occidentale » (*L’an V de la révolution* 41).

Toujours par stratégie, les femmes vont reprendre le voile une fois que les colons ont compris le jeu des militants algériens : « voile enlevé puis remis, voile instrumentalisé, transformé en technique de camouflage, en moyen de lutte » (*L’an V de la révolution* 44). Le voile n’est plus un objet associé aux femmes, il devient une stratégie. Par conséquent, il n’appartient plus aux femmes, il appartient à la lutte révolutionnaire ; les femmes perdent le contrôle du voile et du dévoilement dans cette lutte : la lutte nationaliste passant avant la lutte des femmes, le voile devient un outil pour l’homme militant qui impose le voile puis le dévoilement des femmes – sans pour autant prendre conscience des perspectives alors ouvertes pour celles-ci.

Participant au même titre que les hommes à la guerre, les femmes vont vivre avec amertume le port du voile et la mise à l’écart qui suivront l’indépendance comme Assia Djebar le décrit dans *Femmes d’Alger dans leur appartement*<sup>30</sup> : « Où êtes-vous, les porteuses de feu, vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville... Les fils barbelés ne

---

<sup>30</sup> Par la suite, j’utiliserai l’abréviation *FAA* pour citer cet ouvrage.

barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues vers l'espace... » (*FAA* 118), « et celles qui ensuite sont restées soi-disant vivantes à travers prisons de fer, puis barreaux de la mémoire, puis ... [...] Les bombes explosent encore... mais sur nos vingt ans : contre nos yeux, car nous ne voyons plus dehors » (*FAA* 119), « la guerre de libération chez nous en ce temps-là – elle rêva, elle hésita – nous nous sommes précipités sur la libération d'abord, nous n'avons eu que la guerre après ! » (*FAA* 125). Dans sa nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement », Assia Djébar évoque le désenchantement provoqué par la libération, lié aux traumatismes subis comme à l'oubli de ces femmes combattantes, torturées et courageuses. Assia Djébar et Evelyne Accad proposent donc de « parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons ! ... La femme-regard et la femme-voix » (*FAA* 128).

## **2. Voile et érotisme : perspective masculine**

Le voile est un élément visible par tous qui sépare et antagonise deux cultures et deux visions. Il traduit une lutte de pouvoir et établit une relation entre « voir » et « dominer ». La vue et la visibilité sont ainsi au cœur de la problématique des deux auteures qui utilisent l'image du voile pour dénoncer l'invisibilité des femmes dans la société, dans l'histoire et la mémoire collective. Dans un premier temps, j'évoquerai la perception masculine du port du voile et l'érotisme qui se dégage de cette vision : le regard de l'homme impose un rapport de domination et de pouvoir sur la femme. Dans un deuxième temps, j'analyserai à l'inverse la perception féminine : ce que la vue et la voix modifient du rapport des femmes au voile.

### a. Erotisme dans la vision coloniale

Dans *Le harem colonial*, Malek Alloula – un travail qu’Assia Djebar l’a d’ailleurs fortement encouragé à engager – fait le constat suivant : « ce que le regard étranger capte d’abord des femmes algériennes c’est leur soustraction à tout regard » (11). Cette phrase résume les paradoxes liés au voile : voir sans être vue, être vue sans être prise en considération. Ce qui est caché échappe donc au regard de celui qui veut voir et, donc, posséder. Le voile remet en cause « l’exercice de la discipline » (Foucault, *Surveiller et Punir* 173) imposé par les colons : si du point de vue du colonisé le voile protège les femmes du regard de l’envahisseur et la nation de l’invasion complète, le voile reste un objet visuel et immédiat qui symbolise la différence et la résistance. Foucault définit cet « exercice de la discipline » comme étant « un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir » (Foucault, *Surveiller et punir* 173). Ainsi, le voile qui dissimule les femmes remet en cause le pouvoir colonial car il empêche le colonisateur de voir au-delà de ce voile et par conséquent de posséder complètement la nation colonisée.

De manière générale, l’interdit engendre la possibilité de transgression et la volonté d’enfreindre cette censure : dévoiler la femme devient donc un moyen de prendre possession de son corps ; or la femme est une métaphore et métonymie récurrente pour parler de la nation entière. Le plaisir de *voir* la femme est donc une façon de prendre possession de son corps et, au-delà, de la nation. Laura Mulvey décrit cette relation dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema »: Freud « associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze » (Mulvey 16). Dans le contexte colonial, la relation entre regard et pouvoir devient

d'autant plus importante que transgresser cet interdit se pose comme un geste de résistance active à la domination culturelle, politique et sociale de la France. Ce qui est caché dérange le colon, car voir c'est posséder : le colon désire donc dévoiler ce qui se dérobe à son regard afin de contrôler et de posséder les femmes et la nation colonisées.

Le travail de Malek Alloula – une compilation de cartes postales de la période coloniale – analyse le regard viril que le colon porte sur les femmes et la société qu'il désire *posséder* complètement. Son but est « d'abord, [de] dévoiler la nature et le sens du regard colonial » (Alloula 10). Il me paraît important d'analyser les différentes valeurs de ce regard masculin avant de comprendre la réponse féminine proposée par Evelyne Accad et Assia Djebar dans leurs romans respectifs. Toujours en dialogue, en contradiction, en réfutation du discours masculin, les personnages féminins des deux auteures doivent faire face et répondre au double regard de la société coloniale et de la société patriarcale.

La carte postale est un objet d'exotisme, support privilégié du « cliché » (représentation simpliste, facilement indentifiable, construite par le regard étranger) destiné à rendre reconnaissable au premier coup d'œil un lieu ou une population extérieure – c'est un marqueur d'*ailleurs* (on trouve bien encore aujourd'hui des cartes montrant de vieilles bretonnes et leurs coiffes, une alsacienne et son nœud dans les cheveux, etc). L'image (qu'elle soit peinte, photographique ou lithographique) est – entre autres – un moyen de représenter le monde extérieur et lointain et de transmettre un message : « de 1830 à 1930 l'image envahit le monde, débordant du secteur artistique pour aborder celui de la politique, de l'idéologie, de la culture » (Blanchard et Chatelier 33). Il n'est donc pas étonnant que les cartes postales, comme vecteur de stéréotypes

visuels, aient joué un rôle déterminant dans le processus de colonisation à la fin du XIXème siècle et début du XXème.

L'exotisme<sup>31</sup> est un concept structurant l'univers mental lié au développement colonial français, qui cherche à promouvoir sa force et son étendue en enfermant les populations colonisées dans des catégories stéréotypées, réduisant ainsi leur identité. D'ailleurs, c'est entre la fin du XIXème et le début du XXème siècles qu'apparaissent les premières expositions coloniales<sup>32</sup> en France, qui ont pour but d'affirmer, de démontrer et de glorifier la puissance coloniale du pays comme d'amener l'empire colonial aux

---

<sup>31</sup> L'exotisme est relatif à tout ce qui vient d'un pays étranger; qui a un caractère naturellement original dû à sa provenance. (TLF). Dans le cadre des cartes postales présentées par Malek Alloula, l'exotisme est systématiquement lié à un certain érotisme car "c'est l'invite lascive qui est au centre de ces cartes postales" (Blanchard et Chatelier 93). De plus, "la carte postale invente-t-elle une ethnie uniquement féminine, n'existant que dans l'espace de la mise en scène photographique" (Blanchard et Chatelier 93).

<sup>32</sup> L'exposition coloniale de 1931 s'inscrit dans une tradition d'expositions universelles et confirme en même temps un genre nouveau spécialisé dans la promotion de l'empire et des richesses des colonies. Depuis la fin du XIXème siècle, les expositions coloniales ont intégré des stands sur les colonies qui « visaient expressément à la propagande pratique au point de vue commercial et éducatif » (Ageron 563). Dès les années 1880, le gouvernement démontrait une volonté de faire de la propagande coloniale à travers l'école notamment. A la même époque, une politique de « mise en valeur » se mettait en place et développait des infrastructures dans les colonies afin d'encourager la croissance (Girardet). Ainsi, dès 1906, l'idée d'une exposition coloniale se développe afin de mettre en pratique cette mission éducative et commerciale. Marseille organise la première manifestation nationale sur les colonies et renouvellera l'expérience en 1922, suivit de Strasbourg en 1924. Les différentes affiches (cf. annexes 1 et 2) pour les expositions de Marseille et Strasbourg servent à rassurer les Français et à les encourager à s'engager dans des échanges commerciaux avec les colonies, à intégrer de nouveaux produits alimentaires en France et à promouvoir la mission civilisatrice de la France. Les images des différentes expositions coloniales semblent utiliser les mêmes artifices, les mêmes symboles et les mêmes idéologies : elles dégagent toutes une impression de paix et d'harmonie favorables aux échanges et au tourisme tout en stéréotypant les « indigènes ». L'image est « un élément important dans la diffusion de l'idéologie coloniale en France au XXème siècle. Elle fut l'allié puissant du colonialisme – en tant que système et structure idéologique, économique et politique » (Blanchard 12). Ces images ont facilité la construction d'un imaginaire sur les colonies, leurs richesses et leurs dangers. Il est intéressant de noter que l'image du rideau est présente dans ces représentations où les « indigènes » se trouvent d'un côté du rideau et les Français de l'autre, image que l'on retrouve dans la description de la prise d'Alger par Assia Djebar dans *L'amour, la fantasia*.

Français qui n'ont pas encore les moyens techniques ou financiers de voyager. Rester chez soi et tendre vers l'*ailleurs* en même temps, tel était l'ambition de ces expositions – en 1931, on vantait ainsi la possibilité de faire « le tour du monde en un jour ». Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les images réductrices se multiplient et fondent un certain discours : comme le dit Malek Alloula, la carte postale agit comme « [un] appel séduisant à l'esprit aventureux et pionnier. En somme, la carte postale serait une vibrante apologie en images de l'esprit colon. C'est *la bande dessinée* de la morale coloniale » (je souligne, Alloula 9). Alloula souligne l'aspect réducteur de cette propagande coloniale dans la représentation qu'elle fait de « l'indigène » comme dans la réception dont elle fait l'objet : le destinataire ne peut comprendre qu'un message simpliste.

Le projet de Malek Alloula est donc d'interroger la valeur de ces cartes postales produites et postées par des Français en Algérie entre 1900 et 1930, période faste de promotion de « La Plus Grande France » : ce discours, flattant l'orgueil national, culmine en 1931 avec l'Exposition Coloniale organisée par le Maréchal Liautey à Paris, « apothéose de l'Empire colonial et (...) apogée de l'idée coloniale en France » (Ageron 562). On remarque que le processus de *réification* engagé par le principe d'« exposition » réduit les êtres humains à l'état d'objets – ceux-ci étant littéralement exposés – et les transforme en arguments publicitaires constituant la vitrine soi-disant représentative des colonies et de leurs « indigènes ». La collection de cartes postales présentée par Malek Alloula rend manifeste cette *réification* produite par la mise en scène de femmes algériennes et, dans le même temps, le développement d'un univers mental stéréotypé chez le colon français (dans les colonies comme en Métropole) car la carte postale « chevauche deux espaces : celui qu'elle représente et celui qu'elle va rejoindre »

(Alloula 9). Elle véhicule l'idéologie coloniale, rapprochant la France et son Empire : « l'essence de la carte postale c'est le voyage » (Alloula 9). Tout comme l'Exposition Coloniale de 1931 faisait traverser les océans aux colonies pour se présenter à la France, les cartes postales sont « le retour fragmenté vers la mère patrie » (Alloula 9).

Malgré cette volonté de rapprocher les colonies de la France, toutes les femmes montrées par ces cartes postales semblent hors de portée. D'abord *géographiquement* car les femmes représentées sont algériennes et, *ipso facto*, n'appartiennent pas à l'environnement spatial des récepteurs – seule la carte postale voyage, non les femmes. Ensuite *culturellement*, car si ces instantanés donnent aux colons l'impression de posséder ces figures féminines et, par extension le territoire sur lequel elles vivent, ils ne possèdent finalement que l'image de cette domination. Une image sur lesquelles les femmes sont d'ailleurs le plus souvent représentées voilées ou bien derrière des barreaux, donc déjà en elles-mêmes inaccessibles :

Le voile a une autre fonction : celle de rappeler, de manière individualisée, la clôture d'un espace privé. C'est l'interdiction d'accès à ce même espace qu'il notifie et qu'il prolonge dans un autre espace, celui-là même où se tient le photographe : l'espace public» (Alloula 13).

Les cartes postales des pages 11 à 13<sup>33</sup> montrent des femmes voilées en groupes. Face à *un* homme/photographe ou bien face à *un* destinataire, ces femmes voilées sont en supériorité numérique et finissent paradoxalement par envahir l'espace visuel de l'univers colonial, sorte de reconquête de leur territoire par l'image.

Les photographes cherchent alors à s'affranchir de ce voile/barrière et donc à dévoiler la femme algérienne à travers leurs clichés (qu'ils soient photographiques ou bien iconiques). Leur tâche est de rendre visible aux métropolitains l'environnement

---

<sup>33</sup> Annexe iconographique 1-2-3.

colonial, ses habitants et ses coutumes : le voile de ces femmes, en tant que refus, représente un obstacle dont le franchissement suppose le dévoilement (« A ce défi tranquille et comme naturel qui lui est lancé, le photographe va être contraint de répondre par une double violation. *Dévoiler le voilé et figurer l'interdit* », Alloula 14). Alors que les premières cartes postales respectaient dans une certaine mesure l'espace et la culture des colonisés (car il s'agissait encore d'instantanés pris à l'extérieur), celles de la génération suivante montrent des photos prises en studio qui offrent donc une vision de l'univers colonial reconstruit par le photographe. Elles s'inscrivent ainsi dans la continuité des images orientalistes du début du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Comme Delacroix, Ingres ou Gérôme, les photographes se posent en voyeurs et dévoilent l'intimité de ces femmes. La carte postale ne se veut plus instantané d'une culture, mais mise en scène de cette culture reconstruite dans et par l'objectif du photographe et le regard du colonisateur. Les femmes perdent toute emprise sur leur image, emprise à laquelle elles pouvaient encore prétendre en portant le voile.

Le processus de dévoilement prend donc un nouveau tournant avec le dévoilement physique de ces femmes arabes. La photo montrée p.16<sup>34</sup> (« Femme Kabyle se couvrant de son Haïck ») exacerbe ce voyeurisme et ce désir de posséder et de pénétrer la femme/nation, dont elle symbolise en même temps le paradoxe : cette Kabyle qui, comme la légende le mentionne, est en train de se couvrir la tête de son voile, expose ses seins. Le voilement n'a donc plus aucune valeur rituelle, culturelle ou religieuse puisqu'il est associé, dans et par l'image, au dévoilement d'un corps (à tout le moins, d'une

---

<sup>34</sup> Annexe iconographique 4.

poitrine) rendu par le fait-même accessible à celui qui l'observe. Le voile est donc renvoyé à une dimension purement *folklorique*, destiné à flatter l'imaginaire occidental.

Ces femmes qui se laissent photographier, le plus souvent des prostituées, deviennent ainsi les agents d'une mise en scène érotisée de la femme algérienne. Comme le dit Malek Alloula « le voile [est] écarté des deux mains en une invite inaugurale *que le photographe [a] mise en scène* » (je souligne, Alloula 15). Le processus photographique entend ainsi répondre, par la manipulation visuelle, aux questions que se posent les spectateurs occidentaux avides d'*ailleurs* : les femmes seraient-elles nues sous leur voile ? Se déplaceraient-elles les seins nus à l'intérieur de l'espace domestique ? La carte postale valide un certain nombre de fantasmes : elle n'est plus une représentation fidèle de la réalité mais la représentation du regard que porte l'imaginaire colonial sur la société colonisée. Cette femme qui ouvre les bras, ce serait une invitation à pénétrer et à posséder la nation entièrement.

Le colon s' imagine donc la femme comme une tentatrice voire comme le talon d'Achille de la société algérienne : celle par qui il pourrait la « posséder ». C'est en tout cas le rêve suggéré dans la pose et la mise en scène de cette carte postale. Les cartes postales qui se trouvent dans le dernier chapitre intitulé « Le harem colonial, images d'un sous-érotisme » vont encore plus loin dans la révélation du corps et en particulier de la poitrine des femmes. Série de cartes en plan moyen, le point de convergence en sont les seins, nus ou bien que l'on devine derrière un voile transparent. Ce dévoilement bien plus brutal de la femme semble dire : « ces femmes, réputées invisibles et cachées et jusqu'à présent soustraites au regard, sont désormais *publiques* » (Alloula 75), comme si *dévoilement* sous-entendait logiquement *possédant*. Il me semble intéressant de noter que

dans cette idéologie, la place « naturelle » de la femme semble être restreinte à l'espace privé. Dès lors qu'elle se trouve dans l'espace public, elle devient enjeu de domination et de pouvoir. De plus, Alloula semble oublier dans son argumentation, ou du moins n'insiste pas sur le fait que ces photos sont prises « moyennant quelques sous » (75), ce qui confirme le statut socioéconomique précaire des femmes photographiées : elles ne peuvent en aucun cas représenter – et donc amalgamer – l'ensemble des femmes algériennes. Appartenant à une classe sociale précaire, elles sont prêtes à poser les seins nus et donc à s'astreindre au rôle d'objets de la manipulation du système colonial français.

Dans *L'Obvie et l'Obtus*, Barthes établit que la photographie « est un objet travaillé, choisi, composé, construit, traité selon des normes professionnelles, esthétiques ou idéologiques » (Barthes, *L'Obvie et l'Obtus* 12). Les cartes postales appellent ainsi une forme de justification de la colonisation : ces femmes voilées sont montrées comme des prisonnières attendant d'être affranchies du caractère barbare de leur culture par l'intermission de la puissance culturelle occidentale. Il n'est pas rare en effet que les femmes présentes sur ces clichés soient montrées derrière des barreaux, comme enfermées dans leur prison socio-culturelle. Leur libération passe donc par la réduction de la distance qui sépare le spectateur du modèle photographique ; une distance qui, dans le même temps, exacerbe l'érotisme, le fantasme et le désir. Elle suscite un mouvement vers les figures de l'environnement colonial.

On peut alors rapprocher le port du voile de la fenêtre à barreaux. Les deux éléments semblent en effet protéger la femme de l'extérieur tout en créant cette distance érotisante pour le voyeur colonial. La mise en scène du photographe emprisonne la

femme dans une vision sexuelle agissant comme une nouvelle forme d’esclavage visuel et, paradoxalement, appelle sa libération au nom de la mission civilisatrice que se donne le système colonial. Il me semble pourtant que les barreaux de cette fenêtre évoquent précisément l’échec de cette mission et anticipent la difficile assimilation voulue par l’Administration coloniale. Ils traduisent l’impossibilité pour la France d’avoir prise sur la réalité de cette nation. Sans le vouloir probablement, le photographe reflète ainsi paradoxalement la résistance algérienne à la colonisation dans cette image érotique de la femme.

En réponse à cette série, Malek Alloula en propose une autre où le photographe semble avoir pénétré l’espace domestique (« C’est également – pour le photographe accédant au monde féminin qu’il rejoint derrière les barreaux, c’est-à-dire *dans* le harem – l’expression la plus forte de la levée symbolique de l’obstacle », Alloula 26). Ce changement de perspective renvoie au discours colonial de possession. Entrer à l’intérieur des maisons, et donc pénétrer l’intimité des femmes, c’est aussi pénétrer l’Algérie. Cette volonté de posséder la femme algérienne est particulièrement visible dans les cartes postales représentant des femmes couvertes de bijoux (en particulier la carte postale p.55<sup>35</sup>).

Dévoilées, ces femmes sont maintenant masquées par une accumulation d’ornements qui « provoque une saturation dont pâtit la vraisemblance » (Alloula 39). Elles deviennent des poupées pour le photographe qui impose sa vision de la beauté et de la richesse. Il les voile de sa vision qui nous éloigne un peu plus de la vraie nature des femmes algériennes. Malek Alloula nous fait remarquer par exemple que dans les photos

---

<sup>35</sup> Annexe iconographique 5.

pages 62, 63 et 65<sup>36</sup> représentant « le même modèle, vêtu de la même façon, photographié par le même photographe dans le même lieu, figure tour à tour une “jeune bédouine”, une “jeune fille du Sud” et une “jeune fille kabyle” ! » (Alloula 44). Cette jeune fille n’est plus voilée, elle est *déguisée* : elle devient le symbole de la manipulation flagrante du photographe qui la fait ainsi correspondre au fantasme européen. Comme l’a montré Barthes « le texte constitue [ainsi] un message parasite destiné à connoter l’image » (*L’Obvie et l’Obtus* 18) et manipuler sa réception : le costume de la jeune fille ne suffit pas aux Français métropolitains pour reconnaître la région qu’elle représente. Elle devient le visage unique d’une culture algérienne uniforme et sans relief, effaçant ainsi les différences culturelles intérieures afin de rendre la colonie moins difficile d’appréhension pour ses colons. La culture du dominant s’impose alors plus facilement : il est plus facile de lutter contre *une* vision de l’Algérie que de lutter contre une multitude de cultures, de traditions et de coutumes.

Malek Alloula clôt son analyse en ces termes : « le voyeurisme tourne à la névrose obsessionnelle. Le grand rêve érotique, refluant de ces tristes visages des salariées de la pose, laisse deviner, dans les scories que la carte postale a perpétuées, une autre figure : celle de *l’impuissance* » (Alloula 79). Ces dernières lignes mettent en avant un aspect inhérent à la carte postale : le destinataire ne pourra posséder ces femmes qu’à travers une image qui ne reflète de toutes façons pas leur vraie nature. Ces cartes parlent donc d’un désir inassouvi de possession. Leur achat est une sorte de transfert : ils achètent les cartes car ils ne peuvent pas avoir accès aux véritables femmes algériennes. Le conflit entre vision de photographe qui accompagne la mission coloniale et réalité de

---

<sup>36</sup> Annexes iconographiques 6-7-8.

ces femmes et de la nation soumise lève ainsi le voile sur les désirs des colons et leur vision réductrice et simpliste de la société dominée. Les cartes mettent donc en avant l'« impotence » des colons.

### **b. Erotisme perçu par la société patriarcale**

Le rapport homme/femme est, au moins en partie, lié à la sexualité et au rapport de force établi dans et par la relation sexuelle. Suite au regard érotisé du colon, les femmes algériennes et libanaises doivent faire face à celui de l'homme arabe. La double domination colonialiste et patriarcale, critiquée et dénoncée par Evelyne Accad et Assia Djebar, montre ainsi que le voile de la société patriarcale prend le relai du voile colonial. Les femmes présentées par les deux auteures cherchent à se libérer de ce regard masculin double, celui du colonisateur et celui de l'homme arabe. Dans leurs romans, Djebar et Accad placent la problématique du voile en rapport avec la question du regard et revendiquent le droit de voir, d'être vue et d'être visible dans la société. Le voile est en effet la métaphore de l'invisibilité de la femme dans la mémoire collective de leur pays ; il est la matérialisation du regard masculin et fonctionne comme une lentille à travers laquelle la femme se voit, voit et est vue.

Avant toute chose, il faut dégager deux catégories d'hommes dans la société arabe : ceux qui appartiennent au cercle familial et ceux qui n'en font pas partie et représentent donc de potentiels prédateurs. Souvent considérée comme le noyau de la société, la famille et en particulier les hommes de la famille fonctionnent comme cette « première enceinte qui protège les femmes du dehors » (Noria Allami 35). La longue énumération

d'hommes qui composent la famille élargie, évoquée par la sourate XXIV du Coran<sup>37</sup>, confirme d'ailleurs l'importance du réseau masculin au sein des structures familiales. Germaine Tillion<sup>38</sup> et Noria Allami, dans leurs approches ethnographiques, montrent que l'héritage tribal des sociétés arabes et berbères, et notamment du système endogamique lié à ce type de sociétés, influent sur ces structures familiales, qui mettent alors en avant « la pureté du sang de son lignage » (Allami 46). Il est donc nécessaire de protéger les femmes de l'extérieur (extérieur à la famille, à la tribu, au village, à la nation, etc.).

Ce rôle éminent que joue la famille apparaît régulièrement dans les romans des deux auteures. Le troisième personnage présenté par Evelyne Accad dans *Coquelicot du massacre*, Najmé, est, par exemple, une jeune étudiante droguée sous le contrôle de son frère. Dès le début de son histoire, le lecteur prend conscience du manque d'espace dont elle souffre : « Elle a entendu un déclic dans le téléphone. Son frère l'espionne... » (61), « Elle fait le moins de bruit possible, tente de se glisser par la porte sans être aperçue. Soudain, une main l'arrête. Son frère » (63). Najmé, comme de nombreuses femmes, doit d'abord s'affranchir de l'autorité familiale pour sortir et ôter ce premier voile, invisible mais qui restreint tout mouvement et emprisonne les femmes. La femme ne serait donc en sécurité qu'au sein de la famille. C'est pourquoi elle ne peut se découvrir que devant un cercle restreint d'hommes (le père, les frères, le mari) qui cherchent à maintenir l'ordre et la réputation du clan.

---

<sup>37</sup> cf. sourate XXIV du Coran citée dans l'introduction « Elles ne laisseront voir leurs agréments qu'à leur mari, à leurs enfants, à leurs pères, beaux-pères, fils, beaux-fils, frères, neveux de frères ou de sœurs, aux femmes (de leur communauté), à leurs captives, à leur dépendants hommes incapables de l'acte, ou garçons encore ignorants de l'intimité des femmes » (Berque, *Coran essai de traduction*, 375).

<sup>38</sup> Germaine Tillion est une ethnologue spécialiste du Maghreb qui a effectué un certain nombre de missions en Algérie et dans d'autres pays du Maghreb. Son étude, *Le Harem et les cousins*, bien que datant de 1966, me permet de comprendre la structure de la famille et de la société arabo-berbère ; et en particulier de la structure qui précède la colonisation.

La question du voile est aussi liée à la question du corps de la femme, à son corps nu et au pouvoir que le mari exerce sur la femme, car il devient le seul homme à pouvoir le soulever et l'ôter complètement. Si l'on poursuit, le voile est donc, corrélativement, une des images de la virginité et le dévoilement forcé, imposé dont elle fait l'objet est une expérience à la fois traumatisante et taboue, ainsi que l'analyse Hajila dans *Ombre Sultane* d'Assia Djébar :

Le coït, est-ce vraiment cela, cette douleur de la chair pour toute femme ? Aucune ne s'est révoltée ? Toutes laissaient entendre, te semblait-il, que la vie de femme commençait comme une fête ? ... Aucune n'avait osé avouer : "le sang pue entre vos jambes" (OS 90-91).

A travers leurs romans et leurs personnages féminins, Assia Djébar et Evelyne Accad offrent non seulement un espace d'expression aux femmes transgressant la loi du silence mais leur dévoilent aussi ce qu'aucune n'a osé transmettre avant.

Dans *Vaste est la prison*, Assia Djébar décrit une autre scène de mariage suivi d'une nuit de noces, celle de Fatima, qui devient la quatrième épouse de Soliman. Après avoir présenté la jeune mariée « sous son voile de mariée, les mains et les pieds rougis violemment de henné, le visage fardé selon les normes avec paillettes collées entre les sourcils et des triangles brillant sur le haut des pommettes » (VP 209), une question se pose : « Y a-t-il eu, sur la conclusion de ces noces, un mystère : est-ce que le vieillard fut « en puissance », dès la première nuit ou seulement après plusieurs nuits d'efforts ? » (VP 211). Le dévoilement le jour du mariage peut aussi en effet révéler l'« impotence » du mari. Si dans ce cas, l'âge entre en jeu, il me semble tout à fait justifié d'étendre cette remarque. Une femme dévoilée est associée à une femme qui expose sa sexualité librement et il peut devenir difficile pour l'homme de se sentir à la hauteur face à cette sexualité assumée. De la même manière, le dévoilement le jour du mariage, avec toute la

pression que cela suppose pour la femme comme pour l'homme, peut entraîner une perte de pouvoir.

Or c'est exactement ce que les hommes craignent avec les femmes dévoilées : une perte de pouvoir sexuel mais également politique. Une femme dévoilée (le jour de ses nocces, ou bien de manière plus quotidienne) déstabilise la structure sociale car elle met en crise le pouvoir de l'homme et sa capacité à « soulever le rideau » (VP 210). Dans les sociétés patriarcales telles l'Algérie et le Liban, c'est l'homme qui a le pouvoir, « la vision » (*L'excisée* 129).

Le personnage de E. dans *L'excisée* d'Evelyne Accad est un personnage soumis (à l'autorité paternelle puis à l'autorité de P.) qui fait peu de choix pour elle-même. Elle quitte tout de même son père dans l'espoir de se libérer et de fonder une nouvelle vie avec P. et finira par s'enfuir afin de se libérer de l'emprise de ce dernier. Mais ses rêves d'une communauté nouvelle basée sur la communication et l'égalité des êtres sont brisés par l'autorité de P. : « elle se laisse aller comme un être totalement dénué de *vision*, comme un non-être. Elle retombe dans la fatalité. Qu'il me guide lui, Lui. *C'est lui qui a la vision* » (je souligne, 129). Jeune fille élevée dans la chrétienté, E. n'a jamais porté le voile. Or la relation fusionnelle qu'elle entretient avec P. l'empêche de voir par elle-même, comme si le fait d'être avec P. était un voile en soi, comme si tout son être était voilé par la présence de P. et son idéologie. C'est ce que décrit aussi Assia Djébar au début de *Vaste est la prison* : « depuis ce réveil de l'après-midi, je ne suis plus sous influence, je suis moi-même » (VP 22). La relation amoureuse et adultère de la narratrice semblait l'avoir enveloppée et l'emprise de cet homme remplaçait le voile. C'est une fois débarrassée de cette emprise que la narratrice va se sentir « nouvelle » (VP 21). Dans ce

roman à la première personne, la narratrice décrit cette relation « qui allait me rendre *prisonnière* des mois durant » (je souligne, 27). Comme E., la narratrice ne voyait plus qu'à travers les yeux de l'Aimé.

*Porter un regard* c'est donc *posséder* un certain pouvoir et un certain contrôle sur ses propres actions et ses propres pensées. C'est de ce pouvoir que naissent l'érotisme et la réification des femmes selon Assia Djebar et Evelyne Accad. Temps que les femmes voient à travers le voile ou à travers la vision masculine, elles sont contrôlées par les hommes et contenues dans un cadre et une image fantasmée de soumission. Les hommes jouissent donc d'un pouvoir sur les femmes parce qu'ils voient sans voile, et donc sans filtre. Le voile limite la visibilité, et par conséquent la possibilité d'analyser une situation complexe. Il alimente aussi un érotisme qui prend sa source dans cette notion de pouvoir.

Du point de vue du colonisateur, le voile évoque un érotisme exacerbé : il met en scène un regard qui porte à imaginer le corps sous le voile, les courbes du corps féminin. Nous avons déjà montré comment Malek Alloula analyse cet érotisme mis en scène dans et par les cartes postales de la période coloniale. Evelyne Accad mentionne ainsi le rôle de la sexualité lié aux rapports homme/femme dans son roman *Blessures des mots : journal de Tunisie*<sup>39</sup>. Hayate est une libanaise exilée en Tunisie qui évolue parmi un groupe hétérogène de femmes souhaitant créer un journal dans lequel elles pourraient évoquer leurs idées, leurs problèmes, etc. Un soir, Hayate assiste « à une réelle scène d'exorcisme dans le village de Korba » (72). Fine observatrice, elle décrit la scène :

De toutes les venelles apparaissent des femmes la tête couverte, le corps souvent voilé, des jeunes gens portant tambours et instruments, des hommes.

Aïda et Hayate se couvrent la tête pour entrer dans le lieu saint. *Elles sont séparées des hommes*, conduites dans le sanctuaire [...]. Hommes et femmes sont séparés par une cloison, rideaux tendus sur un écran de bois d'un

<sup>39</sup> Par la suite, j'utiliserai l'abréviation *BM* pour citer ce roman.

mur à l'autre, du sol au plafond, *qui cache l'espace où les femmes sont conduites*. [...] Qu'imaginent-ils de cet espace féminin qu'ils ne peuvent voir, qu'ils ont créé à l'image de la division sociale des sexes qui nourrit leurs fantasmes ? [...] Pourquoi les hommes ont-ils choisi de ne pas voir l'espace féminin, alors que les femmes peuvent voir le masculin ? Le voile joue le même rôle d'ailleurs. Est-ce la peur que les hommes ont de la femme, de son désir, de sa sexualité qui les a conduits à l'enfermer, à la voiler ? Ou est-ce le besoin pervers d'imaginer sans voir l'objet des fantasmes qui mène à cette séquestration. (je souligne, 73-75)

La succession de questions dans cette citation et le champ lexical du fantasme (« imaginent », « fantasmes », « désir », « sexualité », « pervers », « séquestration ») révèlent le regard sexuel que les hommes portent sur les femmes. Le voile exacerbe le mystère et l'érotisme car il donne une place importante à l'imagination masculine. Le fantasme appartient par essence au domaine de l'irréel et de l'imagination. Le voile alimente ce fantasme de contrôle et de pouvoir sur les femmes : puisqu'il ne voit pas ce qui se passe derrière le voile, le regard masculin a tout loisir d'imaginer ce qu'il veut. Le voile semble alors, plutôt que la limiter, exacerber cette capacité d'imagination érotique.

La réflexion d'Hayate fait ainsi écho au cercle vicieux évoqué par Frantz Fanon<sup>40</sup> où les injustices et la colonisation ont été remplacées par les nouvelles injustices de la société patriarcale. L'homme arabe et le colonisateur, dans le regard qu'il porte à travers lui, donnent ainsi au voile la même valeur : celle d'objet érotique. La femme est confrontée à la double oppression de la domination masculine, représentée à la fois par le tissu et par les images que celui-ci suscite dans le regard masculin. Le voile, imposé aux

---

<sup>40</sup> Dans ses essais (*Peau noire, masques blancs* et *Les Damnés de la terre*), Frantz Fanon analyse l'héritage de la colonisation et ses conséquences désastreuses sur la psychologie des colonisés. Basée sur une approche psychanalytique, Frantz Fanon met à jour des comportements types et des similarités entre l'attitude des blancs vis-à-vis des noirs et l'attitude des noirs eux-mêmes suite aux indépendances. Il révèle une continuité de la violence due à une reproduction des comportements.

femmes par les hommes sous prétexte de protection et d'honneur, éveille en réalité chez eux le fantasme.

Assia Djebar remarque elle-même ce transfert qui s'opère du regard colonial au regard patriarcal dans *Vaste est la prison* où le voile qui cache la femme devient un enjeu de fantasme et d'érotisme : « Corps femelle voilée entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'œil. Fantôme que l'interdit rend encore plus sexué » (*VP* 174). Elle poursuit : « Car ils épient, ils observent, ils scrutent, ils espionnent ! [...] Tu sais qu'ils ont appris à deviner tes hanches ou tes épaules sous le drap, qu'ils jugent tes chevilles, qu'ils espèrent voir tes cheveux, ton cou, ta jambe, au cas où le vent soulève ton voile » (*VP* 175). Le voile, imposé par les hommes, entretient l'interdit du regard et par là-même la volonté de transgresser ce dernier.

L'œil, en tant qu'il est lié à la sexualité et à l'appareil sexuel, est un organe important pour les hommes comme pour les femmes. Fatima Mernissi dans *Beyond the Veil*, cite Abu Hamid al-Ghazali :

Il ne fait aucun doute que, dans l'approche musulmane du réel, l'œil est une zone érogène qui peut donner autant de plaisir que le pénis. Un homme peut porter atteinte à l'honneur d'une femme par un simple regard, comme s'il s'était apprêté à la saisir entre ses mains.

Le regard masculin, qu'il provienne du colon ou de l'homme arabe, reste un regard sexuel qui symbolise la volonté de posséder. Le voile exacerbe cet érotisme en cachant le corps de la femme. Une femme dévoilée devient donc vulgaire aux yeux des hommes. On peut lire par exemple dans la nouvelle « Retours non retour » dans *Oran, langue morte* d'Assia Djebar :

La mère, la cinquantaine, blonde, des lunettes de soleil (depuis dix ans qu'elle s'est « officiellement » dévoilée, elle sait faire la dame blonde, conduire une voiture, faire les courses, aller dans les bureaux, à la poste, payer les factures) [...] la mère toute gaie, qui se fait insulter par un camionneur (55).

Assia Djébar n'explique pas du tout les raisons de cette agression verbale : est-ce parce qu'elle conduit mal ou bien parce qu'elle est dévoilée ? Cependant, la description de cette mère dévoilée et cette proposition relative, courte et qui ne semble pas essentielle à l'histoire, peut être interprétée comme une réponse négative au dévoilement et à l'apparence très occidentale de cette mère (« blonde », qui conduit et se déplace donc librement dans la ville). Il est important de noter que dans cette nouvelle, la femme dévoilée est automatiquement associée à l'Occident, comme si le voile faisait partie de l'identité nationale algérienne ou libanaise. Les hommes voient donc le dévoilement comme un outil occidental pour perturber la cohésion du pays : le dévoilement est perçu comme stratégie néocoloniale où les femmes agiraient sous l'emprise de la culture française. Or Assia Djébar et Evelyne Accad démontrent à travers leurs romans que les femmes se dévoilent pour elles-mêmes et par elles-mêmes. Elles ne sont ni le jouet des anciens colons, ni celui des hommes de leurs pays ; elles sont indépendantes et marchent ensemble vers la libération de leurs corps, de leurs voix et de leurs idées.

La femme dévoilée n'est donc plus désirable – comme si le dévoilement signifiait défloration, perte de la virginité ; elle est une menace parce qu'elle ne suit pas les règles masculines. Les regards des hommes sur la femme dévoilée sont autant de défloraisons qui nuisent à l'honneur de la famille. L'œil-sexe est capable de regarder et de pénétrer la femme dévoilée. L'honneur de la famille en devient difficile à surveiller et à sauvegarder car la sexualité de la femme devient visible. Les hommes ont donc vite fait d'associer ces femmes dévoilées à des prostituées. Si elle n'est plus protégée des regards masculins, la femme est réduite à un objet purement sexuel, l'œil masculin n'ayant plus de filtre et

pouvant pénétrer ce corps sans retenue. Puisque l'œil est un autre pénis, il peut jouir autant qu'il veut de la vue du corps féminin dévoilé.

Face cette double domination, coloniale et patriarcale, Assia Djébar et Evelyne Accad offrent donc un espace d'expression pour les femmes : un espace proprement littéraire, celui des mots et du langage. Elles renversent la perception du voile comme instrument de domination dans la lutte de pouvoir qui caractérise les rapports entre colons et colonisés ; elles introduisent une vision du voile par et pour les femmes, pro-voquée par leurs vécus, leur vision, leur voix. Bref, dans et par le texte littéraire, conçu comme nouvel espace de lutte culturelle et sociale, elles permettent au regard de changer de camp.

### **3. Regards et voix de femmes**

La tension pouvoir/voile apparaît déjà dans les écrits de Frantz Fanon, qui contextualise cette relation au moment de la guerre d'indépendance de l'Algérie. Michel Foucault, contemporain de ces événements, introduit lui-même dans *Surveiller et Punir* la question du pouvoir interrogé dans son rapport à la visibilité, thème fondamental des récits d'Assia Djébar et d'Evelyne Accad. Foucault aborde en effet la problématique de la prison et de l'emprisonnement. Les rapports entre gardiens et prisonniers établis en particulier dans la troisième partie intitulée « Discipline » font écho à la relation homme/femme telle qu'elle est décrite par Assia Djébar et Evelyne Accad dans leurs romans.

Le voile protège la femme du regard de l'homme qui n'appartient pas à la famille (qu'il s'agisse d'un libanais ou d'un algérien comme d'un colon). Il concentre par le fait-même la question de la visibilité et du pouvoir. Michel Foucault analyse dans *Surveiller et Punir* la structure architecturale du *Panopticon* de Bentham et conclut : « Chacun, à sa place, est bien enfermé dans une cellule d'où il est vu de face par le surveillant ; mais les murs latéraux l'empêchent d'entrer en contact avec ses compagnons. *Il est vu mais ils ne voit pas* » (je souligne, Foucault 202). Cette phrase résume la problématique du voile telle que les femmes le vivent : le voile empêche une vision compétente et globale, il obstrue la vue des femmes ; en revanche, les hommes les gardent dans l'enceinte de la maison, les surveillent, les voient et les contrôlent. Assia Djébar et Evelyne Accad brisent cette relation unidirectionnelle et offrent aux femmes la possibilité de voir et d'être vues.

### **a. Voir de ses propres yeux**

Au regard masculin de l'ancien colon ou de l'homme arabe, Assia Djébar et Evelyne Accad opposent le regard des femmes. Au regard masculin dominant, elles opposent un regard féminin indépendant. Au regard des hommes, regard extérieur sur le voile, elles opposent un regard de l'intérieur, à travers le voile ou à travers le regard des femmes dévoilées. Le personnage d'Hayat, dans *Blessures des mots* d'Evelyne Accad, « se rend compte qu'elle peut voir les hommes alors qu'eux-mêmes ne peuvent pas voir les femmes [...] Pourquoi les hommes ont-ils choisi de ne pas voir l'espace féminin, alors que les femmes peuvent voir le masculin ? » (BM 75). Evelyne Accad présente cette séparation comme un avantage pour les femmes et réaffirme par-là même son concept de fémi-humanisme : « hommes et femmes doivent travailler ensemble pour que les choses

changent, avec un nationalisme réformé, débarrassé du chauvinisme mâle, de la guerre, de la violence ». (*Des femmes, des hommes et la guerre* 41).

Sous le voile, la femme a la possibilité de voir les deux espaces (l'espace féminin et l'espace masculin qui sont aussi définis politiquement comme espace privé et espace public), ce qui lui confère une connaissance et une prise en compte plus globale nécessaire à la construction d'une identité nationale plus équitable et plus compréhensive des différences.

Le voile modifie avant tout le regard que l'homme porte sur la femme, ainsi que l'explique Evelyne Accad :

Il la dévisage avec insistance. Elle porte les mains à son visage. Ce sera différent quand une étoffe lourde mettra une séparation entre son visage et son regard. Elle, elle le verra comme elle le voit maintenant, mais lui *ne verra d'elle qu'une étoffe* brillante lui cachant les traits de celle qui le regarde. Il pressentira son regard, mais c'est tout. *Il n'y aura plus d'échanges* (je souligne, *L'excision* 135).

La femme disparaît derrière le voile, elle perd son identité et sa personnalité aux yeux des hommes car le tissu uniformise le groupe perçu de l'extérieur. Evelyne Accad souligne que le voile semble créer une communauté homogène mais qu'il rend la communication avec les hommes ou entre les femmes très difficile, voire impossible.

Chez Evelyne Accad, le voile est un obstacle à la communication entre les individus. Mais on peut se demander si le voile n'apporterait pas un avantage aux femmes : celui de voir sans être vues, de se déplacer sans crainte dans le monde des hommes. On peut affirmer dans un premier temps que le voile a permis aux femmes de se déplacer dans l'espace public, Assia Djebar l'avoue : « enveloppant totalement le corps et les membranes, il [le voile] permet à celle qui le revêt et qui circule au-dehors sous son couvert, d'être à son tour voleuse possible dans l'espace masculin » (*FAA* 245). Tout en

reconnaissant l'importance du dévoilement dans le processus d'émancipation des femmes, Assia Djébar évoque aussi les limites de ce dévoilement : « hors du confinement, voilà qu'il [le regard féminin] est perçu à son tour menace ; et le cercle vicieux se reforme » (*FAA* 245). C'est comme si l'homme arabe se sentait à nouveau conquis, colonisé par ce regard féminin qu'il envisage comme une « menace ».

Assia Djébar joue avec le renversement des rôles dans ce passage : les femmes sont traditionnellement considérées comme immobiles, enfermées ; or, elle écrit : « l'œil féminin à son tour, quand il *se déplace*, voilà que, paraît-il, le craignent les hommes *immobilisés* dans les cafés maures des médinas d'aujourd'hui, tandis que le fantôme blanc passe irréel et énigmatique » (je souligne, *FAA* 245). L'opposition entre le verbe « se déplacer » et l'adjectif « immobilisés » met en avant l'opposition entre passivité et activité. Alors que les femmes, à travers le regard occidental, sont perçues comme des individus passifs, elles apparaissent, dans ce passage, comme des personnes actives (verbe actif au présent simple), en contrôle de leur destin et de leur regard. En revanche, l'emploi d'un participe passé qui fonctionne comme adjectif pour décrire les hommes renvoie à l'idée que quelque chose/quelqu'un les retient. Paradoxalement, ils ne semblent pas en contrôle de leur destin.

Assia Djébar associe le regard féminin au regard colonial : il envahit l'espace masculin/public et en sort vainqueur, ce qui effraie les hommes. Cette peur est d'autant plus vraie que, comme je l'ai montré avec Fanon et Pontecorvo, les femmes ont participé à la guerre d'indépendance (en effet, Assia Djébar mentionne souvent ces « femmes dehors sous la mitraille, voiles blancs que trouaient des tâches de sang » (*FAA* 104)). Or la guerre est traditionnellement associée à la masculinité. Une fois encore, ce

renversement des rôles apparaît comme une menace pour les hommes arabes qui ne trouvent plus leur place dans la société postcoloniale.

Le voile a donc permis aux femmes de se forger une vision de leur société sans être vues : alors que le Panopticon tel qu'il est décrit par Foucault avantage les surveillants, c'est-à-dire les dominants, la relation voir/sans être vu devient, en fin de compte, un atout pour les femmes soumises au système patriarcal. En effet, si E. dans *L'excision* d'Evelyne Accad n'a pas de vision propre au début du roman, si elle ne voit qu'à travers celle de P., c'est parce que les femmes ont du mal à regarder par elles-mêmes : « Qu'est-ce que le regard de l'Autre dans une culture où l'œil a d'abord été des siècles durant mis sous surveillance ? Un œil unique existait, celui du maître du sérail qui interdisait toute représentation visuelle et qui invoquait le tabou religieux pour conforter ce pouvoir » (« Un regard de femme » Assia Djebar 35). C'est pourquoi « une femme dévoilée va déséquilibrer la structure sociale et patriarcale » (Kian 29) : la femme dévoilée pénètre dans la structure politique et vole cet espace public qui était réservé à l'homme. Elle va aussi pouvoir regarder l'extérieur et former sa propre opinion, ne plus suivre aveuglément celle des hommes.

Dans *Blessures des mots*, Evelyne Accad présente un groupe de femmes qui veulent créer un journal qui leur serait dédié, qui serait géré par les femmes et pour les femmes. Malgré tout, les difficultés qu'elles rencontrent (la variété des idées et la volonté de ses femmes de faire état de leur vision) mettent en relief la distance qu'elles prennent par rapport à la vision masculine, distance nécessaire dans leur processus d'émancipation. Dans *Coquelicot du massacre* Evelyne Accad continue son questionnement sur cette distance et la divergence de visions comme barrière à la communication entre hommes et

femmes. La narratrice du premier chapitre « se demande si elle parviendra à lui faire comprendre sa vision de la vie, des problèmes de la vie, et si cela lui apportera quelque chose. Il a pris l'habitude de se percevoir Homme-Créateur-Dieu, sa pensée à lui seul, compte » (17).

Déjà dans *L'excision* Evelyne Accad associe P. à Dieu dans la citation déjà mentionnée : « Qu'il me guide lui, *Lui*. C'est lui qui a la vision » (je souligne, 129). La capitalisation du pronom invite le lecteur à associer P. à Dieu et par conséquent à suivre sa vision comme étant la Parole de Dieu que l'on ne peut remettre en question sans condamnation d'hérésie, sans aller en Enfer. La Parole de Dieu ne peut/doit pas être remise en question, à l'instar d'Abraham sur le point de tuer son propre fils. Or la religion et le dogmatisme sont critiqués par Evelyne Accad dans *Coquelicots du massacre* quand elle écrit :

Hommes de pouvoir, monarques-juges écrasant le peuple au nom de Dieu, pères abusant, battant, méprisant leurs enfants au nom de Dieu, mari frappant, violant, mutilant et répudiant leurs femmes au nom de Dieu, mères contrôlant, voilant, excisant leurs filles au nom de Dieu, au nom du Père, du Fils, du Saint Esprit, au nom d'Allah le Tout-Puissant et Miséricordieux. (17).

Dans ce passage ironique et acerbe, Evelyne Accad dénonce une tradition basée sur les religions, une tradition aveugle au mal qu'elle peut engendrer. Chacune à leur façon, les deux auteures se positionnent donc en porte-paroles dissidentes et ouvrent une voie nouvelle pour rétablir la paix et l'harmonie dans leur société.

Les femmes que Djebbar et Accad nous présentent créent une nouvelle façon de voir et donc d'envisager la vie (dans le domaine public et privé). Est-ce une nouvelle religion ? Evelyne Accad l'appelle *fémi-humanisme*, un concept qui s'oppose à la vision unique masculine qui a mené la société libanaise au chaos et à la destruction. Le concept de "fémi-humanisme" est cependant paradoxal car, qu'est-ce que "l'humanisme" sinon ce

qui a trait à l'Homme – une philosophie développée à l'époque de la Renaissance qui plaçait l'Homme (et non plus Dieu, comme c'était le cas au Moyen Âge), au centre des réflexions, des arts et des lettres. Evelyne Accad ajoute à cette notion le préfixe "fèmi", comme si la femme était restée en périphérie, en marge de cette valorisation de l'homme.

Depuis les années 1960, le Liban et l'Algérie doivent faire face, dans des proportions différentes, à la décolonisation et aux luttes pour le pouvoir que celle-ci a engendrées : la guerre civile au Liban (1975-1990) et la guerre d'indépendance (1954-1962) elle-même suivie d'une guerre civile (1991-2002) en Algérie. Accad attribue directement la responsabilité de ces conflits au système patriarcal : le chaos, la destruction et la violence sont le produit de l'incapacité de la vision masculine à accueillir d'autres visions (celle des femmes, mais aussi celle des autres religions, le Liban et l'Algérie étant des terres où se côtoient les trois grands monothéismes : le Judaïsme, la Chrétienté et l'Islam). La multitude de visions que les deux auteures nous offrent dessine donc un peu plus clairement les contours du monde et de la condition des femmes arabes (comme nous le verrons dans les deux prochains chapitres).

La réappropriation du regard par les femmes passe donc inévitablement par la transgression du regard masculin (colonial ou non), regard imprégné d'érotisme, de peur, de pouvoir comme j'ai tenté de le démontrer précédemment. Nous comprenons souvent le mot « transgression » comme un acte malveillant, illégal, répréhensible qui trouble l'ordre établi et va à l'encontre de la norme et du bien, car transgresser est, par définition, le fait de « ne pas respecter une obligation, une loi, un ordre, des règles<sup>41</sup> ». Et si la transgression permettait en fait de passer de ce qui est proscrit à ce qui *devrait* être

---

<sup>41</sup> Définition du TLF.

permis ? Si elle était le moyen de remettre en question des limites injustes et de rétablir un équilibre dans la société ; car la notion de transgression reste la perspective du dominant qui impose ses normes. Elle devient donc un outil essentiel pour des minorités opprimées telles que les femmes dans les sociétés patriarcales algériennes et libanaises décrites par Assia Djébar et Evelyne Accad. A travers leurs romans, elles proposent des visions alternatives à la vision coloniale et patriarcale de la femme. Elles transcrivent ce qu'elles voient, ce qu'elles vivent au quotidien. C'est pourquoi les projets cinématographiques d'Assia Djébar représentent un tournant dans sa carrière. Le fait de se retrouver derrière l'œil de la caméra est un symbole de cette réappropriation.

Alors que jusque-là les femmes n'étaient vues qu'à travers la vision des hommes, Assia Djébar ouvre une nouvelle porte, offre une nouvelle vision à travers les yeux de la femme. La nouveauté de ce regard c'est donc, comme le dit Assia Djébar elle-même dans *Ces voix qui m'assiègent*, que « Oui, une femme regarde d'autres femmes » (167). La caméra devient le voile derrière lequel Assia Djébar se cache afin de, paradoxalement, dévoiler ces femmes algériennes. En devenant metteur en scène, elle se place dans la même position que ces femmes qui voient sans être vues : « ce trou, son seul dard vers l'espace. [...] juste un peu de lumière, une lueur pour se diriger et en avançant, échapper aux regards masculins » (*VP* 175). L'emploi du terme « dard » fait écho à l'œil-sexe que j'ai déjà mentionné en évoquant l'érotisme du regard masculin. Si le « dard » renvoie au *phallus*, il est ici paradoxalement associé au regard féminin. Assia Djébar fait la différence entre la passivité du regard féminin, « ce regard artificiel qu'ils t'ont laissé, plus petit, cent fois plus restreint que celui qu'Allah t'a donné à la naissance, cette *fente* étrange que les touristes photographient parce qu'ils trouvent pittoresque ce *petit triangle*

noir à la place de l'œil [...] » (je souligne, *VP* 175). Sous le contrôle masculin, l'œil de la femme est décrit comme un vagin (« fente », « petit triangle »). Une fois qu'elle a repris le contrôle, le regard de la femme devient un « dard », membre actif et non pas simple réceptacle. Assia Djebar exprime ce passage d'un regard passif à un regard actif dans ce même passage : « nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons » (*VP* 175). Les femmes ne sont plus des objets photographiés par les touristes, ou bien complément du verbe comme dans les citations précédentes (« qu'ils t'ont donné »), elles deviennent sujets de leur propre regard.

De manière similaire, Evelyne Accad encourage les femmes à avoir une vision active, ce qui a tendance à effrayer les hommes et à compliquer la communication entre les deux groupes. Le rapport entre Hayat et Adnan dans *Coquelicot du massacre* s'inverse quand Adnan se rend compte « que depuis la guerre, je suis incapable d'érection » (75). Alors que la guerre et la destruction sont associées au monde masculin et au système patriarcal, l'incapacité d'Adnan à être performant va modifier les rôles et c'est la femme qui devient active dans l'acte sexuel : « la femme *pénètre* l'homme qui la caresse dans un désir échangé » (je souligne, 79). De même que le regard de la femme devient un « dard », c'est la femme qui pénètre l'homme quand elle assume sa vision.

## **b. Etre vue et être visible**

L'arabe dialectal transcrit l'expérience [de dévoilement] 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* » (*FAA* 247).

L'adjectif « protégée » est intéressant car il fait écho à la vision masculine analysée précédemment et à un sentiment partagé par beaucoup de femmes. Les entretiens de Noria Allami ont montré l'aspect protecteur du voile. Or Assia Djebar et Evelyne Accad combattent ce sentiment né d'une vision masculine et coloniale de la femme. Si la première étape vers l'émancipation était de se forger sa propre vision, de regarder le monde extérieur, même à travers le voile, l'étape suivante consiste bien à ôter ce voile. C'est, selon Assia Djebar et Evelyne Accad « l'évolution la plus visible des femmes arabes » (*FAA* 246). Comme le montre la citation ci-dessus, le voile était vécu comme une protection et le dévoilement reste une étape qui n'est pas si facile à vivre pour les femmes.

Le dévoilement progressif d'Hajila dans *Ombre Sultane* met en évidence l'appréhension que les femmes ressentent car elles s'exposent et se mettent à nu aux yeux des autres. La nudité est vécue comme une folie et un tabou ainsi que l'évoque Evelyne Accad dans l'une de ses nouvelles du recueil *Femmes du crépuscule*, « La femme serpent ». Dans cette première nouvelle, la liberté exprimée par une femme nue effraie ses voisins et voisines. La nudité est décrite comme « une sorte de folie, façon de se révolter contre sa condition de femme, contre les viols à répétition, contre les grossesses dont elle ne voulait pas » (17). Elle est un moyen de dire non à toutes les contraintes subies par les femmes, c'est l'expression d'une « liberté que le monde extérieur lui refusait ».

La « femme serpent » est la métaphore du dévoilement d'Hajila, et propose l'aboutissement de sa démarche de liberté et d'indépendance : la nudité, c'est-à-dire un corps libre de ses mouvements, un corps visible et qui s'exprime. Pour sa première sortie,

Hajila sort en effet voilée (« ton visage entièrement masqué, un seul œil est découvert, la trouée nécessaire pour que ce regard d'ensevelie puisse te guider », 31), mais elle cherche vite à se débarrasser de ce voile afin de « regarder, le visage à découvert, et même renverser la tête vers le ciel, comme à dix ans ! » (32). Se dévoiler, c'est comme retrouver l'innocence et la liberté d'une enfant de dix ans, celle qu'elle possédait avant de se voir astreindre, de manière violente, au port du voile.

Les femmes sont comme des prisonnières : des personnes privées de liberté par punition. Assia Djébar et Evelyne Accad cherchent donc à montrer que cette « punition » est à la fois irrationnelle et injustifiée. Hajila essaye de retrouver les sensations de son enfance quand elle sort et se dévoile (Kaoudri-Mostefaoui 173), celles d'une enfant, nue, qui sort du ventre de sa mère (le dévoilement étant donc vécue comme une seconde naissance) : « Nue, je suis Hajila toute nue ! » (49), « Sortir nue ! songes-tu. Voilà que l'enfance revient ! » (49). Non seulement, Hajila retrouve une certaine forme de liberté, mais il semble que tous ses sens soient en éveil, comme si le voile avait altéré sa vue et son odorat : « L'exubérance des parfums t'agresse : l'aubépine de la haie, puis une herbe sauvage que tu ne reconnais pas. Une profusion de senteurs, douces ou acides, t'enveloppe, te retient... » (47).

La description des sensations que les femmes éprouvent avec le voile renvoie à une impression d'oppression, d'emprisonnement et d'étouffement. Dans *L'excision* d'Evelyne Accad, E., jeune libanaise chrétienne qui fait l'expérience du voile par amour pour P., révèle :

D'abord le masque, puis la voilette, puis le voile. Les étoffes et les élastiques lui serrent la tête et elle sent une migraine monter et lui battre les tempes. Les fentes des yeux sont à peine assez larges pour laisser passer une aiguille et sa vision est encadrée d'obscurité. Elle a peur de suffoquer, de mourir asphyxiée. (137).

Hajila dans *Ombre sultane* d'Assia Djébar fait état de la même impression : « tu te réenveloppes du *haik* ! [...] Sous le tissu de laine, tes mains se serrent pour mieux ajuster le triangle minuscule qui découvre l'œil » (51). L'expérience du voile est vécue par E. et par Hajila comme une oppression. E. se sent invisible, comme un objet posé sur une table et qui ne sert à rien (« derrière elle n'est plus rien, un objet qu'on a abandonné », 139). Cette invisibilité la rend malheureuse car elle a l'impression de ne plus exister et de devoir interioriser toutes ses émotions (« la femme poussée derrière le voile / est forcée à l'intérieur d'elle-même / ... / elle ne peut même pas pleurer / car ses larmes invisibles / ne lui marquent que la peau / ... », 137). Les voiles, qu'ils soient concrets ou abstraits, asphyxient les femmes et étouffent leurs désirs et leur individualité. Elles sont coupées du monde extérieur, refoulent leurs émotions et ne peuvent communiquer avec personne (« elle ne comprend plus ce qu'ils disent. Déjà la séparation s'est faite, leurs mots n'ont plus de sens », 137). Les deux personnages éprouvent une certaine angoisse à être ainsi enveloppées. Elles ont envie de liberté, d'espace et d'air pour respirer et se sentir vivante.

Le voile est aussi la métaphore de l'absence des femmes dans la mémoire collective de l'Algérie et du Liban. Assia Djébar et Evelyne Accad, à travers leurs romans, mettent à jour une nouvelle perspective sur leur société. Le processus de dévoilement concret ou métaphorique permet d'apporter des éléments nouveaux à l'Histoire. Assia Djébar associe souvent les femmes voilées à des « fantômes ». Cette image est intéressante car elle révèle la présence transparente de ces êtres ; elle révèle aussi que les femmes sont une mémoire du passé qui ne s'efface pas et qui revient hanter les hommes. Les hommes ont écrit l'histoire à travers une lentille virilisante et ont oublié (consciemment ou inconsciemment) de parler des femmes à leurs côtés, dans la lutte anticoloniale comme

dans la reconstruction de l'identité nationale. Les femmes sont donc comme des fantômes : elles ne sont pas complètement ignorées, mais elles ne font pas vraiment partie de la mémoire collective non plus.

Le processus de dévoilement permet non seulement de libérer l'individu mais également de participer à la construction d'une identité nationale. Chaque roman dévoile un aspect différent du monde des femmes et de leur vision, rendant consistance à la femme dans son corps comme dans ses capacités intellectuelles. A cause du voile, les femmes n'étaient pas prises en compte ; les hommes pouvaient monopoliser l'espace public et s'approprier l'Histoire et la mémoire collective. En se dévoilant, les femmes ont permis de donner un visage, un corps et une solidité à leur vision ; elles peuvent donc s'opposer ou se joindre aux hommes à part égale. Le voile, sorte d'uniforme, rendait le corps des femmes homogène, sans relief, sans identité personnelle. Le processus de dévoilement apporte des différences, des complexités, des disparités que les hommes ont du mal à gérer car ils vivent cela comme un affrontement direct. Quand le mari d'Hajila apprend qu'elle sort et qu'elle se dévoile, il devient fou de colère et lui dit dans un accès de violence : « Je t'aveuglerai pour que tu ne voies pas ! Pour qu'on ne te voie pas ! » (*OS* 123). Non seulement il n'admet pas le regard d'Hajila mais il refuse que les autres hommes regardent ce corps. Il dénie toute existence réelle à Hajila, l'invalidé et l'annule car si elle ne voit pas et n'est pas vue, elle ne peut posséder d'identité propre. La question du regard reste donc étroitement liée à la question du pouvoir : posséder le regard c'est posséder le corps de la femme (perspective masculine), c'est aussi posséder le pouvoir sur ceux qui regardent en retour (perspective féminine).

Le processus de dévoilement s'accompagne donc d'un processus de réappropriation de la vue, du regard mais aussi du corps de la femme, de sa consistance et, par association, replace la femme dans la société et la mémoire collective. La femme peut désormais affirmer ses propres désirs et trouver sa propre identité. Car si le voile a une fonction d'uniformisation vestimentaire, il uniformise aussi les regards, les expériences et les désirs des femmes. L'individu n'est plus pris en compte, il appartient à un groupe, silencieux et invisible. Le processus de dévoilement apporte une singularité à la femme et lui donne accès, par la suite, à une forme de force intérieure. Affirmer son identité personnelle fait partie du dévoilement des personnages d'Evelyne Accad et d'Assia Djebar. Dans *Vaste est la prison* par exemple, la narratrice écrit : « pour la première fois de ma vie, je me sentais « visible » pas comme durant mon adolescence [...] 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 pas me voir » (VP 51). La narratrice ne parle pas d'un voile physique, mais de ce voile abstrait qui l'empêchait d'être une personne à part entière, à assumer sa personnalité et ses désirs. Une fois qu'elle se détache de la tradition et qu'elle se lance dans une relation adultère par amour, elle est désorientée par le fait « qu'ils puissent me voir *vraiment* » (je souligne, VP 51). L'adverbe « vraiment » renvoie à une forme de connaissance profonde de la personne, comme si l'identité de la narratrice était voilée par la tradition, les convenances, etc.

Se dévoiler, de manière plus abstraite, c'est effectivement révéler son identité, sa nature profonde. Comme toutes les femmes, il faut d'abord ôter toutes les couches superficielles avant de parvenir à regarder ses désirs, à les accepter et à les assouvir. Or dans ce passage, la narratrice de *Vaste est la prison* se laisse aller à son désir pour un

jeune homme (qui n'est pas son mari), désir qu'elle n'a plus avec son mari car ils sont devenus « seulement deux anciens amis qui ne savent plus se parler » (VP 51).

A ce titre, Anna Rocca explique, dans son livre *Assia Djebar le corps invisible : voir sans être vue*, que la danse joue un rôle majeur dans le dévoilement de cette intimité féminine. La danse est une pratique normalement réservée au regard féminin et permet aux femmes d'exprimer leur désir et de se sentir « émotionnellement visible » (Rocca 148) et donc de reprendre possession de leur corps.

Etre « vraiment visible » revient alors pour Isma à se démasquer devant cet homme. Pendant sa danse, la narratrice montre qui elle est vraiment. Elle est doublement heureuse. D'abord parce qu'ainsi faisant elle s'ouvre à l'autre sans artifices, sans voiles. Ensuite parce qu'elle aperçoit pour la première fois l'authenticité de sa personnalité, qui lui était restée inconnue jusqu'ici. (Rocca 149)

La danse est un acte libérateur parce qu'il permet à Isma d'être honnête et en accord avec sa personnalité et ses désirs. La danse agit comme un autre dévoilement, plus intime encore, qui soulève les voiles des codes sociaux et de la tradition car la femme reprend possession de l'espace à ce moment-là. La singularité avec laquelle Isma danse lui fait réaliser qu'elle peut être différente des autres femmes, qu'elle a le pouvoir en elle de danser comme bon lui semble, de ressentir les émotions de manière individuelle, hors des normes. La danse peut en effet être très codée. Les autres femmes ne comprennent d'ailleurs pas comment Isma peut être et danser de manière si différente : « le tabou de l'exposition s'ajoute à l'audace des mouvements du corps de la narratrice » (Rocca 141). Alors que les autres femmes dansent « interprètent peu à peu leur peine et leur besoin de sortir, de se précipiter au plus loin, au soleil dardant » (VP 278) et entrent en transes « pour le deuil » (VP 279), Isma, elle « dit sa joie de vivre » (VP 279) et elle affirme ses émotions et ses désirs.

Les femmes ne sont pas voilées que par un bout de tissu, mais également par un tissu de codes sociaux, de règles qui les empêchent d'avancer et de s'exprimer librement. En effet, le processus de dévoilement se conçoit aussi en un processus de prise de paroles. Car si le voile et le dévoilement parlent du regard et de la vision de la femme, ils invitent aussi celle-ci à s'exprimer, à verbaliser et par conséquent à se faire entendre et écouter.

### **c. Transgresser le silence**

Rompre le silence. Communiquer. Trouver un nouveau langage qui permettrait d'effacer les rapports de force. Evelyne Accad et Assia Djébar jouent avec les mêmes outils : la polyphonie et un langage hybride qui se détachent du discours masculin et du discours patriarcal. La multitude de voix présentes dans les romans des deux auteures permet de mieux cerner une situation, un personnage mais elle symbolise aussi la variété des arguments et des expériences face à un discours dominant. Dans *Coquelicots du Massacre* (Accad), *Blessures des mots* (Accad) ou encore *Femmes d'Alger* (Djébar) par exemple, les personnages sont à des stades différents d'émancipation. Chacun offre sa perspective et son expérience au lecteur. Toutes ces femmes forment « a multi-dimensional portrait of women's response to war » (préface by Cynthia Hahn, ii). Cette diversité devient par conséquent un barrage à l'opinion dominante masculine car elle contredit ce discours unique à travers des expériences multiples, et l'attaque de front.

La transgression initiale d'Evelyne Accad et d'Assia Djébar est leurs livres mêmes, symboles d'une volonté de prendre la parole, d'intervenir au même titre que les hommes dans la vie publique, de prendre part à la construction de l'identité nationale, et de la

mémoire collective des deux pays respectifs. Les deux auteures offrent ainsi un espace de paroles et poussent les femmes à s'exprimer, à dévoiler leurs histoires et à affirmer leurs volontés car elles souhaitent inverser le processus qui cherche à rendre les femmes silencieuses.

Ce mutisme est décrit dans certains romans écrits par des hommes. En effet, Driss Chraïbi et Rachid Boudjedra insistent sur le mutisme de leur mère dans *Passé simple* et *La répudiation*. Le seul moyen pour la mère de Driss<sup>42</sup> de s'exprimer est finalement le suicide. C'est par la mort qu'elle dénonce la situation familiale insoutenable. De la même manière, Rachid, le narrateur de *La Répudiation*<sup>43</sup> parle de sa mère qui n'ouvre jamais la bouche dans le roman. Même Céline, l'infirmière de l'asile dont il tombe amoureux, ne dit jamais rien. C'est Rachid qui se vide de ses mots, sorte de logorrhée masculine où la femme n'est, une fois de plus, que le réceptacle. Luce Irigaray explique dans *Ce sexe qui n'en est pas un* que « la femme n'est que support plus ou moins complaisant à la mise en acte des fantasmes de l'homme » (Irigaray 25). Elle est donc un être passif « dans une économie scopique dominante [ce qui] signifie encore une assignation pour elle à la passivité » (Irigaray 25). La vision phallocentrique critiquée par Luce Irigaray envisage le sexe et la sexualité de la femme comme le réceptacle du sexe et des désirs masculins. Dans les romans de Boudjedra et Chraïbi, le mutisme des femmes traduit cette passivité

---

<sup>42</sup> Publié en 1954, deux avant l'indépendance du Maroc, *Le passé simple* est un roman écrit à la première personne du singulier qui met en scène un jeune homme de 19 ans en pleine révolte contre son père. Avec un langage souvent qualifié de Célinien, c'est-à-dire un vocabulaire vulgaire et souvent violent, Chraïbi exprime sa rébellion contre le Père, les colons et l'inertie d'un système qui opprime.

<sup>43</sup> Publié en 1969 et écrit par Rachid Boudjedra, *La Répudiation* présente une Algérie violente. Rachid, le narrateur raconte son histoire à Céline, une infirmière de l'asile où il est hospitalisé : il lui dit sa haine pour son père, sa mère envahissante et la mort de son frère.

supposée des femmes et confirme la vision phallogcentrique de la femme qui offre « un 'logis' au sexe masculin » (Irigaray 23).

Assia Djébar et Evelyne Accad luttent contre le mutisme présent dans les romans d'écrivains masculins et offrent aux femmes un espace public de parole. Les femmes (re)prennent le contrôle de la narration qu'elles avaient perdu et transcendent ainsi le « complexe de Shéhérazade » car non seulement elles parlent mais ce sont des femmes qui écrivent l'histoire. La littérature arabe est en effet bouleversée par la perte du contrôle de la narration dans *Les Mille et Une Nuits*. Shéhérazade, qui a su rester en vie grâce à ses histoires, finit par perdre son autorité d'auteur quand le roi demande à son scribe (un homme) de transcrire celles-ci. Assia Djébar et Evelyne Accad, en se plaçant dans le rôle de l'écouteuse et de la « rapporteuse », transgressent et invitent les autres femmes à transgresser ce silence pesant qui exclut les femmes de la mémoire collective et de l'Histoire.

D'ailleurs, il est intéressant de noter que le voile altère la parole de la femme comme le remarque Soheila Kian :

Il est donc important de remarquer que Hajila découvre qu'elle perd sa voix quand elle sort de la maison dévoilée : « tu découvres ton aphasie » (*Ombre Sultane*, 50) et que quand elle se voile à nouveau, elle retrouve sa voix : « anonyme de nouveau, tu retrouves la voix » (*Ombre sultane*, 43). (Kian 30)

La corrélation entre voix et voile est particulièrement surprenante. Alors qu'Hajila retrouve sa voix quand elle se voile, E. dans *L'excision* vit l'expérience inverse. Evelyne Accad écrit : « elle s'est enveloppée dans son voile et elle s'est tue [...] Elle n'appartient plus au monde des hommes. Subitement elle a franchi le voile, elle a traversé la cloison, elle est entrée dans le monde du silence, dans le monde du mystère » (Accad 139). Non seulement le voile est un masque qui obstrue la vue mais il impose le silence aussi !

Ce monde du voile, ce monde des femmes derrière le voile, ce monde des êtres du silence, ce monde de l'attente, ce monde des paroles jamais dites, ce monde des regards qui interrogent, ce monde des bouches clouées, des enfants mutilés, ce monde des gestes qui se croisent sans jamais signifier, ce monde noir, ce monde du désespoir et de la souffrance... (*L'Excisée* 135)

Le voile est donc plus qu'une simple étoffe, il impose le silence aux femmes qui sont prisonnières de leur situation et incapables de faire entendre leurs idées. Comme nous l'avons déjà vu, le voile couvre les femmes et a tendance à les rendre invisibles à la société. Il refoule leurs désirs et leurs émotions. Si le voile est directement lié à la question du regard et de la visibilité, il est aussi associé à la prise de parole, au « son feutré » (*FAA* 255), aux femmes « muettes » (*FAA* 255) et silencieuses. Pour Assia Djebar, le dévoilement du corps de la femme n'est complet que si elle retrouve sa voix et peut exprimer librement ses désirs.

Le contraste entre l'expérience de E. et celle d'Hajila s'explique par le fait que E. est une jeune chrétienne, qui a vécu sans porter le voile. Malgré l'oppression de son père, E. pouvait se déplacer, parler sans être voilée. En revanche, Hajila porte le voile pour sortir et se déplacer ; elle vit le voile au début comme une protection, comme si l'invisibilité physique lui permettait d'exprimer ses idées à voix haute. Or, au début du roman, Hajila est incapable de communiquer avec les enfants de son mari qui ne parlent que français. La barrière de la langue la rend silencieuse à l'intérieur de la maison. En sortant, en se déplaçant dans la ville, elle ôte une première couche, elle transgresse les limites spatiales et son confinement. Le voile est alors une protection, comme si l'uniforme physique derrière lequel elle se cache lui ouvrait la possibilité de s'exprimer librement. Cette impression d'aphasie lorsqu'elle se dévoile complètement traduit l'adrénaline qu'elle ressent mais aussi la peur qu'engendre cet acte, cette transgression.

E. et Hajila décrivent finalement une expérience nouvelle pour chacune : celle du voilement ou bien celle du dévoilement. Assia Djébar et Evelyne Accad cherchent toutes les deux cependant à décrire les sensations d'oppression que les femmes ressentent. E., habituée à discuter avec P., découvre que la communication devient impossible derrière le voile. De son côté, Hajila enlève elle-même toutes les couches qui l'enferment dans sa condition de femme. La première étape consiste à ôter le *haik*. Cette exposition la rend pourtant muette car, en voie d'indépendance, elle ne peut gérer un dévoilement total du premier coup. Elle a besoin dans un premier temps de ce silence pour compenser sa visibilité.

Assia Djébar analyse ce lien entre le regard et la parole, comme l'explique Mildred Mortimer dans son article « Reappropriating the Gaze in Assia Djébar's Fiction an Film » :

Djébar assumes the task completely beyond Delacroix's realm of competency, that of restoring sound to this silent study of Orientalist imagery. Moreover, by linking the reappropriation of the gaze to the word, the right to see (and be seen) to the right to speak (and be heard), the essay marks an important stage in Djébar's personal quest and explains her decision to become a filmmaker.

En effet, dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar offre aux femmes un espace d'expression qui leur était refusé dans les peintures de Delacroix. Assia Djébar se place en porte-voix afin que les femmes puissent parler ouvertement, faire part de leurs idées, mais aussi qu'elles soient entendues. Jusque-là les femmes pouvaient parler mais seulement à voix basse et entre elles. Les hommes ne pouvaient ni ne voulaient les entendre et, conséquemment, ne les prenaient pas en considération. A cause de leur invisibilité accompagnée de silence, les femmes ont été oubliées. Assia Djébar et Evelyne

Accad transgressent ce *statu quo* et replacent les femmes dans l'Histoire et la mémoire collective afin de reconstruire une identité nationale plus juste.

Si la transmission de la parole et de la tradition passe par les femmes, celles-ci étaient dans le même temps cloisonnées et leurs voix n'étaient pas entendues ; c'est pourquoi une certaine cacophonie et confusion accompagnent souvent cette prise de parole. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *La femme sans sépulture*<sup>44</sup>, *Vaste est la prison* ou encore *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar, cette confusion s'explique par l'utilisation du pronom personnel sujet « je » qui regroupe en fait plusieurs voix de femmes. La polyphonie est une qualité musicale qui permet la « superposition de deux ou plusieurs mélodies indépendantes, vocales et/ou instrumentales, ayant un rapport harmonique ou non » (TLF). Ces diverses voix féminines représentent la variété des discours et des expériences et présentent une image plus complexe et entière de la condition des femmes en Algérie et au Liban. La beauté de cette cacophonie, de cette transgression du silence imposé depuis longtemps, réside dans la liberté d'expression que ces femmes ressentent en parlant de leurs expériences à une « écouteuse ». Assia Djébar et Evelyne Accad, grâce à leurs romans, agissent comme des amplificateurs et diffuseurs à toutes les nuances de sons évoquées : « murmures », « chaînes d'échos et de soupirs », « timbre féminin », « accents », « silences », « son feutré », « chuchoter », (*FAA* « Ouverture »).

La polyphonie, outil stylistique et littéraire particulièrement apprécié des deux auteures, sert deux objectifs. Elle symbolise, d'une part, la diversité des expériences des femmes et la diversité de leurs opinions, et, d'autre part, fait barrage à un discours

---

<sup>44</sup> Par la suite, j'utiliserai l'abréviation *FS* pour citer ce roman.

masculin unique et dominateur. La polyphonie est en effet un moyen d'approcher une vérité sur la condition des femmes, c'est-à-dire une vision des femmes par les femmes. Elle permet aussi de faire entendre et d'inscrire leurs expériences dans la mémoire collective et l'identité nationale de l'Algérie et du Liban.

Le désir d'Assia Djébar de se placer derrière la caméra et de laisser les femmes parler traduit la volonté de rompre le silence des femmes et de transmettre et d'amplifier ces voix. Elle explique dans *Ces voix qui m'assiègent*<sup>45</sup> cette entreprise cinématographique et dévoile que « son regard posé ainsi sur les paysannes devient départ de parole : de la parole jusque-là nouée – parole féminine sur le quotidien banal, sur le passé encore à vif, sur les douleurs-braises malgré l'oubli » (167). Le cinéma comme (voire davantage que) les romans combinent le regard et le son et inscrivent le discours féminin dans la réalité de l'Histoire. Dans cette citation, Assia Djébar évoque le pouvoir des images et du son dans son projet de replacer les femmes au cœur de la mémoire collective.

Malgré les voiles et les silences, les femmes ont participé à la libération nationale et ont mis en jeu leurs vies. Elle se demande aussi en conclusion : « Est-ce par hasard que la plupart des œuvres de cinéma, dont les femmes sont auteures, apportent au son, à la musique, au timbre des voix prises et surprises, un relief aussi grand que l'image elle-même ? » (CVMA 167). La première séquence du film *La nouba des femmes du mont Chenoua* d'Assia Djébar représente une femme, Lila, qui crie « je parle, je parle, je parle [pause] je ne veux pas que l'on me voie, je ne veux pas que tu me voies ». La protagoniste « désire d'abord parler, elle veut communiquer » (CVMA 166). Elle crie son

---

<sup>45</sup> Par la suite, j'utiliserai l'abréviation CVMA pour citer cet ouvrage.

envie d'être entendue et écoutée avant d'être soumise au regard dominateur de l'homme (Mortimer), comme si le corps dérangeait l'écoute.

L'interaction entre hommes et femmes doit se détacher de ce regard dominateur du désir, de l'érotisme sous peine d'être de nouveau dominé. Assia Djébar dit d'ailleurs :

J'aboutis à cette évidence, ou à cette interrogation : que le cinéma fait par les femmes – autant cette fois du tiers-monde que du « vieux » monde – procède d'abord d'un désir de parole. Comme si « tourner » au cinéma représente, pour les femmes, une mobilité de la voix et du corps, du corps non regardé, donc insoumis, retrouvant autonomie et innocence (*CVMA* 166).

Pour se libérer du joug de la société patriarcale, seule une femme peut regarder une autre femme, lui laisser la parole sans que s'établissent des rapports de domination.

L'important, finalement, c'est l'espace libre, vide que proposent Assia Djébar et Evelyne Accad dans leurs romans, car les femmes peuvent y inscrire et révéler leurs désirs, leurs peurs, leurs vies sans que cette parole soit « forcée » ou agisse comme une « terrible substitution » (*FAA* 254). En prenant la plume ou la caméra les deux auteures apportent une vision et une voix dissonante afin de révéler la condition des femmes. Les deux auteures luttent donc contre la « loi de l'invisibilité, loi du silence » (*FAA* 262) dans le but d'apporter une nouvelle perspective sur l'Histoire et compléter la mémoire collective – incomplète sans les femmes – de l'Algérie et du Liban.

## Chapitre 2 – Remise en question des espaces politiques (privé-féminin/public-masculin)

Le dévoilement tel que le conçoivent les deux auteures met en jeu la question de l'espace et de sa transgression : transgression de l'espace privé/féminin par les colons et par les hommes d'une part et transgression de l'espace public/masculin par les femmes, d'autre part. Leurs discours s'appuient sur au moins deux types de colonisations : celle de la représentation orientaliste, comme colonisation symbolique de l'espace qui propose de dominer la production sémantique concernant l'intimité et la culture arabes ; et celle de l'espace physique et des populations qui implique une restriction des mouvements, un emprisonnement des corps et des esprits. Pour expliquer cela, Accad et Djébar établissent une intéressante continuité entre colonisation française et société patriarcale. J'analyse donc un processus de dévoilement qui devient double, à la fois historique et social, et dont les deux manifestations se confondent souvent dans les romans des deux auteures.

Le lecteur se trouve face à l'abjection<sup>46</sup> de la création – ou colonisation – de ce double espace symbolique tant par les colons européens que par le système patriarcal : ce deuxième chapitre démontrera la portée de la violence que subissent les femmes libanaises et algériennes dans les romans de Djébar et Accad et ses corolaires dans la remise en question de la colonisation et du patriarcat. Ces derniers visent à contrôler un espace *dit* féminin où s'opposent nettement sexualisation et déssexualisation.

---

<sup>46</sup> Dans *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Kristeva définit l'abjection comme « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant » (9).

Ainsi, nous commencerons par analyser deux espaces en particulier : celui de la maison puis celui du hammam. Bien que le terme « harem » ne soit pas mentionné comme tel dans les romans des deux auteures, Assia Djébar et Evelyne Accad nous montrent des femmes qui se sentent emprisonnées dans un espace restreint, celui de la maison – les deux auteures remettent ainsi en question l’image orientaliste du « harem » et entrent en dialogue avec les préjugés établis par la colonisation et l’orientalisme occidental. « Harem » signifie communément « interdit » en arabe ; or l’espace de la maison (comme réduction du « harem ») a fait l’objet d’une transgression de la part d’un certain nombre de peintres orientalistes, qui ont pénétré l’interdit de cette zone restreinte, soustraite au regard public.

Le hammam, en revanche, est un espace clos offrant l’intimité sociale que désirent et recherchent les femmes car elles s’y sentent en sécurité, protégées des agressions quotidiennes de leurs maris. Elles peuvent alors se dévoiler, se déshabiller littéralement et métaphoriquement : cet espace qui leur est réservé devient un havre de paix et de rencontres où les langues se délient.

Après une analyse de ces deux espaces cloisonnés, je m’attacherai à développer le problème posé par la dichotomie entre intérieur et extérieur, récurrente et importante dans les romans d’Assia Djébar et Evelyne Accad. Elle symbolise en effet la division genrée de la société arabe et déconstruit les espaces politiques – espaces publics masculins contre espaces privés féminins. Les personnages transgressent et repoussent des limites spatiales, sociales, culturelles et politiques dans le but de façonner et construire *leur* identité nationale.

## 1. L'espace féminin: entre fantasme et réalité

L'*Encyclopedia of Islam* définit *harim* comme « a term applied to those parts of the households to which access is forbidden, and hence more particularly the women's quarters » (Booth 89). De nombreux critiques à l'instar de Fatema Mernissi distinguent à cet égard deux types de harems : le harem que crée l'Orient et celui que produit l'Occident. Dans le cas du premier, « the Arabic root *h-r-m*, from which harem is derived, conveys the notion of taboo : it generally refers to prohibition, unlawfulness, veneration, sacredness, *inviolability* » (je souligne, Booth 69). En revanche, le harem de l'Occident, dépeint notamment par les artistes orientalistes « is nothing but fantasm, a purely fictional construction onto which Europe's own sexual repressions, erotic fantasies and desire of domination were projected » (Booth 89).

### a. La représentation de l'espace féminin

Dans leur processus de déconstruction du discours colonial et patriarcal, Assia Djebar et Evelyne Accad interrogent toutes deux la question de l'espace féminin et celle, liée, du sentiment d'emprisonnement et d'enfermement que les femmes ressentent dans les limites de cet espace. Les femmes doivent combattre les murs de la société patriarcale : en effet « patriarchy has successfully erected walls between men and women, confining women within a domestic space while restricting their participation as subjects in society » (Willis 65).

Qu'il soit littéral ou métaphorique, cet espace dit féminin se définit donc d'abord par l'image du mur qui contient les femmes dans un « intérieur » restreint. Dans *L'excisée*, E.

est d'abord enfermée dans sa chambre, séquestrée par son père puis finit par se faire emprisonnée par P. dans un village qu'elle décrit en ces mots :

La voiture pénètre dans le village. Une foule de voisins, d'amis, de parents et d'enfants attendent dans l'*enceinte* de leur nouvelle demeure. L'*enceinte* est formée d'une cour rectangulaire *entourée* de maisons basses. Les maisons sont juxtaposées les unes aux autres : maisons fermées, cour entourée de *murs*, *murs* encerclés par d'autres *murs*. (je souligne, 139)

La répétition du mot « murs » dans cet extrait met en évidence une certaine « mise en abîme » de la séquestration, et dénonce donc la double peine imposée par cette double enceinte : prisonnière de la colonisation, les femmes le sont aussi de la société patriarcale ; prisonnières du regard et du discours orientaliste, elles le sont aussi du regard des hommes arabes et du discours patriarcal.

C'est pour cette raison qu'Assia Djébar et Evelyne Accad entrent en dialogue direct avec le monde occidental et le monde masculin. Doublement « colonisées », les femmes algériennes (fictives dans les romans ou bien réelles dans la société algérienne) se trouvent dans une situation de double enfermement physique et moral – une situation qu'évoque Assia Djébar dans sa nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement » (FAA 118) : « Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles, mais ils ornent les fenêtres, les balcons, toutes les issues vers l'espace » (118). Elle dresse un parallèle choquant entre la situation coloniale qui emprisonnait les Algérois dans leur quartier, qui limitait l'accès par des contrôles d'identité et imposait cet ordre par la violence et la situation des femmes dans une société patriarcale qui les emprisonne dans un espace clos, celui de la maison. Le sentiment d'enferment que ressentent ces femmes est alors d'autant plus fort que « Muslim women's space is only perceived as a place of incarceration. The inescapable connotation of seclusion is further evidenced by the inclusion of the entry for 'serrail' under the architecture section of the Encyclopédie [...] as 'serrail' derives from

the Latin *serraculum*, signifying an enclosed place of confinement. » (Bentahar 26-27)

C'était d'ailleurs bien la vocation initiale du premier des sérails, celui du palais de Topkapı à Constantinople, ancienne demeure des sultans ottomans, que Louis de Jaucourt décrit en 1765 comme « un palais [servant] à *renfermer* les sultanes et les esclaves de l'empereur<sup>47</sup> ». Au sein de cet ensemble architectural grandiose, sorte de prison dorée, « tout ce qu'on peut penser de mieux, c'est de regarder les sultanes favorites comme *les moins malheureuses esclaves* qui soient au monde. Mais de combien la liberté est-elle préférable à un si faible bonheur ! (...) Quels peuvent être les plaisirs et les amusemens des femmes du sultan, qui sont à jamais *enfermées* dans *ces sortes de prisons*<sup>48</sup> ? »

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, le harem, en tant qu'espace clos « surrounded by impervious walls and heavy locked doors » (Bentahar 25) et « understood to be definitely tied to the space in which they [women] reside » (Bentahar 26) a attisé l'imaginaire occidental. Un certain attrait pour le stupre exotique (supposé) de ces endroits comme pour la sexualité facile et débridée qu'il semble luxueusement offrir en ont fait un sujet orientaliste de premier choix. De nombreux peintres tels qu'Ingres, Delacroix, Giraud ou Gérôme l'ont ainsi représenté dans leurs œuvres. Les nombreuses « odalisques » montrées dans la peinture occidentale placent littéralement le spectateur dans une situation de voyeur, le peintre transgressant par l'image un interdit et rendant visible ce qui était invisible. Le pinceau du peintre et le regard qu'il offre sous-tendent ainsi une forme de soumission à l'homme. Les femmes peintes dans leur environnement ne sont pas en mesure de refuser le regard de ces Occidentaux qui traduisent et interprètent ce qu'ils voient et imaginent ce qu'ils ne voient pas...

---

<sup>47</sup> Je souligne. [http://www.alembert.fr/index.php?option=com\\_content&id=744233540](http://www.alembert.fr/index.php?option=com_content&id=744233540)

<sup>48</sup> *Idem*.

Edward Saïd donne une définition de l'« Orientalisme » comme étant à la fois « The generic term that I have been employing to describe the Western approach to the Orient ; Orientalism is the discipline by which the Orient was (and is) approached systematically, as a topic of learning, discovery and practice. But in addition I have been using the word to designate that collection of dreams, images, and vocabularies available to anyone who has tried to talk about what lies east of the dividing line. » (73) Selon Saïd, l'orientalisme se définit donc par le regard que porte l'Occident sur cet espace géographique, historique, social et politique qui s'oppose à lui. Ce sont les jeux de domination qui créent des frontières et, par le fait-même, définissent des espaces. On retrouve cette idée dans les œuvres d'Assia Djébar et d'Evelyne Accad, dans la dénonciation d'un espace féminin doublement restreint : par le regard des Occidentaux et par le regard des hommes de leur pays respectif.

Malek Alloula inscrit les cartes postales coloniales de *Le harem colonial* dans cet imaginaire et cet enjeu de domination des colonies. Tout comme les représentations des Orientalistes, les cartes postales traduisent cette volonté de posséder le pays colonisé. Le peintre d'un côté et le photographe de l'autre symbolisent donc ensemble la conquête du « final bastion that resists colonialism by creating a world that is imagined to be behind harem walls, and this pseudo admission into women's space stands for the completion of colonization and the achievement of the colonizer's desire of penetration » (Bentahar 33).

Le harem représente un obstacle physique à la conquête coloniale. Les murs impénétrables narguent les colons et leur rappellent qu'ils ne peuvent posséder qu'une partie de l'espace qu'ils entendent occuper, que le harem est, en quelque sorte, hors de portée de la colonisation. Dans son article « Panoptic Bodies », Jateen Lad prend comme

point de départ *Le Garde du Serail*<sup>49</sup>, peinture de Jean-Léon Gérôme et montre que l'eunuque qui garde la lourde porte de la maison symbolise ces limites coloniales. Bien que Jateen Lad insiste plutôt sur la figure de l'eunuque et son rôle dans la représentation du harem, ce personnage, *topos* récurrent de la peinture orientaliste, peut également évoquer la confrontation de deux cultures dans une situation de colonisation. Dans le tableau, l'eunuque fixe et semble défier le spectateur ou toute personne qui chercherait à s'approcher. La posture de l'eunuque tout autant que les couleurs et les armes qu'il porte, incarnent l'impossible pénétration de l'Orient par l'Occident. La lourde porte en bois fermée derrière lui confirme la séparation de deux mondes et anticipe le conflit potentiellement provoqué par le franchissement de cette porte, qui souligne ainsi l'inaccessibilité et l'interdit<sup>50</sup> liés à cet espace clos.

De par sa nature inaccessible, le harem est donc devenu un espace imaginé, fantasmé par les Occidentaux ; dans le même temps, il est également devenu un enjeu politique et culturel symbolique puisqu'il traduit tant les limites de la puissance occidentale que l'imperméabilité de la société orientale. Pour remédier à cette étanchéité, les Occidentaux en promeuvent une image erronée : il devient un espace strictement féminin, comme si cela pouvait contribuer à le rendre inférieur et secondaire. La puissance coloniale n'est donc pas remise en cause, bien au contraire, elle est valorisée par la pénétration ponctuelle de cet espace : la multiplication des peintures et des récits confirme la possession des lieux. Les femmes sont enfermées dans le cadre pictural, prisonnières de cette représentation, d'ailleurs souvent définie par des murs en arrière-

---

<sup>49</sup> Jean-Léon Gérôme, *Le garde du sérail*, 1859, HST, Londres, Wallace Coll. Cf. Annexe 9.

<sup>50</sup> Cf. l'étymologie proposée par Booth et citée plus haut : « the Arabic root *h-r-m*, from which harem is derived, conveys the notion of taboo : it generally refers to prohibition, unlawfulness, veneration, sacredness, *inviolability* » (89).

plan. A la double domination correspond donc, pourrait-on dire, un double cadre formé par les bords de la toile (symbole d'une domination visuelle proprement occidentale) et les murs peints (évoquant la domination interne exercée par les hommes arabes).

Le fantasme occidental obéit à une construction à la fois mentale et visuelle dont les fondements ne sont que pure fiction. Ziad Bentahar précise à ce sujet que « Since Ingres's paintings did not stem from firsthand contact with his subject, his work bears little resemblance to the referent they claim to portray. Indeed, his harem women have European facial features, and, more importantly, perhaps because he was not familiar with the landscapes in their parts of the world, Ingres painted them against indoor backgrounds, thereby contributing to the prevailing conception of the harem as an extension of the domicile. » (Bentahar 28).

Les peintures orientalistes ne reflètent donc pas le quotidien des femmes arabes et les féministes telles que Huda Sharawi, Halide Adivar Edib, Taj Al-Saltana ou encore Fatema Mernissi<sup>51</sup> décrivent naturellement un milieu différent, un quotidien nettement plus banal, tout du moins beaucoup moins chargé de sémantique sexuelle. Le regard

---

<sup>51</sup> A la fin du XIXème siècle, l'Empire Ottoman, l'Egypte et l'Iran ont connu de grands changements économiques, politiques et sociaux dont ces femmes ont témoigné dans leurs mémoires. Huda Sahrawi, Halide Edib et Taj Al-Saltana entrelacent leur vie personnelle avec les événements historiques que l'Egypte, la Turquie et l'Iran ont connu. Elles établissent alors un lien entre la construction de la nation et le début des mouvements féministes et soulèvent la question de l'importance des femmes dans les mouvements nationalistes. Leur mémoire permet de contredire la représentation faussée de la femme arabe et les généralisations grotesques développées par les Européens. Tirailé entre l'Orientalisme et le Nationalisme, le mouvement féministe qui a émergé au début du XXème siècle, se détache difficilement de ces deux discours. Les trois auteures arabes contredisent l'image du harem dépeint par les Orientalistes : Taj Al-Saltana décrit sa vie quotidienne "busily occupied in painting [...] she has an uncommon enthusiasm for music" (107-120) et elle décrit intentionnellement "something about the setup of my father's harem and the behavior of its inhabitants" (121) afin de procurer une image plus précise et juste de son environnement familial. Les trois auteures adressent des thèmes centraux pour mieux comprendre la société orientale tel l'éducation, la vie familiale, la question du voile, du nationalisme et des classes sociales.

masculin et occidental se pose ainsi comme une violation de l'espace féminin, la transgression d'une réalité imaginée et la transgression d'un regard interdit.

La fiction orientaliste repose donc au mieux sur des spéculations vagues et infondées, au pire sur le mensonge. Assia Djébar critique Delacroix pour son manque de documentation : « ce cœur de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu'il le voit ? (*FAA* 240), « *quinze ans après* ces journées d'Alger, Delacroix se ressouvient, y retravaille » (je souligne, *FAA* 241). Il existe pourtant des peintres femmes telle qu'Henriette Browne qui ont eu, elles, réellement accès à cet espace féminin restreint : « Browne's major contribution was that she debunked then-prevailing cultural and sexual myths about the harem as she delibidinized and domesticated the site, turning it from a primarily phallic into a gynocentric place » (Kuehn 38). Bien que s'inscrivant dans la lignée des Orientalistes en raison de son goût exotique pour l'*ailleurs* (les inscriptions en arabe sur le mur, les instruments de musiques exotiques ou encore les animaux domestiques inconnus, (Kuehn 43)), « Browne domesticates and humanizes the harem, and she endows it with a woman's and a hitherto unseen perspective, giving actual information that no male painter could have offered to the public » (Kuehn 39). Dans son tableau « Une Joueuse de Flûte<sup>52</sup> », Henriette Browne représente un groupe de femmes vêtues des pieds à la tête, le visage et la tête voilés. Elles écoutent une jeune fille qui joue de la flûte. À la langueur qui se dégageait des tableaux de Delacroix s'oppose ainsi la banalité quotidienne de cette scène. Browne semble offrir « documentary realist [...] paintings, which debunk a number of cultural and gender myths by portraying the harem as domestic and social » (Kuehn 44). On voit donc que la posture virilisante du peintre

---

<sup>52</sup> Henriette Browne, *Une Joueuse de flûte (Intérieur de harem, Constantinople)*, 1859, estampe. Cf. annexe 11.

masculin s'affaiblit face au regard d'Henriette Browne : la transgression de l'espace féminin par une autre femme est perçue comme moins dure et moins violente et donne, par le fait-même, une légitimité supplémentaire à la représentation de cet intérieur.

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar dénonce la transgression dont fait preuve Delacroix : « pour la première fois, il pénètre dans un univers réservé : celui des femmes algériennes » (*FAA*, 238). Alors que le harem représentait un espace privé où les femmes pouvaient se parler et transmettre leurs histoires, il est violé par le regard d'un Occidental. Cette double transgression (un homme étranger à la famille dans un espace féminin et de surcroît un Occidental dans un monde oriental) est à l'origine de la révolte inhérente des femmes dans ce recueil de nouvelles. Non seulement l'homme a transgressé un espace sacré mais la représentation masculine et faussée du harem diminue un peu plus les femmes et leur rôle au sein de l'espace social.

Le dialogue qu'établit Assia Djébar entre Delacroix et Picasso dans la postface de son recueil de nouvelles, lie la notion d'espace féminin à celle d'enfermement. L'opposition des deux versions met à jour la volonté de Picasso de « libérer les femmes du harem. [...] Libération glorieuse de l'espace, réveil des corps dans la danse, la dépense et le mouvement gratuit » (*FAA* 260). Dans son tableau Delacroix invite au toucher, à la sensualité : les femmes se rendent disponibles à l'homme et deviennent un objet de plaisir. En revanche, chez Picasso<sup>53</sup>, ces femmes nues n'ont plus rien de sensuel et se trouvent d'ailleurs dans des positions plutôt tragiques car il y dénonce la guerre et l'horreur de la colonisation. La nudité, dépouillée de sensualité, répond à la sexualisation

---

<sup>53</sup> Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger, version O*, Paris, 14 février 1955, Barcelone, Musée Picasso. Cf. Annexes.

de cet espace féminin par Delacroix et les Orientalistes, critiquant ainsi ces représentations occidentales et proposant une lecture plus violente de l'enfermement des femmes, qui subissent le voyeurisme des occidentaux et l'emprisonnement de leur corps par les hommes arabes.

La porte ouverte du tableau de Picasso représente une invitation à l'« émancipation » (FAA 261) de ces femmes, à sortir de l'espace artificiel où elles ont été enfermées. Evelyne Accad invoque cet esprit de rébellion et de transgression quand, dans *L'excisée*, elle écrit :

Femme qui s'arrange pour vivre. Femme qui troue le mur avec une épingle pour pouvoir apercevoir l'autre côté de sa prison, le côté liberté, le côté espace. Femme qui travaille avec lenteur et patience pour respirer, pour ne pas suffoquer, pour retrouver l'espace qui conduit à la mer et aux vagues infinies (61).

Malgré une situation d'enfermement, d'imperméabilité, les femmes finissent quand même par trouver une sortie. Le message d'espoir que les deux auteures transmettent se traduit par cette petite lucarne qui permet aux femmes de respirer et de reprendre des forces pour combattre leur situation et leurs ennemis.

Le harem est aussi synonyme de sexualité débridée et d'oisiveté chez les Orientalistes et les Occidentaux en général (« La paresse asiatique rend de tels palais des lieux de délices pour tous les hommes de la cour du prince ; des gens qui ne craignent que le travail, peuvent trouver leur bonheur dans des lieux où l'on n'a rien à faire<sup>54</sup>. »), ce que les deux auteures critiquent assidûment. Les personnages féminins dans les romans d'Assia Djebar et d'Evelyne Accad sont décrits comme actives, révoltées, passionnées. Elles contrastent avec l'image de la femme soumise au regard du colon que l'on retrouve dans les peintures orientalistes et les cartes postales de Malek Alloula. Le regard des

---

<sup>54</sup> [http://www.alembert.fr/index.php?option=com\\_content&id=744233540](http://www.alembert.fr/index.php?option=com_content&id=744233540)

femmes peintes par les Orientalistes ne croise pas le regard du peintre, ni celui du spectateur. Dans les œuvres de Gérôme, Ingres ou Delacroix, les femmes regardent soit en l'air, soit dans le vague. Dans le tableau « L'odalisque à l'esclave » d'Ingres<sup>55</sup> les trois femmes peintes regardent dans des directions opposées, formant des trajectoires qui ne se rejoignent jamais, comme si la communication n'existait pas. Il est important de noter qu'elles n'entrent pas non plus en communication avec le « voyeur » qui s'est introduit dans leur monde. Le peintre/intrus ne perturbe pas ces femmes. L'effacement de l'artiste accentue l'impression de voyeurisme : les femmes agissent comme si elles ne savaient pas que quelqu'un les observait. Le regard du peintre est celui d'une caméra cachée qui filme ces femmes à leur insu. Paradoxalement, leur comportement est complètement faussé, imaginé et mis en scène. Le spectateur, mis lui-même en situation de voyeurisme, se trouve donc face à une œuvre où le peintre se positionne en voyeur et son regard devient vérité, bien que la scène ne soit que pure fiction.

Alors que le regard des peintres insiste sur la capacité du colon à s'introduire et à dominer la société arabe, Assia Djebar et Evelyne Accad choisissent le point de vue de ces femmes sans voix représentées par la peinture orientaliste. Contrairement aux femmes oisives, lasses et isolées que les Orientalistes représentent, les deux auteures présentent des femmes actives, révoltées qui s'expriment et cherchent à se faire entendre. L'espace féminin n'est plus aussi cloisonné qu'au temps des sérails. Les femmes semblent avoir repoussé les murs de leur oppression même si les deux auteures présentent encore des femmes « emprisonnées » – emprisonnées dans des conventions, des situations familiales et des murs qui restent difficilement franchissables.

---

<sup>55</sup> Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave*, 1839, huile sur toile, Cambridge, MA, Fogg Art Museum. Cf. annexe 14.

Bien qu'elles ne montrent pas leurs personnages dans l'espace clos du harem à proprement parler, les femmes des romans d'Evelyne Accad et d'Assia Djebar se retrouvent souvent dans des espaces restreints, « même pas un patio, seulement une cuisine où [les femmes] s'asseyent par terre, écrasées de confinement » (*FAA* 87), des espaces où « les libertés sont contrôlées, emmurées, étouffées » (*L'excisée* 95). Les femmes décrites par les deux auteures ont « l'impression d'étouffer, d'être asphyxiée[s] petit à petit » (*L'excisée* 97) ; leur maison, leur chambre « devient chaque soir [leur] prison » (*OS* 101). Mais cette prison n'est pas que physique ; les femmes se sentent aussi emprisonnées dans des valeurs sociales, familiales, religieuses ainsi que dans leurs relations aux hommes et à la sexualité.

### **b. Un espace contrôlé par les hommes ?**

Le terme « harem » éveille donc des sentiments d'oppression, d'enfermement et d'emprisonnement et semble placer l'homme comme maître des lieux ou gardien de prison, une prison physique et morale : l'enfermement des femmes dans le harem devient un enfermement métaphorique dans des coutumes et des traditions. Evelyne Accad et Assia Djebar décrivent des personnages masculins violents qui contrôlent l'espace public et privé ainsi que les esprits des femmes par la force. Face à ce postulat, les deux auteures font exploser ces rapports de domination homme/femme traditionnels et introduisent aussi des personnages masculins amoindris physiquement ou moralement. Ces hommes-là offrent une chance aux femmes de prendre le contrôle de leur espace et de leurs esprits et de devenir indépendantes. Les deux auteures, dans leur quête d'une identité nationale plus juste, brisent les murs afin d'entrer en dialogue avec les hommes pour équilibrer les

relations de couple, synecdoque des relations hommes/femmes dans la société algérienne ou libanaise. Le processus de dévoilement des femmes et du monde des femmes par les deux auteures s'inscrit donc dans un dialogue avec la société patriarcale et la société européenne qui divulguent une image faussée des femmes et des rapports entre les hommes et les femmes.

L'homme est souvent dépeint comme potentiellement violent : c'est lui qui crée les murs physiques ou moraux autour des femmes établissant par là-même un nouveau rapport de domination. Il est important de noter ici que l'homme occupe plusieurs rôles : il est l'amant, le mari ou le père. Dans un premier temps, ces différents personnages représentent une frontière au développement de la femme, à son épanouissement et à son émancipation. Que ce soit dans *L'excisée*, *Blessure des mots*, *Coquelicot du massacre* d'Evelyne Accad ou bien *Ombre sultane*, *Femmes d'Alger dans leur appartement* ou encore *Vaste est la prison* d'Assia Djebar, les rapports hommes-femmes sont marqués par un manque de communication et un manque d'harmonie où les hommes sont présentés comme des tyrans, des alcooliques ou des manipulateurs qui confinent les femmes dans un espace restreint et contrôlent leurs mouvements et leur façon de pensée.

Au début de *Coquelicot du massacre*, Evelyne Accad exprime son sentiment d'emprisonnement, comme si le Liban était une prison : « ses institutions m'étouffaient et m'empêchaient d'éclorre en tant que femme à part entière. Je voulais choisir ma vie, qu'elle ne me soit pas imposée, *délimitée* par des restrictions » (je souligne, CM 15). Les institutions dont elle fait référence renvoient à la société patriarcale et aux hommes qui contrôlent l'espace public. Il est intéressant de noter le parallèle établi entre sentiment d'emprisonnement décrit précédemment au sujet du harem et impression d'étouffement

que le personnage de Hayate ressent dans ce passage. L'homme impose ses lois, créant des prisons morales, abstraites qui séquestrent socialement, culturellement et politiquement les femmes arabes. Ces « vastes prisons », pour reprendre le titre du roman d'Assia Djébar, définissent souvent les rapports entre hommes et femmes.

Les relations maritales ou adultères démontrent que les femmes sont « coincées » dans et par les traditions et coutumes : la relation adultère du personnage principal de *Vaste est la prison* d'Assia Djébar ainsi que la relation maritale sont vécues, rétrospectivement comme un enfermement. D'un côté, la femme se sent enfermée dans une relation où « nous n'étions plus un couple ; seulement deux anciens amis qui ne savent plus communiquer » (VP 51) ; de l'autre, la relation extra-maritale « allait me rendre prisonnière des mois durant » (VP 27). Evelyne Accad et Assia Djébar démontrent que les femmes ne sont jamais vraiment indépendantes et qu'elles sont constamment sous l'influence et le contrôle de l'homme et de ses désirs. Elles critiquent cet enfermement successif et, semble-t-il, inévitable. E. dans *L'excisée* est le symbole ultime de cette domination continue du père puis de P. qui « l'a encerclée de ses deux bras robustes » (je souligne, 129). Non seulement il immobilise physiquement E., mais il la paralyse aussi psychologiquement : « tu ne vois de moi que ce morceau de chair que tu tiens dans tes bras, que cet être mythologique que tu transformes en *pâte à modeler*, que tu modèles d'après une idée définie, préconçue, enseignée depuis des siècles, apprise dès ton enfance » (je souligne, 131). L'image choquante de la pâte à modeler souligne le contrôle total de l'homme qui peut exercer un changement constant et à sa guise.

Or, quand ce contrôle n'est pas évident, l'homme a recourt à la violence physique pour marquer son territoire. Dans *Blessure des mots*, Evelyne Accad évoque cette

violence à travers le personnage du propriétaire de l'appartement que loue Hayate. Alors qu'elle est décrite comme une femme émancipée, Hayate reste emprisonnée par le regard des hommes et de leur violence :

Le propriétaire détaille la maison et Hayate d'un regard qui la rend mal à l'aise [...]. Elle se rend compte qu'il est appuyé contre la porte du salon, unique passage de sortie. Il l'examine d'un regard pervers qui lui glace le sang. [...] Elle essaie de se dégager mais plus elle bouge et plus il appuie ses gros doigts lourds sur son bras. [...] Elle lui assènerait bien un coup sur la tête ou dans le bas-ventre si elle connaissait la technique. Elle redoute le pire, se sent incapable d'aller jusqu'au bout de sa fureur (133-135).

Cette citation met en exergue les différences physiques entre hommes et femmes : Hayate est emprisonnée par les « doigts » du propriétaire. Il y a dans ce rapport de force une ironie amère où le corps et l'esprit d'Hayate sont sous le joug de simples doigts. La force et la violence masculines finissent par imposer leurs règles et leurs lois. La confrontation entre le propriétaire et Hayate traduit également les limites de l'émancipation des femmes qui ne pourront être totalement libérées que si les hommes l'acceptent. Ainsi, elle décrit la peur masculine que la femme contrôle son univers et n'a plus besoin des hommes.

Le père est aussi un personnage qui impose des barrières à ses filles. Il a le pouvoir d'emprisonner sa/ses fille(s) physiquement et moralement car il représente « l'autorité, les connaissances, les systèmes et les dogmes » (*L'excisée* 95). À cause de lui, « les libertés sont contrôlées, emmurées, étouffées » (*L'excisée* 95). Paradoxalement, il offre l'écriture et l'éducation à sa fille mais il la lui reprend aussitôt qu'elle ose s'en servir : « le père secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier » (*AF* 12). En interceptant la correspondance de sa fille, le père dans *L'amour, la fantasia* impose un contrôle sur ce qui se passe à l'intérieur de la maison et empêche sa fille de développer des relations extérieures à ce « contrôle parental ».

Le père est une figure récurrente dans les romans des deux auteures : il peut être sévère ou tolérant, traditionnel ou moderne, violent ou prévenant. La figure du père chez Assia Djebar et Evelyne Accad reste ambivalente car il va rompre les préjugés et offre la possibilité à sa fille d'aller à l'école française ; or l'école est perçue comme un affront à la tradition et au rôle traditionnel de la femme. L'école permet en effet aux filles de sortir de la maison et d'avoir accès à un savoir qui, jusque-là, était détenu seulement par les hommes. L'école offre donc une possibilité pour les jeunes filles de se retrouver « au dehors » (AF 11) : au dehors de la maison et au dehors des traditions (« les filles des écoles échappées de la surveillance des traditions », *L'excisée* 45).

L'homme reste tout de même l'*ennemi* de la femme car il l'empêche de sortir et agit en dominateur. Zoulikha, dans *La femme sans sépulture*<sup>56</sup> explique en effet :

Après tout, la maison, à Césarée, reste encore domaine presque exclusif des femmes, en somme, le gynécée. Le 'maître de maison', qu'il soit l'époux ou le frère ou le fils adulte (Zhora Oudai, peu auparavant, en berbère, disait, par contradiction 'ma maison' en évoquant son mari), ce maître donc, l'homme, ne se sent vraiment maître qu'au dehors, dans l'espace presque ségrégué des rues, des cafés maures, de la mosquée parfois, partout où son individualité est multipliée par les membres (femmes, filles et garçonnet) de la famille qu'il est censé entretenir, donc à la fois commander et supplanter dans la cité (152).

Cette citation me paraît extrêmement intéressante puisqu'elle insiste sur deux points importants : les hommes, bien qu'ils dominent les femmes, ne se sentent pas complètement maîtres de leur maison où ils sont minoritaires et donc en position inférieure. De plus, il est important de noter que l'espace masculin par excellence est le café ou la rue, un espace donc extérieur, par opposition aux femmes.

L'extérieur est le domaine masculin, un espace où les hommes sont visibles, contrairement à celui des femmes. Il est intéressant de noter que « l'homme ne se sent

---

<sup>56</sup> Par la suite, j'utiliserai l'abréviation *FSS* pour citer ce roman.

vraiment maître qu'au-dehors » : avec cette phrase, Assia Djébar sous-entend que la domination de l'homme a ses limites et que malgré tout, la maison est un espace où la femme est « maîtresse de maison », en contrôle de ce qui se passe.

Si nous avons vu jusque-là que les femmes étaient enfermées dans la maison, il serait judicieux de noter aussi que, malgré tout, les femmes contrôlent cet espace clos. Elles contrôlent le « clos », ce que l'on ne voit pas, où peuvent se passer des actes que l'on préfère ne pas montrer. Dans *L'excisée*, le village palestinien où E. est enfermée met en évidence le pouvoir et le contrôle par les femmes. L'homme contrôle l'espace extérieur, toutefois, certaines femmes aussi perpétuent une certaine violence sous couvert de traditions. Ainsi, E. critique de manière acerbe le processus d'excision, mutilation génitale des fillettes :

Elle crie contre les coutumes qui transforment pour réduire  
Elle crie contre les femmes qui mutilent leurs fillettes [...] Comment  
révolutionner un monde qui perpétue la violence et la guerre sous prétexte de  
révolution ? Comment arrêter cette mutilation avant qu'elle n'en engendre  
d'autres ? (157)

Le danger ne vient donc pas seulement de la domination masculine, il vient aussi de la tradition qui se perpétue de femme en femme. Le harem/la maison/le village sont donc des lieux où elle exerce son pouvoir contre les sien(ne)s. C'est une guerre intestine à l'intérieur même de la maison qui peut se penser sur mode quasiment similaire à celui de la guerre civile au Liban ou en Algérie. La guerre intestine oppose des frères, des pères, des amis de manière artificielle ; la mutilation génitale oppose des mères à leurs filles, des femmes à d'autres femmes. Alors qu'elles devraient se protéger les unes des autres, elles reproduisent la violence des hommes qu'elles dénoncent. Or cette tradition renvoie subtilement au patriarcat qui impose la virginité des filles jusqu'au mariage. Il y a dans cette pratique une complexité et une ambiguïté sur le contrôle du corps des fillettes : c'est

à la fois les hommes qui imposent cette tradition en refusant le mariage si les filles ne sont pas excisées, et les femmes qui opèrent les fillettes et perpétuent cette violence. L'excision se place ainsi à la croisée entre contrôle masculin et contrôle féminin de l'espace intérieur.

Face au postulat de départ que les femmes sont contenues dans un espace géré par les hommes, Assia Djébar et Evelyne Accad démontrent que les femmes trouvent les moyens de s'émanciper des hommes et de reprendre le contrôle de leur espace. Les personnages adolescents de *L'amour, la fantasia* ou *L'excisée* se rebellent face aux interdictions de leurs pères. E. part retrouver P. et abandonne sa famille ; la jeune narratrice de *L'amour la fantasia* continuera à écrire des lettres à l'insu de son père car « les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire » (je souligne, *AF* 12). Les deux jeunes filles incarnent la révolte adolescente et inhérente chez les femmes des romans d'Assia Djébar et Evelyne Accad car elles transgressent l'autorité du père.

Les deux auteures déconstruisent donc les rapports amoureux entre hommes et femmes en proposant des personnages masculins handicapés, mutilés, impuissants. Par exemple, le handicap du mari dans le film *La nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar et la scène de castration dans *Coquelicot du massacre* d'Evelyne Accad mettent en scène les limites du pouvoir masculin : les défauts physiques des hommes déconstruisent l'image de l'homme fort et invulnérable. Ils démystifient le pouvoir de l'homme et rééquilibrent les rapports hommes-femmes. Ils sous-entendent aussi que les hommes doivent désormais partager la place publique avec les femmes, « recomposer la

société, remodeler les rapports amoureux, avec une tendresse fondée sur la connaissance intégrale du corps de l'autre, estime mutuelle et partagée, sans agressivité et sans violence » (CM 37).

De plus, ces personnages masculins sont loin des clichés associés au harem où l'homme doit être vigoureux pour assouvir les besoins de ses différentes femmes, un homme qui contrôle son univers et sa fortune. En effet si l'on pousse la vision orientaliste, il faut opposer à ces femmes soumises à l'autorité patriarcale, à ces femmes objets sexuels parfois, un homme viril, robuste qui puisse satisfaire toutes ces femmes (et j'insiste sur le pluriel). Alors que chaque femme est décrite avec un appétit sexuel prononcé et satisfait par un seul homme, l'homme se retrouve en revanche face à plusieurs femmes qu'il doit satisfaire équitablement. L'homme arabe doit être dépeint par conséquent comme hypersexué, ce qui reste une image négative et perverse de la masculinité orientale.

Alors que les Orientalistes imaginent l'homme du harem comme un homme puissant sexuellement qui a une autorité de fait sur les femmes et les esclaves qui l'entourent, les personnages masculins des romans d'Assia Djébar et Evelyne Accad montrent souvent des fragilités, des insécurités qui les vulnérabilisent et les émasculent. Dans son film *La nouba des femmes du mont Chenoua* Assia Djébar présente le mari en fauteuil roulant. Il est handicapé (momentanément ?) et perd donc le contrôle de la maison. Cela se traduit par la possibilité pour sa femme de sortir de la maison et de partir à la rencontre d'autres femmes. Les personnages masculins ne sont pas très développés, comme si Assia Djébar et Evelyne Accad voulait démontrer que la place qu'ils occupent dans l'espace public et la mémoire collective est inversement proportionnelle à leur rôle

réel dans la société. Cependant il serait faux de dire qu'Assia Djébar et Evelyne Accad cherchent uniquement à dévaloriser les hommes. Dans leur processus de quête d'identité nationale, les deux auteures essayent seulement de rétablir un équilibre et un dialogue entre hommes et femmes.

Le handicap visible de l'homme dans *La nouba des femmes du Mont Chenoua* dévalorise cette image de l'homme fort et puissant et traduit les fragilités des hommes qui peuvent être impotents, et dans l'incapacité de contrôler leur univers. Par exemple, Adnan dans *Coquelicot du massacre* est un homme qui a été torturé et qui, après cette expérience traumatisante, a du mal à communiquer avec Hayat, sa compagne. Il est fragilisé par la torture physique et morale qu'il a subie : « c'est douloureux ! Ne comprends-tu pas que c'est déchirant d'en parler ? » (CM 149). Cette situation est particulièrement ironique : les hommes ont forgé l'Histoire et la mémoire collective, ils ont le pouvoir de la parole. Or Adnan n'arrive pas à parler et perd ainsi le contrôle de son histoire et dévoile sa fragilité à Hayat.

Assia Djébar, pour sa part, présente souvent des hommes alcooliques, comme par exemple le mari d'Hajila dans *Ombre sultane* : il en devient à la fois plus violent et plus minable. C'est imbibé d'alcool qu'il viole sa femme, comme s'il voulait compenser sa faiblesse par un acte de force et de violence pour prouver qu'il reste le maître de la maison mais aussi le maître du corps de la femme. La réaction d'Hajila contredit cette impression de puissance masculine puisqu'elle dit : « ce lendemain du viol, tu ne le crains plus » (OS 89). Malgré la violence de l'acte, l'homme ne réussit ni à soumettre Hajila, ni à l'enfermer puisqu'elle reprend ses sorties, dévoilée. À cela il faut ajouter que l'alcool est perçu comme une faiblesse, un « abandon » (OS 100). Les personnages des deux

auteurs profitent de ces fragilités, de ces faiblesses pour entrer dans la brèche et briser les murs qui les entourent (« tu as repris tes évasions. Depuis que la bière s'amoncelle dans le réfrigérateur, tu peux dormir », *OS 103*).

Bien que le rapport homme-femme soit déterminé par la force et un système patriarcal ancestral, les femmes reprennent petit à petit le contrôle de leur espace et profitent des moments de faiblesses des hommes. Dans *Coquelicot du massacre*, la société patriarcale, représentée par la destruction et les mitraillettes, contrôle les femmes qui, paralysées, ne bougent plus. Or, les moments de répit offrent la possibilité à Nour de progresser dans la ville et d'aller vers la ligne de démarcation. La guerre offre paradoxalement la possibilité aux femmes de s'engouffrer et d'agrandir ces impacts de mitraillettes pour briser les murs qui les entourent. Nour n'est liée à aucun homme dans le roman et peut ainsi parcourir la ville et se déplacer avec son fils Raja de manière indépendante. Les personnages de Nour dans *Coquelicot du massacre* et Hayate dans *Blessure des mots* se ressemblent en ce sens qu'elles ne sont liées à aucun homme ; or la société (sous la forme de la guerre ou du propriétaire) leur rappelle constamment qu'elles doivent rester à leur place, ce qu'elles refusent de faire.

Cette fragilité qui déconstruit le discours masculin se traduit par un renversement des rôles traditionnels. Par exemple, dans la nouvelle « La femme qui pleure », c'est la femme qui *vide son sac*, raconte son histoire à un étranger : « tandis qu'elle parlait mais en chuchotant [...] l'écoutait-il, rien n'était si sûr, la comprenait-il ? » (*FAA 136*). Contrairement au rôle traditionnel de la femme soumise et silencieuse, la nouvelle met en scène une femme qui a « de nouveau une bouche, j'ai de nouveau des lèvres, une langue... » (*FAA 137*). La répétition de l'expression « de nouveau » sous-tend une forme

de libération chez la femme. La verbalisation de « ces années de mariage bourgeois, cette rupture violente, la longue, la déchirante impulsion qu'elle mit des mois à maîtriser vers le second homme » (FAA 136) apaise cette femme même si elle n'est pas forcément entendue ou comprise. Dans cette nouvelle, Assia Djébar ne place pas l'homme en position d'énonciateur mais d'auditeur, renversant ainsi les rôles traditionnels.

Dans *La femme sans sépulture*, Assia Djébar compare Zoulikha aux maquisards. La force de caractère de cette femme est mise en exergue par la lâcheté des hommes au combat. Zoulikha va être emprisonnée et torturée par l'armée française à cause de la trahison de certains hommes. D'ailleurs elle devient « l'épouse platonique de la quarantaine de maquisards avec lesquels il me faudrait rester, et m'éloigner de nos campagnes... » (FSS 195). Alors que le harem dépeint par les Orientalistes met en avant la multitude de femmes pour *un* homme, Zoulikha renverse les rôles et devient la maîtresse symbolique de ces guerriers et établit par là-même une image miroir du harem où la femme domine les hommes et où les murs des maisons sont remplacés par le maquis. En revanche, la lutte anticoloniale reste la même car le maquis devient un espace non contrôlé par les Français, impénétrable par les envahisseurs qui ne maîtrisent ni l'espace ni la géographie. Or ce renversement de situation où la femme domine l'homme est une peur masculine récurrente : la peur de la castration et la perte du pouvoir.

Evelyne Accad traduit aussi cette peur de l'impotence dans *Coquelicot du massacre*, à travers deux personnages masculins : le jeune homme qui se fait castrer et l'amant d'Hayat. Le « jeune homme blond » exprime son mal-être à la suite de la castration : « je ne suis pas assez fort pour toi. J'en souffre. » (CM 33), comme si même avant la castration le jeune homme ne pouvait pas satisfaire sa compagne. Les sentiments

amoureux, la faiblesse liée à ces sentiments l'émasculent avant la terrible scène. Sa passivité face au conflit libanais – mais aussi face à l'agression de son propre corps : « il savait qu'on allait l'immoler », 35 – le place, selon lui, dans le camp des soumis, le camp des femmes. Les hommes auraient peur de cette castration si les femmes étaient au pouvoir. Or Evelyne Accad et Assia Djebar proposent une solution différente : la création d'un espace commun, la construction d'une mémoire collective globale où les rapports hommes-femmes sont redéfinis « pour recomposer la société, remodeler les rapports amoureux, avec une tendresse fondée sur la connaissance intégrale du corps de l'autre, estime mutuelle et partagée, sans agressivité et sans violence. » (CM 37). L'amant d'Hayat exprime cette peur de la castration face à la guerre. Parce qu'il ne ressent aucun plaisir et devient impotent avec la guerre, il se sent diminué et paralysé, ce qui engendre une communication difficile voire impossible entre les deux personnages.

En entrant en dialogue avec les anciens colons, la vision orientaliste de la femme, mais aussi en dialogue avec leur société respective, les deux auteures revalorisent le rôle des femmes et les éloignent du rôle domestique dans lequel elles sont confinées. Par exemple, le personnage de Nour dans *Coquelicot du massacre* est décrit comme une femme très maternelle qui prend soin de son fils et l'amène vers un espace de liberté et de paix. Elle brave le danger, la guerre et les hommes qui sont sur son chemin et parvient à franchir la ligne de démarcation. Nour est une jeune femme qui « a peur » (43), « tressaille » (47), elle aide « à préparer le repas du soir » (49), « s'est retirée dans un coin. Elle médite douloureusement » (55). Malgré cette description de la femme fragile et peureuse, l'instinct maternel, les instincts de survie et de protection qui sont associés à la féminité, permettent à Nour de vaincre la violence et le danger et de sauver son fils. La

femme a souvent l'image d'un être passif, soumis à son père ou à son mari à l'instar de E. dans *L'excisée* ou bien Hajila dans *Ombre sultane* ; ces femmes finissent par se rebeller contre ces barrières invisibles qui les étouffent et les confinent dans un rôle secondaire.

Assia Djebar et Evelyne Accad sont constamment en dialogue avec ces images créées par les hommes (arabes ou européens). Elles ont pour objectif de reprendre le contrôle de leur image et de la compléter, de l'affiner afin d'aboutir à une vision plus juste, plus vraie des femmes arabes, de leur monde et de leur condition. Le dialogue est implicite tout au long de leurs romans car les deux auteures se heurtent à des préjugés qui cantonnent la femme dans un rôle passif. Que ce soit à travers les Orientalistes et leur vision fantasmée de la femme arabe, ou bien à travers les hommes arabes, la vérité sur les femmes, selon Assia Djebar et Evelyne Accad est voilée, teintée. Avec leurs romans, elles présentent donc des femmes volontaires, actives, en charge de leur destin. Les transgressions par lesquelles elles doivent passer ne sont que des outils littéraires orientés vers la définition d'une nouvelle vérité sur les femmes, vérité qui ne peut être dévoilée que par des femmes.

### **c. Sexualité**

La sexualité est utilisée comme image récurrente dans les œuvres d'Assia Djebar et plus particulièrement dans celles d'Evelyne Accad, pour qui la sexualité illustre et concentre les maux de la société patriarcale. Elle explique :

Par sexualité, j'entends non seulement la relation physique et psychologique entre hommes et femmes, soit l'acte sexuel lui-même, mais aussi les coutumes – méditerranéennes, libanaises, religieuses ... - qui sont présentes dans les relations entre hommes et femmes, avec leur charge d'amour, de pouvoir, de violence, de tendresse, et aussi de possession et de jalousie attachées à la notion de territoire. La sexualité s'exprime dans le geste symbolique de

traverser la ville, elle est un pont entre des forces opposées. (je souligne, *Des femmes, des hommes et la guerre* 19)

Le premier constat d'Evelyne Accad dans son œuvre est que ce « pont » est détruit (d'où la violence des rapports) et qu'il faut le reconstruire pour retrouver la paix. Evelyne Accad élargit une définition littéraire traditionnelle afin d'inclure les différents rapports que les hommes et les femmes entretiennent et afin de souligner l'importance d'une parité entre homme et femme. Dans *Coquelicot du massacre*, Hayat et Adnan forment un couple qui a du mal à communiquer car « il a dressé un mur entre eux, une séparation tissée avec des mots et des théories qui placent la femme *sous* l'homme, *au propre comme au figuré* » (je souligne, *CM* 19). Hayat constate dès le début du roman que la femme est inférieure à l'homme dans la vie publique (« sens figuré ») et dans les rapports intimes (« sens propre » : c'est-à-dire, dans l'acte sexuel, la femme est traditionnellement sous le poids de l'homme, ce qui traduit sa soumission et sa passivité). Evelyne Accad propose donc tout au long de son œuvre des amorces de solutions afin de transformer la société patriarcale « en une société où les rapports ne sont plus fondés sur le pouvoir mais sur la reconnaissance mutuelle » (Verthuy 201).

Bien que la sexualité soit au cœur de l'œuvre des deux auteures, Evelyne Accad et Assia Djebar diffèrent légèrement sur les enjeux : pour la Libanaise, la sexualité renvoie à des enjeux politiques et à l'organisation de la société ; de l'autre côté, l'Algérienne cherche plutôt à redonner aux femmes leur intimité volée et dominée et à reprendre le contrôle de leur sexualité et de leur désirs. Ainsi, alors qu'Evelyne Accad aborde la sexualité à travers le viol, l'excision, la castration et la violence, Assia Djebar va plutôt développer le désir féminin et l'expression de ce désir qui mène à l'émancipation des femmes.

L'auteure libanaise met en scène des personnages féminins soumis, ce qui « ne peut que souligner l'impossibilité où se trouvent les personnages, tant les hommes que les femmes, de vivre une sexualité épanouie, celle-ci supposant le respect de l'Autre et la reconnaissance de son statut égal » (Verthuy 198). Cependant, malgré les sexes torturés par l'excision (*L'excisée*) ou la castration (*Coquelicot du massacre*) qui mettent l'accent sur la violence et l'infériorité, Evelyne Accad tend au contraire à construire un monde égalitaire « pour recomposer la société, remodeler les rapports amoureux, avec une tendresse fondée sur la connaissance intégrale du corps de l'autre, estime mutuelle et partagée, sans agressivité et sans violence » (CM 37).

« Sous le pouvoir patriarcal, la sexualité est l'une des formes les plus personnalisées de la domination, qui va de l'objectification du sexe à la violence. » (*Des femmes, des hommes, la guerre* 9). Les deux auteures utilisent la sexualité pour illustrer les rapports de domination et de force entre les hommes et les femmes, mais aussi entre les colons et les colonisés, «entre gouvernants et gouvernés, entre maîtres ou dirigeants et les autres membres du groupe social ou politique » (El-Khoury 103). Dans *Blessure des mots* par exemple, la relation entre le propriétaire et Hayate et la tension sexuelle qu'il instaure permettent d'établir cette hiérarchie. Cela se traduit d'abord par le tutoiement (« il la tutoie maintenant ? », 134), qu'Hayate ressent comme un manque de respect ; puis c'est la puissance physique qui traduit la hiérarchie (« plus il appuie ces gros doigts lourds sur son bras », 134). Evelyne Accad critique ainsi les dirigeants qui ne respectent pas la population, sont prêts à utiliser la violence, la guerre pour parvenir à leurs fins, à obtenir plus de pouvoirs et à contrôler la population. La soumission est également visible dans

les rapports entre Père et Mère de *L'excisée*. Père symbolise alors les hommes de pouvoir alors que Mère représente le peuple opprimé et soumis (El-Khoury 103).

Dans les romans d'Assia Djébar, le processus de colonisation est décrit comme une relation sexuelle entre deux cultures, entre deux peuples, une relation à la limite de la violence. Or, tout comme avec la colonisation, la sexualité est remise en cause pour son caractère ambigu : « est-ce le viol ? Est-ce l'amour non avoué » (*AF*, p.28). Cette relation difficile à comprendre et à qualifier fait écho à la relation homme/femme. Comment la sexualité peut-elle être vécue comme un plaisir alors que les femmes sont mariées à leur insu ? Il faut cependant se demander si la sexualité a pour but le plaisir ou la reproduction. Les deux auteures critiquent la vision masculine où la « jouissance [féminine] est déniée par une civilisation qui privilégie le phallocentrisme » (Irigaray 26) et la reproduction/maternité. Luce Irigaray explique en effet que le « plaisir [de la femme] trouvera là compensations et dérivatifs aux frustrations qu'elle rencontre trop souvent dans les rapports sexuels au sens strict. Ainsi la maternité supplée aux carences d'une sexualité féminine refoulée » (27). En abordant la sexualité et le plaisir des femmes, les deux auteures questionnent et s'opposent à la conception masculine de la sexualité ; elles placent la femme sur le plan de l'action et du contrôle de leur corps. La relation que les femmes entretiennent avec les hommes et leur sexualité est par conséquent problématique. Le mariage arrangé complique les relations entre hommes et femmes car la nuit de noces devient une nuit de plaisir mêlée de souffrance. La colonisation s'apparente ainsi à un mariage forcé qui rapproche deux personnes/peuples qui ne se connaissent pas et ont du mal à s'apprécier. Leur rencontre est nécessairement

violente et la pénétration douloureuse. Le franchissement des espaces s'apparente à un viol, comme rapport de domination le plus violent et transgressif qui soit au monde.

Dans *L'excisée*, Evelyne Accad fait aussi état de ce rapport de domination quand elle écrit à propos de la relation entre P. et E. « baiser de tendresse et de possession. Baiser désiré et repoussé. Homme sûr de lui, de son pouvoir, de sa force. Homme pénétrant la femme pour s'assurer qu'il est le Maître, qu'il est le créateur des jardins, des plaines et des moissons » (65). Bien qu'elle ait choisi P. pour être son partenaire et qu'elle ait des sentiments pour lui, la relation amoureuse est inégale : pour P. la relation lui permet de se sentir puissant et de posséder E. alors que la jeune fille recherche une relation sentimentale et intellectuelle qui placerait les deux amants sur un pied d'égalité.

L'acte sexuel, et plus particulièrement la sacralisation de la nuit de noces deviennent souvent un traumatisme psychologique et physique pour les femmes. Un certain nombre de personnages subissent la sexualité : passives, souvent par peur ou manque d'expérience, les femmes ne trouvent pas de plaisir dans la sexualité. Hajila dans *Ombre sultane* est une deuxième épouse qui ne sait pas comment trouver sa place dans cette famille, ni avec cet homme :

Tu étendais ton corps près de l'autre corps. Tu prenais soin de ne rien frôler. Dans le noir, une main tâtait tes seins puis ton ventre contracté. Tu suspendais ton souffle. Tu attendais sans dormir. Tu te levais peu après dans le noir pour t'allonger plus bas, sur le matelas posé à même le tapis, au pied du lit moderne (29).

Ce qui est frappant dans ce passage c'est la passivité de la femme au cours de l'acte sexuel : le corps et les parties du corps prennent le dessus sur l'esprit qui « attendait ». De plus, cette passivité qui traduit le « devoir conjugal » est accentuée par les différents lits : l'homme dort dans un lit « neuf, en acajou » alors que la femme dort par terre. Cette distance physique et cette hiérarchie suggérées par la hauteur des matelas pourraient

confirmer le rapport de domination de l'homme dans la vie et l'acte sexuel. Cependant, ne peut-on y voir aussi le refus de se donner de la part d'Hajila qui n'aime pas cet homme ? Laisser prendre son corps sans recevoir de plaisir est aussi une forme de contrôle. L'orgasme féminin peut se vivre comme une perte de contrôle qui marque la confiance envers l'autre. Or, Hajila n'éprouve pas cela envers son mari. Le refus de participer activement dans l'acte sexuel est une façon de montrer son indépendance et la maîtrise de soi.

La sexualité, même dans le mariage, semble donc poser problème dans les romans des deux auteures. Les personnages féminins tels que Hajila dans *Ombre Sultane* vivent le mariage comme un emprisonnement et leur sexualité comme un viol répété. Or, la sexualité peut aussi être vécue avec plaisir, en particulier quand elle est appréhendée hors mariage car la femme choisit cette relation. Dans *Vaste est la prison*, la relation avec « l'Aimé » apporte beaucoup plus à la narratrice que la relation qu'elle entretient avec son mari qui au fil des années n'est plus qu'un ami/colocataire. Les sensations et la sensualité qui se dégagent des rencontres avec l'Aimé mettent en évidence l'importance du désir féminin. De même dans *Les nuits de Strasbourg*, la relation maritale emprisonne la femme et ne la comble pas.

Dans les romans de l'auteure libanaise, les relations homme-femme sont aussi souvent difficiles parce que l'une des personnes est mutilée physiquement ou moralement. Avec l'excision, mutilation génitale, « le plaisir est refusé aux femmes car, objet de possession au service des hommes, elles [les femmes] ne sauraient atteindre le statut de sujet » (Verthuy 199). Les femmes sont en effet perçues plutôt comme des objets qui restent passives par rapport à leur place dans la sexualité. La passivité

démontrée chez certains personnages de l'auteure algérienne est poussée à l'extrême avec l'excision, symbole « de la mort du plaisir, avant même qu'il ne soit né » (Verthuy 192).

Assia Djebar et Evelyne Accad abordent le thème de la sexualité sans tabous et transgressent ainsi un code social car les deux auteures cherchent en effet à mettre à jour l'expression du désir/plaisir chez les femmes. La conception traditionnelle de la sexualité place en effet le plaisir de l'homme au premier plan et nie souvent le plaisir de la femme qui « simule l'orgasme pour la satisfaction de son partenaire » (El-Khoury 102). Le personnage de E. dans *L'excisée* ressent cela très violemment une fois qu'elle se retrouve voilée dans le village palestinien : « ses gestes l'excitent et le font jouir. Il est tendu dans sa jouissance. Il se regarde jouir. Elle est le miroir où il se regarde » (je souligne, 143). La répétition du verbe réfléchi « se regarder » sous-entend que l'acte sexuel n'est qu'une forme de masturbation où l'homme prend plaisir tout seul. L'acte sexuel apparaît comme un acte égoïste et narcissique alors que les femmes cherchent « une direction affective, l'amour » (El-Khoury 103). En effet, P. ne considère les femmes que comme des « corps ronds qui l'attendent sagement la nuit, qui s'ouvriront pour lui permettre de jouir, pour lui permettre de détendre ses nerfs exacerbés par une journée de travail dans la ville » (*L'excisée* 143). Comme le décrit Luce Irigaray, « la femme dans cet imaginaire sexuel n'est que support plus ou moins complaisant, à la mise en acte des fantasmes de l'homme » (*Ce sexe qui n'en est pas un* 25). La femme devient le réceptacle une fois de plus de la semence de l'homme, comme elle était le réceptacle de ses paroles dans les romans de Driss Chraïbi et Rachid Boudjedra<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Cf. chapitre 1 et la partie sur le silence où j'ai déjà fait référence à ces deux auteurs masculins et leur roman *La Répudiation* et *La passé simple*.

Puisque les femmes ne sont souvent que des réceptacles, l'expression de leurs désirs est une transgression de ce rôle sexuel. Les femmes prennent le contrôle de leur sexualité et recherchent leur plaisir. C'est le thème principal de *Les Nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar. Ce roman raconte les neuf nuits amoureuses de Thelja avec un Français, les désirs de cette femme qui ose savourer sa sexualité et avouer ses fantasmes. L'érotisme du roman sert d'instrument de reconstruction du présent car la sexualité est un langage universel et un langage de la transparence. La sexualité décrite dans *Les Nuits de Strasbourg* permet à la femme d'apprendre à connaître son corps, à se connaître sans tabous ni contraintes. La force érotique de Thelja trouble le système patriarcal car il vient de la femme qui prend les commandes de ses désirs. Le corps féminin est un lieu de censure car il doit être exclusivement vu par le mari ou bien les femmes au hammam. Or l'exposition du corps nu, jouissant et exprimant ses désirs déroute le lecteur et fait voler en éclat l'interdit masculin. Thelja, comme bien d'autres protagonistes chez Assia Djébar et Evelyne Accad, entretient des relations hors-mariage ce qui amoindrit encore le rapport de force entre les hommes et les femmes et libère les femmes d'une sexualité uniquement liée à la maternité et au devoir conjugal. Dans le cas de Thelja, la transgression du mariage s'accompagne en plus d'une relation avec « l'ennemi », un Français, symbole du colonisateur et de la domination. Or c'est Thelja qui prend les commandes de leur relation et dirige les rapports sexuels avec François, renversant ainsi les rapports de domination. La sexualité se fait donc politique et renverse le processus orientaliste : elle ne couche pas avec l'ennemi ; elle le maîtrise.

La mixité dans les rapports sexuels est aussi un appel à une fusion culturelle qui dépasserait les anciens rapports de force. La grossesse d'Eve et de Hans est à ce sujet tout

à fait représentative : malgré les luttes internes chez Eve, femme juive, pour ne pas s'accrocher à ce Hans, allemand qui lui rappelle la déportation et l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, leur union improbable symbolise la possibilité de dépasser les anciennes divisions – même les plus structurelles. D'ailleurs, le titre du chapitre 9 est « Alsagérie », fusion de « Alsace » et « Algérie » qui fait clairement état de cette volonté de dépasser les différences et le passé. Ce titre fait enfin écho à la théorie d'égalité développée par Evelyne Accad : les deux partenaires doivent se retrouver au même niveau, sans hiérarchie, sans domination si l'on veut rétablir un monde juste et reconstruire une identité nationale dans un monde en paix.

## **2. Le hammam**

### **a. Délier les langues**

Tout comme le harem, le hammam est un espace qui a fait fantasmer les Orientalistes. Les peintres ont souvent représenté les bains et la nudité des femmes, preuve une fois de plus de cette volonté occidentale de pénétrer les lieux les plus secrets de la société arabe. Leur représentation des bains – où le corps oriental (« black ») se fait le miroir en creux du corps occidental (« white ») – demeure extrêmement érotisée ainsi que l'expose Roger Benjamin dans son ouvrage *Orientalism: Delacroix to Klee* :

In a nineteenth century context, the juxtaposition of black and white bodies implied varying racial and sexual interpretations. In an established Western visual arts tradition, the representation of a black servant served to sexualize the setting. By the mid-nineteenth century, scientific discourse associated the sexual appetite of the black woman with lesbian sexuality. This association was further enhanced by the belief, commonly held by western

audiences and fostered by numerous travel accounts that lesbian relationships occurred in the women's baths. (100)

La vision du harem renvoie d'abord à l'enfermement que subissent les femmes dans une société patriarcale où les rapports de domination (colons/colonisés, hommes/femmes) semblent associés par les deux auteures. Face à ces contraintes, les femmes se retrouvent dans un lieu (le hammam) où elles se sentent un peu plus libres de leur corps et de leur parole. Les représentations que font les Orientalistes du bain maure sont donc vécues comme une forme de viol ultime, les hommes arabes eux-mêmes ne pouvant pénétrer cet espace, havre de paix et de répit pour les femmes.

La sexualité exagérée montrée par les Orientalistes renvoie à une société coloniale peu sûre d'elle qui cherche à coloniser les moindres espaces, à rabaisser les cultures orientales et à bestialiser les hommes et les femmes. Les rapports féminins dépeints par les Orientalistes et la mention de relations lesbiennes (comme fantasme occidental sursexualisé) par Roger Benjamin mettent l'accent sur une sexualité permanente qui se traduit picturalement par la représentation de salles emplies de buée, corps féminins dénudés, offerts au regard du spectateur dans des positions lascives. *Le Bain Turc*<sup>58</sup> d'Ingres évoque, par exemple, cette idée. La position des corps contorsionnés appelle le spectateur à pénétrer dans ce monde, invite les hommes et les femmes à venir se prélasser avec elles. Plusieurs femmes ont en effet les bras levés, placés derrière la tête, laissant leurs seins à la vue du spectateur. La femme à droite au premier plan a les yeux dans le vague et les lèvres entrouvertes, prête à accueillir la présence masculine. Avec ses bras levés, la femme se place aussi en « receveuse », en dominée, comme si elle ne prenait pas les rennes de sa sexualité, mais se laissait pénétrer et dominer par l'homme

---

<sup>58</sup> J.-A.-D. Ingres, *Le bain turc*, 1862, HSB, Paris, Musée du Louvre. Cf. Annexe 14.

(arabe ou européen). Juste derrière elle, se trouvent deux femmes qui regardent la musicienne. Au premier regard, on pourrait penser que la femme brune caresse le sein de la femme blonde. Cette ambiguïté illustre le propos de Roger Benjamin : la sexualité lesbienne est sous-entendue dans ce tableau, comme elle l'est dans les tableaux de Gérôme<sup>59</sup> par exemple qui représentent souvent une servante noire et une femme à la peau plus claire qui se laisse arroser.

Assia Djébar et Evelyne Accad rectifient cette vision érotique du hammam qui devient, dans leurs romans, un havre de paix pour les femmes, un espace clos, certes, mais qui offre un moment de répit pour leur corps et leur esprit. Alors que le regard masculin s'arrête à l'érotisme, les femmes y voient un espace d'entre-aide, de partage et de guérison. La nudité devient une métaphore de la vérité : nues, les femmes ne peuvent se cacher derrière la tradition ou les rapports de domination. Elles ne peuvent plus ni mentir, ni se mentir car elles exposent leur corps, leurs grossesses et leurs blessures (« la cicatrice large et bleuâtre de son amie. [...] “blessure de guerre”, devrait-elle dire », *FAA* 104). Dans la nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement », Assia Djébar décrit une scène aux bains. Les détails des corps effacent tout érotisme des tableaux orientalistes :

La masseuse entrouvrait les lèvres sur des dents en or qui luisaient ; ses seins longs, traversés de veinules jusqu'à leur bout, pendaient. Sa face de villageoise, vieillie avant l'âge, devenait sous la lueur qui descendait en rayons obliques de la lucarne, masque de sorcière orientale. (99).

Dans cette description du hammam, les femmes ne sont plus des fantasmes de beauté, mais leur corps est meurtri parfois, vieilli, voire hideux ; il reflète les douleurs et les souffrances quotidiennes.

---

<sup>59</sup> Jean-Léon Gérôme, *Grande Piscine de Brousse*, 1885, HST, coll. privée. Cf. Annexe 15.

Alors que dans les tableaux des Orientalistes, les femmes ne croisent le regard ni du spectateur/voyeur, ni des autres femmes, dans leurs romans Assia Djébar et Evelyne Accad contrent ce manque de communication. Le hammam délie les langues : c'est un lieu sans surveillance masculine, un espace très important pour les deux auteures car c'est un des premiers endroits où les femmes s'expriment librement. Le hammam devient le point de départ d'une solidarité féminine que les auteures exploitent afin d'amplifier et développer la parole de la femme :

Elle amorce aussitôt le fil de sa chronique. [...] elle écoute l'inconnu aux yeux absents ; en arrière, brouhaha des voix entrecroisées. Chuchotement entretenu des peines, une fois les pores de la peau bien ouverts, et ouverte l'ombre des pierres froides. D'autres femmes, muettes, se dévisagent à travers les vapeurs : ce sont celles qu'on enferme des mois ou des années, sauf pour le bain. (*FAA* 100-101).

Assia Djébar sous-entend dans cette citation que la plupart des femmes restent opprimées à la maison. Il ne faut pas oublier que les personnages décrits par les deux auteures restent des prototypes isolés qui fonctionnent comme des héroïnes, des leaders montrant le chemin à prendre à la masse des femmes.

Parallèlement au harem qui sous-tend un espace masculin où les femmes sont enfermées, le hammam apparaît comme un espace féminin, un lieu où les langues se délient et les corps ne souffrent plus : « assises ensuite, toutes rosies, semblables, elles s'apprêtent à s'alléger : conversations ou monologues déroulés en mots doux, menus, usés, qui glissent avec l'eau, tandis qu'elles déposent ainsi leurs charges des jours, leurs lassitudes » (*FAA* 100). Le hammam est un espace protégé où les femmes n'ont pas peur de s'exprimer car elles sont solidaires les unes des autres et se comprennent car elles vivent des expériences similaires. C'est un lieu de retrouvailles et de partage. Dès le

début de *Vaste est la prison*, Assia Djébar insiste sur le fait que les femmes se parlent à l'intérieur du hammam et osent dire leurs pensées :

L'ennemi est dans la maison !  
Elle sortit.  
-L' « ennemi » ? demandai-je, et je me tournai lentement vers ma belle-mère. [...]  
-Oui, « l'ennemi », murmura-t-elle. Ne sais-tu pas comment, dans notre ville les femmes parlent entre elles ? [...] Les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps... sans qu'ils sachent eux ! (13-14).

Dans cet espace confiné, les femmes savent que les murs gardent et partagent leurs secrets. C'est pourquoi Assia Djébar fait souvent référence au hammam comme le point de départ de la prise de parole, de l'émancipation et l'affirmation des femmes.

De plus, la moiteur, l'eau et l'aspect clos du hammam font écho à l'utérus de la femme. L'intérieur du hammam représente « la source » (OS 197) et la régénération car les « voutes hautes » (OS 197) rappellent les parois de l'utérus : les corps sont nus, on y retrouve la chaleur et l'élément liquide. L'utérus est le lieu de départ de la vie, ce n'est donc pas étonnant que cet espace devienne un lieu de renaissance pour les femmes et que l'eau y joue son rôle positif de régénérateur et guérisseur. Le bain est un lieu paisible, sans violence, protecteur. Au dehors, elles retrouvent des hommes violents, une société opprimante et opprimée, le silence et l'enfermement : « saturées de torrides vapeurs, puis de tiédeurs, puis de froidure brûlante, nous nous mettons à craindre le dehors. [...] Le dehors annonce l'exposition cruelle imposée à nos corps amollis » (OS 204).

### **b. L'eau : régénératrice ou destructrice ?**

L'eau joue un rôle particulièrement important dans les romans d'Assia Djébar et d'Evelyne Accad évoquant à la fois la purification et la guérison mais aussi la destruction. L'eau est en effet un élément ambigu et complexe puisqu'elle n'a ni forme ni

odeur ni saveur. Pourtant, elle peut prendre toutes les formes de son contenant ; elle est source de vie, peut exprimer le calme ou la colère ; on peut plonger dedans ou flotter à sa surface. Les différentes valeurs associées à l'eau, qu'elles soient positives ou négatives, sont toutes liées à la femme dans les romans d'Assia Djébar et Evelyne Accad. D'ailleurs, l'eau est souvent alliée à la féminité car elles sont toutes deux sources de vie et nécessaires au cycle naturel<sup>60</sup>.

Le Liban, comme l'Algérie, Beyrouth comme Alger sont bordés par la mer Méditerranée. Or la mer représente à la fois un avantage et un inconvénient : d'un côté la mer nourrit la population, mais elle offre aussi une ouverture facile pour la colonisation et pour l'exil. Dans *L'amour, la fantasia* Assia Djébar relate la colonisation d'Alger en 1830 et la compare à un acte sexuel, voire à un viol : « devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile » (14). C'est par la mer qu'Alger est prise par les Français. La mer à ce moment-là n'est plus une alliée mais une traîtresse qui a permis l'invasion des colons. C'est pourquoi les termes « déchire » et « dévoile » renvoient à la pénétration forcée comme à la rupture de l'hymen ; l'eau devient le sang d'une défloration de ce « Triangle » (14). La violence de la colonisation apparaît d'autant plus tragique que les Algérois semblent penser que « les envahisseurs allaient être les amants » (14) ; ils ne se rendent pas encore compte que « cette première campagne d'Algérie fait entendre les bruits d'une copulation obscène » (32). La mer révèle dans ces

---

<sup>60</sup> Dans son essai philosophique sur l'eau *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Gaston Bachelard introduit l'eau comme un « élément plus féminin et plus uniforme que le feu, élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes » (7). Il ajoute plus loin que « nous pourrions rendre compte du caractère presque toujours *féminin* attribué à l'eau [...] Nous verrons aussi la profonde *maternité* des eaux » (20). Dans cet essai, Gaston Bachelard associe l'eau au lait maternel, « le lait de la nature Mère » (171) et il rappelle que « la nature est une projection de la mère » (156). Tout au long de l'essai, Gaston Bachelard insiste sur les valeurs maternelles et fécondes de l'eau.

premières pages sa capacité de destruction et d'horreur, comme un tsunami qui avale tout sur son passage, une immense vague de colonisation qui engloutit en un rien de temps une ville entière. Elle a offert une ouverture au ravage et au pillage.

Pour Evelyne Accad aussi, l'eau peut être ce symbole hostile qui se transforme en une « mer qui subitement lui semble noire et menaçante » (*L'excisée* 117). L'eau reflète les sentiments qu'E. ressent : elle s'assombrit alors qu'« elle a un sentiment terrible d'angoisse qui lui étreint la gorge » (117). Les éléments renvoient et prédisent une fin tragique et violente : « les flots soulevés par la force des vents » (117). Pour Gaston Bachelard, l'eau de mer est « une eau inhumaine [car] elle manque au *premier* devoir de tout élément révéral qui est de servir *directement* les hommes » (*L'eau et les rêves* 206). La suprématie de l'eau douce dans l'essai de Bachelard apporte un éclairage sur la valeur négative de la mer qui développe une mythologie du « lointain », de l'étrange/étranger mais aussi du danger. La colonisation d'Alger et la fuite d'E. par la mer exploitent ces connotations et invitent le lecteur à comprendre les dangers de la mer.

Cependant, Bachelard ne semble envisager la mer que dans un sens unique, le courant qui amène le danger vers les rivages. Il manque d'envisager la mer comme la possibilité d'exil et d'un avenir meilleur. Dans *L'excisée*, Evelyne Accad joue avec les connotations antithétiques de l'eau : source de vie et provoquant la mort à la fois. Evelyne Accad considère d'abord l'eau comme un élément accueillant et porteur de vie :

Elle boit beaucoup, elle boit tout le temps. Elle aimerait que l'eau la remplisse et la remplisse et crée en elle une vie nouvelle, une vie différente, un enfant qui saura crier ce qu'elle a dû taire. [...] Elle boit et elle mange des dattes. Que cette eau, que ces fruits tissent en elle une vraie vie, une vie qui crierait la justice, la vérité et la liberté. (149)

Je souligne dans cette citation la valeur féconde et nourricière de l'eau qui apporte la vie. Mais cette citation présage aussi de la fin d'E. qui sera littéralement remplie par les eaux

puisqu'elle se suicide en se noyant dans le fleuve. L'eau a une forte connotation religieuse, en particulier dans ce roman où E., fille de pasteur, est décrite comme « Arabe et Chrétienne, Chrétienne et Arabe » (173). Dans la citation ci-dessus, l'eau a une valeur régénératrice (« une vie nouvelle ») qui fait écho au baptême. L'eau lave le corps et l'esprit, elle absout les péchés. Bachelard « trouve dans l'eau la matière pure par excellence, la matière naturellement pure. L'eau s'offre donc comme un symbole naturel pour la pureté » (181).

Or E. ici considère qu'elle n'a pas fait son devoir, elle s'est tue devant la domination la torture et l'injustice. Ainsi l'eau qu'elle boit doit en quelque sorte nettoyer son esprit et son corps de l'intérieur afin de donner à son enfant le pouvoir qu'elle n'a pas eu, comme le dit Elizabeth Karnoub dans son article « du sacrifice au sacrilège : le suicide d'une femme enceinte » : « elle se jette dans les eaux comme pour *laver* cette douleur morale, pour effacer toute trace du sentiment de rupture, avec le monde, avec P., la personne aimée, et avec elle-même qu'elle ressent » (111). Son suicide apparaît donc comme une absolution extrême. Se plonger dans le fleuve fait écho au baptême de Jésus-Christ ; de même son sacrifice renvoie au sacrifice ultime de Jésus-Christ.

Il est intéressant de noter que l'eau que boit E. s'oppose à l'alcool, liquide destructeur qui rend les hommes mauvais et violents. Que ce soit dans *Ombre sultane* d'Assia Djebar ou *L'excisée* d'Evelyne Accad, l'alcool est présenté comme un fléau qui détruit les mariages et en particulier les hommes :

Son haleine est lourde et chargée d'alcool et les paroles qu'il lui lance au visage la frappent et la font reculer dans un des coins de la chambre où elle se sent sombrer dans un nouveau désespoir. [...] P. la regarde avec haine et rancune, sûr de sa force et de sa toute-puissance, sûr de son pouvoir et de ses valeurs. Il brandit une chaise contre elle et avance avec rage dans sa direction. Son cœur fait un bon. Va-t-il la tuer ? [...] Mais il laisse tomber la chaise. Ses

yeux injectés de sang se voilent. Il ricane à nouveau et tombe sur le lit comme une masse. (*L'excisée* 175).

L'homme devient impuissant avec l'alcool, il ne contrôle plus ni ses gestes, ni ses paroles. Il perd toute autorité :

L'homme s'est remis à boire ; tu le surprénais dans cet abandon [...] L'homme apportait maintenant des bouteilles de bière.[...] Une fois tu l'as entendu vomir longuement dans les toilettes. [...] Il tombe sur son matelas au sol. Il s'endort, l'haleine chargée. (*OS* 105-106).

L'eau, en revanche apporte sobriété et sérénité. Elle permet aux femmes de voir leur sort plus clairement. En effet, l'eau n'embrouille pas les esprits, elle révèle et reflète l'image de la femme. À deux reprises à la fin du roman *L'excisée* Evelyne Accad prend l'image de l'eau-miroir : « E. regarde son image qui se reflète dans l'eau, *miroir de son passé, vision de son futur* » (je souligne, 161) ; « elle est arrivée au bord du fleuve, près de la mer. Elle a regardé son image qui se reflétait dans l'eau verte, reflet qu'elle avait déjà contemplé tant de fois, comprenant l'appel caché des flots et de la vague » (197). Ces deux passages qui se font écho contrastent avec la vision embuée des hommes alcoolisés. La clarté de l'eau donne du pouvoir aux femmes et leur permet de prendre les rênes de leur destin. L'eau apporte ainsi de l'espoir : alors qu'elle contemple son reflet, E. est aussi poussée à une « médiation sur son avenir » (El-Khoury 170). La métaphore de l'eau comme miroir illustre une prise de distance et une réalisation de la part des personnages féminins de leurs malheurs. Le reflet, leur double en quelque sorte, renvoie à la fois à ce que les femmes pourraient être et les place en confrontation directe avec ce qu'elles ne veulent pas affronter directement. L'eau les oblige à faire face à leur situation.

Conscientes du pouvoir destructeur de l'eau, les deux romancières envisagent cependant aussi cet élément de manière positive. Que ce soit pour Nour dans *L'excisée*, ou bien la belle-fille de Fatima dans la nouvelle « La nuit du récit de Fatima », la mer

leur permet de s'échapper, d'échapper à leur condition, à la domination des hommes, aux souffrances. Elles rompent ainsi avec un cycle vicieux. Le suicide d'E. révèle le pouvoir destructeur de l'eau mais il invite aussi à réfléchir à la portée de ce geste, en particulier à l'avenir qu'elle offre finalement à Nour. Malgré la tragédie de la mort d'E., la mer représente la possibilité d'un avenir plus serein pour les femmes. Lors de sa première traversée, E. rencontre une jeune femme égyptienne avec qui elle noue des liens forts et qu'elle retrouvera dans les dernières pages. E. lui confie Nour pour qu'elle quitte le pays et arrive en Suisse. La mer a rapproché ces deux femmes qui fuyaient toutes deux leur pays et les horreurs de la guerre. Cette femme égyptienne fonctionne comme un double positif d'E. car cette femme a réussi à fuir les tortures et la domination. Le lien qu'elles tissent lors de cette traversée est d'autant plus fort que la mer est l'alliée des femmes. L'eau est, comme dit précédemment, un élément féminin qui facilite la communication entre elles :

Elles se regardent et se comprennent. C'est tout un monde qui parle à travers cet échange de regard voilé par la fumée de la cigarette un monde de la souffrance et de l'oppression, le monde du silence et de l'acceptation, le monde de l'abnégation et du don de soi, mais aussi le monde de la révolte et des soubresauts vers les régions de vie et de liberté. (193)

La mer rapproche donc l'Égyptienne d'E., tout comme le bain du hammam rapproche les femmes et les aide à communiquer entre elles. Dans la nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement », les femmes entrent en communication grâce à l'intermédiaire de l'eau (« nous lui parlerons » *FAA* 97), et elles peuvent sortir : « des femmes, des paysannes, ont casé des robinets, pour pouvoir aller chaque jour à la fontaine ! » (*FAA* 101). À la campagne, la modernisation des maisons et l'arrivée de l'eau courante empêchent un peu plus les femmes de se retrouver, de sortir de chez elle et d'entrer en

communication. L'eau est non seulement essentielle pour vivre, mais aussi pour rassembler les femmes et partager leurs expériences.

Imprégnée de connotations chrétiennes positives et négatives, l'eau finit par suggérer le rôle sacrificiel des femmes au sein d'une société patriarcale vouée au chaos et à la mort. L'élément aquatique reste ainsi indissociable d'un autre fluide corporel : le sang. Les valeurs régénératrices de l'eau sont liées avant tout aux tortures que le corps des femmes subit ; la guérison vient après l'exposition des blessures.

### **c. Corps drogué, corps excisé, corps torturé, corps violé**

A l'eau s'opposent le feu et le sang. A la porteuse d'eau s'oppose la porteuse de feu. A la purification et à la guérison s'opposent la torture et l'excision. Le dévoilement, qu'il soit physique ou métaphorique, met à jour des blessures et des souffrances physiques et morales chez la femme. La souffrance provient de deux sources différentes dans les romans des deux auteures : de la guerre, d'une part, et des maris, d'autre part.

La guerre d'indépendance de l'Algérie et la guerre civile au Liban entraînent leurs lots de blessures, de tortures et de souffrance. Dans *Coquelicot du Massacre*, Evelyne Accad dénonce la violence de la guerre à travers le personnage de Najmé, jeune étudiante qui se drogue. Son corps devient alors « menu et amaigri. Son tee-shirt blanc fait ressortir la pâleur de son visage, la noirceur et le sang de l'œil. Les marques de la drogue et de l'accident ont défiguré ses traits » (CM 137). Le corps de cette jeune fille porte les marques de la guerre et personnifie le mal-être de la jeunesse libanaise qui souffre de la violence continue : « tout le drame de la crise, la jeunesse de son pays est incarné dans cette belle jeune fille devenue épave » (141). Najmé est une jeune femme intelligente qui

remet en cause la société dans laquelle elle vit et qui finit par devenir le prototype d'une génération sacrifiée. Elle critique sa société et ne comprend pas « comment expliquer les mutilations génitales, la polygamie, les crimes d'honneur, la répudiation, le devoir de procréation ? » (91). Najmé se drogue à l'héroïne, la poudre semble absorber toute vie à l'intérieur de la jeune femme et joue l'effet inverse de l'eau, qui hydrate et porte la vie. Najmé ne cherche pas à se guérir, elle veut se détruire. D'ailleurs, elle le dit elle-même quand elle expose son problème à son professeur : « Je triche avec moi-même et je mens à ma famille. Je n'ai pas vraiment envie d'arrêter. D'un côté, j'en suis incapable et d'un autre, je ne le désire pas vraiment. » (CM 141). La drogue que prend Najmé fait écho à l'autodestruction de la société dans laquelle elle vit. Le corps amaigri, frêle et osseux de Najmé rappelle les ruines, les maisons détruites de Beyrouth : le corps de la femme devient la métaphore de la nation détruite de l'intérieur par une guerre fratricide. La femme est l'image même de la nation. Une nation détruite.

La mutilation métaphorique du corps féminin est centrale dans l'œuvre d'Evelyne Accad qui, dans *L'excisée*, met au jour une torture physique et morale inédite, toute littéraire, décrite en ces termes par sa traductrice dans la préface : « le titre évoque non seulement les femmes excisées physiquement, corporellement, mais en même temps le sens métaphorique, la coupure des possibilités du développement de soi et de son expression personnelle » (*L'excisée*, note de la traductrice). L'initiale qui sert de prénom à l'héroïne marque la première excision du texte : cette « excision » du nom renvoie à la fois au manque d'individualité de E. et à une volonté d'universalité de son histoire. L'anonymat que l'initiale sous-entend est une façon de limiter son existence et de souligner l'oppression dont elle souffre : E vaut pour « Excisée », elle est ainsi mutilée

dans le langage comme elle l'est physiquement par l'ablation de son organe sexuel. L'initiale tronque littéralement son identité, ce qui permet aux hommes de sa vie de la contrôler et de la manipuler, à l'instar de P. qui lui fait croire à une vie différente basée sur l'égalité mais qui finit par la voiler et l'enfermer. Avec cet anonymat, elle devient aussi le symbole de toutes les femmes opprimées.

La cérémonie décrite dans le roman oppose le sang et l'eau : E. est enceinte et souffre de la chaleur, elle boit donc de l'eau qui symbolise « la justice, la vérité et la liberté » (*L'excisée* 149). Rapidement, l'eau laisse place au sang :

Le sang leur fait peur  
 Le sang du henné  
 Le sang des femmes  
 Le sang qui coule dans la terre  
 Le sang qui transforme la terre en jardins de peur et de violence  
 Le sang du mouton égorgé  
 Les larmes de sang qui coulent dans la plaine  
 Les femmes qui se suivent une à une, inconscientes  
 DE L'EXCISION (151)

L'anaphore évoque l'horreur de la cérémonie et de la torture que subissent ces fillettes. Alors même que, dès le titre du roman le lecteur s'attend à une description de cette pratique, la cérémonie n'est décrite qu'à la fin du roman : l'auteure place ainsi le lecteur dans une attente – et donc dans une insupportable angoisse – comparable à celle que vivent ces fillettes.

Toujours dans l'optique de dévoiler une vérité sur le monde et la condition des femmes, la cérémonie de l'excision met à jour les tortures que les femmes subissent depuis des siècles dans certaines communautés :

Et la femme-sorcière tranche le clitoris et le jette dans le bol. La fille hurle de douleur. Et le sang coule. Les femmes tiennent la fillette plus fermement. La sorcière continue son œuvre de mutilation. Elle découpe les grandes lèvres, comme de grandes oreilles rouges de peur, qui vont rejoindre le clitoris dans le bol. Le sang coule à flots maintenant et les cris de la fillette ressemblent à ceux d'un chien qu'on égorge. [...] Et la sorcière a terminé son

massacre. Les petites lèvres on été, elles aussi, tranchées et nivelées. Le sexe devrait être tout lisse et net, sans ambiguïté masculine, mais il n'est qu'une plaie béante, boursouflée et saignante. Et le sang coule sur les jambes et la robe de la fillette qui hurle. (*L'excisée* 153).

Certaines des étapes les plus définitoires de la vie d'une femme sont liées au sang : les menstruations et la perte de la virginité sont de ces étapes. Dans les romans d'Evelyne Accad et Assia Djebar, le sang est avant tout associé à la douleur, à la souffrance, à la torture que les femmes subissent (l'excision, mais aussi la torture et le viol). Contrairement à l'eau qui purifie et guérit, le sang est un élément épais, opaque et visqueux associé à la mutilation et au sacrifice. Tout comme le Christ qui a donné son sang pour sauver l'humanité, les femmes semblent être sacrifiées au nom d'une société patriarcale où elles sont dominées et opprimées.

À la suite de la cérémonie, les femmes « sont au bord du fleuve. Elles tiennent les bols au dessus de leurs têtes et récitent le Coran » (*L'excision* 161). C'est alors que les deux éléments (l'eau et le sang) vont se mélanger : « et les mères jettent le contenu des bols dans le fleuve. Un moment l'eau prend une teinte rougeâtre, mais le tout disparaît sous le reflet vert du fleuve » (*L'excision* 161). L'eau semble effacer toute trace du drame. En absorbant la couleur et le sang, l'eau dissout la violence et la torture qu'ont subie les fillettes, comme si elles n'avaient jamais eu lieu. Or, Evelyne Accad souhaite bien au contraire que cette violence soit visible afin de la dénoncer et de la critiquer.

Les fillettes souffrent : « les fillettes sont couchées à terre dans des mares de sang », « les blessures qui continuent de saigner », « un rictus de douleur » (*L'excision* 159) ; elles sont aussi incapables de se défendre : « les femmes la tiennent de tous les côtés » (153). En plus de la souffrance des fillettes, Evelyne Accad dénonce une tradition pratiquée dans des conditions hygiéniques douteuses : « elle sort ses instruments d'un

grand morceau d'étoffe rouge *taché d'auréoles huileuses* : un couteau pointu, des lames de rasoir, des pierres polies, de la poudre de henné verte, des bouts de ficelles et des aiguilles » (je souligne, *L'excisée* 153). La présence de mouches et de sable accentue l'insalubrité dans laquelle l'opération est pratiquée. De plus, la cérémonie est exclusivement féminine : les femmes perpétuent une tradition qui les diminue et la pratiquent hors du regard de la société. La cour du village ressemble à une prison (ou même un abattoir) d'où on ne peut s'échapper. E. montre le chemin de la révolte contre ces traditions. La fatalité de cette torture n'est plus inévitable à partir du moment où E. s'enfuit et se suicide afin de sauver la petite Nour. Le cercle vicieux est rompu et la tradition remise en cause car elle est présentée comme inhumaine et arbitraire.

Assia Djébar dénonce aussi les violences faites aux femmes mais elle rappelle aussi que certaines de ces violences font partie intégrante de la construction de l'Algérie puisque les femmes ont souffert et se sont sacrifiées pendant la guerre d'indépendance. À l'opposé des « porteuses d'eau » se trouvent donc « les porteuses de feu » (*FAA*), ces « sœurs qui auraient dû libérer la ville » (*FAA* 118). Assia Djébar aborde le sujet de ces femmes guerrières dans plusieurs romans dans le but de réinscrire ces femmes dans la mémoire collective et réaffirmer la participation active des femmes dans la lutte pour l'indépendance. Ces « porteuses de feu », séquestrées et rendues muettes après la guerre, sont bien réelles :

On *photographiait* dans les rues vos corps dévêtus, vos bras vengeurs, devant les chars... On souffrait pour vos jambes écartelées par les soldats violeurs. Les poètes consacrés vous *évoquaient* ainsi dans des diwans lyriques. Vos yeux révulsés ... quoi... Vos corps utilisés en morceaux, en tout petits morceaux... (je souligne, *FAA* 118)

Dans cette citation, il est important de noter les verbes « photographiait » et « évoquaient » qui inscrivent les femmes dans une Histoire et dans un texte, comme si cela constituait un point de départ dans la démarche d'Assia Djébar.

Puisque ces femmes ont existé, puisqu'elles ont véritablement souffert, Assia Djébar leur offre la visibilité qu'elles n'ont pas eue : « pour celles qui, dans les prisons, ont été isolées... On devrait faire des *gros plans* à chaque journée triomphante de la femme » (je souligne, *FAA* 119). Le vocabulaire photographique fait appel au visuel car Assia Djébar souhaite rendre ces femmes visibles, non seulement leur quotidien, mais aussi leur participation active dans une guerre qui est par essence masculine.

Or Assia Djébar, en abordant le thème de ces « porteuses de feu », dévoile des corps torturés, des corps violés, des corps électrocutés :

L'électricité, tu sais toi aussi ce que c'est ! [...] On n'a jamais su les détails bien *répertoriés* de tes tortures à toi ! On t'a soigné ensuite, comme moi, on a cru te laisser que quelques cicatrices, on n'a jamais su... [...] Elle dévoila la cicatrice bleue au-dessus d'un sein qui se prolongeait à l'abdomen (je souligne, *FAA* 118-120).

Assia Djébar insiste sur l'aspect documenté de ces violences pour prouver qu'on ne peut ignorer l'activisme des femmes ; les blessures sont d'ailleurs toujours visibles. Or la romancière algérienne juxtapose ces archives écrites avec l'oubli et le manque de connaissances réelles dû au silence imposé aux femmes à la libération (« on n'a jamais su ») mais aussi aux séquelles que ces tortures ont laissé (« j'ai toujours eu des problèmes avec les mots ! » 120). Le traumatisme laisse les femmes sans mots pour exprimer l'horreur de ce qu'elles ont vécu : comment parler de ce que l'on veut oublier à tout prix car cela est trop douloureux ? Assia Djébar se heurte à cette réticence féminine mais en évoquant par à coups cette réalité, elle replace les femmes dans l'Histoire, les réinscrit

dans cette Histoire. La description de cette violence vient aussi s'opposer à la vision orientaliste.

Ces violences et ces tortures décrites dénoncent la colonisation par la France. Tout comme Najmé dans *Coquelicot du massacre* d'Evelyne Accad qui représentait l'autodestruction de la nation libanaise, les femmes dans les romans d'Assia Djebar symbolisent la nation algérienne entière. Lorsque, dans *L'amour, la fantasia* Assia Djebar raconte la colonisation et la lutte entre Français et maquisards, c'est une femme qu'elle place au cœur de la révolte, au cœur de la résistance :

- On va te ficeler !  
 - Jamais, répondis-je, aucun de vous ne me touchera ! Gardez-moi à plusieurs, si vous voulez ! Personne ne me ficellera !  
 Ils sont restés plusieurs de garde. Le matin, ils m'ont apporté du café.  
 - Je ne bois pas avant de m'être lavé la figure !  
 Ils m'ont apporté de l'eau. J'ai fait mes ablutions. Ils m'ont représenté le café.  
 - Je ne bois pas ! Ai-je dit.  
 Ils ont voulu me donner des biscuits.  
 - Je ne mange pas !  
 J'ai pris les biscuits et je les ai posés à terre. (AF 190)

Cette opposition systématique aux soldats français évoque le pouvoir de la nation à résister à l'envahisseur. La femme-nation conteste la domination française qui rétorque par la violence : « ils apportèrent une cravache. Ils me frappèrent. Ils branchèrent l'électricité de leurs appareils. Ils me torturèrent » (AF 193). La torture que subit cette femme est une sorte de métonymie de la torture de la nation, comme si toute la nation était électrocutée.

Le thème de la femme/nation chez les auteurs masculins (tel que Kateb Yacine avec *Nedjma*<sup>61</sup>) et féminins reste un thème récurrent de la littérature postcoloniale :

---

<sup>61</sup> Publié en 1956 et écrit par Kateb Yacine, ce roman dépeint la relation de quatre hommes avec une femme appelée Nedjma, souvent identifiée comme « la femme-patrie ». Ce personnage

« incarnations de la Terre, de la Patrie, femmes “gardiennes” des traditions » (Gadant 4). Cette association s'intègre totalement dans le discours d'Evelyne Accad et Assia Djébar qui démontrent que les souffrances dues à la colonisation se sont répercutées sur les femmes et leur rôle dans l'espace public. Toutes les oppressions et les tortures subies par les personnages des romans des deux auteures forment un écho à la soumission des colonisés ; toutes les révoltes et les demandes de considération des femmes font écho aux révoltes et revendications nationalistes et indépendantistes.

Evelyne Accad et Assia Djébar dénoncent la violence institutionnelle de la guerre à travers leurs personnages féminins, mais elles critiquent aussi de manière acerbe la perpétration de violences envers les femmes par les hommes de leurs sociétés respectives. Le viol et les violences physiques semblent le lot de nombreuses femmes : « alors il m'a tapé dessus ... (regard vers l'horizon). Il m'a “cassé la gueule” littéralement ! » (*FAA* 132), « il ricana puis cracha sur elle » (*FAA* 187), « les paroles qu'il lance au visage la frappent et la font reculer dans un des coins de la chambre » (*L'excisée* 175), « il appuie ces gros doigts lourds sur son bras » (*BM* 134). Les rapports hommes-femmes sont aussi souvent liés à la violence, surtout dans l'acte sexuel : pour Hajila dans *Ombre Sultane*, l'acte sexuel avec son mari est un viol (« le viol, est-ce le viol ? » 82). Elle se sent incapable de sortir de l'étreinte de son mari qui possède la force et ne cherche que son plaisir. Les personnages des romans des deux auteures sont à la merci de la violence des

---

central au roman, objet de désir de ces quatre hommes, elle représente la diversité et l'Histoire de la société algérienne (elle est à la fois française et algérienne, sa mère était juive). Les critiques s'accordent sur le statut symbolique de Nedjma qui représente "the contradictory forces at work in Algeria's search for national identity or what Mosteghanemi refers to as "la femme-patrie" or the "woman as nation." (Winifred Woodhull "Rereading *Nedjma*: Feminist Scholarship and North African Women," *SubStance* 69 (1992) 50). Cependant, ce symbolisme est complexe et Woodhull explique "she emblemizes Algeria's 'betweenness' because of her multifaceted, contradictory, and shifting identity which encompasses past and future, the tribal and national society." (Woodhull 46).

hommes et c'est une des raisons pour lesquelles elles ont peur de parler, peur de se révolter. Que ce soit Hajila dans *Ombre sultane* ou Hayat dans *Blessure des mots* (« mais il ne desserre pas son étreinte » 134), les femmes souffrent de la force et de la domination exercée par des hommes qui ne les traitent que comme des objets sexuels.

### **3. La séparation des espaces politiques privé/public**

#### **a. Soumission et émancipation**

Si transgresser signifie dans un premier temps « ne pas respecter une obligation, une loi, un ordre, des règles » (TLF), ce terme invoque aussi un aspect spatial et concret, « aller au-delà d'une limite » (TLF). Le thème récurrent de l'enfermement mène inévitablement les femmes dans les romans des deux auteures à transgresser l'espace, les règles, les traditions. Elles mettent à jour la dichotomie centrale entre intérieur et extérieur qui reflète une dichotomie politique qui se traduit par les antithèses suivantes : espace privé-espace public, dominé-dominant et femme-homme. En brisant ces paires, Evelyne Accad et Assia Djébar émancipent leurs personnages féminins et critiquent la société patriarcale qui a établi ces séparations artificielles entre les hommes et les femmes.

Dès les titres de ses romans Assia Djébar insiste sur la question de l'emprisonnement des femmes : « vaste est la *prison* » et « Femmes d'Alger *dans* leur appartement » mettent en évidence l'enfermement physique : la préposition « dans » sous-entend des murs autour des femmes ; l'adjectif « vaste » élargit cet emprisonnement à la dimension morale. Dans « loin de Médine », l'adverbe « loin » exclut les femmes de

Médine, deuxième ville sainte de l'Islam après La Mecque. De la même manière, les premières pages de *Vaste est la prison* accueillent le champ lexical de l'emprisonnement « masque », « voilé », « ensevelissement », « exhume », « profond », « englouti », « ténèbres » (VP 19). Le choix du vocabulaire utilisé est précis et participe à l'impression de claustrophobie que les femmes arabes ressentent.

Grâce à l'utilisation d'images de démarcation, de lignes, Evelyne Accad décrit la société libanaise comme un endroit où les femmes sont confinées, enfermées et exclues. Cette image de frontière est particulièrement intéressante car elle permet de confronter deux perspectives : vue de l'intérieur, cette ligne est un mur infranchissable qui bloque l'épanouissement des femmes. Vue de l'extérieur, cette ligne de démarcation est un moyen de limiter l'expansion et de contrôler la visibilité des femmes. Cette ligne de démarcation symbolise la coexistence des hommes et des femmes, l'espace public et privé, la guerre et la paix, etc. Dans son livre *Question of Travel*, Caren Kaplan explique que “maps and borders are provocative metaphors, signaling a heightened awareness of the political and economic structures that demarcate zones of inclusion and exclusion” (Kaplan 144). Les personnages des deux auteures transgressent cette frontière et annoncent la force de caractère de ces femmes qui brisent un système en se montrant au public.

Au premier abord, le mur apparaît comme un obstacle concret et imperméable, le symbole de « barriers erected to limit the freedom and maintain the silence of voices that are excluded from the circles of power » (Willis 65). La description de la société libanaise faite par Evelyne Accad met en lumière les effets négatifs du système patriarcal, le premier étant la construction de murs physiques ou psychologiques dans le but de

restreindre l'espace et la voix des femmes et les exclure de l'espace public. De plus, Evelyne Accad insiste sur la structure tribale du Liban où chaque communauté impose ses propres règles, annulant toute possibilité de cohérence et de cohésion dans le pays. Les femmes doivent alors se confronter à des couches successives de murs et d'interdictions de la part de la communauté, de la société et de la famille, comme le professeur de musique de Nour dit dans *Coquelicot du massacre* : « on a tellement peur dans notre société de parler de ces choses. On n'ose pas dire combien la famille pèse sur l'individu et entrave son autonomie, son esprit d'indépendance » (CM 131).

Une fois qu'elle a établi la métaphore du mur pour la société patriarcale contraignante, Evelyne Accad engage une critique de ce système à travers la description des personnages qui suffoquent ou sont hors d'haleine. Hayat, l'écrivain dans *Coquelicot du massacre*, explique pourquoi elle a quitté le Liban : « je l'ai quitté parce que ses institutions m'étouffaient et m'empêchaient d'éclore en tant que femme à part entière. Je voulais choisir ma vie, qu'elle ne me soit pas imposée, délimitée par des restrictions » (CM 15). Les limites imposées par la société étouffent les voix des femmes et créent « un mur de mutisme, d'absence, et de désolation » (CM 87). Les personnages féminins des deux auteures ne sont pas seulement des témoins de cet enfermement physique et psychologique, elles étouffent et sont sur le point de se révolter contre ce système.

En longeant les murs de la ville, Nour longe aussi les murs du système patriarcal et cherche un moyen de les franchir. En effet, les femmes se retrouvent dos au mur de la société patriarcale et prennent alors conscience des défauts de cette société :

Femme devant un mur. Femme qui triche pour vivre. Femme qui s'arrange pour vivre. Femme qui troue le mur avec une épingle pour pouvoir apercevoir l'autre côté de sa prison, le côté liberté, le côté espace. Femme qui travaille avec lenteur et patience pour respirer, pour ne pas suffoquer, pour trouver l'espace qui conduit à la mer et aux vagues infinies. (*L'excisée* 61).

La souffrance mène vers la révolte et la rébellion. Certaines femmes prennent le contrôle de leur destin quand elles réalisent que les murs sont fissurés. Nour semble remplir une mission de reconnaissance pour toutes les femmes (« si je n'essaie pas de franchir ce mur de mutisme, d'absence et de désolation, qui le fera ? Qui osera ? Quelqu'un doit commencer », *CM* 87). Alors qu'elle progresse dans sa mission, Nour s'arrête à des camps de base pour informer les gens de sa progression, se reposer, reprendre des forces et insuffler de l'espoir. En effet, en suivant Nour, on peut remarquer l'évolution de son personnage et sa volonté d'accomplir sa mission, de réaliser son rêve. Quand elle atteint la maison de son ancien professeur de musique, Nour est décrite comme une femme plus forte et plus déterminée qu'au début du roman où elle remettait en question sa décision et doutait de ses capacités à arriver à ses fins. Par exemple, la première fois que Nour est présentée elle est décrite comme étant effrayée par la mort. Cependant, alors qu'elle poursuit sa mission elle dit : « Je ne peux pas rester. La mort est partout. Je préfère l'affronter » (*CM* 115). Evelyne Accad envoie un message aux femmes qui doivent être actives et prendre en main leur destin.

De son côté, Assia Djébar imbrique des histoires plus ou moins récentes de femmes qui sortent de cet espace physique et moral restreint. La transgression de l'espace s'accompagne donc d'une véritable révolution sociale qui est difficilement acceptée (« elle ne comprendra jamais car elle ne sera jamais de nos maisons, de nos prisons, elle sera épargnée de la claustration, et par là, de notre chaleur, de notre compagnie », *VP* 279). Ces actes individuels initient pourtant un changement important des mentalités, une volonté de briser les barrières qui enferment les femmes. Dans *Ombre Sultane*, Assia Djébar met en évidence ce conflit entre intérieur et extérieur (ombre et lumière ; tradition

et modernité, soumission et émancipation) à travers deux femmes, Hajila et Isma. Ce roman aborde la question de l'étouffement, de la suffocation, de la claustrophobie des femmes. Hajila symbolise, au début du roman, toutes ces femmes soumises, enfermées physiquement et socialement. De son côté, Isma représente la femme émancipée. Ce roman à l'apparence manichéenne s'attache à dénoncer l'emprisonnement des femmes algériennes et appelle celles-ci à sortir, à enlever le voile qui les étouffe et les prive de visibilité dans la société. Hajila, récemment mariée, apparaît réservée, dans l'ombre de cet homme et de la tradition, mais elle va petit à petit chercher à atteindre la lumière extérieure. Sortie après sortie, elle s'émancipe, brave les interdits et finit par enlever le voile en pleine rue. Cette sortie progressive est un appel à la transgression de l'espace géographique, de l'espace public.

Enfin, la solution proposée par les deux auteures afin de sortir de cet emprisonnement et de ces limites est la solidarité entre les femmes qui se crée de fait dans les lieux comme le hammam. C'est de l'intérieur que les femmes cogitent leur révolte, transformant leur enfermement en force. La solidarité est une des solutions proposées par les deux auteures pour lutter contre le système patriarcal. Hayat, dans *Blessures des mots* d'Evelyne Accad exprime cela : « avais-je eu raison de penser que je servais la cause des femmes ? Un geste isolé peut-il avoir une portée collective ? (154) » Ce monde des femmes mises à l'écart de la sphère publique est donc à double tranchant pour la société patriarcale car les hommes créent ainsi un monde homogène, un front qui partage les mêmes émotions, les mêmes sentiments, les mêmes persécutions. En écartant les femmes de leur propre monde, les hommes facilitent la communication entre les femmes, ce qui leur apporte à la fois force et nombre : « si elles parlent entre elles, elles

vont réfléchir, comparer leurs vies quotidiennes, et peut-être se rendre compte des injustices infligées par leur père et leur mari » (Meilhan-Swett 67). L'enfermement des femmes leur fournit un espace de rencontre et d'échange qui pourrait se retourner contre les hommes et la société patriarcale.

Cynthia Hahn explique :

La force de ses [Evelyne Accad] portraits fictifs est basée sur la façon de dépeindre des individus à la fois en tant que personnages uniques et en tant que citoyens politiquement engagés, représentant symboliquement la population en général. (« The Politics of the Personal in Evelyne Accad's *Blessures des mots* 103)

L'émancipation des femmes semble se trouver entre les mains d'un personnage particulier (E. dans *L'excisée*, Nour dans *Coquelicot du massacre*, ou Hayat dans *Blessures des mots*) ; or pour Evelyne Accad et Assia Djébar, la force d'émancipation vient de la solidarité féminine, de leur capacité à s'entre-aider, à s'écouter et à se parler.

Hayat l'exprime en ces termes :

Elle se sent dépossédée par un pouvoir patriarcal qui maîtrise le lieu et le déroulement des événements. Les femmes ont beau y échapper grâce à la solidarité qui les unit, leur amour est récupéré pour alimenter les fantasmes des hommes assis derrière leur rideau (*BM* 77).

Si la solidarité apparaît comme un moyen de s'émanciper et de lutter contre l'enfermement, il n'en reste pas moins que « la lutte pour l'espace féminin auto-créé est rendue plus ardue par le fait que les femmes sont très confinées par les hommes » (Meilhan- Swett 66). C'est pour cela que les personnages des romans d'Evelyne Accad semblent isolés et agir seuls ; car le but est de retrouver un équilibre et un partage dans la société et non pas d'inverser les rôles.

Enfin, il faut rappeler que cette émancipation ne sera possible que si au sein du groupe, les femmes ne se mettent pas elles-mêmes des battons dans les roues. En effet, la

tradition de l'excision ou bien les rapports conflictuels entre les femmes dans *Blessures des mots*, montrent les limites de cette solidarité. Le monde des femmes n'est en effet pas toujours un havre de paix. Il faut aussi lutter contre les autres femmes, celles qui perpétuent les traditions et le système patriarcal : « on ne peut pas assigner le blâme de l'oppression sur un sexe ou sur l'autre car c'est le rapport entre les deux qui construit les obstacles sociaux » (Meilhan-Swett 69). Pour conclure sur ce thème de la solidarité, j'emploierai les mots de Meilhan-Swett qui écrit :

E. et Hayate reconnaissent l'ambiguïté de leurs rôles sociaux, des rôles précaires par l'écart entre leurs rêves d'établir un espace où on peut cultiver une certaine solidarité féminine, et la réalité. Dans cette réalité l'accès à un tel espace est limité et les femmes n'ont pas encore formé leurs propres standards pour se juger. [...] Malgré l'ambiguïté et les difficultés, E., Hayate et les autres femmes ont construit la fondation d'une évolution sociale qui aboutirait à la participation des hommes et des femmes à la création d'un monde de solidarité, de liberté, et de respect (« La solid(t)arité féminine dans l'écriture d'Evelyne Accad » 74).

Cette citation met en relief le paradoxe inscrit dans les personnages d'Evelyne Accad et d'Assia Djebar : à la fois solitaire, prototype unique et solidaire, plurielle, la femme dans les romans des deux auteures devient une meneuse et un modèle qui prône la paix et le respect dans un monde en guerre.

## **b. Guerre et paix**

C'est paradoxalement en temps de guerre que les femmes peuvent sortir de chez elles et prendre part aux combats nationalistes. La dichotomie intérieur/extérieur s'associe, chez Evelyne Accad, à l'opposition guerre/paix. L'intérieur symbolise la société patriarcale, destructrice, dangereuse alors que l'extérieur représente l'espoir, la paix mais aussi la possibilité de créer une société plus juste, inclusive des différents genres et des différentes religions. Dans *Coquelicot du massacre*, la description de

Beyrouth mitraillée, ensanglantée, en ruines, prouve la nécessité de sortir de cet espace et de reconstruire une société. Le centre, symbole de la société patriarcale, n'engendre que peur, sang et violence. La société patriarcale est en décomposition, elle pourrit de l'intérieur (« la puanteur fétide des cadavres putréfiés emplit la rue, complètement déserte – pas un chien, pas un chat pour les rassurer, maisons effondrées, murs abattus, fenêtres incendiées, cadavres jonchant les trottoirs », *CM* 45). Selon Evelyne Accad, la société patriarcale est son propre ennemi, elle a engendré toute cette souffrance et cette guerre fratricide. C'est pourquoi Nour et Raja tentent de rejoindre l'autre côté de la ligne de démarcation, un espace mythique où règneraient la paix et l'harmonie, où les enfants pourraient jouer dans les rues sans craindre les bombes et les snipers : « on disait que là, c'était plus calme, qu'il n'y avait pas de combats, qu'on pouvait marcher dans les rues, que chrétiens, musulmans et druzes se côtoyaient comme par le passé » (*CM* 43).

La violence de la société patriarcale se traduit par le pouvoir du père dans *L'excisée*. Alors que P. représente, au début du roman, l'émancipation (« ensemble, nous *traverserons* la mer et les sables, ensemble, nous irons vers le pays de mes rêves où nous *construirons* un nouveau monde toi et moi », je souligne, *L'excisée* 91), le père de E. est l'image de la société patriarcale qui emprisonne les femmes :

Il s'est mis à clouer les volets de sa chambre, les uns après les autres. Chaque clou est un clou enfoncé dans sa chair, dans sa liberté, dans son espoir. [...] et les coups s'enfoncent dans le bois et dans son cœur. [...] Dehors les mitrailleuses pleuvent quelque part. Toute la ville semble être de connivence. [...] Au dehors et au-dedans les coups diminuent, le travail s'achève. Les libertés sont contrôlées, emmurées, étouffées. [...] Toutes les femmes cloîtrées, enfermées, mutilées, agenouillées dans la honte et dans le désespoir. (*L'excisée* 95)

La violence des coups de marteau fait écho aux mitrailleuses. Les deux outils cherchent à asservir l'ennemi et à le contrôler. E. est désormais enfermée dans le noir, la porte est

fermée à clef, les volets des fenêtres sont cloués. Elle n'a plus aucun lien avec l'extérieur. Cet emprisonnement forcé lui donne « l'impression d'étouffer, d'être asphyxiée petit à petit » (*L'excisée* 97).

En établissant ces murs, Evelyne Accad exprime sa colère contre les institutions qui ont exclu les femmes et mené à la guerre et à la destruction :

Elle comprend la rage qui le pousse à s'attaquer, à détruire les institutions d'une société pourrie, patriarcale en ses tréfonds : hommes de pouvoir, monarques écrasant le peuple au nom de Dieu, père abusant, battant et méprisant leurs enfant au nom de Dieu, mais frappant, violent, mutilant et répudiant leurs femmes au nom de Dieu, mères contrôlant, voilant, excisant leurs filles au nom de Dieu, riches volant les pauvres au nom de Dieu, au nom du Père, du Fils, du Saint-Esprit, au nom d'Allah le Tout-Puissant et Miséricordieux. (*CM* 17).

Dans ce roman, E. passe d'un système de domination à un autre, de son père à P. qui cherchent tous les deux à contrôler son corps et son esprit, ses mouvements et ses idées. Evelyne Accad critique ainsi de manière amère les différentes religions : le père chrétien et P. musulman finissent par imposer les mêmes systèmes de domination et traduisent « the vision of Lebanon as a country stuck in religious strife » (Bourget 72). De plus, l'échec de la relation entre E. et P. « is a problematic allegory of Lebanese society prior to the civil war » (Bourget 73).

La guerre détruit tout, même l'ordre créé par la société patriarcale. La dichotomie entre le monde privé et le monde public se désintègre avec la guerre : les murs des maisons sont détruits et les femmes peuvent désormais prendre part au processus de survie. Les images des murs et de la destruction sont centrales dans les œuvres des deux auteures car les murs ne peuvent être détruits que par la violence des hommes. Les femmes profitent de la dévastation créée pour établir un monde nouveau plus juste. De plus, les murs qui encerclent toute la ville mettent en évidence la notion de suffocation

que les femmes ressentent : « il fallait traverser la ville, essayer de rejoindre son frère pour que l'enfant cesse de trembler, et qu'ils puissent de nouveau respirer, bouger, vivre » (*CM* 45). Nour essaie d'atteindre un espace de paix, sans contrainte mur ou exclusion et présente l'autre côté de la ligne de démarcation où la liberté existe.

De plus, Evelyne Accad fait une analogie entre les murs et les frontières dans le but d'attirer la sympathie et l'écoute des hommes : les murs artificiels qu'ils ont construits font écho aux frontières arbitraires dessinées par les forces extérieures et les puissances coloniales. La métaphore récurrente de la femme comme personnification de la nation souligne la critique anticoloniale. Le parallèle entre la condition des femmes et la situation au Liban contribue à la critique d'Evelyne Accad de la société patriarcale : « partout des bandes armées ont assiégées Beyrouth, remuant les haines, semant la peur, brisant les confiances, cassant l'euphorie. Les barricades se sont dressées sur les mêmes rues, sous le même ciel, dans la même ville : frère contre frère, sœur contre sœur » (*L'excisée* 41). Cependant, la comparaison révèle le potentiel de révolte et de décolonisation puisque les femmes aussi cherchent leur espace. Colonisées par les hommes, les femmes circulent dans un espace artificiel délimité par les hommes, tout comme les Français ont imposé leurs frontières au Liban, regroupant ainsi des peuples qui ne pouvaient pas se considérer comme une nation à part entière.

Paradoxalement, la guerre apporte l'espoir d'un changement puisque les murs sont « percés par les balles » (*CM* 59), ce qui permet aux femmes d'apercevoir ce qui se passe de l'autre côté. La destruction et les dommages engendrés par la guerre ont secoué la société et le système patriarcal et « violence ... represented universal loss of power » (Cooke 87). La guerre fonctionne comme déclencheur du changement puisqu'il permet

aux femmes de « take advantage of the chaos and strife » (Willis 65) dans le but de faire face à leur propre destin et aux limites de leur espace. Les personnages féminins chez Evelyn Accad vont donc en mission contre le système et les valeurs qui prévalaient avant la guerre.

Comme Willis explique « Accad's heroines break with tradition through movement, and their acts pierce the walls of silence and cross the lines of demarcation » (Willis 67). Constamment en mouvement, les personnages féminins tentent d'échapper à ce système oppressant. Cependant, le chemin est rempli d'obstacles et de dangers qui symbolisent la difficulté pour les femmes de se démarquer réellement du système patriarcal et des troubles qu'elles éprouvent à dépasser et détruire ces murs. Alors qu'elle débute son voyage avec son fils Raja, Nour s'engage aussi dans un mouvement vers l'avant : elle ne pourra plus faire demi-tour et retourner en arrière car « la rue est pleine d'embûches » (CM 45). Elle essaie de traverser la ville « sans être atteint[e] par la mort qui rode partout » (CM 45). Nour s'engage en effet dans une course contre la mort et elle ne peut s'arrêter : « elle avance frôlant les murs, tirée par une force invisible, guidée par le besoin de survie » (45).

Après leur voyage difficile Raja et Nour doivent faire face à un espace encore plus dangereux : « la ligne de démarcation qui coupe la ville en deux, le no man's land, empire de la terreur, de la destruction et de la mort » (CM 47). Comme le dit Willis :

Il ne s'agit donc pas simplement d'échapper à leur situation. L'obstacle c'est la ligne de démarcation elle-même. Il faut la confronter et l'éliminer car elle sert à faire durer l'oppression et la division entre l'opresseur et l'oppressé. L'élimination de la ligne de démarcation signifie la fin de l'oppression et de la division. (« la guerre civile et le rôle de la femme » 180).

Depuis le début le but de Nour est en effet de traverser cette ligne de démarcation qui perpétue la destruction de la société, la division qui représente l'exclusion et la séparation

des hommes et des femmes. La traversée de cette ligne de démarcation par Nour suggère que les femmes sont prêtes à agir et à se libérer.

De la même manière, E. dans *L'excisée* réussit à dépasser le mur du village de P. et à sauver Nour de l'oppression. La révolte d'E. a pour but de redéfinir l'espace et de retrouver sa voix. Dans un premier temps, E. échappe à l'oppression de son père et pour cela traverse les frontières géographiques pour se retrouver dans un petit village palestinien. Or sa deuxième échappée semble plus réfléchie car elle prend consciemment son destin en main et

Je refuse ta façon de m'emprisonner. Si tu ne me redonnes pas ma liberté, je la prendrai. Tu ne me reverras plus jamais.

Elle lui tient tête comme elle aurait dû le faire dans son enfance avec Père. C'est là qu'elle aurait dû s'affirmer. Mais il n'est pas trop tard. Il montre qu'elle existe maintenant. Il faut qu'elle fasse entendre sa voix pour les femmes qui attendent, qui entendront peut-être et qui suivront peut-être et qui bougeront et se lèveront peut-être. (*L'excisée* 175)

Le chemin de la libération est long et difficile pour E. Après s'être enfuie de chez elle, après avoir été témoin de l'excision de ces petites filles, E. escalade le mur qui encercle le village. De la même manière que pour Nour, le mur est le plus dangereux à passer. E. est enceinte et par conséquent elle a du mal à monter (« elle n'a pas la jeunesse et la force de la petite fille et sa longue robe et son long voile la gênent. [...] elle s'accroche aux motifs et se hisse avec lenteur le long de la porte. La petite fille lui sourit et lui tend la main », *L'excisée* 181).

Pourquoi la métaphore du mur est-elle si puissante dans les romans d'Evelyn Accad ? Bien que je sois d'accord avec les articles de Willis et de son analyse de la métaphore, je voudrais faire remarquer que le message d'Evelyn Accad concerne la reconstruction et la manière dont les hommes et les femmes vont travailler à la reconstruction de leur pays. Willis semble arrêter son analyse au démantèlement des murs

et à l'acceptation qu'une femme a besoin de résister au système patriarcal. Mais Evelyne Accad inclut un message pour le futur de son pays. Suite à la description du processus de démantèlement du mur, Accad commente le processus de reconstruction d'une société égalitaire, juste et inclusive de tous les groupes et offre un message d'espoir et d'optimisme. Ainsi, dans *Coquelicot du massacre*, Hayat et Adnan traversent la ville en voiture et Adnan dit : « Je me dis que c'est là que l'espoir peut renaître, que dans ce lieu, la reconstruction et la renaissance doivent jaillir » (CM 241). Plus loin, Nour et Raja rencontrent un jeune homme, ami du Père Boulos : « sa vie, ses écrits, son exemple demeurent. Nous devons continuer son travail de réconciliation. Il en va de l'existence de ce pays et de tout le Moyen-Orient » (CM 259). Enfin, lorsque Nour et Raja traverse la ligne de démarcation, ils sont aidés par un « protecteur » qui « travaille à la reconstruction du pays, et non plus à sa destruction [...] J'ai vu la lumière et l'amour incarnés dans cet être hors du commun [...] nous devons prendre la relève [...] l'espoir peut renaître ! » (CM 269-273). Nour et Raja sont des personnages remplis d'espoir, « porteurs de messages importants, ils n'ont pas le droit de se laisser aller au découragement. [...] Leur tâche est de la parler, de la chanter, de l'écrire » (CM 273). Dans ces dernières pages, Evelyne Accad s'attarde sur une production positive (parler/chanter/écrire) pour que « l'espoir renaisse » (CM 273). Car les quelques femmes protagonistes des romans des deux auteures montrent le chemin et doivent entraîner une société entière derrière elles. C'est pourquoi, le dernier mot de *Coquelicot du massacre* est « amour » et le dernier mot de *L'excisée* est « reviendrai ». Ces deux mots ouvrent la voix à un avenir plus juste, plus paisible, plus optimiste.

Malgré tout, les doutes et les incertitudes ponctuent les romans d'Evelyne Accad.

Les protagonistes ressentent le fardeau de leur mission et se demandent :

Comment reconstruire sur des corps étranglés, sur des lèvres ensanglantées, sur des sexes arrachés et mutilés, sur des membres déchiquetés et sur toute une ville écartelée, rongée et sillonnée de vengeances, de haine et d'injustices ? (*L'excisée* 97)

E. et Nour, dans leur processus de mise en ruine de l'oppression, sont témoins des atrocités de la guerre, du sang éclaboussé dans les rues et sur les corps inanimés des victimes. Toute cette violence, toutes ces morts remettent en question leur mission : « Pourrons-nous jamais réparer ce cataclysme ? Combien d'années faudra-t-il pour recomposer le chant de ce pays ? Même si l'argent permet d'acheter de nouveaux instruments, de nouveaux murs, de nouvelles arcades, de nouvelles mosaïques, comment ressusciter les corps ensevelis sous la pierre ? Comment arracher la haine accumulée par ces morceaux disloqués ? » (*CM* 229). Bien que les romans ne révèlent pas vraiment la fin de la guerre, les questions posées par ces femmes permettent d'envisager une société meilleure et de poser des bases saines pour reconstruire le pays, sans murs, sans ligne de démarcation.

### **c. Le cercle**

Tout comme l'eau et le sang, le cercle renvoie à des connotations ambivalentes dans les œuvres d'Evelyne Accad et Assia Djebar. Cercle vertueux ou cercle vicieux, cette figure géométrique est une figure particulière parce qu'elle n'a pas d'angle, elle n'a donc ni début ni fin. Bachelard explique la différence entre « le refuge carré qui serait construit et le refuge circulaire qui serait l'image du refuge naturel, le ventre féminin » (*La terre et les rêveries du repos* 148). Mais cette impression positive d'infini que dégage

le cercle peut aussi devenir oppressante et contraignante car elle implique la répétition éternelle d'une même ligne, telle une spirale infernale.

Au premier abord, le cercle dégage une impression de protection, « un circuit fermé », « un symbole de protection assurée dans ses limites » (El Khoury 172). C'est une figure associée à la féminité et à l'intimité car « il rappelle par son mouvement de totalité le Mandala » (El Khoury 172), un symbole spirituel dans les religions hindou et bouddhiste qui représente l'univers. De plus, le cycle naturel de la vie (naissance – vie – mort – renaissance) contribue à cette connotation positive du cercle vertueux. Contrairement au système patriarcal qui n'engendre, selon Evelyne Accad, que guerre et destruction, la femme apporte amour, compassion et compréhension, des sentiments qu'elle estime essentiels pour reconstruire une nation déchirée par le pouvoir et le phallocentrisme. Elle décrit ce système comme

Primitif, qui induit un cercle vicieux de destruction. Plus les hommes veulent de domination et de pouvoir sur les autres, plus ils recourent aux armes. Les moyens utilisés pour y parvenir sont valorisés en fonction du succès remporté. Fusil, mitraillette, canon – autant de symboles sexuels masculins – sont brandis et utilisés pour conquérir et détruire. (*Des femmes, des hommes et la guerre* 46)

Face à la violence du phallus masculin, Evelyne Accad oppose la rondeur et la protection de l'utérus féminin qui cultivent le mythe de la (re)naissance et de la douceur. Ce cercle vertueux que les femmes possèdent biologiquement doit être mis en avant car « sans transformation radicale des attitudes, sans profonds changements dans la manière de se représenter le pouvoir et l'amour, il n'y aura pas de solutions aux difficultés inextricables que traverse le Liban » (*Des femmes, des hommes et la guerre* 49). Les différentes transgressions des protagonistes ont pour but d'apporter les changements nécessaires pour reconstruire une identité nationale. Ces transgressions permettent de briser le cercle

vicieux et de construire un cercle vertueux, de recréer un équilibre. La ligne parfaite du cercle fournit une représentation géométrique d'un équilibre social idéal.

C'est paradoxalement en tuant le fœtus que ce cercle vertueux est parfois possible. Dans *L'excisée* ou *Ombre sultane*, les protagonistes tentent de briser un cercle de violence pour construire un cercle de protection. Ainsi, les fœtus nés de rapports violents et sans amour ne peuvent que reproduire cette violence. C'est par un acte violent d'avortement ou de suicide que Hajila et E. construisent ce cercle vertueux et brisent une spirale infernale de violence et de traditions qui se répètent de génération en génération.

Certains personnages féminins des romans des deux auteures semblent coincées, dans un cercle vicieux, à répéter les erreurs des générations passées. Les deux nouvelles « Femmes d'Alger dans leur appartement » et « La nuit du récit de Fatima » mettent en scène cette répétition et la volonté de certaines femmes à casser cette destinée des femmes. Dans « La nuit du récit de Fatima », Assia Djébar raconte une histoire qui semble se répéter dans la famille : l'abandon d'un enfant qui sera élevé par une autre femme que sa mère. Ce schéma familial se répète sur au moins deux générations. Le récit réalisé en alternance par la belle-mère et la belle-fille est angoissant car il semble prévoir le sort de Mériem (l'enfant de la belle-fille) de manière inéluctable. Or la force de cette histoire réside dans les dernières lignes, moment où la mère de Meriem décide de briser ce cercle vicieux : « j'exécute mon plan » (*FAA* 57). Alors que Mériem est élevée par sa grand-mère, enlevée à sa mère comme d'autres enfants de la famille, elle ne reconnaît plus sa mère. C'est à ce moment-là que la narratrice cherche à briser ce cercle et enlève sa propre fille pour rejoindre Palma : elle veut échapper à cette situation qui pousse les mères à se séparer de leurs enfants et se pose ainsi la question : « pourquoi, de si loin,

hanterait-elle [Arbia] ma vie ? » (*FAA* 57). Arbia est l'arrière-grand-mère, celle par qui ce cercle a commencé. Malgré cette rupture avec la famille de son mari, la narratrice n'échappe pas au cercle de sa propre famille. Elle se retrouve donc entre deux cercles : celui de sa mère, en exil, qui avait tout laissé tomber et le cercle de Fatima où les femmes sont vouées à céder leur enfant. En brisant un des cercles, elle finit par en rejoindre un autre : celui de la fuite et de l'exil. Les femmes deviennent des « voyageuses sans bagages » (*FAA* 57), comme si la rupture avec une tradition familiale laissait les femmes sans trajectoire, errante et perdue.

Evelyne Accad emploie aussi la figure du cercle dans *Coquelicot du Massacre* : c'est le titre du journal intime de Najmé, cette jeune étudiante droguée : « LE CERCLE INFERNAL » (*CM* 177). Celle-ci confie ses problèmes à son professeur qui lui conseille d'écrire ce qu'elle ressent. L'écriture, l'expression des sentiments est un moyen de briser ce cercle vicieux de la drogue. En effet, Najmé explique qu'elle a déjà suivi quelques cures de désintoxication, mais à chaque fois elle replonge dans la drogue. La drogue semble briser le quotidien, l'angoisse de la guerre et des bombardements. Malheureusement, elle crée un autre cercle vicieux, celui de la dépendance qu'elle décrit de la manière suivante : « C'est un cercle vicieux. Mon Dieu, que dois-je faire ? Si je me défonce régulièrement, c'est la mort. Si je n'en prends pas, je deviens folle – démence permanente et sans issue » (*CM* 191).

Le cercle vicieux qu'elle décrit ici fait écho à la situation du Liban. La guerre civile et la situation que le Liban continue de connaître semble sans issue, comme si la guerre était la drogue de ce pays : Evelyne Accad condamne cette dépendance à la violence, violence due aux hommes, perpétrée par les hommes et attachée à un système

patriarcal. Les femmes sont les victimes, prisonnières de cette situation à laquelle il est difficile de trouver une solution. E. dans *L'excisée* en fait l'expérience : elle passe de l'autorité d'un père à l'autorité d'un homme, P. mais elle ne réalise le parallèle que tard, une fois qu'elle a été témoin de la cérémonie d'excision des petites filles du village où elle vit. En quittant un cercle, celui de sa famille où les femmes sont soumises au Père, elle rejoint le cercle encore plus restreint de P. qui la voile et limite ses mouvements.

Ainsi, les deux auteures dénoncent une situation qui se reproduit à l'infini : « l'homme sème dans la femme son germe de violence et la femme engendre les bourreaux de demain » (CM 161). À travers la métaphore du cercle, les auteures démontrent à quel point les femmes sont emprisonnées par la société patriarcale, par les préjugés européens et masculins, par le voile, par les murs des maisons/harems, emprisonnées dans un rôle, dans une fonction, dans une tradition.

Le cercle sert de métaphore pour une situation qui se reproduit et dénonce donc la répétition des violences. Dans son roman *Le Blanc de l'Algérie*<sup>62</sup>, Assia Djébar insiste sur le lien entre la guerre d'indépendance de l'Algérie et les tragédies des années 1990, décennie où les intégristes faisaient régner la terreur. Assia Djébar confronte les démons du passé afin de mettre à jour les démons du présent. Les voix des morts se mêlent à la voix de la romancière pour former un discours contre les répressions du FLN. Si on reprend les étapes proposées par Henri Rousso<sup>63</sup>, Assia Djébar critique donc le « refoulement » de la guerre d'indépendance entamé par l'Algérie et s'inscrit dans la

---

<sup>62</sup> Par la suite, j'utiliserai l'abréviation BA pour citer ce roman.

<sup>63</sup> Dans son ouvrage *La Névrose*, Henri Rousso définit ce qu'il appelle « le syndrome de Vichy », c'est-à-dire le traumatisme engendré par l'occupation allemande de la France pendant la Seconde Guerre mondiale. Il propose quatre phases au processus de guérison du traumatisme. Ces quatre phases sont : « le deuil inachevé » (1944-1954) ; « les refoulements » (1954-1971), « le retour du refoulé » (1971-1974) et enfin « l'obsession » (1974-).

troisième étape, celle du « miroir brisé ». Le resurgissement du passé dans le présent exprime la continuité de la violence. Dans ce roman, Assia Djébar convoque les morts de la guerre d'indépendance, mais aussi les morts du présent. Elle écrit dans sa préface :

J'ai voulu, dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate [...] S'est installé alors en moi le désir de dérouler une procession : celle des écrivains d'Algérie, depuis au moins une génération [...] Peu à peu, au cours de cette procession, entrecoupée de retours en arrière dans la guerre d'hier, s'établit sur un peu plus de trente ans et à l'occasion d'une vingtaine de morts d'hommes – et de femme – de plume, une recherche irrésistible de liturgie.(11-12)

*Le Blanc de l'Algérie* joue sur les retours en arrière pour exprimer les liens entre les deux combats mais aussi pour dénoncer le rôle du gouvernement et du FLN dans la perpétration des horreurs traumatisantes et déjà vécues lors de la guerre d'Algérie. Ce roman est un véritable cri pour une société qui a refoulé son passé et ne se reconnaît plus :

mais non, le sang reprend, coule à nouveau et noir ! puisque entre combattants supposés fraternels ! Sur les ponts des derniers bateaux pleins des « pieds-noirs » qui s'arrachent, certains, s'ils gardent leur regard de chasseur, peuvent se retourner et apercevoir, là-haut, sur les pentes de l'Atlas, les prodromes des divisions à venir (111).

Assia Djébar écrit dès la première partie : « ces chers disparus ; ils me parlent maintenant ; ils me parlent. Tous les trois ; chacun des trois » (BA 15). L'emploi de l'adverbe temporel « maintenant » crée une césure avec le mot « disparu » qui fait référence au passé. Ainsi, en choisissant de placer le lecteur dans le présent, Assia Djébar tente de bousculer son lectorat et de le faire réagir face à ce qui se passe autour de lui. Dans son deuxième paragraphe, elle commence : « ainsi, autrefois, je veux dire dans la vie, nous bavardions » (BA 16). Tout comme Resnais, elle propulse le spectateur dans le passé.

Le roman *Le Blanc de l'Algérie* est une réflexion de l'auteur qui essaie de comprendre comment les victimes d'hier peuvent devenir les bourreaux d'aujourd'hui.

Elle écrit :

Aujourd'hui en Algérie, à la suite de meurtres en série d'écrivains, de journalistes et d'intellectuels, auxquels répond une répression accrue – seule politique brandie contre un intégrisme religieux décidé à prendre le pouvoir coûte que coûte – devant ces convulsions qui plongent mon pays dans une guerre qui ne dit pas son nom, qui à nouveau, est nommée « événement » dans ce retour de la violence et de son vocabulaire anesthésiant... (241)

L'emploi du terme « guerre qui ne dit pas son nom » et « événement » font écho à la guerre d'indépendance. Benjamin Stora explique dès le premier chapitre de *La gangrène et l'oubli* cette appellation particulière et la nomme la volonté française de ne jamais faire une déclaration de guerre :

[...] car nommer la guerre ce serait reconnaître une existence séparée de l'Algérie, ce serait admettre une autre histoire. Dire la guerre ce serait évoquer "la ruine du ménage", son fonctionnement inégalitaire. [...] Reconnaître la guerre, cela obligerait à s'interroger sur le cheminement d'une démocratie française qui n'a pas jugé utile, à temps, d'exporter ses principes universels hors de l'Hexagone. (18).

Reprendre les mêmes termes pour la situation dans les années 1990, c'est établir une continuité, un lien de cause/conséquence que personne ne voulait établir explicitement.

Assia Djébar appelle le peuple algérien à se souvenir des atrocités vécues par le passé et à ne pas accepter passivement que cette douloureuse histoire se reproduise. La mort de ces intellectuels, qu'elle soit accidentelle, naturelle ou préméditée, place l'Algérie dans une Histoire de violence de laquelle elle a du mal à sortir parce qu'elle ne regarde pas en face son passé de pays colonisé. En quête d'une identité propre, elle ne fait que reproduire la violence qu'elle a connue par le passé. Le flou temporel qui existe dans ce roman accentue cette idée parce qu'on ne sait plus si les assassinats ont eu lieu en 1962 ou en 1993. Cela permet à Assia Djébar de dénoncer violemment le gouvernement

algérien des années 1990 et le FLN qui s'imposent par la force et instaurent la peur chez les intellectuels, ceux qui pouvaient aider le pays à se reconstruire et à créer une nouvelle identité. Les colons ont été remplacés par le FLN qui maintient le pays dans la terreur.

Dans *Coquelicot du massacre* d'Evelyne Accad, le personnage phare, Nour, se retrouve seule avec son fils à l'intérieur d'une maison bombardée, d'une ville détruite par les hommes (« h » minuscule, car en effet, Evelyne Accad attribue cette violence à la société patriarcale) et fait le même constat qu'Assia Djebar dans *Le blanc de l'Algérie* : la violence engendre la violence, cercle dont il est difficile de sortir. C'est donc elle, une femme, qui va braver la violence et les risques mortels dans le but de sauver son fils de cette situation épouvantable. Elle devient le chef de famille pendant que les hommes combattent et s'entretuent. Le père de Raja n'est d'ailleurs jamais mentionné ; Nour se retrouve seule à prendre les décisions pour elle et son fils. La première chose qu'elle fait est donc de quitter cette maison qui risque à tout moment de s'écrouler, de les emprisonner à jamais. Cette maison aux murs démolis est le symbole d'une nouvelle ère où les harems n'existent plus, où les femmes peuvent se déplacer et sortir de chez elle. Mais l'acte de sortir de cet espace fait écho à la rupture par rapport au cercle vicieux dans « La nuit du récit de Fatima » puisque les deux femmes brisent la répétition d'une situation violente (la guerre civile chez Evelyne Accad et la tradition chez Assia Djebar).

Nour dans *Coquelicot du massacre* se retrouve aussi comme une « voyageuse sans bagages » (FAA 57) : elle erre dans les rues détruites, entre les ruines comme si elle était coincée entre la vie et la mort, la liberté et l'emprisonnement, la paix et la guerre. Cette errance solitaire met en exergue la difficulté de s'opposer à la tradition et de prendre son indépendance. Nour semble pourtant plus forte que la mère de Mériem car elle cherche à

recréer un cercle vertueux alors que la mère de Mériem se réfugie dans le cercle de sa mère, en exil et finit par tomber dans une nouvelle spirale où elle ne maîtrise plus vraiment sa vie. En revanche, Nour contrôle son destin et son chemin.

Ainsi mise en lumière, la représentation politique de l'espace et de la femme à travers deux lieux (le harem et le hammam) montre une dichotomie quelque peu manichéenne associant l'intérieur à la guerre et l'extérieur à la paix. La transgression spatiale souligne et manifeste les rapports de domination entre colons et colonisés comme entre hommes et femmes. Les deux auteures dressent un parallèle violent entre colonisation et soumission qui en résulte, d'une part, et, d'autre part, entre les relations politiques et sexuelles dans un système patriarcal où les hommes pour asseoir leur pouvoir doivent dominer, enfermer, emprisonner les femmes, d'autre part. Le double dialogue établi avec les Orientalistes et les hommes arabes met en évidence la difficulté de sortir de cet espace, de cet enfermement physique et psychologique que subissent les femmes. Les deux auteures déconstruisent deux discours qui prônent des rapports de domination et de soumission et prouvent aux hommes que l'espace public ne leur est pas réservé, voire que l'espace public est gangréné par la violence et la destruction inhérente au système patriarcal que ceux-ci ont produit. L'émancipation des femmes passe donc par la correction de l'image de la femme telle qu'elle est dépeinte par les Orientalistes et par un rappel de leurs fonctions au sein de la guerre de libération afin de briser un cercle vicieux de domination, d'instaurer un équilibre et de reconstruire une nation détruite – et, *ipso facto*, une nouvelle identité nationale.

Le dévoilement physique et la conquête de l'espace politique révèlent un monde où se mêlent force et souffrance, respiration et suffocation, paix et guerre, ou encore eau et feu/sang. Evelyne Accad et Assia Djébar travaillent à partir de ces dichotomies et d'une prise de conscience que cette situation n'est plus possible : la dernière étape de leur déconstruction des discours coloniaux et patriarcaux est donc l'expression de leur condition, la verbalisation d'une réalité pour combler les oublis de l'Histoire et de la mémoire collective.

### **Chapitre 3 – Dévoiler l'Histoire des femmes pour reconstruire une identité nationale**

Pour poursuivre l'analyse de notre processus de dévoilement (du plus concret au plus abstrait ; du plus proche du corps à ce qui en est le plus éloigné), je me tourne dans ce dernier chapitre vers la notion de mémoire collective et d'Histoire et vers la question du rôle que celles-ci jouent dans la construction d'une identité nationale. En prenant appui sur les œuvres théoriques de Paul Ricœur, Michel de Certeau et Benjamin Stora, j'ai l'intention de démontrer que les deux auteures redonnent à leurs personnages féminins (et par extension aux femmes réelles) leur place historique et redéfinissent l'identité nationale de leurs pays respectifs.

Reconnaître la mémoire de l'autre c'est reconnaître la valeur de son existence comme la validité de sa vision. Assia Djébar montre dans ses romans que l'identité représente, pour le cas algérien, un double enjeu : celui de la reconnaissance de l'indépendance nationale, celui de la reconnaissance d'une condition féminine dans cette société nouvelle. C'est aussi pour cette raison qu'Assia Djébar et Evelyne Accad se placent en « transmetteuse[s] » ou en « écouteuse[s] » : les femmes doivent, elles-mêmes, raconter leurs propres histoires, leurs propres souvenirs afin d'être reconnues et replacées dans la mémoire collective – afin, simplement, d'acquérir la légitimité qui leur fait défaut. C'est dans la rencontre coloniale – et donc nécessairement violente – des cultures européennes et arabes que les femmes ont disparu des questions liées à l'identité nationale tout en en devenant, paradoxalement, l'un des enjeux majeurs. Les histoires de femmes que les deux auteures souhaitent raconter ont donc pour double objectif de nuancer une narration univoque et de retrouver un rôle valorisé au sein de leur société.

Dans un premier temps, j'explorerai la valeur rendue et accordée à la parole des femmes dans l'œuvre d'Evelyne Accad et d'Assia Djébar. La transmission est centrale dans le processus de dévoilement : il faut en effet que la parole libérée puisse être propagée pour qu'elle puisse influencer sur une identité nationale en construction. Plus les femmes parleront et transmettront leurs histoires et plus il sera difficile d'occulter leurs expériences. Assia Djébar et Evelyne Accad abordent cette question de manière différente : Djébar souligne l'importance de l'oralité alors qu'Accad s'intéresse plutôt à l'écrit. Cependant, elles participent toutes les deux à l'émancipation des femmes à travers l'expression de leurs sentiments, ce qui finit par créer une solidarité féminine.

Dans un deuxième temps, j'examinerai l'approche historique des deux auteures, qui cherchent chacune à resituer les femmes dans la mémoire collective de leurs nations respectives. En dialogue avec l'Histoire vue par les colons puis vue par la société patriarcale, elles écorchent une vision virilisante dominante pour rompre avec la violence inhérente à ces systèmes de domination. Les femmes apparaissent donc comme les fantômes d'un passé occulté qui vient hanter la société postcoloniale.

Enfin, je tâcherai de discuter la relation réalité/fiction dans cette recherche d'une nouvelle vérité sur les femmes et leurs histoires. Le mélange, *a priori* antithétique, est pourtant un effet stylistique utilisé par les deux auteures, qui exploitent les possibilités de la fiction et inscrivent celle-ci dans la réalité vécue par les femmes arabes. Pour structurer cette partie, je me servirai des théories liées à la question de l'écriture développées par Barthes comme par Watts, mais aussi des théories liées au genre documentaire qui souffre de cette frontière floue entre manipulation de la réalité et recherche de la vérité.

## **1. Écouter et transmettre.**

Le silence complet n'existe pas réellement dans les romans d'Evelyn Accad et Assia Djebar : les personnages féminins des deux auteures sont des femmes révoltées, montrant la voie dans le processus de dévoilement, des femmes qui s'opposent à ce silence. De plus, elles rappellent que la parole féminine a toujours fait partie de la construction de l'identité nationale car ces voix forment des « chaînes d'échos et de soupirs » (FAA 7). Le terme « chaînes » rappelle que les femmes transmettent leur mémoire collective féminine de génération en génération : les femmes sont donc à la fois

les « écouteuses » et les « transmetteuses » de cette mémoire collective féminine. Cependant, tout comme le corps des femmes, ces paroles ont été cloisonnées, enfermées « toujours dans le noir » (FAA 8), c'est-à-dire hors de l'espace public. Dès son « Ouverture » de *Femmes d'Alger dans leur appartement* Assia Djébar met en évidence cette question du silence et exprime son but de « s'approcher des voix », de « ce son feutré » (8) dans un effort de mémoire et de transmission de ces mémoires. Mais avant tout elle insiste sur sa volonté d'être à l'écoute de ces voix pour mettre à l'aise les femmes qui brisent le silence et se dévoilent et arriver à *une* vérité quant au discours porté *sur* les femmes et le discours porté *par* les femmes.

#### **a. Musiques et chants**

Le chant est un moyen privilégié de transmission de la mémoire, surtout pour les femmes analphabètes : il est l'un des vecteurs de la tradition orale. C'est pourquoi la musique occupe une place centrale dans les romans et les vies des deux auteures. Pour pallier à une communication difficile entre hommes et femmes, Assia Djébar et Evelyne Accad emploient la musique comme moyen de réconcilier les deux mondes. Le chant et la musique semblent alors combler, tout au moins compenser, ce manque de dialogue. Même si les hommes n'écoutent pas forcément ces chants féminins, je montrerai dans cette partie que la musique et ses accords « mélodieux » ont un pouvoir de réconciliation et de réparation des violences, des destructions et des guerres. Les chants sont porteurs d'espoir car « c'est la musique qui traverse les frontières, qui transcende les barrières et qui véhicule la paix » (Rice 90). La musique et les chants rythment et structurent aussi les romans des deux auteurs qui se retrouvent en position d'« écouteuses », de compositeurs

et de chefs d'orchestre : dans un premier temps, elles doivent écouter puis retranscrire ces chants pour ensuite les assembler.

Pour Evelyne Accad, les chants des femmes s'opposent à la violence masculine. Dans *Coquelicot du massacre*, Nour qui cherche à traverser « la ligne de démarcation » rencontre une femme qui « donnait des leçons de chant » (CM 123). Le chant symbolise et fait écho à la paix et l'harmonie : « c'était le temps des jours heureux » (CM 121). Depuis le début de la guerre, cette femme a cessé de chanter à cause de la violence et des bruits assourdissants des bombes et des explosions. Les deux auteures cherchent à redonner une voix aux femmes, or dans ce cas, le professeur de chant se muselle et se mure dans le silence, comme si, par effet de vase communicant, elle devait se taire devant la force et la violence de la guerre imposée par les hommes. Elle ne pourrait s'exprimer que lorsque les hommes se taisent alors ? C'est ce que semble critiquer Evelyne Accad : la puissance du discours patriarcal et le volume sonore de la guerre assourdissent les chants d'espoir des femmes, les terrent dans le silence et la peur. Avec la guerre, le chant a laissé la place à « un long cri lugubre [qui] retentit et glace l'atmosphère » (CM 121). Le chant des femmes appartient donc au monde de la paix et ne peut se mêler à la violence quotidienne de la guerre.

Le chant peut aussi être régénérateur et symbole d'espoir : le chant de cette femme qui finit par s'élever au dessus de la destruction et la violence de la guerre est doux et harmonieux ; il symbolise l'espoir car

Tout le quartier est empli de la mélodie qui traverse murs écroulés, corps enterrés, poussière de la cendre, sang séché et coagulé des pierres [...]

Le chant *résonne* dans l'espace, soulève les ruines du quartier qui *revit*. Il *éteint* la canonnade qui grondait quelque part. Il *couvre* le crépitement des balles qui arrivaient par rafales. Il brise le son des mitrailleuses. La haine et la violence sont remplacées par *l'amour, la tendresse et l'harmonie d'un chant mélodieux et serein*. (je souligne, CM 133)

Dans ce passage Evelyne Accad oppose très clairement la violence (masculine) et le chant (féminin) et file ainsi sa critique d'une société patriarcale violente et de l'association des hommes à la destruction et à la guerre. La violence qui se dégage à travers les mots tels que « ruines », « canonnade », « balles », « mitrailleuses », « haine », « violence » est associée à des bruits effrayants, sans mélodie, sans harmonie (« grondait », « crépitement » « son »). En revanche, le chant de cette femme est « mélodieux et serein » et est doté d'un pouvoir presque magique car il « résonne », « éteint », « couvre », « brise ». Ces verbes mettent en évidence le pouvoir guérisseur du chant. Evelyne Accad traduit ainsi la dichotomie qu'elle met en place tout au long de son œuvre, c'est-à-dire l'inhérente violence de la société patriarcale contre la tendresse et la compréhension du femi-humanisme<sup>64</sup>.

C'est en effet le constat de Nour : « je suis certaine que ton chant peut raccommode les antagonismes de ce pays, que ta voix peut rapiécer les divisions » (*CM* 133). La voix de cette femme est bien plus que la voix d'une chanteuse ; c'est la voix de toutes les femmes qui subissent les violences des hommes. Le retour de cette voix représente l'espoir d'une société où la voix des femmes sera entendue et prise en compte, où la voix des femmes pourra faire régner paix et harmonie. Le chant apparaît comme un moyen de résistance pour contrer la violence. Les chants et les différentes voix de femmes qui interviennent et alternent dans les romans d'Assia Djébar et Evelyne Accad « progressent vers un chant unitaire », « résistance à toute oppression » (Rice 64-65). De tout temps et dans de nombreuses sociétés la musique et les chants ont accompagné les

---

<sup>64</sup> Le concept de femi-humanisme est un concept développé par Evelyne Accad elle-même dans *Des femmes, des hommes et la guerre*. Elle cherche à instaurer un système où les différents groupes majoritaires ou minoritaires participeraient à la construction d'une identité nationale égalitaire et sans conflit qui engendrerait paix et harmonie dans le pays.

luttres : des « working songs » des esclaves noirs aux États-Unis aux chants anti-apartheid en Afrique du Sud, le chant et la musique ont été des moyens de transmettre la culture, de véhiculer des idées et de résister à des formes de domination.

L'harmonie des chants s'oppose directement aux cris de douleurs, aux cris de guerre et aux cris aphones des héroïnes mais les chants apaisent et expriment aussi les sentiments des femmes, comme on peut le voir dans *Blessure des mots* d'Evelyne Accad :

Elle n'est pas seule après tout. Elle a sa guitare, le chant. Elle a l'écriture [...] Après, elle va exprimer sa peine. Elle prendra sa guitare et composera un chant triste, des accords mélodieux, une mélodie d'une autre terre, un refrain tissé de nostalgie, des notes d'amour et d'oiseaux, une vision de ces amitiés lointaines qui l'entourent dans le temps et l'espace. (BM 61)

Le chant dans cette citation est encore une fois associé à la mélodie, à l'amour mais surtout à une forme de solidarité féminine (« elle n'est pas seule après tout », « ces amitiés lointaines »). Le chant rassemble les femmes et permet l'expression de leurs sentiments : par exemple, Hayate cherche à communiquer ses sentiments, à « dire sans détruire, pour construire, pour que la création jaillisse, soit libérée d'entraves » (BM 61).

La musique ne peut pas être confinée car elle s'évapore et se propage dans les airs, elle dépasse les murs et les frontières. C'est pour cette raison qu'elle peut aussi véhiculer des messages de paix et de cohésion dans une société patriarcale vouée à la destruction et à la guerre : « pour Hayate, c'est *son centre* de réconciliation. C'est *le pont* liant les différences » (je souligne, BM 58). Alors que les femmes se retrouvent paradoxalement enfermées (et donc au centre des maisons) et en marge de la société, la musique réussit à faire le lien entre le centre-espace public et le centre-espace privé car elle parvient à rapprocher les hommes et les femmes. Dans *Vaste est la prison* d'Assia Djebar par exemple, la narratrice (femme mariée) et l'Amant se retrouvent à écouter des disques ensemble, ce qui « crée une atmosphère propice aux sentiments d'affection »

(Rice 89). La difficulté de communiquer exprimée par Assia Djébar et Evelyne Accad semble être comblée par la musique qui réconcilie et facilite l'expression des sentiments.

Le chant et la musique exorcisent les maux de la société et dénoncent l'effacement des femmes dans l'Histoire et de leurs expériences parfois traumatisantes. L'importance de « la musique comme "langue" » (Rice 93) met en évidence la difficulté d'exprimer les sentiments et les traumatismes que les femmes ont subis. La nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement » est ponctuée de deux diwans<sup>65</sup> : l'un pour la porteuse d'eau et l'autre pour la porteuse de feu. Le diwan pour la porteuse d'eau interrompt la narration de Sarah : on entre alors dans les pensées de cette porteuse d'eau, femme analphabète pour qui la musique permet de transmettre un savoir auquel elle n'a pas accès. Le lien entre musique et passé est évident car les deux auteures placent la musique au centre de la transmission de la tradition et de la mémoire : « toutes *les voix du passé me suivent* en musique, chant heurté, cris cassés, mots en tout cas étrangers, voix multiples trouant la ville à midi métamorphosée... » (je souligne, *FAA* 110). Le lien établi entre le passé et le présent par cette porteuse d'eau prouve que les femmes ont perpétré une mémoire collective, des expériences et qu'elles sont prêtes à les chanter pour se faire entendre.

Le diwan apparaît alors comme un moyen pour cette femme de *déballer* son histoire, de parler de son mariage forcé, du voile, de sa condition de femme. Le chant interrompt la narration (concrètement, le chant est en italique et se détache de la narration) et ouvre un espace d'expression : Ali, le médecin, ne parle pas arabe et ne comprend pas ce chant renversant une situation décrite dans les romans de Rachid Boudjedra ou Driss Chraïbi où

---

<sup>65</sup> Le diwan fait référence à la fois à un recueil de poèmes d'un auteur musulman (<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/divan/26129>) et un genre musical traditionnel algérien.

ce sont les hommes qui parlent et les femmes qui écoutent. Le diwan des porteuses de feu suit et s'oppose au diwan de la porteuse d'eau ; il devient plus universel car il est au pluriel (« des porteuses de feu »). La musique qui structure cette nouvelle deviendrait un moyen d'exprimer les tortures et les souffrances innommables sinon. Evelyne Accad explique en effet que la musique devient parfois un moyen d'exprimer le non-dit, d'exprimer des sentiments sans passer par la parole<sup>66</sup>.

Les structures complexes de certains romans d'Assia Djebar et Evelyne Accad s'expliquent par une musicalité inscrite dans la narration. Evelyne Accad s'inspire par exemple du *zajal*<sup>67</sup> et mélange chant, poésie et narration dans ses histoires. Ce métissage se retrouve aussi dans la *nouba* qui « constitue un formidable creuset d'héritages hétérogènes – indo-persan, grec, juif, rejoignant celui des troubadours espagnols [...] La nouba, qui est *chant des métissages*, chant des transhumances, est humus de toutes cultures. (je souligne, Calle-Gruber 43). Cette description de la nouba fait écho à la volonté des deux auteures de briser les frontières qui séparent les hommes des femmes, de se mélanger et de créer une identité nationale qui représente ce métissage, cette mixité.

Par exemple, la fantaisie ou fantasia est une « pièce musicale de forme libre<sup>68</sup> » qui permet au compositeur de déroger au cadre de composition habituel car elle réunit « des airs, des motifs empruntés<sup>69</sup> » qui se succèdent sans être organisés. Mireille Calle-Gruber décrit la structure de *L'amour, la fantasia* de la manière suivante :

La narration se trouve solidement arrimée par un réseau de titres et sous-titres qui délimitent trois parties très précisément inégales. [...]

Alors que les deux premières offrent une construction sensiblement symétrique [...] la troisième constitue une dissymétrie démesurée ... et mesurée

<sup>66</sup> Entretien personnel avec l'auteure. Cf. Annexes.

<sup>67</sup> Entretien personnel avec l'auteure. Cf. Annexes.

<sup>68</sup> <http://www.cnrtl.fr/definition/fantaisie>

<sup>69</sup> *Idem*.

[...] Cette troisième partie bat la mesure en Cinq Mouvements plus un final annoncé doublement, en arabe Tzarl-rit et en français mais perd bientôt le lecteur par un jeu déroutant de répétitions.

Il résulte de cet assemblage l'impression d'une ampleur croissante, d'une sorte de crue des récits, proliférant, multipliant versions et témoignages. [...] Telle une transe du texte qui, par durée, suivi, excès, débords, libère les voix de l'oubli. (je souligne, Calle-Gruber 44).

Cette explication met en lumière l'impact de la forme sur la volonté de libérer « les voix de l'oubli ». Mireille Calle-Gruber prouve ainsi que la musique fonctionne comme une « architecture » interne aux romans. Assia Djébar a souvent parlé de son œuvre en termes architecturaux : « ce qui conditionne pour moi le point de départ d'un livre, c'est de plus en plus, soit un désir d'architecture (comme pour *Les alouettes naïves*), soit (...) le besoin de mettre à jour une toute petite musique dont je pressens le rythme et les arabesques » (« le romancier dans la cité arabe »).

La musique est, comme le décrit Mirielle Calle-Gruber, « affaire de culture » (*Regards d'un écrivain d'Algérie* 36), et j'irai même plus loin, elle est affaire de mémoire collective et d'identité nationale. Les romans d'Assia Djébar et Evelyne Accad sont en effet rythmés par les « ololulés des femmes, cris de la fantasia, noubas andalouses, lamentos des muezzins, hymnes des pleureuses » (Calle-Gruber 36). La musique structure parfois l'œuvre entière (comme par exemple *L'amour, la fantasia*, *Vaste est la prison* (chanson berbère) ou bien *la nouba des femmes du mont Chenoua* dont les titres portent déjà les références à la musique) ou elle est parfois intégrée, insérée dans la narration. Elle fait surtout partie intégrante du monde des femmes dans les romans des deux auteures car elle allie expression, écoute et transmission.

**1/ Expression :** le chant et les paroles permettent aux femmes d'exorciser leurs peurs et de dévoiler leurs conditions. C'est ce qu'Evelyne Accad fait en incluant des chants dans ses différents romans. À l'origine, *Coquelicot du massacre* devait être publié

avec un CD de musique composée et chantée par Evelyne Accad<sup>70</sup>. Ces pauses musicales s'offrent aux lecteurs comme des cris, une prise de parole improvisée mais que les femmes ne pouvaient plus retenir plus longtemps en elles.

**2/ Écoute :** une chanson est faite pour être entendue. Assia Djebar et Evelyne Accad se positionnent en « écouteuses » : elles collectent les histoires des différentes femmes qu'elles rencontrent, comme par exemple dans *La nouba des femmes du mont Chenoua*. Dès l'« Ouverture » de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djebar évoque ce « trajet d'écoute » (FAA 7) et établit ainsi un contrat avec le lecteur : elle n'est qu'un outil, un intermédiaire entre les femmes et les lecteurs. Certains personnages écoutent et transcrivent ces chansons aussi, comme Sarah dans la nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement ». Sarah travaille dans « le laboratoire de l'institut de recherches musicales » (FAA 76-77) où elle étudie et transcrit « des « haoufis » de Tlemcen, chants de femmes d'autrefois » (FAA 77). D'autres personnages fonctionnent comme « écouteuses » dans les romans des deux auteures : dans la nouvelle « La nuit du récit de Fatima », dans *Ombre sultane* ou encore la nouvelle d'Evelyne Accad « L'hôtesse de l'air : toi et moi », les différentes narratrices s'adressent à des « écouteuses différentes ». L'emploi du tutoiement entre Isma et Hajila dans *Ombre sultane* ou dans la nouvelle « L'hôtesse de l'air » marque donc l'importance de cette prise de parole comme l'importance de s'adresser à une autre femme.

**3/ Transmission :** la transcription des chants traditionnels de femmes par Sarah permet la transmission de ce savoir et de cette tradition orale ; de l'inscrire dans le patrimoine et donc au sein de l'espace public. Sarah sert de métaphore pour les deux

---

<sup>70</sup> Entretien personnel avec l'auteure. Cf. Annexes.

auteures qui transcrivent les histoires des femmes dans leurs romans et perpétuent ainsi la mémoire des femmes : « des paroles quelquefois incertaines, comme si leur mémoire, par instant, faiblissait » (FAA 78). La transmission des chants met en avant l'oralité du monde des femmes : le passage à l'écrit est un moyen d'inscrire les femmes dans l'Histoire et dans l'écriture.

Ainsi, la structure des romans « est affaire de partition – partage de l'espace, des plages-pages, des blancs, des corps typographiques » (Calle Gruber 43). La musicalité inscrite dans les romans d'Assia Djébar et Evelyne Accad transforme les auteures en chefs d'orchestre qui gèrent le volume, la force, les silences, le rythme de ces multiples voix-instruments. La structure musicale et originale permet aux auteures de se détacher des structures masculines et patriarcales existantes et d'orchestrer les voix des femmes. Que ce soit dans *Coquelicot du massacre* d'Evelyne Accad ou *La femme sans sépulture* d'Assia Djébar, les multiples narrateurs qui interviennent tour à tour pour raconter leur histoire permettent d'appréhender l'Histoire de manière différente. Ces prises de parole à tour de rôle (« nouba » signifie « attendre son tour » en arabe – *natanawahou*) offrent un kaléidoscope de perceptions qui remettent en cause la vision unique de la société patriarcale et brisent le discours masculin.

## **b. Tensions entre oral et écrit**

Les femmes arabes souffrent du syndrome de Shéhérazade : dans *Les mille et une nuits* Shéhérazade détient la tradition orale et raconte des histoires à son mari afin de rester en vie ; c'est elle qui détient le pouvoir à ce moment-là. Or ce pouvoir va être annihilé quand ces histoires vont être mises par écrit par un homme. L'oralité et la

tradition orale, depuis, restent affaire de femmes alors que l'Histoire revient aux hommes qui imposent par conséquent leur point de vue et nient aux femmes l'importance de leur rôle. Contrainte à l'oralité, les femmes vont continuer à transmettre leur mémoire et les histoires de génération en génération. Cependant, cette mémoire restera histoires de femmes, racontées par des femmes aux femmes.

Assia Djébar et Evelyne Accad, en prenant la plume, replacent les femmes dans un système écrit qui a du poids. Elles transcendent ainsi ce complexe de Shéhérazade puisque les femmes se retrouvent à la fois dans la tradition orale et dans la tradition écrite. La tradition orale se traduit par l'emploi de la polyphonie, des chants et de la musicalité dans les romans des deux auteures. Les voix multiples qui prennent la parole font écho à la tradition orale, à la variété des versions, des timbres, des accents, des inflexions de voix. Cependant le rôle d'Assia Djébar et Evelyne Accad est de garder le contrôle de cette parole, de la retranscrire sans la modifier, de l'imprimer pour qu'elle ait le même poids que la parole masculine. Cette parole masculine a dominé l'Histoire et le discours sur l'identité nationale : la société patriarcale et la société coloniale ont monologué et imposé leur discours. Le seul dialogue s'est traduit par une lutte armée entre Algériens et Français afin d'obtenir l'indépendance politique, ou bien par une guerre civile au Liban. Grâce à Assia Djébar et Evelyne Accad, la parole féminine, jusque-là écartée de la place publique, entre en dialogue avec cette parole masculine dans un effort d'égalsation.

Or, « une voix ne devrait pas s'affirmer comme plus importante ou meilleure qu'une autre » (*BM* 28) selon Assia Djébar et Evelyne Accad qui dénoncent la violence de la guerre née de ce déséquilibre. Le dialogue qu'elles établissent avec leur propre société ou

avec la société coloniale met à jour cette tension entre la voix masculine qui impose et la voix féminine qui cherche à rétablir une vérité et à compléter le discours masculin de l'Histoire. C'est pour cela que les deux auteures vont se positionner en tant que « écouteuses » et « transmetteuses » des paroles de femmes car elles estiment que « c'est important pour nous, les femmes, de formuler ce qui pendant longtemps a été occulté par la société, l'Histoire, les familles, qui ont eu peur de nous voir revendiquer les droits qui nous ont été arrachés » (*BM* 68).

Analphabètes ou non, les femmes sont enfermées dans l'oralité et paradoxalement, ne sont pas entendues dans l'espace public puisque la transmission ne se fait que de femmes en femmes. Dans la nouvelle « La nuit du récit de Fatima », l'importance de l'oralité est exprimée dès les premiers mot : « que te *dire* [...] *parler* de celle qui me donna le jour [...] il ne fallait pas le *déclarer* haut » (je souligne, *FAA* 15). La tradition orale apparaît comme fondamentalement féminine et emprisonne la parole dans le cercle restreint des femmes, dans l'espace privé.

Pour libérer et faire valoir cette parole féminine, on peut noter dans les romans d'Evelyne Accad et Assia Djebar une tension entre l'oral et l'écrit. D'une part, Evelyne Accad s'appuie sur le passage à l'écrit pour que la parole des femmes soit sur le même plan que celle des hommes. De son côté, Assia Djebar promeut l'oralité dans sa quête de vérité sur la condition des femmes et sa volonté de réinscrire les femmes dans l'Histoire.

Evelyne Accad insiste beaucoup sur l'importance de passer par l'écrit pour faire valoir les revendications de ses personnages et des femmes en général. Que ce soit dans *Blessure des mots* avec le club des femmes, leur journal et leurs conférences ou bien dans *Coquelicot du massacre* avec Najmé qui met par écrit ses angoisses dans un journal

intime afin de dépasser sa dépendance à la drogue, Evelyne Accad fait la promotion de l'écrit, de sa valeur et de son pouvoir guérisseur. En effet, c'est en passant par l'écrit que Najmé prend conscience pleinement de son addiction et des causes de celle-ci et peut intégrer à nouveau une institution de désintoxication.

Dans *Blessure des mots* Evelyne Accad est, contrairement à Assia Djebar, pudique dans la transmission des mots des autres femmes :

Hayate aimerait *retranscrire* toutes ces pages dans son journal. Elles sont si belles ! Mais par amitié pour Nayla et pour ne pas tromper sa confiance, elle cache ces mots qui feraient tomber des murs, qui révéleraient le point modal, centre de la découverte de soi et des autres, lieu de l'entente et de la communication ! Il faut le lui laisser, à Nayla, la tâche de le dire, la responsabilité de s'ouvrir aux autres, la *transmission* de son expérience pour que d'autres aussi comprennent ce qui transformera l'existence, soulèvera les fondations des mensonges du monde. (je souligne, *BM* 31).

Dans ce passage Evelyne Accad met en avant le paradoxe de vouloir retranscrire et de vouloir laisser à chaque femme le pouvoir et la volonté de s'exprimer par elle-même. Evelyne Accad et son personnage Hayate se trouvent devant le problème de retranscrire l'expérience des autres à leur place. En tant qu'auteure, Evelyne Accad retransmet les histoires de ces femmes alors qu'Hayate, le personnage principal, souhaite aux femmes du Club de s'exprimer pour elles-mêmes et plus sous le contrôle d'une autorité (qu'elle soit patriarcale ou coloniale).

Il reste cependant évident que l'écrit est un moyen essentiel pour se faire entendre et détruire « les fondations des mensonges ». Face à un écrit mensonger, elliptique et masculin, Evelyne Accad propose un écrit féminin basé sur la vérité des émotions et des expériences car « c'est l'écriture qui te fera vivre pleinement » (*BM* 27). En laissant la possibilité à chaque femme d'exprimer son histoire et ses émotions, Evelyne Accad multiplie le nombre de voix opposées à la société patriarcale et renforce le message

collectif. La responsabilité de chaque femme est mise en avant dans ce passage et reste la clé d'une reconstruction de l'identité nationale libanaise. Malgré les différences et les difficultés rencontrées par le Club des femmes, c'est en confrontant leurs idées qu'elles réussissent à s'affranchir de maris violents, à s'investir en politique, et surtout à exprimer leurs émotions et leurs sentiments sans gêne.

Or l'écriture pose un certain nombre de problèmes comme on peut le lire dans

*Blessure des mots :*

Hayate dans sa petite maison de Salambô, écrit, ne cesse d'écrire. Comment rendre les visages de toutes ces rencontres ? Comment trouver les mots de tous ces dialogues ? Comment arracher le sens de ces tableaux qui défilent ? Comment découvrir, montrer au lecteur la trame qui organise une histoire, le point d'éclatement qui en fait découvrir la signification ? Comment faire entendre une autre voix au-dessus des médisances et des mesquineries qui, lorsque poussées à l'extrême de l'intolérance, peuvent conduire aux kalachnikovs et aux canons ? Comment faire accepter par ceux qui n'admettent que la haine et la violence. (BM 83)

Avec le discours indirect libre, Evelyne Accad pose les problématiques de l'écriture et de la transmission : cette série de questions est au cœur de la tension entre écrit, oral et transmission. À travers ces lignes, Evelyne Accad s'interroge sur son rôle d'écrivaine. Elle cherche à transmettre l'authenticité des histoires, c'est pourquoi elle a tendance à laisser la parole à toutes ces femmes. Selon elle, chaque femme doit prendre conscience de sa condition pour enfin se détacher des formes de pouvoir de la société patriarcale. On peut lier cette volonté de laisser la femme en possession de son histoire et en contrôle de la transmission de cette histoire au complexe de Shéhérazade. La solution pour compenser ce complexe est, pour Evelyne Accad, de laisser chaque femme prendre la plume et mettre par écrit son histoire. Le lien doit être direct entre l'histoire et l'écrivain : tout intermédiaire pourrait mal interpréter l'histoire, omettre des éléments importants et

en modifier le sens et l'intérêt. Evelyne Accad cherche donc à donner un pouvoir à chaque femme.

En revanche, l'écrit chez Assia Djébar est d'abord vécu comme une transgression avant de devenir un moyen de replacer les femmes dans l'histoire. Dès le début du roman *L'amour, la fantasia* l'écrit est un « secret » (12), une rébellion contre l'autorité paternelle et la tradition qui confinent les femmes à l'intérieur des maisons (« une révolte sourde s'est infiltrée », 22) L'écriture devient un moyen de dépasser ces murs, de communiquer avec l'extérieur et d'échapper à cet enfermement : « les jeunes filles cloîtrées écrivaient ; écrivaient à des hommes aux quatre coins du monde ; du monde arabe naturellement » (AF 21). Dans un premier temps, la jeune fille peut sortir des murs de la maison car son père l'emmène à l'école où elle sera instruite en français : « dès le premier jour où la fillette « sort » pour apprendre l'alphabet » (AF 11). La fillette vit une double transgression à ce moment-là : elle intègre le monde de l'écrit, le monde des hommes, et est exclue du monde de l'oralité c'est-à-dire des femmes, de sa mère et de sa grand-mère : « le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi, en moi » (AF 13).

La tension entre oral et écrit reste très complexe chez Assia Djébar puisqu'elle insiste à la fois sur l'importance de la parole des femmes dans la transmission des histoires et de la mémoire et sur l'écrit. Cette tension met souvent en dialogue les voix des femmes algériennes et les écrits des colons français et/ou des hommes algériens qui ont façonné l'histoire de l'Algérie et « attempts to redress its inequality of representation by stressing the importance of oral, rather than written, testimonies » (Murray 77). Malgré le complexe de Shéhérazade qui rabaisse la parole de la femme, Assia Djébar

place au centre de la question de la mémoire et de l'Histoire la voix des femmes comme garante d'une certaine vérité.

Ainsi, dans *L'amour, la fantasia* Assia Djébar prend comme point de départ les écrits des colons français au moment de la conquête de l'Algérie en 1830 afin de dévoiler la manipulation de l'Histoire et la volonté coloniale de mettre en valeur les victoires et d'oublier les victimes. Elle met alors en dialogue les histoires transmises de femmes en femmes depuis des décennies et les écrits des Français, la langue arabe et la langue française. D'ailleurs dans le chapitre « Biffure » dans *L'amour, la fantasia* « the narrator expresses her prioritization of living memory over written accounts. In comparison with oral sources, written forms of both the French and Arabic languages are considered as less effective means of recording memories » (Murray 77). La langue française et l'écrit de manière plus générale (et paradoxale) sont décrits comme éphémères : « images érodées, délitées de la roche du Temps. Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leurs étrangeté [...] lettres arabes, de droite à gauche redévidées ; elles se délavent » (je souligne, *AF* 69). Alors que l'on pense l'écrit comme plus éternel, « comme si “archives” signifiait empreinte de la réalité » (*AF* 251), Assia Djébar propose l'oral comme clé de la mémoire collective, des « sons du passé » (*AF* 69), « chaines de souvenirs » (*AF* 252). Or ce terme « chaîne » est particulièrement important dans la tradition musulmane car la transmission des hadiths et de la vie du Prophète s'appuie sur ces chaines de paroles.

En confrontant les écrits des colons français et la tradition orale, Assia Djébar dévoile un espace vide dans l'identité nationale : le rôle des femmes dans la guerre et la lutte anticoloniale. Elle établit une limite à la valeur de l'écrit qui reste subjectif :

Huit chefs des trois principales fractions », écrit le commandant français qui évoque les otages. Quarante- huit prisonniers pour l'île Sainte-Marguerite : hommes, femmes, enfants, parmi eux une femme enceinte », *rectifient les chuchotements* qui se tissent aujourd'hui à l'endroit où la zaouïa a brûlé. (je souligne, *AF* 250).

Dans ce passage Assia Djébar remet à la fois en cause la valeur et la légitimité de l'écrit mais plus particulièrement la légitimité du discours colonial. En effet, dans ces quelques lignes de nombreuses oppositions apparaissent : discours du colon/discours du colonisé, écrit/oral, homme/femme, mensonge/vérité. La tradition orale permet de déconstruire les mythes créés par la colonisation qui valorisent les troupes françaises et les succès des colons mais qui cachent aussi les aspects les plus sombres et les plus barbares nés de la confrontation entre Français et Algériens. L'omission dans l'écrit de ce commandant français met à jour un discours faussé et subjectif. Il est aussi intéressant de noter que « women hold the key to memory, as it is they who transfer oral history from one generation to the next » (Murray 91). En dénonçant l'écrit du colon, Assia Djébar rétablit une vérité et place les femmes dans une « chaîne » de transmission et de solidarité entre les femmes du passé et les femmes du présent, dévoilant une autre vérité sur l'Histoire.

La tension entre oral et écrit dans les romans d'Evelyne Accad et Assia Djébar témoigne ainsi d'un dialogue entre discours colonial (pour Assia Djébar) ou patriarcal (pour Evelyne Accad) et discours féminin, renforçant une certaine solidarité féminine. Face à ces discours masculins, les femmes forment un front et s'entraident afin de briser petit à petit l'hégémonie de la domination masculine.

### c. Vers une solidarité féminine ?

Assia Djebar et Evelyne Accad tentent de dépasser le complexe de Shéhérazade et de « décentralise[r] le texte en déplaçant le thème du pouvoir du langage pour retarder la mort (thème central des *Milles et une nuits*) et en mettant l'accent sur la solidarité féminine » (Kian 49). Lorsque Shéhérazade raconte ses histoires successives, elle est la garante de cette tradition orale et de la transmission continue de l'histoire. Elle devient la narratrice et détient le pouvoir ; d'ailleurs elle déjoue les plans du sultan et parvient à rester en vie. Par le fait-même, Shéhérazade insiste sur la solidarité féminine, essentielle pour reconquérir l'espace public dans la société. Le sultan est à la merci des paroles de Shéhérazade ; néanmoins, ce dernier « porte le poids du verdict final » (OS 133). Pour déjouer les plans du sultan, Shéhérazade a donc besoin de sa sœur Dinarzade qui, cachée sous le lit, va réveiller sa sœur avant le sultan et empêcher celle-ci de se faire tuer. Les histoires ne sont donc plus un simple récit entre un homme et une femme : « au centre de la couche se fixe le regard du maître, lui qui s'interpose dans l'écoute de femme à femme. Dérive de la conteuse vers l'éveilleuse, au-dessus et au-dessous de l'estrade d'amour » (OS 133). Cette citation met en évidence cette solidarité et place l'homme en marge de cette transmission (« s'interpose »). La sœur aussi écoute les histoires qui ne sont pas seulement destinées à l'homme : c'est grâce à cela que les femmes ne perdent pas le contrôle ; Shéhérazade détient un témoin invisible de ces histoires qui pourra à son tour les raconter. La transmission de la tradition et des histoires de femmes en femmes est essentielle pour équilibrer les pouvoirs entre hommes et femmes. La violence masculine est déjouée par la parole et l'intelligence féminines : « et notre peur à nous toutes aujourd'hui se dissipe, puisque la sultane est double » (OS 131). La parole de la femme

n'est donc pas seulement individualiste, elle est réunificatrice aussi et permet de reconquérir le pouvoir de la narration.

Les héroïnes d'Assia Djebar et Evelyne Accad ont toutes une portée universelle, comme si chacune d'elles était un prototype représentatif d'un syndrome, d'une expérience, d'une condition commune à des milliers de femmes. Mais les auteures remettent en question cela : « avais-je eu raison de penser que je servais la cause des femmes ? Un geste isolé peut-il avoir une portée collective ? (BM 154). La portée politique des écrits de ces deux femmes est au cœur du processus de dévoilement : ainsi chaque héroïne « découvre que les femmes peuvent traverser la barrière entre l'isolement et la collectivité » (Meilhan-Swett 63) :

J'ai surmonté l'épreuve grâce au groupe des femmes qui commençait à se former. Nous avons toutes des expériences semblables : des idées de gauche qu'on ne parvenait pas à vivre dans nos vies privées. Heureusement qu'il y avait le groupe, nous pouvions y parler de nos déceptions, essayer d'exorciser le mal. (BM 35)

Il y a dans cette citation la notion de rituel : les chants aussi font partie d'un rituel car ils permettent de verbaliser les souffrances, les joies, les peines et de les partager avec les autres. La prise de parole s'inscrit dans un rituel où les femmes se libèrent petit à petit de leurs fardeaux, les fantômes s'évaporent dès qu'elles se mettent à parler.

Evelyne Accad et Assia Djebar montrent assurément des expériences communes et une volonté collective de rétablir une vérité sur les conditions des femmes arabes : « Ce que tu me racontes me bouleverse. Je te comprends si bien, car moi aussi, je me suis révoltée contre les injustices et les oppressions de ma société (BM 35). Le Club constitué par différentes femmes dans le roman *Blessure des mots* crée un espace de dialogue et de partage de ces expériences communes. Au sein du Club, elles peuvent s'exprimer et retrouver leur voix, tout comme au sein du hammam : c'est un lieu de rencontre où on

laisse tomber les masques. À une plus grande échelle, c'est aussi ce que proposent Assia Djebar et Evelyne Accad : leurs romans forment un espace d'expression, de partage des expériences qui s'adressent à la fois aux femmes et aux hommes de leurs pays respectifs.

Souvent, c'est la tradition perpétrée par les femmes elles-mêmes que les deux auteures dénoncent. Si la tradition orale fait apparaître une solidarité, une connivence entre les femmes et entre passé-présent, les coutumes et les traditions sociales (tel le voile ou l'excision) sont amèrement critiquées car, selon les auteures, elles illustrent une subtile domination masculine jusqu'au plus intime de la vie des femmes, comme le souligne Sharon Meilhan-Swett : « il faut nous rappeler qu'elles agissent selon les coutumes adoptées par ceux qui ont l'accès au pouvoir : les hommes » (73). Ces traditions révèlent un immobilisme de la part des femmes qui acceptent sans réfléchir des règles imposées par les hommes : « les femmes excisent les autres femmes mais elles commettent cet acte cruel pour satisfaire les standards sexuels établis par les hommes, les hommes qui refusent le mariage avec une femme non-excisée » (Mailhan-Swett 71).

Les femmes doivent lutter entre elles car certaines femmes empêchent les autres d'aller de l'avant et de se faire comprendre des hommes. Les femmes ressemblent à des électrons libres qui n'ont pas encore réussi à fusionner en une seule et même voix. Hayate en fait l'expérience dans *Blessure des mots* :

Nous sommes bien trop occupées à nous critiquer, nous dénigrer, médire les unes sur les autres. Je ne supporte plus ces accusations et ces mésestimes. Cette atmosphère me ronge et m'empêche de m'épanouir, de me développer, de créer, de m'éclater. Elle me coupe les ailes, l'élan. Au lieu d'être encouragées dans les idées que j'ai, je ne rencontre que critique destructrice, désapprobation, calomnies et diffamation. (BM 103)

Dans ce passage, Evelyne Accad critique les obstacles posés par les femmes elles-mêmes.

La méchanceté des femmes envers d'autres femmes est une réalité dénoncée par les deux

auteures : les méchantes belles-sœurs dans certaines nouvelles d'Assia Djébar qui imposent à la jeune fille de faire toutes les corvées de la maison, le mariage forcé et arrangé par les mères et la première femme dans *Ombre sultane* et l'excision chez Evelyne Accad. Les deux auteures se demandent finalement pourquoi ces femmes se posent ces obstacles : ceux-là sont-ils « féminins » ou bien la perversion d'une imposition masculine qu'elles ont intégrée sans le savoir ?

Le passage ci-dessus oppose aussi « parler » et « médire », l'acceptation de soi et des autres et rejet de la critique de l'autre. Cette cacophonie illustre le manque d'expérience des femmes à prendre la parole, à s'exprimer et surtout à ne pas reproduire le système patriarcal : malgré la solidarité et les expériences communes, les femmes « n'ont pas encore trouvé un langage qui ne reflète pas la domination patriarcale » (BM 103). Or Aïda, une des femmes du Club dans *Blessure des mots* « avait compris qu'on ne ferait pas la révolution en reproduisant les formes anciennes de pouvoir : hiérarchie, discipline, absence de débat démocratique, rapports paternalistes avec les autres » (BM 167).

E. et Hayate, les deux protagonistes de *L'excision* et *Blessure des mots* offrent donc une première réflexion sur le rôle des femmes. Elles ne sont qu'au début de leur quête d'égalité et « même si elles n'arrivent pas à réaliser leur monde idéal, nous ne pouvons pas oublier qu'E. et Hayate ont réussi à atteindre leur but d'aider les autres sans perpétuer la violence ou la domination masculine » (Meilhan-Swett 74). Assia Djébar et Evelyne Accad mettent en avant les difficultés structurelles, politiques et historiques et cherchent des moyens de les contrer. Un des moyens les plus souvent utilisés est de

Briser le silence sur sa condition propre de femme, de rompre l'*autocensure*, qui l'opprime. Elle constate que le *silence des féministes* touche à la spécificité du corps féminin, aux relations des femmes entre elles, et au

politique. Il y a des silences sur les règles, la virginité, la masturbation, le plaisir et en général, l'avortement, l'enfantement, etc. La liste est longue ! (BM 168)

Le silence auquel Evelyne Accad fait référence dans ce passage indique aussi des difficultés linguistiques que les femmes doivent dépasser. La prise de parole et la reprise du contrôle de leur narration s'accompagnent d'une remise en question du langage utilisé, langage masculin, langage colonial. Assia Djébar et Evelyne Accad invitent alors les femmes non seulement à s'exprimer mais aussi à créer leur propre langage dénué de toute domination et de violence.

#### **d. La langue française : voile ou butin ?**

La question du bilinguisme a déjà été soulevée par de nombreux auteurs africains et arabes de langue française. Or il me semble plus intéressant de travailler sur l'influence des deux langues dans l'écriture d'Assia Djébar et Evelyne Accad, une écriture qui n'est ni tout à fait française, ni vraiment arabe et de comprendre ce que ces deux auteures font avec les différentes langues qu'elles connaissent et associent. La langue française ne sert-elle pas plutôt de voile protecteur pour les deux auteures, un voile qui permet de se livrer, de s'exprimer en dehors de la société patriarcale. L'emploi de la langue française n'est-il pas aussi pour ces deux auteures une prise de pouvoir de la part des femmes, un putsch linguistique qui leur permet de s'affranchir de la tradition arabe masculine ?

Certains critiques comme Laurence Huughe<sup>71</sup> pensent que l'emploi de la langue du colonisateur et la distance que l'auteure met entre elle et sa culture sont une preuve d'aliénation de sa propre identité. Le propos mérite d'être nuancé : en s'adressant directement aux anciens colons en français, les deux auteures établissent un dialogue

---

<sup>71</sup> "Ecrire comme un voile : The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar".

direct avec la société coloniale et rectifient ce discours basé sur des stéréotypes et des images erronées et sexualisées. Elles dépassent aussi la gêne initiale d'utiliser « le sang de l'écriture » (Djebar), c'est-à-dire une langue acquise par le sang et la violence de la colonisation. Contrairement à Huughe qui voit l'écriture en langue française comme une porte ouverte au voyeur/ancien colon à regarder le monde des femmes, je pense que la langue française permet aux deux auteures de reprendre le contrôle de leur image et d'être actives dans le dévoilement de leur espace, de leur corps, de leur condition. L'ancien colonisateur perd alors sa place de dominant et les images érotisées des Orientalistes ou des cartes postales sont remplacées par les personnages ordinaires (dans leur quotidien) et extraordinaires (par leurs actes) des romans des deux auteures.

Grâce au français, Assia Djebar et Evelyne Accad établissent une distance, certes, mais cette distance leur permet de prendre du recul par rapport à leur propre société et de critiquer ses dysfonctionnements (la violence de la société, les rapports hommes-femmes inégaux, une histoire partielle et partielle, etc.). La langue française permet en effet une liberté d'expression, comme le dit Elizabeth Morgan<sup>72</sup> ou Dominique Fisher<sup>73</sup>, car le récepteur du message n'est jamais directement impliqué. Par le biais de cette langue Assia Djebar et Evelyne Accad peuvent se permettre d'aborder des sujets qui les touchent tout en se protégeant de leurs adversaires, comme si la langue était un bouclier. Assia

---

<sup>72</sup> MORGAN Elizabeth. "Veiled Truth: Reading Assia Djebar from the Outside". *Christianity and Literature*, Vol. 51, N°4 (Summer 2002), p.603-620. 2002. La métaphore du voile est largement développée dans cet article où Elizabeth Morgan joue avec les notions de "voiler", "dévoiler" et "révéler". Morgan propose d'étudier le voile "from the outside", c'est-à-dire comme une frontière entre deux cultures mais aussi un moyen de naviguer entre ces deux cultures. Selon Morgan, Assia Djebar encourage ses lecteur à avoir un regard critique et extérieur à leur propre culture afin de mieux comprendre l'Autre.

<sup>73</sup> FISHER, Dominique. *Ecrire l'urgence : Assia Djebar et Tahar Djaout*. Paris : L'Harmattan, 2007. Dans la première partie de son ouvrage, Dominique Fisher s'interroge sur l'écriture d'Assia Djebar, créant une évolution de l'écriture de l'auteure algérienne de l'autobiographie vers l'écriture de l'urgence, ce qui démontre l'escalade de la violence dans la société algérienne.

Djebar explique ainsi qu'« *avec ou malgré* la langue dite « étrangère », j'avais à poser, sur mon pays, toutes les questions [...] » (je souligne, « Idiome de l'exil »).

Toutes deux éduquées à l'école française, Assia Djebar et Evelyne Accad utilisent les moyens disponibles pour contrer la domination : les colons ont imposé cette langue qui devient un médium puissant de leur message. De la même manière que les femmes cherchent à reprendre le contrôle du regard, de la vision et de la parole, elles s'approprient le langage de la domination à leur avantage, ou comme le dit Kateb Yacine « du français comme butin ».

Bien que, de manière générale, les deux auteures cherchent à intégrer le centre de l'espace public, la langue française les place habilement à la périphérie. Tout comme Montesquieu qui critique sa société par l'entremise d'un regard « étranger » dans *Les lettres persanes*, Assia Djebar et Evelyne Accad utilisent cette langue « étrangère » – car langue du colon – pour exprimer sans tabou leurs critiques. Assia Djebar explique que « pour moi la première des libertés [est] celle du mouvement, du déplacement, la surprenante possibilité de disposer de soi pour aller et venir, du dedans au dehors, du lieu privé aux lieux publics et vice versa » (« Idiome de l'exil »). Elle retrouve cette liberté de mouvement avec l'emploi de la langue française qui lui offre ce « luxe incroyable » (« Idiome de l'exil ») de se déplacer dans sa société, de pénétrer les espaces privés et de conquérir l'espace public. La langue française pour les deux auteures est symbole d'éducation, d'écriture et par conséquent de sorties dans l'espace public.

La réflexion sur la langue est inscrite dans les romans d'Assia Djebar. On le comprend avec le titre *Oran, langue morte* ou encore avec l'histoire de la stèle aux inscriptions avec « un alphabet disparu et une langue perdue » (VP 144). Cette réflexion

met en lumière les enjeux de la langue, « comme si l'écriture ancestrale conservée hors de la soumission allait de pair avec l'irréductibilité, la mobilité d'un peuple qui, suprême élégance, laisse les femmes conserver l'écriture, tandis que leurs hommes guerroient au soleil ou dansent devant les brasiers de la nuit » (*VP* 148). Le langage des femmes est impénétrable : il a fallu des siècles pour comprendre que les inscriptions étaient du berbère écrit avec des caractères arabes. Ce langage hybride, qui a préservé le message pendant des siècles des ennemis peut être mis en relation avec le projet des deux auteures : trouver un langage écrit imprégné d'oralité, cherchant à créer un modèle nouveau pour reconstruire l'identité nationale sur des bases plus justes et favoriser la paix.

Chez Evelyne Accad, cette question du langage s'inscrit dans une quête d'une voix féminine libérée des tabous et de l'oppression de la société patriarcale, « elle se marginalise par son désir de redéfinir l'écriture » (Willis 176). Elle invite donc ses personnages à prendre la plume et à exprimer leurs sentiments toujours dans le but de « dire sans détruire, pour construire, pour que la création jaillisse, soit libérée d'entraves » (*BM* 61). Le langage féminin est donc un langage d'amour, une « communication harmonieuse » (*BM* 60) qui s'oppose directement au langage masculin destructeur, violent et agressif. Le titre même du roman, *Blessure des mots*, souligne le parallèle qu'Evelyne Accad établit entre le langage et la société patriarcale destructrice. Les femmes qui emploient un langage « masculin » sont des femmes enfermées dans la tradition et qui ne sont pas capables d'exprimer leurs propres sentiments. Evelyne Accad leur pose la question : « pourquoi te censurer ? » (*BM* 61). Le langage féminin est un

moyen d'échapper à l'oppression masculine et d'affirmer son identité et son individualité.

Or, trouver ce langage est un long chemin. Evelyne Accad écrit :

C'est l'héritage du colonialisme. Nous nous en sommes débarrassés politiquement peut-être, mais ni culturellement ni psychiquement. Actuellement, nous n'arrivons pas à développer nos valeurs, à reconnaître la beauté de notre culture. Ceux qui s'affirment le font par « réaction » à l'Occident et non par « affirmation » de soi, d'où la violence, le fanatisme et le retour à des traditions et valeurs périmées. (*BM* 41).

Les personnages souhaitent reconstruire leur identité nationale dans l'harmonie mais pour cela, il faut se réinventer, partir de zéro pour créer une identité nouvelle, indépendante des anciennes formes de domination et de pouvoir. C'est ce qu'Evelyne Accad cherche à accomplir avec le langage féminin.

Assia Djébar et Evelyne Accad travaillent leur écriture, tordent la langue française, sa syntaxe pour enrichir leur expression et l'imprégner d'une touche féminine arabe. Assia Djébar appelle cela « l'entre-deux-langues » (*CVMA* 30) ou encore une écriture « tout contre » (« Idiome de l'exil et langue de l'irréductibilité », Djébar) où les sons et sonorités arabes et berbères s'insèrent car

Mon oreille reste toujours hors champ, hors la lettre. Comment d'ailleurs aurais-je pu infléchir le français, dans son rythme et son souffle premiers, si je ne gardais pas, même dans l'exil le plus distendu, l'ancrage dans des voix familières [...]. Toujours, naturellement, hors-français. (« Idiome de l'exil »).

Les sons et les sonorités jouent un rôle primordial dans les romans d'Assia Djébar et Evelyne Accad qui les inscrivent dans leur écriture afin de modeler une nouvelle forme d'expression. On peut lire par exemple dans la nouvelle « La femme serpent » d'Evelyne Accad :

Janvier 1960. Beyrouth tourmenté par les vents de la mer. Portes et persiennes claquent dans les rafales, la pluie ruisselle, énormes flaques d'eau difficile à enjamber. Vitres qui volent en éclats, vent qui s'engouffre partout. Arbres qui se plient dangereusement dans la tempête. (13)

Dans ce premier paragraphe, la répétition des sons /t/, /p/, /k/, /f/, consonnes occlusives, accompagnent l'effet de violence : la description des éléments déchainés renvoie en effet à la violence de la guerre (« tourmenté », « claquent », « rafales », « en éclats », « dangereusement »).

Je remarque un jeu similaire dans l'écriture d'Assia Djébar, comme par exemple dans le chapitre « Sistre » de *L'amour, la fantasia* :

Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de son précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne. (156)

Les allitérations en /s/, /z/ et /r/ prouvent la volonté d'Assia Djébar de travailler la langue et les sonorités. Elle explique d'ailleurs l'importance des sons dans son « ouverture » du recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* où elle souligne que « j'aurais pu écouter ces voix dans n'importe quelle langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par des chaînes d'échos et de soupirs. Son arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali pourquoi pas mais toujours avec timbre féminin et lèvres proférant sous le masque » (FAA 8). Son « entre-deux-langue » devient un langage féminin qui se veut universel dans l'expression de la condition des femmes arabes, qui s'ancre dans l'oralité de l'arabe au féminin et dans l'écrit du français.

Ainsi, la parole féminine occultée par la domination coloniale et la domination patriarcale refait surface grâce aux deux auteures qui composent, assemblent et modèlent la transmission des histoires de femmes. Inspirées par la tradition orale et la musique, Assia Djébar et Evelyne Accad créent un langage féminin harmonieux, mélodieux mais aussi emprunt de douleurs subies depuis des siècles. La musicalité et l'oralité de leurs écrits dévoilent une tradition de transmission de la mémoire, d'histoires qui s'opposent et

entrent en dialogue avec les discours masculins de l'Histoire. Les deux auteures fonctionnent comme des amplificateurs qui permettent aux femmes de s'exprimer, d'écouter et de transmettre leurs expériences, toujours avec le souci de réinscrire les femmes dans la mémoire collective et de combler les oublis de l'Histoire écrite jusqu'à présent par des hommes.

## **2. Oubli et mémoire**

Le thème du dévoilement est à mon sens lié à deux questions essentielles : la recherche de la vérité et la peur de l'oubli chez les femmes arabes qui doivent faire face à une mémoire collective qu'Assia Djebar et Evelyne Accad qualifieraient de masculine parce que façonnée par les hommes. Voilées, les femmes deviennent invisibles et muettes ; elles ne peuvent ni témoigner de leurs expériences ni fournir un point de vue complémentaire à une vision masculine. Dévoilées, elles deviennent une menace pour la société patriarcale qui s'est construite autour d'un mythe : la lutte anticoloniale et la guerre depuis des décennies sont affaire d'hommes. Dans cette quête de vérité, d'*une* vérité sur la condition des femmes, ce dernier chapitre s'attache à interroger cette question de la mémoire collective créée par des témoignages univoques – car unilatéralement masculins – ainsi que cette question fondamentale : « jusqu'à quel point le témoignage est-il fiable ? » (Ricœur 202).

Cette partie explore la remise en question du discours masculin de l'Histoire en confrontant ce discours aux mémoires collectives féminines. Le cadre théorique qui soutient les arguments de cette partie s'articule autour d'un large corpus de travaux non seulement littéraires mais aussi historiques (Paul Ricœur, Mohammed Harbi et Benjamin

Stora) et psychanalytiques (Freud et Lacan). Les trois concepts principaux sont la mémoire, l'histoire et l'oubli, concepts analysés par Paul Ricœur.

Au cœur des œuvres d'Assia Djebar et d'Evelyne Accad se trouve l'événement traumatique de la guerre civile et/ou de la guerre d'indépendance que le pays essaie d'enfouir : le travail des romancières est alors de guérir cette plaie qui empêche leur pays de se reconstruire sainement. J'établis donc dans cette partie une analogie entre « le syndrome de Vichy » tel qu'Henri Rousso le décrit et la situation en Algérie et au Liban. Enfin je démontre comment les deux auteures adressent et luttent contre la question du non-dit et du refoulement en m'appuyant notamment sur les études psychanalytiques de Freud qui explique que les souvenirs refoulés sont voués à refaire surface.

### **a. Mémoires individuelles/mémoire collective**

Des siècles durant, le seul récit entendu et répercuté était le discours masculin (patriarcal et/ou colonial) ; or, « le récit comporte par nécessité une dimension sélective » (Ricœur 579). Les hommes ont perpétré une interprétation masculine de la religion, des codes sociaux et de l'identité nationale. Voilées et muettes, les femmes n'ont pas pu répondre à cette vision et n'ont donc pas pu inscrire leurs histoires dans la mémoire collective. C'est avec la lutte pour l'indépendance en Algérie et la guerre civile au Liban que les femmes ont commencé à réagir et ont suivi « la devise des Lumières : *sapere aude* ! sors de la minorité ! [...] : ose faire récit par toi-même » (Ricœur 580). Il ne faut pas oublier que la mémoire a « un caractère foncièrement privé [...] : mes souvenirs ne sont pas les vôtres [...] ». La mémoire est un modèle de mienneté, de possession privée »

(Ricoeur 115). C'est la raison pour laquelle la question de la mémoire est liée à la question de l'identité.

Le voile métaphorique de la vision masculine de l'histoire se soulève donc au fur et à mesure que les femmes prennent la parole et racontent leurs histoires. En effet, la recherche d'une vérité sur le passé et l'Histoire ne peut être complète sans la vision féminine. L'oubli des femmes dans la mémoire collective fait appel au traumatisme de la colonisation et de la lutte anti coloniale. Henri Rousso nomme ce traumatisme « le syndrome de Vichy » et le définit comme :

L'ensemble hétérogène des symptômes, des manifestations, en particulier dans la vie politique, sociale et culturelle, qui révèlent l'existence du traumatisme engendré par l'Occupation, particulièrement celui lié aux divisions internes, traumatisme qui s'est maintenu, parfois développé, après la fin des événements. (20).

Le parallèle entre l'occupation allemande et la colonisation (ou « occupation française ») met en évidence des traumatismes similaires. Alors que les intellectuels et les politiciens concentraient leurs récits sur ce conflit, la question de la femme était mise de côté, comme le dit Ricoeur : « raconter un drame, c'est en oublier un autre » (584). C'est un oubli que les femmes ont décidé de réparer à partir du moment où elles ont pris la plume et/ou la caméra.

La métaphore de la ligne de démarcation chez Evelyne Accad fait appel à cette tension entre mémoire collective et mémoires individuelles : les femmes sont confinées dans cet espace délimité, dans leur propres mémoires et tradition orale. Or, quand Nour tente de traverser cette ligne de démarcation dans *Coquelicot du massacre*, elle cherche aussi à faire passer un message à l'extérieur de cette tradition orale et cela devient un acte politique pour se faire entendre et confronter le reste de la société à ce qui se passe derrière ces murs. Les mémoires individuelles des femmes se trouvent donc libérées une

fois que Nour et Raja ont pu passer de l'autre côté et peuvent être confrontées à la mémoire collective créée par la société patriarcale.

De la même manière, le village palestinien où P. emmène E. dans *L'excisée* symbolise la tradition orale des femmes et l'aspect vicieux que cela engendre. La cour du village où les fillettes sont mutilées, où E. assiste à la scène sans pouvoir l'arrêter est le symbole du confinement des mémoires individuelles féminines. Cette cour est aussi une métaphore du cerveau et l'excision une métaphore d'une forme de lobotomisation, du moins d'une façon de sceller les mémoires et la parole des femmes. Ce décalage entre la mémoire collective et les mémoires individuelles traumatisées des femmes qui subissent cette mutilation est concrètement mise en scène par des espaces confinés comme la cour du village palestinien dans *L'excisée* ou la ville détruite, violente et dangereuse de *Coquelicot du massacre*.

La mémoire collective est représenté par l'espace ouvert et masculin alors que les mémoires individuelles sont des petites poches limitées, confinées, asphyxiées où la violence et le danger prennent le dessus. La volonté de sortir d'E. et de Nour sert un double objectif : transgresser l'espace physique où les femmes sont enfermées, mais cela permet aussi de confronter deux visions de l'Histoire, deux mémoires dans le but de rétablir une vérité et de reconstruire une identité nationale plus juste.

Cela fait écho à la colonisation comme le démontre Assia Djebar quand elle juxtapose les récits français de la prise d'Alger et la mémoire collective des Algériens et Algériennes dans *L'amour la fantasia*. La ville d'Alger est décrite comme une poche délimitée par la nature environnante (la mer d'un côté et la montagne de l'autre), comme si rien ni personne ne pouvait en sortir : « la ville Imprenable » (AF 14). Alors

qu'Evelyne Accad utilise la métaphore de la démarcation pour représenter le conflit entre mémoires individuelles et mémoire collective, Assia Djébar utilise la métaphore du son : « la ville se présente dans une lumière immuable qui *absorbe les sons* [...]. Et le *silence* de cette matinée souveraine précède le cortège de *cris* et de meurtres, qui vont emplir les décennies suivantes » (je souligne, *AF* 16-17). Le silence dans cette citation invoque deux significations : tout d'abord, il symbolise les effets de la colonisation. En conquérant un territoire et une culture, les colons imposent leur vision, leur récit, leur façon de penser, plaçant par conséquent sous silence les colonisés. Mais le silence est aussi annonciateur des cris et des révoltes anticoloniales. Le confinement de la population dans ce silence permet de mieux modifier, sculpter la mémoire collective. Assia Djébar cherche à la fois à déconstruire ce mythe de la colonisation en opposant les œuvres et les récits français présentés comme des vérités et la tradition orale des Algériens qui reste cloisonnée par cette invasion coloniale.

La confrontation entre deux ressentis est ce que Paul Ricœur appelle « la mémoire manipulée ». Il explique que « chez Locke tout ce qui fait la fragilité de l'identité s'avère ainsi l'occasion de manipulation de la mémoire, principalement par voie idéologique » (Ricœur 579). La colonisation et en particulier l'administration française ont, pour des raisons idéologiques de pouvoir et d'assujettissement, manipulé cette mémoire en imposant des récits tels que ceux de Amable Matterer ou bien du Baron Barchou cités dans *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Dans le processus de colonisation, le piège s'établit « lorsque les puissances supérieures prennent la direction de cette mise en intrigue et imposent un récit canonique par voie d'intimidation ou de séduction, de peur ou de flatterie ». (Ricœur 580). Assia Djébar souligne la puissance du discours français

au moment de la colonisation en présentant en premier le récit d'Amable Matterer dans *L'amour la fantasia*. En commençant son roman avec les mots des colons, elle démontre le processus implicite de s'approprier non seulement la victoire mais aussi le récit de cette victoire. Les Algériens (et les Algérois en particulier) sont dépossédés du récit et par conséquent de leurs propres mémoires et de leurs propres versions.

Assia Djébar tente donc une double repossession : celle de la société algérienne colonisée et celles des femmes dépossédées de leur droit de parole par la société patriarcale ou comme le dit Jenny Murray : « her will to re-inscribe the female voices that have been erased from official historiographies » (Murray 53). En effet, la problématique de l'histoire chez Assia Djébar s'appuie sur le dialogue entre le discours colonial et le discours patriarcal. En cherchant à mettre les deux en parallèle, Assia Djébar fait appel à une expérience commune entre les hommes et les femmes. Elle remet en question ainsi le discours colonial des Français « by relating events from an Algerian perspective » (Murray 53) et la société patriarcale en rapportant les voix de femmes.

En effet, le « son coupé » comme l'appelle Assia Djébar, rappelle que le silence des femmes est souvent artificiel. À l'écran, on verrait les lèvres des femmes bouger, former des mots, mais le volume est diminué par les hommes qui contrôlent la parole. C'est ce que l'auteure algérienne reproche de manière virulente au peintre orientaliste Delacroix : « je ne vois que des bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix *gelait* sur son tableau » (je souligne, *FAA* 263). L'image figée du tableau de Delacroix force les femmes au silence, un arrêt sur image subjectif et faussé par ce silence artificiel. Grâce aux deux auteures, les

femmes peuvent enfin s'exprimer et confronter leurs mémoires individuelles à cette mémoire collective masculine.

Les histoires racontées par Evelyne Accad et Assia Djébar font donc appel aux mémoires de femmes qu'elles rassemblent et réunissent afin de confronter la mémoire collective établie par les hommes. Les histoires personnelles s'imbriquent donc dans l'Histoire des pays et apportent un nouveau point de vue sur les différents événements.

### **b. Histoire(s) de(s) femmes**

Prenant part à ce rapport de force entre mémoire collective et mémoires individuelles, les deux auteures ont choisi de donner une voix à de multiples histoires de femmes afin de retranscrire leurs expériences, leurs perspectives et leur participation dans la résistance contre la colonisation et la guerre. Elles prouvent et justifient alors leur demande de faire partie intégrante de la société algérienne ou libanaise. Les histoires de femmes que les deux auteures racontent ont un double objectif : nuancer la narration connue (narration coloniale, religieuse, sociale) et retrouver un rôle valorisé au sein de leur société.

Assia Djébar et Evelyne Accad montrent des femmes dans des situations inattendues, qui prouvent et mettent à l'épreuve leur force et leur potentiel : en guerrière (comme Zoulikha dans *La femme sans sépulture* d'Assia Djébar), en femme insoumise et indépendante (à l'instar de Nour dans *Coquelicot du massacre* d'Evelyne Accad), en figure politique ou religieuse (comme les différents personnages de *Loin de Médine* d'Assia Djébar ou bien comme E. dans *L'excisée* d'Evelyne Accad). La multitude de personnages proposés par les deux auteures permet de montrer que ces histoires de femmes ne sont pas uniques ou isolées. La pluralité des expériences et des voix

transcrites dans les romans s'oppose clairement à un canon masculin. Les histoires de femmes (ou Histoire des femmes ?) nuancent, déconstruisent ces mythes masculins et ébranlent la société libanaise et algérienne dans leur identité. Or les deux auteures tiennent à dévoiler cette perspective afin de reconstruire une identité plus juste. Leur but n'est pas de remplacer une histoire par une autre, mais bien de restaurer ce qui a été perdu, oublié, ou omis.

Dans son œuvre critique *War's Other Voices*, Miriam Cooke présente les « Beirut Decentrists », ces auteures libanaises qui ont développé une nouvelle vision de la guerre civile. Elle explique :

The urgency and the violence of the war drove them to portray some of their most intense, traumatic experiences. Breaking out of their silence, women were finally writing their own stories [...] Voices that were suppressed before the war and may again be suppressed in its aftermath are here brought together to articulate, amplify and enrich a burgeoning tradition. (Cooke 212)

Assia Djebar et Evelyne Accad ont compris que « women had to learn that participation *in fact* had to become participation *in discourse* for fact to be acknowledged » (je souligne, Cooke 28). Miriam Cooke souligne ainsi l'opposition entre « faits » et « discours ». À partir du moment où les faits ne sont pas inclus dans le discours national, c'est comme si les faits n'avaient jamais eu lieu. Le pouvoir de la parole et de la rhétorique, notamment dans le discours national et la construction de la mémoire collective est monopolisé par les hommes qui choisissent les faits à y inscrire et omettent consciemment les actions des femmes afin de diminuer leur pouvoir et leur impact sur le plan politique, social et religieux.

L'œuvre de Miriam Cooke pose cette question de la perspective et de la place des femmes dans cette narration historique, en particulier au moment de la guerre civile au Liban. Elle pose comme établi l'affirmation que « war is a man's affair » (2). C'est en

réponse à cette allégation qu'elle positionne son argumentation et propose ces « other voices » qui déconstruisent et répondent à l'Histoire racontée par les hommes. Il apparaît en effet que « Fervent chroniclers have usually been men [...] Men called themselves generals, leaders, warriors, ideologues, and then they assigned supporting roles to women, naming their experiences in such a way that they fleshed out a background tapestry against which heroes could be more clearly distinguished. » (Cooke, 2) Miriam Cooke souligne la dévalorisation des femmes (« supporting roles », « background tapestry ») dans ce discours masculin, mais aussi l'autorité des hommes à prendre le contrôle (« called themselves »). Cooke insinue ainsi que les femmes n'ont été jusque-là que des faire-valoir pour les hommes.

De plus, ces histoires de femmes font l'objet d'une écriture différente comme le montre Evelyne Accad dès le début de son œuvre critique *Des femmes, des hommes et la guerre* : en donnant deux exemples de descriptions de la ville de Beyrouth, elle insiste sur le fait que « dans ces deux représentations de Beyrouth, deux sentiments, deux regards apparaissent : [la vision masculine veut ] se défaire de la pécheresse, de la putain, source de tous les maux, [de l'autre côté, la vision féminine représente les] peines pour la femme, la ville victime du viol, victime de la violence de l'homme » (Accad 18). Grâce à cette comparaison, Evelyne Accad déchiffre les différentes perspectives d'une même situation et soulève en même temps la vision négative de la femme par l'homme.

Dans leur volonté à dégager un « autre » discours que le discours officiel, les deux auteures s'attaquent aussi au discours religieux. Ce thème est rarement abordé de manière directe, que ce soit dans les œuvres d'Evelyne Accad ou d'Assia Djebar. Cette transgression amène un commentaire plus universel sur les dérives, la violence et la mort

justifiées au nom de la religion. Les romans tels que *Loin de Médine*, *Le blanc de l'Algérie*, *Oran, langue morte* (Assia Djébar) ou encore *L'excisée* (Evelyne Accad) traduisent la peur inhérente des sociétés libanaise et algérienne en proie à des guerres fratricides. La religion exerce un rôle fondamental dans l'affrontement fratricide que connaissent les deux pays et complète l'affirmation du pouvoir masculin.

*Loin de Médine* d'Assia Djébar confronte ce discours religieux masculin et offre une vision féminine de l'Islam. Les religions sont majoritairement masculines – les envoyés de Dieu sont des hommes (Jésus, Muhammad) – et la place des femmes reste limitée. Dans le cas de la religion catholique, la femme la plus importante, la Vierge Marie, sert de réceptacle et donne naissance à Jésus. Dans la religion musulmane, les femmes, selon Assia Djébar, ont été mises de côté bien qu'elles aient accompli des actes de bravoure. Assia Djébar répare cette omission dans *Loin de Médine* et apporte une nouvelle lumière sur la place des femmes dans l'Islam. Profondément imprégnés d'Histoire, de faits historiques connus, ces courts récits de femmes permettent de dresser un panorama de la société arabe au temps du Prophète. Ce retour en arrière contredit les arguments de nombreux fondamentalistes islamistes qui veulent réduire le rôle des femmes au sein de la société. Assia Djébar rétablit la participation active des femmes, leur impact sur la naissance, le développement et la perpétuité de la religion musulmane. La remise en question de l'interprétation et de la transmission des paroles du Messager est une manière pour l'auteure de faire une mise au point sur la manipulation du discours religieux par des hommes conservateurs et de répondre à ce discours.

Si le Prophète a d'abord *entendu* les Versets, le Coran représente lui le pouvoir de l'écrit : la *transcription* des paroles de Dieu témoigne de l'importance de la sauvegarde

de la Révélation comme des risques inhérents à la mémoire humaine tels les déformations, les oublis, etc<sup>74</sup>.. Le complexe de Shéhérazade s'appuie sur cette tension oral/écrit qui définit les sociétés musulmanes : alors que Shéhérazade reste dans l'oralité, le Coran et les hadiths écrits installent le discours masculin dans la durée et maintiennent le pouvoir des hommes.

Malgré l'importance de la chaîne de transmission des hadiths, Assia Djébar nous montre que dès le début, l'histoire est faussée car elle n'est racontée que par des hommes. Or les femmes qui ont fait partie de la vie du Prophète devraient avoir le même poids pour véhiculer la vérité sur le Prophète et ses messages. La critique de la religion chez Assia Djébar n'est pas un cri athéiste et laïc, mais un prétexte à cerner ce que les hommes en ont fait, à comprendre les relations de pouvoir et de domination qui s'exercent en Algérie dans les années 1990. Pour l'Algérienne, toutes les religions mènent inévitablement à la violence et à l'abus de pouvoir. Elle se sert de ce lien avec le passé pour mieux comprendre sa société et les conflits fratricides qui polluent l'Algérie au moment de l'écriture et de la publication de ce récit.

Evelyne Accad présente elle aussi les religions comme un pouvoir masculin destructeur, au cœur de la guerre civile au Liban. C'est dans son roman *L'excisée* qu'elle utilise la religion comme fondement des problèmes libanais. Père, prédicateur intransigeant, incarne les dangers du communautarisme et de l'extrémisme : il refuse que sa fille fréquente un musulman et la punit pour avoir perturbé son serment. La famille vit dans la peur de la colère de cet homme. E. réagit contre ce fanatisme religieux en

---

<sup>74</sup> [http://expositions.bnf.fr/parole/arret/05\\_2.htm](http://expositions.bnf.fr/parole/arret/05_2.htm)

s'enfuyant avec P. pour la Palestine. De plus, l'échec de la relation entre E. et P. présage des relations conflictuelles entre les différentes communautés religieuses au Liban.

Dans son article « Révolte et image christique dans *L'excisée* d'Evelyne Accad », Amira Issa aborde le thème de la religion et soulève la critique d'Evelyne Accad contre « la violence hypocrite dans ces lieux de foi et le monde » (163). Amira Issa propose un parallèle entre E. et Jésus Christ. Par exemple, E. est présentée comme le Messie, l'Élue : « elle était mystérieuse pour tout le monde. Quand elle est arrivée au village, tout le monde l'attendait. Cela faisait des jours et des semaines que sa venue avait été annoncée. Tout le monde l'attendait avec curiosité » (*L'excisée* 203). La curiosité et l'attente mentionnées évoquent l'arrivée du/d'un Sauveur. Malgré cette attente, les habitants du village ne sont pas prêts à accueillir la vision d'E. et elle devra s'enfuir pour accomplir son destin et son sacrifice.

L'analyse d'Amira Issa semble cependant oublier la transgression essentielle de cette comparaison : Evelyne Accad propose un Messie au féminin. E. devient le symbole de toutes les souffrances au féminin et seule sa mort pourra sauver les autres femmes. Cette analogie provocatrice s'accompagne d'une critique du pouvoir masculin quand elle écrit :

Père et dogme. Père et les systèmes. Père qui connaît la Parole et qui sait l'expliquer. Père et la Parole. Père et le Prédicateur. Tous les P. unis pour expliquer, pour guider, pour analyser, pour montrer la Vérité : voici le chemin érigé, construit, taillé dans le roc. Père et les commandements reçus du Père Tout-Puissant, du Père Céleste. Père recevant ses directions du Père Omnipotent, Omniscient, Omniprésent, de la source divine et intarissable. Père et le Pouvoir, Père et la Victoire. (*L'excisée* 51).

Le terme « commandement » dans cette citation possède un double sens : les Dix Commandements de Dieu aux hommes (« taillé dans le roc ») mais aussi la justification d'une société patriarcale violente. Avec la répétition du son /p/, le personnage de E.

dénonce la violence masculine car ce son fait partie des consonnes sourdes et occlusives, c'est-à-dire une consonne articulée par une brutale sortie d'air et pour laquelle les cordes vocales ne vibrent pas. La fermeture et l'expulsion de l'air pour former la consonne renforcent la violence inhérente (selon Evelyne Accad) de la société patriarcale. L'auteure libanaise critique cette vision masculine qui évince les femmes (le préfixe « omni » dans « omniscient », « omniprésent » ne laisse en effet aucun espace pour les femmes) et prétend à la connaissance et à « la Vérité ». L'article défini « la » sous-entend qu'il n'existe qu'une seule vérité, la vérité énoncée par ces hommes : remettre en question ce discours s'apparenterait à renier Dieu et la religion. Il n'y a donc aucun dialogue possible face à « la Vérité » puisque l'article défini singulier nie toute possibilité de pluralité. Dans ce monologue intérieur, E. illustre finalement l'argument d'Assia Djebar : les hommes se sont appropriés la Vérité et dominent la Pensée de la nation. Les religions chrétienne et musulmane sont mises au rang des responsables d'une guerre fratricide qui divise bêtement le Liban et l'Algérie : « elles [les religions] ne servent qu'à créer des fossés entre les êtres, entre les peuples » (*L'excisée* 65).

Le rapport entre E. et le Christ, « le symbole par excellence de l'être persécuté » (Issa 162), est mis en évidence dans le texte par de nombreuses références aux textes biblique et coranique. Amira Issa soulève trois points importants dans cette comparaison : « la révolte, la mort et la résurrection » (Issa 163). E. se révolte contre son environnement dans un premier temps. Son père et ses prédications n'ont plus d'impact sur elle car la misère, la guerre et la destruction lui prouvent quotidiennement l'incapacité des religions à changer la situation : « mais ces appels de la tente créent en elle le vide et la terrible envie de partir » (*L'excisée* 49). Elle étouffe sous cette tente et prend de la distance par

rapport à cette foule car elle estime que « même l'angoisse est préférable à cette abnégation » (*L'excisée* 55).

Lorsque Père enferme sa fille dans sa chambre Evelyne Accad écrit :

Chaque clou est un clou enfoncé dans sa chair, dans sa liberté, dans son espoir ... - tu viens pour me crucifier ... me sacrifier ... me condamner [...] Le sang sur ses mains, les clous des volets enfoncés dans ses mains et Père la regardant avec ironie. Jésus sacrifié pour la troisième fois. (*L'excisée* 95-99).

E. se fait crucifier par son père indirectement : les clous plantés dans les volets des fenêtres deviennent les clous de la crucifixion. Elle devient le symbole de la souffrance et du sacrifice. C'est comme si E. mourait une première fois dans cette chambre, clouée par son père et ressuscitait auprès de P. qui s'avèrera tout aussi dominateur, manipulateur et violent.

Evelyne Accad propose enfin le suicide d'E. comme sacrifice ultime pour la rédemption : E. se sacrifie afin de sauver les autres femmes, « elle représente toutes celles que j'aimerais pouvoir aider à franchir le mur de la honte et du désespoir, le voile du silence et de l'oubli » (*L'excisée* 205). Evelyne Accad utilise son héroïne pour offrir un nouveau chemin possible, une nouvelle interprétation religieuse au féminin, sans violence, sans domination et sans division. E. donne sa vie pour sauver les femmes de leur condition misérable et ressuscite à travers le personnage de la jeune fille, Nour.

Evelyne Accad et Assia Djébar s'attaquent donc aux discours historique et religieux dominés par la pensée masculine. En opposant les mémoires individuelles des femmes et en replaçant les histoires de femmes dans une Histoire commune, les deux auteures luttent contre l'oubli mais aussi contre le refoulement des traumatismes de l'Histoire. Assia Djébar et Evelyne Accad déconstruisent le discours masculin dans le but

de reconstruire l'identité nationale de leur pays polluée par des traumatismes refoulés, non exprimés et prêts à exploser.

### **c. Le retour du refoulé**

Assia Djébar et Evelyne Accad se placent au « croisement entre la problématique de la mémoire et celle de l'identité, tant collective que personnelle » (Ricœur 98). À travers leurs romans, les deux auteures s'intéressent en effet aux discours historiques qui excluent les femmes et manipulent la société dans le but de justifier la guerre et la violence ; elles exposent aussi leurs propres histoires dans le but de dégager une identité nationale. La réflexion des deux auteures sur l'histoire et la place accordée aux femmes dans cette Histoire nationale et la mémoire collective font apparaître un problème sous-jacent : celui de l'oubli et du retour du refoulé. En définissant le « syndrome de Vichy », Henri Rousso établit quatre phases du processus de réponse au traumatisme : « le deuil inachevé » (1944-1954), « les refoulements » (1954-1971), « le miroir brisé / le retour du refoulé » (1971-1974) et enfin « l'obsession » (1974-). Assia Djébar et Evelyne Accad font en effet face au problème de la confrontation de la nation à son passé, à son histoire. Le terme « refoulement » est empreint de connotations psychanalytiques lacaniennes ou freudiennes. Je définirai le refoulement comme « une opération psychique par laquelle le sujet repousse ou maintient dans l'inconscient des pensées, des images mentales ou des souvenirs » (TLF).

Les personnages des romans des deux auteures doivent souvent faire face, d'une manière ou d'une autre, à leur présent et à leur passé qui reviennent les hanter. Paul Ricœur, dans *L'histoire, la mémoire et l'oubli* rappelle que « ... le patient répète au lieu

de se souvenir » (576). Dans le cas de Najmé, la jeune étudiante de *Coquelicot du massacre* d'Evelyne Accad, la prise de drogue répétée l'empêche d'affronter la violence et la destruction de son pays. La drogue est un artifice, une échappatoire qui lui fait oublier les horreurs de la guerre de façon ponctuelle. Dans son journal intime, elle écrit : « quand le chemin de l'oubli n'est pas possible, qu'on doit faire face au concret journalier, c'est infernal » (CM 195). C'est pourquoi Najmé ne cherche plus vraiment à s'en sortir : elle comprend sa dépendance et le cercle vicieux, le « cercle infernal » (titre de son journal intime) dans lequel elle se retrouve. La vie de Najmé est en effet « caractérisée par un cycle de dépendance, de guérison et de rechutes » (Bucher Heistad, 96) car « devoir tous les jours faire face à la mort et à la violence, est insupportable et insurmontable » (je souligne, CM 179). La prise de drogue apparaît paradoxalement comme un système d'auto-défense pour la jeune étudiante qui préfère ne pas affronter directement la violence de son pays. La drogue lui permet de fermer les yeux et de reléguer la destruction et la mort au fond d'elle, dans un subconscient embué par les effets de l'héroïne. À travers ce personnage, Evelyne Accad critique non seulement la violence de la société patriarcale, mais aussi les conséquences sur toute une génération qui s'autodétruit et se voile les yeux.

Najmé semble par conséquent symboliser le Liban : tant que le pays ne regardera pas clairement son passé, son histoire, il ne sera pas possible de vivre en paix et en harmonie : « notre espoir dans l'avenir est mort, celui du passé enterré. Nous ne vivons plus que pour la minute présente. Et aujourd'hui, comme hier, comme demain, c'est l'agonie » (CM 181). Paul Ricœur explique que « la première fragilité de l'identité [est] son rapport difficile au temps » (98). L'amalgame que fait Najmé entre le passé, le

présent et le futur, confirme cette fragilité et la difficulté pour cette jeune étudiante à accepter qui elle est. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle n'arrive pas à arrêter la drogue. La clarté que cela lui confèrerait est ingérable. La drogue rend flou les repères spatio-temporels et évite à Najmé de regarder la violence et la destruction droit dans les yeux : « mais demain n'arrive jamais. J'ai peur d'avoir à confronter la vie et son hypocrisie, sans l'aide de mon seul soutien » (*CM* 197). À travers ce personnage et ses angoisses, Evelyne Accad dénonce la société libanaise qui ne fait face ni à ses problèmes ni à ses divisions. Les différentes cures que la jeune étudiante fait (plus ou moins volontairement) à l'étranger ne modifient pas la situation. Temporairement elle se sent mieux car elle ne doit plus affronter quotidiennement les violences et les bombes, symptômes de la difficulté d'avancer et d'envisager le futur avec un regard serein.

Dans *L'excisée* d'Evelyne Accad, c'est l'inconnue dans le bateau qui symbolise la peur d'affronter son passé : « la jeune femme semble avoir peur. Souvent, elle regarde derrière elle furtivement, avec appréhension, comme si elle était poursuivie » (*L'excisée* 109). Cette femme fuit son pays, ses traditions où les femmes sont excisées, où les hommes ont un droit de vie et de mort sur les femmes (« j'ai peur qu'un de mes frères ne soit monté dans ce bateau et ne me ramène de force ou me tue, jetant mon corps dans cette mer. Cela serait facile. Qui le saurait ? Qui le punirait d'ailleurs, puisque la société approuve ces crimes et même les encourage », 113). Cette femme-fantôme représente « présage ? Miroir ? Reflets ? Écho d'une âme à la recherche d'une autre âme, à la recherche d'une communication, d'une compréhension, d'une envolée au-dessus des murs » (113). Elle avertit E. des dangers de la vie, dangers qu'E. ne voit pas ou ne veut pas voir à ce moment de l'histoire.

C'est la question de l'oubli qui est au cœur de l'œuvre d'Assia Djébar et de ses conséquences perverses sur l'identité nationale et la paix interne : c'est pourquoi elle répond dans *Le blanc de l'Algérie* « à une exigence de mémoire immédiate » (BA 11). La chronologie est en effet rendue floue dans les romans d'Assia Djébar car elle cherche à mettre à jour les liens et les conséquences du passé et du présent ; elle dénonce et met en parallèle les répétitions de l'histoire.

Assia Djébar reconstruit l'identité nationale algérienne à travers deux traumatismes, celui de la colonisation/lutte pour l'indépendance et la mise à l'écart des femmes ; elle lutte aussi contre deux procédés décrits par Ricœur :

Le cœur du problème c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité. Des dérives qui en résultent, nous connaissons quelques symptômes inquiétants : trop de mémoire, dans telle région du monde, donc abus de mémoire – pas assez de mémoire ailleurs, donc abus d'oublis. (98).

Dans cette citation, deux procédés sont mis en avant : l'excès de commémoration ou l'excès d'oubli. Ces deux procédés se retrouvent dans l'œuvre d'Assia Djébar qui tente de recentrer l'Histoire et le discours historique pour en combler les lacunes et nuancer la mise en avant de la lutte anticoloniale comme étant masculine. Puisque je m'appuie sur certaines théories liées à l'Occupation allemande et la Seconde Guerre mondiale, je me permets de dresser un parallèle entre ce travail de « rééquilibrage » de l'identité algérienne et la remise en question du rôle des Français dans la Résistance. Cette remise en question s'est faite par exemple à travers les films comme *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls qui déconstruit le mythe du résistant. Assia Djébar dans *Le blanc de l'Algérie* cherche à décomposer le mythe de la lutte anticoloniale et du martyr que Jenny Murray analyse :

According to the Algerian historian Mohammed Harbi, the most evident instance of the abuses of memory carried out by the FLN regime is the *cult of martyrdom*, which it has nurtured since independence. (132)

L'abus de mémoire se traduit par la notion de martyr instaurée après la guerre d'Indépendance de l'Algérie et qui compose la deuxième phase du syndrome selon Rousso, celui du « refoulement ». Face à une nation divisée (comme l'était la France en 1945 ou bien l'Algérie en 1962), le gouvernement officialise un discours unique qui met en valeur la lutte contre l'ennemi. Ainsi, la notion de martyr naît de ce discours qui promeut la lutte anticoloniale et efface les différences entre les Algériens. La notion de martyr joue donc d'une figure stylistique essentialiste, la synecdoque : si la nation a souffert du traumatisme de la colonisation, chaque homme *doit* ressentir la souffrance dans sa chair.

Cet « abus de mémoire » joue aussi avec la notion de mythe. Roland Barthes considère que « le mythe est une parole », c'est-à-dire que le mythe constitue des mécanismes culturels de reproduction de l'idéologie bourgeoise<sup>75</sup>. Je considère la notion de mythe ici à la fois pour l'aspect imaginaire des faits/paroles et pour la construction d'un discours sur l'identité nationale mis en place par les dominants (le gouvernement colonial d'abord, puis le gouvernement de l'indépendance ensuite). La création de ce mythe (« mythe du résistant » pour la France des années 1950, ou « mythe du martyr » pour l'Algérie des années 1960), permet une certaine forme d'unification de la nation, mais elle occulte la réalité des faits historiques et voile une vérité factuelle de division de la nation.

---

<sup>75</sup> Barthes, *Op. cit.*

Dans « Mémoire de la guerre et guerres de la mémoire : l'heure de vérité », Harbi explique cette tension entre mythe et réalité dans la construction de l'identité nationale au moment de l'indépendance de l'Algérie :

On s'appesantissait d'autant plus sur cette dimension martyrologique que l'histoire de la lutte d'indépendance était une histoire anonyme, parce que les principaux acteurs en avaient été évincées [...]. Pour occulter cette genèse conflictuelle [...] et entretenir le mythe d'une nation unie dans le combat, le seul point de ralliement, c'était le martyr. (je souligne, 27).

Mohammed Harbi et Benjamin Stora, dans cet entretien pour le *Nouvel Observateur*, soulignent la manipulation officielle du discours et le rôle néfaste de la victimisation.

Dans *Ombre sultane* Assia Djébar déconstruit ce mythe à travers l'histoire du père de Hajila. Alors que sa mère entretient un mensonge sur son mari et ses actes de bravoure dans le but d'obtenir des subventions et un appartement, Hajila ne peut s'empêcher de crier : « mon père n'est pas mort en martyr, l'indépendance avait déjà été fêtée, un tracteur l'a écrasé dans cette ferme, tu le sais ! (OS 66). La remise en question du mythe du martyr résonne dans cette phrase qui sous-entend la facilité avec laquelle on peut jouer avec la mémoire et le passé.

Une fois de plus, Assia Djébar s'attaque à un discours formaté et dominant : elle entre en dialogue avec ce dernier afin d'apporter un point de vue nouveau et frais sur ces événements. Après le discours colonial dans *L'amour, la fantasia*, le discours orientaliste dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, le discours religieux dans *Loin de Médine*, *Le blanc de l'Algérie* et *La femme sans sépulture* remettent en question de manière provocante le discours nationaliste et le mythe du martyr. L'hommage rendu à Zoulikha dans *La femme sans sépulture* rappelle à la société algérienne que les femmes sont aussi mortes pour la nation lors de la lutte pour l'indépendance. Assia Djébar l'appelle même « la "Passion" de Zoulikha » (16) : la référence biblique aux souffrances et supplices

précédant la mort du Christ souligne cette volonté de faire de Zoulikha une martyre au même titre que les hommes.

Dès le titre du roman « La femme sans sépulture », le lecteur se retrouve face à un sentiment de gêne, d'angoisse et d'inachevé. La mort de Zoulikha reste un mystère car « personne ne l'a revue vivante » (*FSS* 17). Zoulikha devient un fantôme qui hante la nation algérienne « comme si Zoulikha restée sans sépulture flottait, perceptible au-dessus de la cité rousse » (*FSS*, 17). Sans sépulture, Zoulikha est comme une âme errante qui n'arrive pas à trouver la paix qu'il faut pour rejoindre le monde des morts. Pour Jenny Murray cet esprit de Zoulikha est « both a metaphor for Algeria's occulted history and [...] a memory that lingers in the collective psyche as a symbol of a deeply traumatic event namely the Algerian war of independence » (Murray 181). La métaphore du fantôme est une métaphore commune en littérature pour symboliser un secret refoulé. Le mystère qui entoure la mort de cette guerrière révèle que la société algérienne n'a toujours pas réglé ses problèmes identitaires. On ne peut s'empêcher de se demander si cette femme est vraiment morte...

Tour à tour Mina, Hania, Dame Lionne et même Zoulikha prennent la parole pour raconter la vie, les exploits et le courage de cette femme. Mina semble réticente d'abord à revivre l'histoire de sa mère ; elle a peur de rouvrir les plaies qu'elle n'arrive pas à cicatriser. Or elle se rend compte au fil de la narration que le seul moyen de guérir est de reparler de sa mère (Murray 190). Ainsi, les deux filles de Zoulikha vont prendre la parole chacune leur tour pour tisser le fil de la narration car « l'histoire contée la première fois c'est pour la curiosité, les autres fois c'est ... pour la délivrance » (*FSS* 171).

De leur côté les hommes semblent vouloir oublier cette guerrière, son existence et son courage. Alors que les femmes forment un lien pour entretenir la mémoire collective, les hommes, eux, cherchent à oublier complètement cette femme. Au lendemain de l'indépendance, « j'apprends que ceux qui ont eu leurs fils morts au maquis, et leurs maisons détruites à la dynamite – exactement mon cas – avaient droit à être relogés en ville, que nous avions priorité sur toute maison abandonnée par le Français qui avait préféré partir » (*FSS* 148). Or quand elle réclame son dû, elle se heurte à l'autorité et la fierté masculines. Elle restera donc « dans cette cabane. Celle-là, elle est de l'armée française ! L'ennemi avait jugé que cela suffisait à moi et aux trois orphelins. Eh ben moi je te dis aujourd'hui, ô Allah ! : l'ennemi a raison ! » (*FSS* 150). L'épilogue du roman insiste sur la question de l'oubli et ses conséquences désastreuses. Assia Djébar appelle alors tous les hommes à ouvrir les yeux, à ne pas oublier ce qui s'est passé afin de reconstruire une identité nationale saine :

Dans ma ville, les gens vivent, presque tous, la cire dans les oreilles : pour ne pas entendre la vibration qui persiste du feu d'hier. Pour couler plus aisément dans leur tranquille petite vie, ayant choisi l'amnésie [...] Ils veulent que rien ne se soit passé, ou presque pas passé... Qu'il n'y ait pas eu, ces dix derniers ans au moins, cette nouvelle saignée, Elle a pourtant continué, non loin, le printemps dernier, transmis en feu d'une colère neuve [...] nous avons désormais comme tant d'autres peuples, nos hontes, nos tatouages marqués au fer sur le front, nos souillures sur la face. (*FSS* 236-241)

Dans ces dernières pages du roman, Assia Djébar dénonce et critique amèrement la société qui n'a pas fait face à son passé à l'instar de Mina au début du roman. Or le personnage de Mina prouve que c'est en se confrontant à son passé que l'on peut affronter un futur plus paisiblement. Le spectre de Zoulikha sera présent temps que la société algérienne n'aura pas accepté son passé colonial et les violences qui en résultent,

et temps qu'elle n'opèrera pas un travail de deuil collectif d'un passé violent où la société était divisée.

Le travail d'écriture d'Assia Djébar et Evelyne Accad reflète les théories psychanalytiques de Freud et Fanon et les analyses historiques de Ricœur car elles confrontent leur société à ses traumatismes, ouvrent les yeux des Algériens et des Libanais qui ont refoulé leur passé et ne comprennent pas la violence de leur présent. La répétition de la violence amène Assia Djébar à se demander comment « près de quarante ans après ce moment-là [...], dans les plaies de l'horreur, l'un des torturés se mit avidement, au terme de ses supplices, à désirer un jour être lui-même tortionnaire ? » (BA 194).

Cette question rejoint les propos de Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* où il perçoit « les conséquences traumatiques des guerres, y compris de libération, aux séquelles interminables conduisant à la répétition de la violence » (préface 15). C'est à partir de ce thème qu'Assia Djébar écrit *Le blanc de l'Algérie*. Tout comme « la passion de Zoulikha », Assia Djébar donne un ton religieux à ce récit (« créer un liturgie », 12) et décrit « une nation cherchant son cérémonial » (12). En mettant en parallèle *La femme sans sépulture* et *Le blanc de l'Algérie* Assia Djébar souligne les dangers de l'oubli : la nation algérienne doit affronter son passé pour ne pas répéter les mêmes erreurs. Or le discours qu'elle propose dans *Le blanc de l'Algérie* est assez pessimiste. Les parallèles qu'elle dessine tout au long du roman entre la guerre d'indépendance et la décennie sanglante des années 1990 sous-entendent que l'Algérie est en pleine phase du « retour du refoulé ». Le fantôme de Zoulikha devient une gangrène qui ronge la société algérienne : en effet au fantôme de Zoulikha s'ajoutent tous les morts cités dans *Le blanc*

*de l'Algérie*. En reconstruisant leurs vies dans ces récits, Assia Djébar établit la généalogie de la violence en Algérie :

Aujourd'hui en Algérie, à la suite de meurtres en série d'écrivains, de journalistes et d'intellectuels, auxquels répond une répression accrue – seule politique brandie contre un intégrisme religieux décidé à prendre le pouvoir coûte que coûte – devant ces convulsions qui plongent mon pays dans *une guerre qui ne dit pas son nom*, qui à nouveau, est nommée « événements » dans *ce retour* de violence et de son vocabulaire anesthésiant. (je souligne, BA 241).

Cette citation dessine un parallèle macabre entre la guerre d'indépendance et les années 1990 et dénonce « le refoulement » opéré par le gouvernement à l'indépendance car le fait de ne pas nommer est une façon de nier les faits. Assia Djébar appelle les Algériens à regarder en face leur passé et leur présent afin d'aborder un futur paisible mais « pour l'instant, l'Algérie de la douleur, sans écriture ; pour l'instant une Algérie sang-écriture, hélas ! » (BA 245). L'analogie sans/sang reflète le pessimisme latent de ce roman qui dépeint la violence des années 1990 et l'impasse dans laquelle se trouve l'Algérie si elle ne fait pas face à ce « sang », à la violence présente et passée.

Ainsi Evelyne Accad et Assia Djébar inscrivent leurs histoires dans une problématique de reconstruction de l'identité nationale et dénoncent les refoulements opérés par un discours masculin gangréné par la répétition de la violence. Les deux auteures brisent ce cercle vicieux en confrontant les histoires de femmes à une Histoire officielle masculine. Pour cela, Evelyne Accad et Assia Djébar mélangent fiction et réalité afin de dévoiler une autre vérité et reconstruire une identité personnelle et nationale.

### 3. Fiction, réalité et vérité

Fiction et réalité ont un rapport à priori compliqué et antithétique. Pourtant Evelyne Accad et Assia Djébar arrivent à imbriquer ces deux notions dans le but de dévoiler une vérité sur la condition des femmes en Algérie et au Liban. La relation complexe entre ces trois termes fait écho aux théories sur le genre documentaire : existe-t-il un « cinéma-vérité » ? La subjectivité du réalisateur modifie-t-elle nécessairement la réalité présentée comme vérité aux spectateurs ? En quoi la fiction est-elle opposée à la réalité ? Les deux auteures manipulent ces termes, jouent avec leur lectorat pour répondre à un discours masculin de l'Histoire, nuancer la vérité présentée par les hommes et exposer une réalité sur les femmes. Dans cette dernière partie, je vais donc m'appuyer sur les théories sur le genre documentaire pour dresser un parallèle entre la problématique du genre filmique et celui de l'écriture d'Evelyne Accad et Assia Djébar.

Jeanne-Marie Clerc affirme au début de son livre *Assia Djébar : Écrire, Transgresser, Résister* que l' :

Expérience cinématographique [...] a servi en quelque sorte de matrice à l'écriture romanesque. Du film au roman, on peut suivre l'émergence d'une structure à la fois thématique et formelle dont l'auteur se plaît à souligner le caractère architectural et qui fait se répondre le silence ou le cri des femmes algériennes. (11)

Assia Djébar et Evelyne Accad ont en effet une écriture que je qualifierais de cinématographique, ce qui se traduit par une écriture polyphonique qui forme un kaléidoscope d'expériences et de points de vue. La juxtaposition, la superposition et la mise en dialogue sont autant de figures de style qui s'appliquent à l'analyse de film et à l'analyse littéraire.

La réalisation de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* reste un tournant décisif dans l'œuvre d'Assia Djébar. Avec ses premiers romans *La Soif*, *Les impatients*, *Les enfants du nouveau monde* et *Les alouettes naïves*, Assia Djébar écrit de la fiction, une fiction critiquée à l'époque pour son manque d'engagement dans la lutte anticoloniale. Le film semble alors ouvrir de nouvelles perspectives (visuelles et sonores : « l'image-son » comme l'appelle Assia Djébar) et de nouvelles problématiques : « comment voir, quoi voir et faire voir ? » (*CVMA* 169) ; « comment se placer dès lors, comment cadrer, quoi évoquer de biais dirais-je, en m'approchant peu à peu, en reculant quand il y a excès » (*CVM* 173). Ces questions font écho aux problématiques liées à la définition du genre documentaire : définir ce genre reste très complexe car cela implique des questions liées à la notion de vérité, de réalité, de point de vue et d'authenticité.

#### **a. Éléments autobiographiques : fragmenter la réalité**

« Il y a mille façons de se voiler » (*CVM* 98) et donc autant de façons de se dévoiler : Assia Djébar et Evelyne Accad se dévoilent à travers les éléments autobiographiques qu'elles insèrent dans leurs romans. Ces éléments autobiographiques fonctionnent comme point de départ à la transmission d'une vérité sur la condition des femmes. Le lien entre les expériences personnelles et l'imagination est fondamental pour les deux auteures qui puisent dans leurs expériences personnelles pour tisser un lien entre la réalité et la fiction. Les écrits, imprégnés de leur éducation, de leur situation socio-économique, de leur famille et de la guerre qu'elles ont vécue témoignent donc de leur temps et de la situation des femmes.

L'écriture est une activité de dévoilement à travers les histoires, les personnages, le style, c'est « s'afficher à la vue des autres » (*CVM* 98) car la publication des livres rend publiques les histoires. Le lecteur devient voyeur à son tour car il pénètre dans l'histoire, la vole à son auteur en l'interprétant avec sa propre expérience. Assia Djébar parle de cette « violence de l'autobiographie » et du moment où le lecteur reçoit l'histoire et par conséquent l'auteur perd le contrôle de cet écrit. Or il me semble que les éléments autobiographiques aident simplement à rattacher la vérité de la condition féminine à une réalité personnelle. Les éléments autobiographiques permettent d'amadouer les femmes et de ne pas tomber dans le voyeurisme primaire.

D'autres femmes arabes ont joué le jeu de l'autobiographie, comme Fahdima Aït Mansour Amrouche : « *Histoire de ma vie* est la première autobiographie écrite par une Algérienne en langue française, et ce, cent seize ans après la prise d'Alger [...] peut-être est-ce même la première autobiographie algérienne en français, de toute notre jeune littérature francophone » (*CVM* 118). Or *Histoire de ma vie* est une autobiographie complète, contrairement aux projets d'écriture d'Assia Djébar et Evelyne Accad. La fragmentation de l'autobiographie garantit simplement la protection des auteures qui ne cherchent pas à se mettre en avant, mais simplement à montrer le chemin de l'émancipation aux femmes.

La notion d'autobiographie chez Assia Djébar et Evelyne Accad soulève quelques questions : l'écriture est en soi un dévoilement, or les auteures en incluant des éléments autobiographiques semblent paradoxalement peu disposées à s'exposer car les éléments autobiographiques sont disséminés dans la fiction, fragmentés. Par exemple, l'initiale E. du personnage de *L'excisée* est une façon, pour Evelyne Accad, de se voiler. Cette initiale

représente l'auteure qui part toujours de son expérience personnelle pour écrire<sup>76</sup>. Mais la fragmentation de son nom permet aussi une universalisation de cette expérience, une façon pour d'autres femmes de s'identifier à ce personnage, à ses souffrances et à ses aspirations. L'insertion d'éléments autobiographiques sert un objectif double : une quête d'identité personnelle et une quête d'identité collective.

La fragmentation et la multiplication des « je » rendent floue la frontière entre fiction et réalité et permettent de transcender une quête identitaire personnelle pour arriver à une identité nationale. Les différents référents au pronom sujet « je » qui se succèdent dans les romans d'Assia Djébar fonctionnent comme l'initiale de E., c'est-à-dire, qu'Assia Djébar dévoile à la fois le personnel (puisque le pronom sujet est singulier) et le collectif (car le référent change souvent). Ainsi, « l'expression du Je s'imbrique étroitement avec celle de la collectivité, avec un Nous » (Clerc 58). La pluralité du référent « je » se transforme alors en pronom sujet pluriel « nous » qui inclut une partie de chacun de ces référents. C'est pour cette raison que dans la littérature maghrébine, on emploie le terme d'« autobiographie collective » ou « plurielle » car derrière ce « je » se cache toute une société, tout un groupe ou toute une génération<sup>77</sup>.

Evelyne Accad procède différemment mais cherche à atteindre le même but. C'est en utilisant la 3<sup>e</sup> personne du singulier, « elle », qu'Evelyne Accad peut inscrire à la fois le personnel et le collectif. Elle attribue et revendique des éléments personnels à de nombreuses héroïnes : E., jeune fille venant d'une famille chrétienne comme Evelyne Accad ; Hayate et son année en Tunisie (Evelyne Accad a passé un an en Tunisie grâce à

---

<sup>76</sup> Entretien personnel avec l'auteur. Cf. Annexes.

<sup>77</sup> Sur l'autobiographie plurielle, voir les articles "L'Amour, la fantasia Autobiographie as Fiction" de Hédi Abdel-Ajouad; "l'autobiographie plurielle, Assia Djébar, les femmes et l'histoire" de Hafid Gafaïti; "Autour de l'autobiographie maghrébine" de Mokhtar El Maouhal.

une bourse Fullbright<sup>78</sup>) ; Hayat, le professeur de littérature à Beyrouth dans *Coquelicot du massacre* et sa rencontre avec une jeune étudiante droguée. Evelyne Accad s'inspire de son expérience personnelle<sup>79</sup> pour décrire une réalité et dévoiler un autre regard sur la société libanaise. L'emploi de la troisième personne du singulier permet aussi la multiplication des référents et une confusion des expériences (confusion reprise dans les noms des personnages, comme par exemple Hayate et Hayat ; ou bien Nour la petite fille de *L'excisée* et Nour, personnage principale de *Coquelicot du massacre*) ce qui confère une forme d'universalisation des expériences, comme si un lien unissait tous ces personnages entre eux et avec Evelyne Accad elle-même.

De plus, les deux auteures se placent en position d'« écouteuses » et de « transmetteuses ». La confusion des « je » vient aussi de cette position particulière : le projet des deux auteures n'est pas d'isoler leurs expériences mais bien au contraire de montrer une multitude d'expériences qui se ressemblent, qui convergent, qui divergent, qui se chevauchent. En participant à ce projet, elles ouvrent la voie à toutes les femmes analphabètes qui n'auraient pas eu les moyens de transcrire leurs histoires. C'est pour cela que leurs « texte[s] devien[nen]t avec urgence, quête personnelle, intime, tout autant que collective » (*CVM* 107). Pour reprendre ce qui a été dit sur le processus de dévoilement et du corps féminin, l'autobiographie est la réappropriation du regard et de l'espace par les femmes car l'auteur « décide de faire émerger, plus ou moins consciemment son individualité, ses désirs, et avec eux, son corps » (Rocca 58).

Cette multiplication de référents permet aussi de confondre l'« écrivaine-écouteuse-transmetteuse » avec le reste des femmes, les mettant toutes au même niveau et

---

<sup>78</sup> Entretien personnel avec l'auteure. Cf. Annexes.

<sup>79</sup> Entretien personnel avec l'auteure. Cf. Annexes.

créant ainsi une solidarité de fait. Toutes ces femmes sont des « je ». De cette confusion naît la création d'une solidarité entre les femmes et d'une identité collective. Or, comme le remarque Jeanne-Marie Clerc, Assia Djébar « s'inscrit en faux contre un rituel culturel arabe dont elle est issue, et qui interdit à toute femme l'expression du Je » (52). Pour Jeanne-Marie Clerc, c'est la fiction qui brouille la volonté d'Assia Djébar de parler d'elle-même (« l'écriture autobiographique, toujours à peine voilée par la fiction, lui donnera les moyens d'approfondir une quête identitaire », *Écrire, transgresser, résister*, 49). Je pense en revanche que ces éléments autobiographiques sont essentiels pour ancrer la fiction dans la réalité.

On peut ainsi se demander si la fiction voile l'autobiographie ou bien si l'autobiographie voile la fiction ? Quel est le but de cette introspection dans les récits des deux auteures ? Il faut savoir que l'écriture des deux auteures est une transgression car « de manière générale, une femme arabe qui écrit doit affronter plusieurs contraintes d'origine culturelle : d'abord l'interdiction de prendre la parole en tant qu'individu, ensuite, l'interdiction d'écrire en tant que femme » (Rocca, 53). Est-ce pour cela que les auteures dissimulent des éléments personnels sans en prendre la totale responsabilité ? En tout cas, ils placent les deux écrivaines au cœur de la transgression car elles s'opposent au « poids du silence » (*CVM* 119). Ce silence est brisé par une multitude de « je » : dans l'interview de Clarisse Zimra intitulé « Afterwords », Assia Djeabr dit

L'éducation que j'ai reçue de ma mère [...] m'a enseigné deux règles absolues : premièrement de ne jamais parler de soi, deuxièmement, si l'on y était obligées, de toujours le faire « anonymement » [...] lorsqu'il s'agit de parler anonymement, on ne doit jamais utiliser le « je ».

L'autobiographie transgresse aussi les interdits religieux, politiques et sociaux de présenter l'individu et l'individualité avant la communauté.

La société arabe colonisée a favorisé la polarisation du « nous » et « vous », le conflit entre Occident et Orient, colons et colonisés. Le « je », en période coloniale, et plus encore au moment de la décolonisation, ne pouvait être accepté car il allait à l'encontre de la lutte nationale. Assia Djébar exprime cela dans *L'amour la fantasia* : « Comment dire « je » puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ? » (AF 179). La citation oppose clairement « individuel » et « collective ». Or Assia Djébar remet en cause cette opposition à travers l'emploi du terme « résignation » et de la préposition « dans ». La connotation négative du terme sous-entend que le collectif est imposé ; la préposition implique que le personnel doit toujours être encadré par le collectif, ce qui empêche les êtres de trouver leur individualité, d'exprimer leur personnalité. Assia Djébar et Evelyne Accad cherchent au contraire à laisser les individus, et les femmes en particulier s'exprimer, nuancer et mieux définir ce cadre « collectif ». Jusqu'à présent, ce cadre collectif était masculin : les deux auteures offrent la possibilité à ce cadre de se féminiser en admettant les individus, leurs expériences et leurs souffrances, en commençant par les leurs.

Commentant Jean Dejeux, Anna Rocca écrit que « l'homme masque ses émotions et ses sentiments en société et montre uniquement sa virilité, car il associe le dévoilement de l'intime et l'émergence du « je » à une forme de faiblesse et de féminité » (Rocca 54). L'expression intime, autobiographique envahit l'espace public réservé à l'homme qui doit paraître fort face aux colons. Les récits autobiographiques d'Evelyne Accad et Assia Djébar s'opposent donc au respect des limites de l'espace public et participent ainsi à leur projet de rendre les femmes visibles dans la société et la mémoire collective de leur pays.

L'écriture autobiographique chez Evelyne Accad et Assia Djébar est donc fragmentée et insérée dans la fiction ; elle « ne respecte ni le pacte autobiographique, ni le pacte romanesque, propres aux conventions occidentales, et elle lève d'emblée les frontières établies entre faits et fiction qui spécifient les genres littéraires » (Fisher 45). L'écriture des deux auteures se définit donc par l'hybridité : mélange des genres, des traditions, interculturelité, polyphonie, etc. La fusion entre fiction et autobiographie pose la question de la quête d'une vérité car malgré la frontière floue entre les éléments autobiographiques et les faits réels, ce mélange finit par dévoiler une vérité sur la condition des femmes arabes.

### **b. Fiction et vérité.**

Assia Djébar et Evelyne Accad incluent dans leurs romans des éléments tirés de leur propre vie, comme le bilinguisme, certaines de leurs relations amoureuses ou encore leurs relations familiales. À travers cette étude du dévoilement (physique/concret et métaphorique) chez les deux auteures, il me semble pourtant que le but n'est pas une quête identitaire personnelle, mais au contraire une quête de vérité sur la condition des femmes. Les deux auteures « revendiquent le droit à l'imaginaire tout en plaçant la subjectivité dans l'histoire. C'est à partir d'un tel traitement de l'imaginaire que ces œuvres interrogent le statut des régimes de vérité » (Fisher 43). Les mémoires individuelles qu'elles présentent et imaginent dans leurs romans aident à former un récit historique plus juste de la société algérienne et libanaise. La relation ambiguë qu'elles entretiennent avec la fiction et la réalité révèle une volonté farouche de briser cette frontière dans le but de dévoiler une vérité sur la condition des femmes.

La fiction, selon le TLF, est le « produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité. Mensonge, dissimulation faite volontairement en vue de tromper autrui ». Il faut comprendre que la création d'une société plus juste « n'a pas de modèle complet dans la réalité ». Assia Djébar et Evelyne Accad sont donc obligées de passer par la fiction pour présenter un idéal fémi-humaniste où la société libanaise ou algérienne serait en paix avec son passé et où les dominations coloniales ou masculines n'existeraient plus. C'est ce que Nour recherche dans *Coquelicot du massacre* : « on disait que là, c'était plus calme, qu'il n'y avait pas de combats, qu'on pouvait marcher dans les rues, que les chrétiens, musulmans et druzes se côtoyaient comme par le passé » (je souligne, 43). Nour court après un idéal, un espace où règne la paix. Cet espace existe-t-il réellement ? Le roman reste évasif à ce sujet et Evelyne Accad introduit une forme de fiction afin d'apporter de l'optimisme aux lecteurs.

Cette première définition pose cependant un premier problème : Assia Djébar et Evelyne Accad nous avouent au contraire que la fiction est un moyen de dévoiler des vérités sur la condition des femmes arabes, sur leur rôle essentiel pendant la guerre d'indépendance ou la guerre civile. Les deux romancières ont pour but de lutter contre les mensonges perpétrés par les hommes, contre un discours masculin de l'Histoire :

J'ai usé de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage, au centre même d'une large fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie (Cherchell) (je souligne, La femme sans sépulture « avertissement »).

Le contraste qu'Assia Djébar établit dès son « Avertissement » entre « romanesque » et « vérité » souligne le besoin de créer une fiction afin de dévoiler la vérité et de démasquer les mensonges perpétrés par les hommes. C'est paradoxalement la fiction qui rétablit une vérité sur les femmes puisqu'aucun moyen « réaliste » ne le permet : les

hommes ont pris possession de l'écriture des livres d'Histoire et de transmission de la mémoire collective. Tout comme les anciens colonisés ont utilisé des moyens subversifs pour raconter leurs histoires – distorsion de la langue française par exemple – les femmes vont être obligées de passer par la fiction pour reprendre possession d'un espace dans la vie publique.

La deuxième définition du TLF pour le mot « fiction » est « construction imaginaire consciente ou inconsciente se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel ». Or, une fois encore, Assia Djébar et Evelyne Accad se donnent pour but de DÉmasquer le réel, de DÉmasquer ces femmes voilées et leur condition. Elles ne cherchent en aucun cas à enjoliver la réalité. Bien au contraire, elles mettent au jour une réalité difficile et violente de leur société respective.

Dans son essai « Réalisme et forme romanesque », Ian Watt s'intéresse à la recherche de la vérité :

Discours de la méthode et Méditations ont fait beaucoup pour déterminer le principe moderne selon lequel la recherche de la vérité est conçue comme une matière absolument individuelle, logiquement indépendante de la tradition de pensée antérieure, et comme ayant plus de chances effectivement de réussir par un nouveau départ en rupture avec cette tradition. (Littérature et réalité 16).

Cette citation correspond au travail d'Evelyne Accad et Assia Djébar qui, à travers une démarche individuelle de quête de soi-même, se retrouvent à défier une tradition masculine de pensée et à affirmer une quête collective des femmes arabes. Or la fiction qui s'oppose à la réalité est un outil pour marquer cette rupture. De plus, la frontière entre réalité et fiction est brouillée dans les romans des deux auteures : la réalité devient fiction puisqu'elle ne présente qu'un point de vue masculin, partial et partiel. La fiction devient l'outil stylistique qui permet de mettre à jour une vérité mise de côté par les hommes.

La réalité décrite par les hommes et/ou par les colons est perçue par Evelyne Accad et Assia Djébar comme étant une fiction. C'est pour cela qu'elles tentent de rétablir, contredire, nuancer ce discours masculin : « dès lors la fiction comblant les béances de la mémoire collective » car les « transmetteurs [sont] certes scrupuleux, mais naturellement portés, par habitude déjà, à occulter toute présence féminine » (*Loin de Médine*, « Avant propos »). Bien que les sources d'Assia Djébar pour ce « roman » (« avant-propos ») soient des historiens reconnus, le dialogue qu'elle entame avec eux sous-entend que leurs histoires, elles aussi, sont fictionnelles puisqu'elles occultent les femmes et ne retranscrivent pas la Vérité. La fiction sert donc à faire valoir et à faire connaître la vérité vue par les femmes qui s'opposent au discours masculin et colonialiste. Le dialogue qu'engage Assia Djébar avec les peintres orientalistes et en particulier avec Delacroix rappellent aux spectateurs le voyeurisme et le phantasme d'un homme en immersion dans un monde qu'il ne comprend pas et ne cherche pas à comprendre : Delacroix analyse la scène avec ces yeux d'Occidental et ses outils occidentaux sans prendre ni le temps ni la distance nécessaires pour comprendre la société arabe.

Dans son essai, Ian Watt cite Shaftesbury qui écrivait : « le simple portraitiste a vraiment peu en commun avec le poète ; mais, comme le simple historien, il copie ce qu'il voit, et trace minutieusement chaque trait, chaque bizarrerie particulière » (21). Ainsi, on pourrait conclure qu'Assia Djébar et Evelyne Accad sont des portraitistes, des historiennes qui décrivent les « bizarreries » de leurs sociétés, c'est-à-dire le voile et le dévoilement des femmes au sein de la société algérienne et libanaise. Les romans des deux auteures offrent en effet des portraits de femmes qui sont à la fois ordinaires et

extraordinaires : Nour, jeune mère prise dans la tourmente de la guerre et qui va affronter la violence et la destruction pour passer la ligne de démarcation ; Zoulikha, mère et femme, mais aussi guerrière et symbole de la lutte pour l'indépendance ; E. jeune fille amoureuse qui donne sa vie afin de sauver les femmes ; et bien d'autres encore.

Shaftesbury explique que :

Il y a assez de variété dans la Nature pour distinguer chaque chose qu'elle forme, par un caractère original particulier ; règle qui, observée en toute rigueur, fera apparaître le sujet comme différent de toute chose existant à côté dans le monde. Mais cet effet, le bon poète et le bon peintre cherchent assidûment à l'éviter. Ils ont horreur de la minutie, et peur de la singularité. (Ian Watt 21).

Si l'on reprend les termes de cette citation, les hommes seraient donc des peintres de la réalité qui mettent en avant leur mémoire collective et occultent la mémoire individuelle des femmes. Alors qu'ils présentent leur version des faits comme vraie, ils ne font finalement que généraliser. Par conséquent, ils oublient la singularité de l'Histoire et des expériences personnelles. Le manque de minutie et de détails singuliers permet en effet aux hommes de promouvoir leur vision comme étant valable pour tous. Or Assia Djebar et Evelyne Accad s'attachent à cette singularité des expériences et aux détails pour peindre une vision plus juste de leur société respective.

Pour ce faire, les deux auteures s'emploient à utiliser différents genres et à les juxtaposer dans un souci de transmission des expériences et des sentiments des femmes.

Selon Ian Watt :

La tâche première du romancier est de transmettre l'impression de fidélité par rapport à l'expérience humaine, le respect de toute convention formelle préétablie ne peut porter à atteinte au succès de son entreprise. Ce qui est ressenti souvent comme l'absence de forme du roman, comparé disons, à la tragédie ou à l'ode, vient probablement de ceci : la pauvreté des conventions formelles du roman.

Les deux auteures poussent donc la notion de fiction romanesque à l'extrême et jouent avec la prose et la poésie. Le roman offre une ouverture vers l'expression la plus fidèle du ressenti des femmes. La musique, comme je l'ai déjà montré, joue donc un rôle essentiel, tout comme d'autres formes d'art qui permettent de transcrire cette « impression de fidélité par rapport à l'expérience humaine ». Les femmes se sont donc appropriées ce genre littéraire qui leur permettait une plus grande souplesse pour s'exprimer, trouver des codes qui s'accordaient à leur but de dévoiler la vérité sur les femmes et leurs expériences en temps de guerre. Moins codifié que d'autres genres, le roman a permis aux femmes de créer des codes propres à leur engagement et à créer une rupture avec la littérature masculine.

Les deux auteures manipulent les outils stylistiques dans le but de rétablir une vérité sur la condition des femmes et de mettre le lecteur et les hommes algériens et libanais devant une vérité difficile à reconnaître : les femmes font entièrement partie de la société et de la vie publique. Les deux auteures établissent un pacte de fiction pour s'approcher de cette vérité et dévoiler une réalité : ce pacte met paradoxalement en scène et en jeu les notions de fiction et d'approche documentaire. Assia Djébar avoue dans ses « avant-propos » ou bien dans ses réflexions répertoriées dans *Ces voix qui m'assiègent*, manipuler les notions de documentaires et de fictions.

### **c. « L'approche documentaire »**

En mélangeant la fiction et la réalité Assia Djébar et Evelyne Accad cherchent à dévoiler une vérité sur les femmes arabes et à reconstruire une identité nationale juste. Pour cela, elles développent une « écriture palimpseste » (Fisher 35) où se superposent

les voix, les expériences et les genres. Ce mélange insolite participe d'une écriture qu'Assia Djébar qualifie d'« approche documentaire ». J'explore dans cette dernière partie les romans comme des documentaires, à la fois dans leur aspect visuel et dans leur aspect factuel. Cette approche développée par Assia Djébar inclut les faits historiques et la fiction, comme elle le décrit dans l'« Avertissement » de *La femme sans sépulture* :

Dans ce roman, tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de ma ville d'enfance, pendant la guerre d'indépendance de l'Algérie, sont rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, dirais-je, selon une approche documentaire.

Toutefois, certains personnages, aux côtés de l'héroïne, en particulier ceux présentés comme sa famille, sont traités avec l'imagination et les variations que permet la fiction. (je souligne)

Assia Djébar écrit aussi dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* « conversations fragmentées, remémorées, reconstituées... *Récits fictifs ou frôlant la réalité* – des autres femmes ou de la mienne –, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un avenir incertain, informel » (je souligne, « Ouverture »). L'auteure algérienne pose le problème, dès l'ouverture, de la vérité et de la fiction. Elle tente de mettre en évidence une condition des femmes à travers des récits basés sur la réalité à laquelle elle ajoute des éléments fictionnels : « dès lors, la fiction, comblant les béances de la mémoire collective, s'est révélée nécessaire pour la mise en espace que j'ai tentée là, pour rétablir la durée de ces jours que j'ai désiré habiter » (*Loin de Médine*, avant-propos).

Son « avertissement », et son « ouverture » établissent le pacte entre le lecteur et la romancière. C'est une histoire vraie, même si elle s'est permise d'utiliser la fiction pour donner une valeur plus universelle à cette combattante qui fait partie de la mémoire locale. Avec ce pacte, Assia Djébar anticipe les critiques des lecteurs et des intellectuels algériens. Avec le documentaire pur, le pacte implicite avec le spectateur est une image

neutre, objective, réelle et représentant la réalité-vérité. Or en avertissant ses lecteurs de l'utilisation de la fiction, Assia Djébar oblige le lecteur à faire la part des choses, à réfléchir aux informations données dans le roman et plus largement aux informations répercutées par les hommes depuis des siècles.

Cette approche documentaire se traduit dans les romans des deux auteures par des moyens stylistiques, visuels et sonores affiliés aux genres filmique et romanesque : l'emploi de « faits historiques » vérifiés, une narration polyphonique qui permet de mettre en dialogue plusieurs discours et d'exposer des points de vue différents, des effets sonores, des superpositions et des juxtapositions, une structure circulaire, etc.

La narration de *La femme sans sépulture* apparaît d'abord très neutre, telle une biographie ou une entrée de dictionnaire: « Zoulikha est née en 1916 à Marengo (Hadjout aujourd'hui), dans le Sahel d'Alger » (*La femme sans sépulture* 17). Cette narration très factuelle s'oppose à la narration à la première personne : « deux ans plus tard. Je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, l'héroïne » (*La femme sans sépulture* 16). Assia Djébar utilise plusieurs moyens narratifs et stylistiques afin de mettre en place sa « fidélité historique ». D'une part, elle utilise des sources de l'époque, comme des archives : « Le guide Hachette de ces années-là note qu'il s'agit d'un grand et beau village, chef-lieu de commune » (18). D'autre part, elle donne des informations chiffrées qui ajoutent à l'impression de documentaire : « parmi les cinq mille trois cents habitants, recensés alors, deux mille trois cents étaient européens » (18). À ce style factuel s'ajoute l'emploi du présent qui est le temps de la vérité générale et de la biographie (« le père de Zoulikha s'appelle », « lorsqu'elle désire épouser », « son père ne semble pas favorable à

son choix mais il ne s'oppose pas au mariage », « fuit, s'embarque », « Zoulikha demande sa liberté », 17-18).

C'est aussi à partir de la réalité qu'Evelyne Accad construit ses romans. D'ailleurs, la préface de *L'excisée* permet à Evelyne Accad de resituer son roman dans une réalité, celle de « l'ectomie ». Dans cette préface, Evelyne Accad fait référence à des statistiques, des commentaires scientifiques : « 50% des femmes ne connaissent pas le plaisir sexuel, et considèrent l'acte sexuel comme un devoir. 23.3% sont totalement indifférentes à la sexualité [...] » (Préface 21). À partir de ses recherches, Evelyne Accad a construit une fiction qui s'articule autour de l'excision physique et métaphorique chez les femmes.

L'écriture polyphonique est un outil stylistique du documentaire car il permet de mettre en rapport des points de vue différents. Ainsi, Zoulikha est présentée à la fois à travers les archives mais aussi à travers le récit de différentes narratrices : Mina, Hania, Dame Lionne et Assia Djebar (ou « l'étrangère »). Ces narrations se complètent et permettent d'appréhender le personnage de Zoulikha de manière plus globale. Il apparaît alors qu'un point de vue manque, celui des hommes :

Je croyais, avoue-t-elle, que la télévision avait besoin d'un documentaire comme il y en avait eu tant sur les héros morts ! ... Zoulikha, vivante aujourd'hui, elle les aurait dérangés tous ! .... Ils me paraissent parfois – chacun pour des raisons diverses – comme soulagés, c'est le mot, oui, soulagés qu'elle, ma Zoulikha, ait disparue (FSS 90-91).

Ce commentaire d'Hania, la fille aînée de Zoulikha, déconstruit le mythe du héros masculin et souligne l'absence de commentaire des hommes sur cette guerrière. Le portrait tend vers une vision globale mais les hommes ne semblent pas prêts à apporter leur point de vue ou à reconnaître la valeur de cette femme. C'est ce discours masculin

qui nie le rôle des femmes que l'approche documentaire cherche à contredire et à déconstruire afin de rétablir une vérité.

Dans ce portrait, il ne faut pas oublier l'autobiographie car Zoulikha prend la parole dans ce récit afin de transmettre son histoire et son expérience. Les monologues de Zoulikha, produit de la fiction (voire de la science-fiction) offrent une vision au plus intime de ses pensées et de ses réflexions. Cette voix d'outre-tombe est un rappel de cette vérité écartée des livres d'Histoire : les femmes ont participé avec courage à la lutte anticoloniale et à la libération de leur pays. Si réalité et fiction se mêlent dans ce roman – comme dans d'autres romans d'Assia Djébar et d'Evelyne Accad – c'est pour remettre en cause le discours masculin de l'Histoire, reconstruire la société algérienne en y incluant les femmes. Elles reprochent à la société algérienne et libanaise d'avoir mis de côté des femmes courageuses et battantes et accusent les hommes d'avoir peur de ces femmes émancipées qui souhaitent avoir une place égale dans la société.

Le rapport que les romancières établissent entre réalité et fiction rappelle celui des réalisateurs de documentaires. La question de l'authenticité de l'image des documentaires est au cœur de la problématique du genre cinématographique : si une image est retouchée, est-elle pour autant fausse ? Dans de nombreux romans Assia Djébar avoue, dès l'avant propos, son projet de manipuler la réalité grâce à la fiction afin d'aller jusqu'au bout de son argument. C'est pour cette raison que je me propose de travailler uniquement sur les films et les romans qu'Assia Djébar a écrit après les avoir tournés. L'impact cinématographique sur son écriture et la relation ambiguë entre fiction et réalité est au cœur de la réflexion qu'elle mène depuis son expérience cinématographique.

Cette « architecture » cinématographique et romanesque se retrouve dans *L'amour la fantasia* où Assia Djébar insère des passages entiers écrits par les Français au moment de la colonisation : « Un mois après, Barchou se souvient donc et écrit : “des femmes, qui se trouvent toujours en grand nombre à la suite des tribus arabes [...] les soldats l’achevèrent elle-même à coups de baïonnettes”. » (AF, 31). L’utilisation des guillemets indique que l’auteure reprend les mots du Français. Cette incursion dans son œuvre lui permet de juxtaposer des points de vue différents et de donner une voix à ces deux femmes. En effet, l’emploi du pronom personnel « je » encadre le discours du colon : « du combat vécu et décrit par le baron Barchou, **je** ne retiens qu’une courte scène, phosphorescence, dans la nuit de ce souvenir » (je souligne, 30) ... « **je** recueille scrupuleusement l’image, deux guerrières entrevues de dos ou de biais, en plein tumulte, par l’aide de camp à l’œil décisif » (je souligne, 31).

Alors que les guillemets annoncent l’utilisation d’archives, de documents officiels, l’encadrement de ce discours par une voix féminine démontre l’aspect subjectif et la volonté de l’auteure de remettre ces paroles officielles dans leur contexte mais aussi d’entamer un dialogue avec ces points de vue et ces écrits. Quand elle parle d’Amable Matterer, elle écrit : « il regarde et il écrit le jour même : « j’ai été le premier à voir la ville d’Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d’une montagne. » » (15). Un peu plus loin, Assia Djébar cherche à créer une généalogie dans son écriture : « À mon tour, j’écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l’état-major de la flotte, si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main » (16). Le rapport qu’elle établit entre les deux histoires crée un dialogue entre deux perspectives. La question du point de vue est

fondamentale à la problématique du documentaire. Assia Djébar démontre ainsi qu'une même histoire peut s'écrire de manières différentes, avec des points de vue, des effets de style différents qui finissent par élaborer une histoire différente et, plus important encore, une histoire perçue par les lecteurs de manière opposée parfois.

L'architecture romanesque varie chez Evelyne Accad : dans *Coquelicot du massacre*, elle juxtapose trois histoires reliées par la guerre civile au Liban. Avec ces trois destins de femmes, Evelyne Accad propose des perspectives et des expériences différentes mais qui sont toutes issues de la réalité. Dans la préface Cynthia Hahn précise : « in her article, "Beirut, the City That Moves Me", Accad reinforces this idea by recounting how she watched her "women friends determinedly traverse the city two or three times a week, repeatedly crossing the demarcation line" » (Hahn i).

La question du réalisme en littérature et au cinéma est une question complexe : de nombreux théoriciens tels que Roland Barthes, Iain Watt en littérature ou encore Bill Nichols et Micheal Renov pour le genre documentaire ont tenté d'apporter des éléments pour mieux cerner la problématique du réalisme. Or il faut se rappeler que « le réalisme [...] est un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours » (*Littérature et réalité* 7).

Les questions telles que « quoi voir » et « comment cadrer » soulèvent le problème épistémologique de l'image et de la vérité. Les spectateurs influencent la manière dont on pense ce genre puisqu'ils s'attendent à une représentation précise de la réalité. Ils s'attendent à voir la Vérité. La manipulation d'images dérange les spectateurs ; or la manipulation permet de faire passer un message et d'approcher au plus près d'une

réalité. Michaël Renov propose quatre catégories pour décrire la fonction d'un documentaire : « to record, to persuade, to analyze and to express ». Ces catégories suggèrent une approche subjective des films, mais elles sous-entendent aussi que les documentaires cherchent à transmettre un message, UNE réalité, UNE vérité. Assia Djébar et Evelyne Accad mettent en scène des femmes et leurs expériences en ayant recours à la manipulation fictionnelle dans le but de présenter une image plus juste de leur condition. Les œuvres documentaires et semi-fictionnelles des deux auteures dépeignent un nouveau point de vue sur l'Histoire.

Jean Vigo parlait de « point de vue documenté » et Grierson employait le terme « creative treatment of actualities ». Assia Djébar et Evelyne Accad attirent l'attention des spectateurs/lecteurs sur les défauts de leur société en promouvant le regard et les expériences féminins. Comme avec Jean Vigo ou Grierson, l'important dans les œuvres des deux auteures c'est l'intention et la tension entre l'interprétation des faits et la volonté d'apporter un commentaire social. Ainsi, dans *La Noubia*, l'homme en fauteuil roulant n'est qu'une métaphore de la paralysie des hommes face aux changements de leur société et à la parole féminine qui se développe et prend de l'ampleur. Cette manipulation ne modifie pas la réalité des expériences de femmes, au mieux elle souligne ce rapport de force entre hommes et femmes. Jean Rouch a dit du Cinéma-Vérité qu'il devrait se nommer « cinéma-sincérité » car le réalisateur regarde ce qui s'est passé avec ses yeux et sa subjectivité et présente ce qu'il pense être la vérité. C'est avec leur sincérité qu'Evelyne Accad et Assia Djébar présentent leurs histoires/Histoires.

Ainsi, j'ai montré dans ce chapitre que la relation entre mémoires individuelles et mémoire collective était conflictuelle car elle opposait « histoires » et « Histoire », c'est-à-dire une réalité (vécue mais partielle) et une Vérité (officielle et établie). La manipulation de la fiction et de la vérité par les deux auteures soulève le dernier voile d'un parcours long et semé d'obstacles où les femmes opposent une vision et un discours fondés sur les expériences, les mémoires individuelles et la tradition orale des femmes dans le but de reconstruire une identité nationale juste et pacifique.

La nature hybride des textes des deux auteures – hybridité due au mélange de fiction et d'autobiographie, à l'écriture-palimpseste qui superpose les voix et les histoires et à l'approche documentaire – illustre la difficulté de (se) reconstruire une identité. L'architecture complexe des romans et récits des deux auteures tend à démontrer la complexité de leur société, la pluralité qui existe et doit être acceptée. La mélodie (plus ou moins harmonieuse et complexe) qui se dégage des textes d'Evelyne Accad et Assia Djebar contribue à promouvoir le fémi-humanisme (« faire qu'ils [les hommes] s'engagent eux aussi dans la lutte pour les femmes parce que je crois qu'on ne pourra pas arriver à une transformation de la société si on ne travaille pas avec les hommes »). Je conclurai en empruntant à Evelyne Accad ces quelques mots, qui pourraient, en un sens, à eux seuls résumer l'entreprise des deux auteures :

« je souscris à une relecture de l'histoire à travers d'autres façons de voir l'histoire parce que la femme a été trop occultée<sup>80</sup> ».

---

<sup>80</sup> Entretien personnel avec l'auteure. Cf. Annexes.

## CONCLUSION

Le parcours initiatique qui s'élabore dans les romans des deux auteures traduit l'urgence que ressent toute une génération de femmes à resituer la valeur de leur sexe dans la mémoire collective de leurs pays respectifs. Ce processus de dévoilement tant personnel que national déconstruit un discours colonial et patriarcal préexistant qui a occulté les femmes de l'Histoire, les a rendues invisibles et muettes dans la sphère publique. Le voile, en tant qu'objet littéraire, symbolise l'effacement, l'emprisonnement et le mutisme des femmes arabes ; le dévoilement, en tant que processus libérateur, révèle la prise de conscience et la prise de parole des femmes.

Djebar et Accad proposent, en parallèle, un même retour sur soi – introspection – et un même retour dans le passé historique de leur pays – rétrospection. Elles manifestent alors une volonté commune d'affronter les traumatismes liés à la situation tant coloniale que postcoloniale, processus nécessaire pour *se* reconstruire et pour rétablir les fondements, les bases d'une société plus juste. En fouillant tant la mémoire personnelle que la mémoire collective elles font remonter à la surface un passé violent marqué par la domination coloniale et la guerre civile. Elles avertissent leurs nations respectives des dangers liés à l'oubli et à la manipulation de la mémoire collective et de l'Histoire.

La politique de l'espace joue un rôle important dans les romans des deux auteures qui mettent en avant une volonté de décroisonner l'espace et les mentalités. L'association quasi systématique de la femme à un espace domestique et cloisonné provoque un sentiment fort d'étouffement et d'asphyxie. Les femmes sont en effet enfermées au sein

de la maison, du « harem » (vocabulaire vulgarisant et faussé de l'espace féminin défini par les Occidentaux) ; mais elles sont aussi emprisonnées par des traditions et des codes sociaux, familiaux et religieux tels le mariage – qu'il soit forcé ou simplement arrangé.

L'image du mur offre alors une double interprétation. Littéral dans un premier temps : le mur symbolise les contours de l'espace privé féminin. Il est aussi métaphorique dans les romans des deux auteures quand il illustre la séparation entre guerre et paix, ou quand il représente les mémoires individuelles cloisonnées ou la tradition. L'enceinte du village dans *L'excision*, par exemple, fonctionne comme une poche qui contient la tradition et empêche ainsi tout changement.

Les personnages féminins sont donc toujours en mouvement dans les romans d'Accad et de Djébar ; ils cherchent à détruire ces murs du système patriarcal, à dépasser les anciennes frontières, à faire table rase des ruines pour reconstruire des bases solides. Elles traversent la ligne de démarcation, elles quittent leur pays ou leur famille, elles rejoignent le maquis, etc. Le mouvement accompagne la révolte des femmes qui transgressent et pénètrent alors l'espace public masculin dans l'intention d'être vues et entendues.

Accad et Djébar libèrent donc la parole et la vue des « oubliées » de l'Histoire et dévoilent littéralement les femmes qui étaient jusqu'alors muettes et invisibles dans la société. Le voile – bout de tissu qui recouvre la tête, le visage et les épaules des femmes – symbolise l'invisibilité de ce groupe social et le dévoilement devient un acte révolutionnaire : il s'oppose à une image érotisée perpétrée par le discours colonial et déconstruit une image de soumission développée par le discours patriarcal. La double colonisation des femmes – par le système colonial et par le système patriarcal - permet

ainsi à Djébar et Accad de mettre en rapport ces deux formes de domination et tentent par là-même de faire appel au vécu des hommes pour établir une communication.

Le dialogue que cherchent à établir les deux auteures souligne les erreurs, les manipulations et les oublis que les hommes ont perpétrés. Chaque roman ébranle un peu plus l'édifice du discours masculin, perce le mur que les hommes ont dressé autour de la femme et expose les frontières entre le privé et le public, l'intérieur et l'extérieur dans le but de reconstruire des bases solides d'une identité nationale. L'intertexte de ce discours à la fois colonial et patriarcal ponctue les œuvres d'Evelyne Accad et Assia Djébar qui précisent, revalorisent, égalisent les rapports hommes-femmes dans leur société.

Malgré cela, le dialogue ne semble pas s'établir : Evelyne Accad et Assia Djébar répondent aux hommes qui font la sourde oreille. Le discours masculin (qu'il soit colonial ou patriarcal) s'offre en effet comme monologue<sup>81</sup> et ne cherche en aucun cas à revisiter ses arguments. Le titre du roman d'Evelyne Accad *Blessure des mots* traduit l'impossible mise en dialogue. D'une part, les mots masculins blessent les femmes car ils promeuvent une image hyper sexualisée, diminuent leurs capacités physiques et intellectuelles, commandent les affaires publiques et privées. D'autre part, ce titre met en avant la difficulté de prendre la parole car les mots *saignent* un vocabulaire de la violence et de la destruction inhérent au système patriarcal.

Il faut donc guérir le mot et la parole, créer un nouveau système de communication où l'écoute est aussi importante que la prise de parole. Car la communication, si l'on veut qu'elle soit productive et fasse avancer les choses, s'établit sur deux niveaux : la capacité d'exprimer ses idées mais aussi la capacité d'écouter son

---

<sup>81</sup> J'ai défini dans l'introduction ce terme bakhtinien, « sourd à la réponse d'autrui ».

interlocuteur. Evelyne Accad et Assia Djébar n'ont que trop entendu le discours masculin et entrent dans la sphère de communication pour rétablir une vérité sur les femmes et leurs rôles au sein de la société.

Or la discussion semble difficile, voire impossible puisque les hommes ne poursuivent pas ce dialogue. L'entendent-ils, d'ailleurs ? La difficulté de communiquer est donc centrale dans les romans d'Evelyne Accad et Assia Djébar, non seulement parce que les hommes n'écoutent pas, mais aussi parce que la parole féminine doit s'affranchir d'un système masculin et se reconstruire avec des outils féminins.

Le voile, objet concret, devient un objet littéraire qui illustre à la fois l'invisibilité et le mutisme des femmes. Le processus d'auto-dévoilement met alors en évidence la volonté des femmes d'être visibles et audibles ; mais pour cela, elles doivent redéfinir les outils de communication. C'est avec la polyphonie, l'écriture féminine, les structures circulaires, les chants et la musique mais aussi avec le mélange de fiction et de réalité, d'imagination et d'éléments autobiographiques que les deux auteures parviennent à exprimer leurs désirs et à rétablir une vérité sur les femmes et l'identité nationale de leurs pays respectifs.

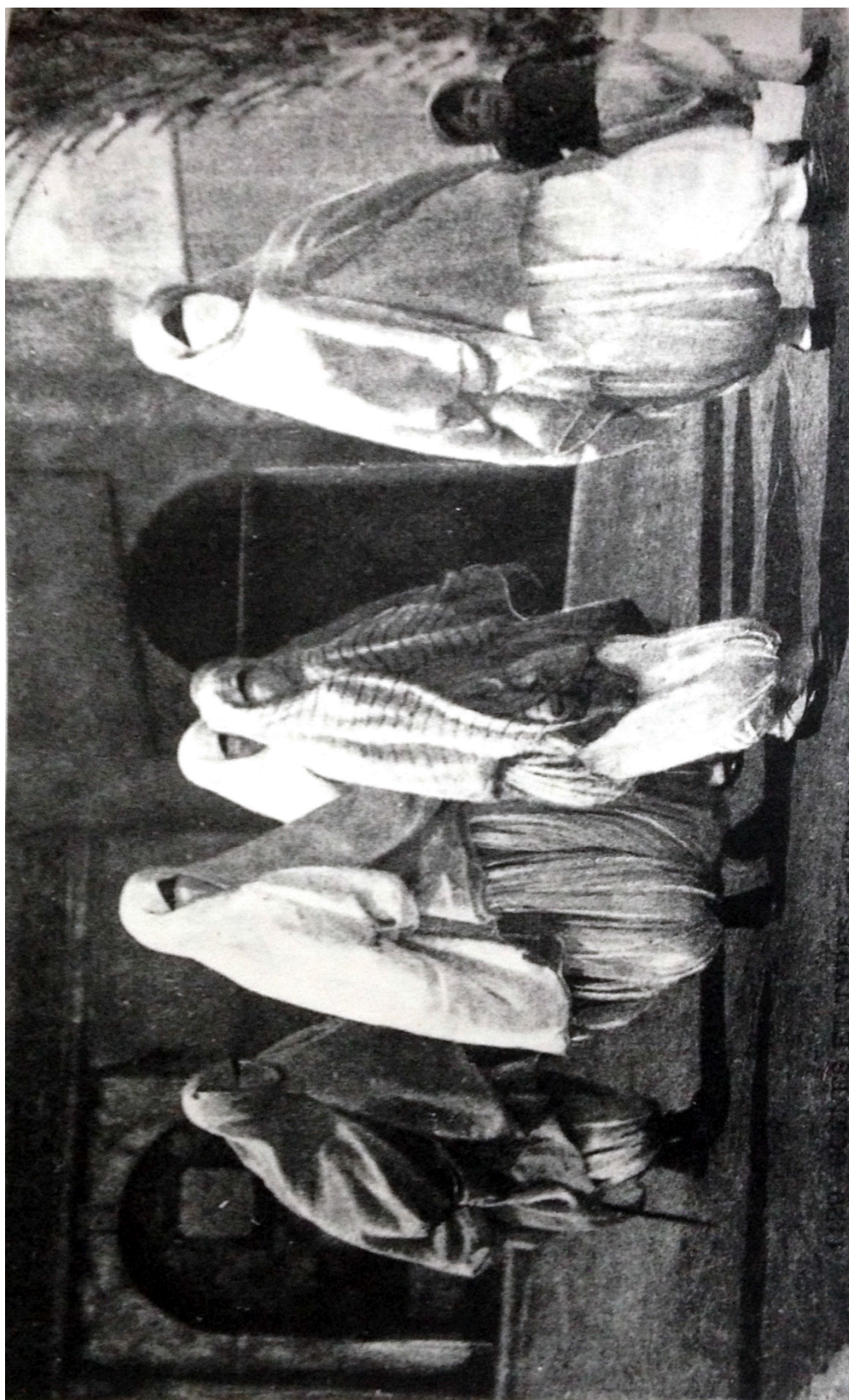
Les romans des deux auteures s'intègrent difficilement dans un genre particulier : ni tout à fait romans, ni vraiment autobiographies ; ni fiction pure, ni réalité inaltérée ; ni Histoire vraie, ni histoires complètement inventées. Dominique Fisher qualifie par exemple *La femme sans sépulture* de « roman documentaire » (120). Terme parfaitement à propos pour décrire l'œuvre entière d'Evelyne Accad et Assia Djébar car il lie à la fois l'écriture et le visuel – il fait référence au genre cinématographique – et la fiction et la réalité. Cet oxymore (un roman est par essence de la fiction alors que le documentaire

propose de voir la réalité) souligne la complexité de l'écriture des deux auteures. Bien que le genre documentaire reste difficile à définir, la juxtaposition et la superposition sont des techniques récurrentes qui rappellent la polyphonie et l'écriture hybride des deux auteures.

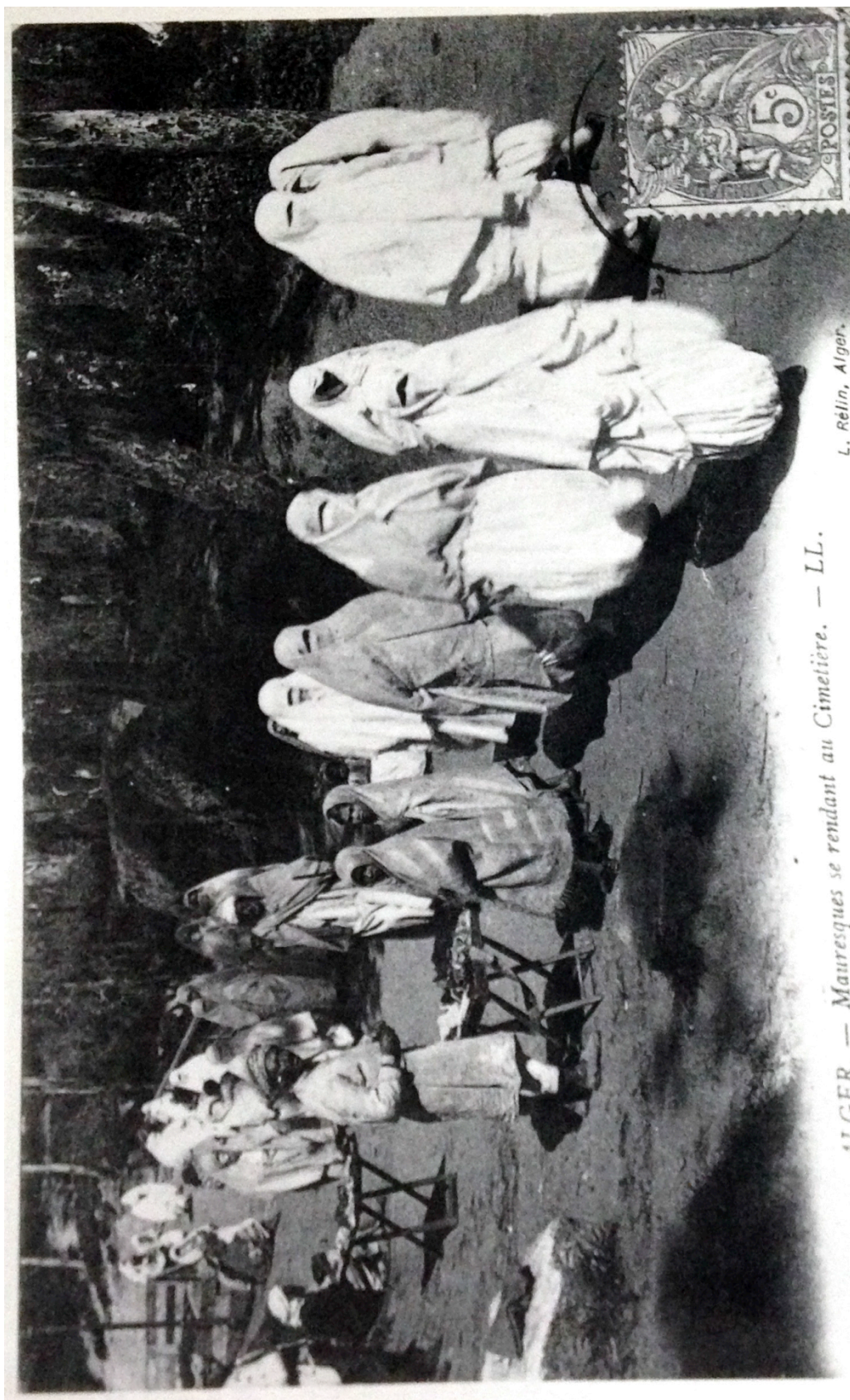
L'hybridité s'impose comme le seul outil ayant la possibilité de réconcilier les femmes au reste de la société, de proposer un espace de solidarité et de créer également un espace multiculturel riche. Le mélange de faits historiques et de fictions, d'événements imaginés ou vécus remet en cause une certaine lecture de l'Histoire, met en garde les Algériens, les Libanais et les lecteurs (quelque soient leurs origines) contre les dangers d'une lecture ou d'une interprétation unique qui se veut dominante. Evelyne Accad et Assia Djébar écrivent cette urgence de la mémoire et « mettent en scène [...] l'histoire » (Fisher 274) afin de promouvoir une « refonte des discours littéraires et historiques » (Fisher 273). L'écriture polyphonique, la structure musicale, la francophonie participent d'une écriture fragmentée, poétique, imagée et, pourrait-on dire, féminine qui permet aux deux auteures de prendre de la distance par rapport aux discours masculins mais également de critiquer de manière acerbe un système de domination, de pouvoir et de violence.

Ainsi, face à la violence de la guerre et d'un système patriarcal autodestructeur, Evelyne Accad et Assia Djébar développent un entre-genre littéraire où les femmes peuvent enfin s'exprimer, partager leurs expériences et créer une certaine forme de solidarité. Mais le dialogue qu'elles veulent engager avec les hommes n'a pas lieu au sein de leurs romans. Est-il seulement possible en dehors du champ littéraire ?

# ANNEXES



**Annexe 1.** *SCENES ET TYPES - Femmes mauresques en promenade,* photographie, carte postale. Edition des Galeries de France, Alger.



**Annexe 2.** LL. ALGER - Mauresques se rendant au cimetière, photographie, carte postale.



**Annexe 3.** *L. Rélin, ALGER - Mauresques en promenade.* Photographie, carte postale.



**Annexe 4.** *Femme Kabyle se couvrant de son haik*, photographie, carte postale. ND Phot.



**Annexe 5.** J. Geiser, *Femme Kabyle*, photographie, carte postale. Alger.



**Annexe 6.** J. Geiser, *Jeune Bédouine*, photographie, carte postale. Alger.



**Annexe 7.** J. Geiser, *Jeune fille du Sud*, photographie, carte postale. Alger.



**Annexe 8.** J. Geiser, *Jeune fille kabyle*, photographie, carte postale. Alger.



**Annexe 9.** Jean-Léon Gérôme. *Le gardien du sérail*, 1859, huile sur toile, Londres, Wallace Coll.



**Annexe 10.** Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.



**Annexe 11.** Henriette Browne, *Une joueuse de flûte (à l'intérieur d'un harem)*, 1860.



**Annexe 12.** Pablo Picasso, *Les femmes d'Alger, version O*, Paris, 14 February 1955.



**Annexe 13.** Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave*, 1839, huile sur toile, Cambridge, MA, Fogg Art Museum.



**Annexe 14.** Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le bain turc*, 1862, huile sur bois, Paris, Musée du Louvre.



**Annexe 15.** Jean-Léon Gérôme, *Grande Piscine de Brousse*, 1885, huile sur toile, collection privée.

**Entretien personnel<sup>82</sup> avec Evelyne Accad**  
**8 mars 2014**  
**Alliance Française de Chicago**

**Aline Charles:** Je vais vous présenter un petit peu mon projet. Donc je travaille sur la notion de dévoilement et de dialogue dans vos œuvres et dans les œuvres d'Assia Djébar.

**Evelyne Accad :** J'aime beaucoup cette notion de dévoilement...

**Aline Charles :** C'est un processus pour moi, un projet que j'ai commencé il y a longtemps, que j'ai mis entre parenthèses et que je reprends maintenant et qui a pris une tournure plus positive que quand j'avais commencé.

**Evelyne Accad :** Comment c'était avant et comment c'est maintenant ?

**Aline Charles :** avant c'était plutôt la notion de transgression et donc il y avait quelque chose d'assez violent et maintenant je pense plutôt à travers le dialogue, quelque chose de plus posé qui correspond peut-être plus à ce que vous écrivez.

**Q :** Qu'est-ce que le mot « dévoilement » évoque pour vous ?

**Evelyne Accad :** Ca évoque beaucoup de choses en fait, parce que le dévoilement c'est...

Ma thèse par exemple c'était *Veil of Shame : Role of Women in the Contemporary*

---

<sup>82</sup> Je tiens à remercier le Département de français de l'Université de Virginie, et son chef de département, Prof. McGrady, pour son soutien dans ce projet et son aide financière.

*Fiction of North Africa and the Middle East* et ça parlait justement du voile non seulement du voile physique mais aussi du voile des mentalités, se cacher. Et pour moi, j'ai toujours eu quelque chose un petit peu de provocateur donc ce que vous me dites-là me parle beaucoup. Je veux dire qu'au début c'était peut être aussi plus violent que maintenant dans le sens que maintenant je comprends qu'il y a des femmes qui utilisent le voile pour se protéger quelque part des agressions ; et qui l'utilisent aussi pour se libérer parce que si elles ont un discours qui dit que en le mettant... Donc c'est le voile en tant que tel que je décris dans *L'excisée* aussi, la scène où la femme on l'oblige à se voiler et elle essaye d'imaginer qu'est-ce que ce serait si elle se voilait vraiment. En fait, moi quand j'ai fait des interviews dans les pays arabes, le Golfe, la recherche sur la femme et l'excision, je portais une longue robe et puis quelque chose sur la tête, un fichu, pour être plus avec les femmes, pour pouvoir mieux leur parler. Donc j'ai pas quelque chose vraiment contre mais le symbole lui-même de se voiler m'ennuie, me gêne parce que c'est tellement important pour aller au fond des choses, ne pas se cacher derrière un voile, derrière un discours, des codes moraux, une secte, une religion, une institution mais d'essayer d'être toujours soi-même.

**Q : pour moi avant le dévoilement, il y a aussi une volonté de réinscrire les femmes dans la mémoire collective et dans l'Histoire. Est-ce que c'est un projet dans votre écriture de remettre les femmes sur le même plan que les hommes qui ont dominé le discours historique.**

**Evelyne Accad :** Oui absolument. Le phénomène qu'on voit actuellement, que du point de vue physique il y a un re-voilement des femmes dans les pays musulmans comme si tous les droits acquis jusqu'à présent étaient en train d'être menacés à cause de la guerre aussi, et du climat terrible dans nos pays maintenant, il se trouve qu'on re-voile les femmes. Je suis en train d'aider une famille au Liban en aidant avec l'écolage parce qu'ils n'arrivent pas... C'est très cher. Tout est très cher. Et donc j'ai à cœur d'aider cette famille. Il y a 5 enfants et lui c'était mon élève avant. J'en ai parlé un peu hier, vous savez c'est le « Jihad » de mon roman et j'aide cette famille. Lui, il a une femme qui est voilée, bon elle est voilée mais elle met tellement de maquillage que c'est une séduction ce voile. Ca devient une séduction, ce n'est plus vraiment... Mais une des filles a décidé de se voiler, une des jumelles. Elle a 15 ans, elle a décidé de se voiler. Donc elle ne peut plus aller à l'école où elle allait, elle va dans une autre école. Et pour moi c'était très difficile de comprendre pourquoi ; ça m'a fait mal quelque part parce que je me suis mince, j'essaye moi de faire toute sorte de chose pour les faire sortir de là, de ce voilement. J'essaye de comprendre. En fait, ça va être le sujet d'un autre roman après celui que j'écris actuellement : essayer de comprendre cette jeune. Qu'est-ce qui se passe en elle ? Est-ce qu'elle a besoin de protection ? C'est pour ça qu'elle fait ça ? Qu'est-ce qui la motive ? Elle, elle m'a dit que c'est parce qu'elle a fait un vœu à Dieu et que c'est son vœu à Dieu a fait que, si elle réussissait, elle a dit à Dieu qu'elle allait se voiler. Donc, elle ne porte pas le maquillage que sa mère porte. Elle fait ses prières, enfin, elle est vraiment dans une certaine authenticité du voile. Mais moi, ça me pose un problème le voile, en tant que notion symbolique. Je sais qu'il y a tellement de femmes qui luttent pour se débarrasser de ces costumes oppressants. Il y a des femmes qui en meurent aussi

parce qu'on les force à le porter. Donc ça devient autre chose, ça devient une autre problématique. On ne peut pas le voir de la même façon quand on sait qu'il y a toute cette lutte des femmes derrière.

**Q : C'est le jour de la femme aujourd'hui. Est-ce que vous vous considérez comme une féministe. Je sais que le mot « féminisme » peut avoir des connotations parfois négatives et qui mettent le discours de l'Occident et le discours de l'Orient en dialogue. Où est-ce que vous vous situer ?**

**Evelyne Accad :** Oui, Oui. Je me situe tout à fait dans le discours féministe. Mais j'ai un peu transformé l'idée de féminisme. J'ai mis « fémi-humanisme » pour inclure les hommes, ou « (f)humanisme », c'est-à-dire inclure les hommes dans cette problématique : faire qu'ils s'engagent eux aussi dans la lutte pour les femmes parce que je crois qu'on ne pourra pas arriver à une transformation de la société si on ne travaille pas avec les hommes. Donc pour moi, c'est nécessaire de travailler avec les hommes, côte à côte pour arriver à cette transformation. Bien sûr que je m'inscris dans le mouvement féministe. Je crois que c'est difficile de ne pas en faire partie quand on a quitté son pays parce qu'on fuyait des coutumes très opprimantes par rapport à la femme. Je m'y inscris et je souscris à une relecture de l'histoire à travers d'autres façons de voir l'histoire puisque la femme a été trop occultée. Et donc quand on relit l'histoire à travers les voix des femmes, on remarque plein d'autres choses. Donc je m'inscris dedans tout en revendiquant l'influence de Simone de Beauvoir dans ma vie, mais aussi de Nawal

Saadawi qui est une Simone de Beauvoir des pays arabes. Donc je revendique tout ça tout en disant qu'on doit travailler avec les hommes.

**Q :** vous parlez de « fémi-humanisme », de « (f)humanisme » et pourtant la communication entre hommes et femmes dans les romans est toujours très difficile. La relation entre Mère et Père par exemple dans *L'excisée*, entre Père et E, entre E. et P., entre Hayat et Adnan dans *Coquelicot du massacre*. Les relations, la communication (vous parlez au début de ce roman de la difficulté de communiquer avec les hommes). Comment est-ce qu'on peut les inclure plus ?

**Evelyne Accad :** C'est vrai ce que vous dites quant à mes premiers romans mais je crois que, après, avec *Voyage en Cancer* et le livre que j'écris actuellement puisque j'ai eu une relation extraordinaire avec un homme merveilleux, donc Paul Vieille, pour lequel je fais l'hommage à l'Université d'Illinois, je crois qu'il y a eu un changement que vous allez voir dans les livres qui vont être écrit maintenant puisque mes livres sont basés en fait sur des expériences personnelles que j'ai avec les êtres. Donc vous allez voir cette transformation. Bien sûr que maintenant qu'il n'est plus là, je retombe dans le schéma... parce que c'est la réalité, les hommes ne sont pas ... on n'arrive pas vraiment à communiquer ; ils ne sont pas vraiment engagés par rapport aux choses des femmes. L'homme que j'ai eu était merveilleux. Donc il y en a... ils existent (rirent), mais ils sont rares.

**Q :** Vous avez aussi dit que le concept de « fémi-humanisme » dans un entretien partait du personnel pour aller vers le politique. Il y a cette tension constante entre le privé et le public, entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Le voile marque aussi physiquement un intérieur et un extérieur. Comment peut-on briser ce mur, de faire que le personnel aille vers le politique. Quelle est la démarche pour vous ?

**Evelyne Accad :** C'est trop fort votre question parce qu'en effet, si vous analysez ce que j'ai écrit, vous pouvez voir qu'il y a quand même toujours cette démarche de dévoiler les choses et d'aller au fond des choses, même si c'est douloureux de dire les choses, même quand ça fait mal. Ce n'est pas facile de le faire. Mais je crois que vous avez bien choisi aussi Assia Djébar qui dévoile plein de choses. Moi j'essaye de dévoiler aussi plein de choses.

**Q :** Assia Djébar a longtemps dit que l'écriture et la fiction était un voile pour elle, une quête personnelle en plus de la quête plus collective. Vous utilisez aussi beaucoup d'éléments personnels dans vos romans. Est-ce que vous avez l'impression de vous exposer ? Dans quelle mesure vous pensez que cette exposition est nécessaire ?

**Evelyne Accad :** Oui absolument. Je pense qu'on s'expose quand on écrit parce que nécessairement on va parler de choses qui sont enfouies au fond de soi et qu'on arrive à exprimer. Pour moi l'écriture est très thérapeutique en fait. Donc quand j'écris ça me permet de dire des choses que je ne pourrais pas dire autrement. Mais je crois que j'arrive

à les dire encore plus dans la poésie et la musique parce que la musique exprime aussi beaucoup la souffrance intérieure et permet d'exorciser les choses. Je crois que la musique le fait encore plus que l'écriture ; mais sûrement que dans l'écriture je suis aussi très engagée par rapport à ce que j'essaye de dire. Il y a absolument un dévoilement dans l'écriture. Ce qui se passe aussi c'est que très souvent, quand on écrit on parle aussi d'autres personnes. Et quelques fois ces autres personnes ne sont pas très contentes qu'on parle d'elles. D'ailleurs ma famille souvent dit qu'il ne faut pas trop parler avec Evelyne parce que vous allez retrouver ça dans les romans. Ça les dérange quelque part. Donc je fais attention aussi maintenant. Tout artiste dévoile des choses qui ne vont pas nécessairement faire plaisir aux autres ou à la société. Mais je pense que c'est le rôle de l'écrivain et le rôle de l'artiste de dire des choses que les gens ne disent pas ou ne veulent pas vraiment dire. Souvent les journalistes qui devraient exprimer des choses par rapport à la société ne le font pas. Mais les auteurs ont un devoir ; et on arrive à dire des choses dans l'écriture qu'on ne peut peut-être pas dire autrement. Donc je pense que c'est absolument nécessaire.

**Q : Vous avez parlé des chants, de la musique et de leur importance. Il y a une tension il me semble dans vos romans entre l'oralité et l'importance de l'écrit et de passer par l'écrit pour inscrire les choses réellement. Est-ce que vous reconnaissez cette tension dans vos romans ? Est-ce que vous jouez avec cette tension et avec le 'complexe de Shérazade » qui a perdu le contrôle de la narration. Essayez-vous de reprendre ce contrôle par l'écrit ?**

**Evelyne Accad :** Oui je dis souvent d'ailleurs que quand je suis bloquée sur une phrase, un mot, un passage, je prends ma guitare et je me mets à chanter parce que ça me débloque quelque part et donc c'est l'oralité qui entre dans l'écrit, vous avez tout à fait raison. Il y a ce mouvement.

**Q :** Pour continuer sur le thème de l'écriture, vous posez, dans *Blessure des mots*, beaucoup de question sur le rôle de l'écrivain et le rôle de l'écriture. Vous dites notamment : « *Comment trouver les mots de tous ces dialogues ? Comment arracher le sens de ces tableaux qui défilent ? Comment découvrir, montrer au lecteur la trame qui organise une histoire, le point d'éclatement qui en fait découvrir la signification ? Comment faire entendre une autre voix au-dessus des médisances et des mesquineries qui, lorsque poussées à l'extrême de l'intolérance, peuvent conduire aux kalachnikovs et aux canons ? Comment faire accepter par ceux qui n'admettent que la haine et la violence* » Ce passage semble poser la question de votre rôle d'écrivaine... Ressentez-vous toujours cela ?

**Evelyne Accad :** Je me suis toujours posée la question sur le rôle de l'écrivain, de l'écriture et comment exprimer justement l'essentiel, le noyau des choses et très souvent je dis à mes étudiants : essayer de comprendre en vous quel est le noyau qui vous a fait avancer dans ce que vous faites parce que ça vous permettra de comprendre qui vous êtes et où vous allez. Donc c'est une choses que je trouve essentiel, essayer de se comprendre et de comprendre pourquoi on écrit, qu'est-ce qui nous fait bouger et est-ce qu'on arrive à dire des choses grâce à l'écriture qui permettent de transformer la société. Je me suis

rendue compte que ce n'était pas suffisant en fait, c'est pour cela que je me suis engagée plus dans des choses humanitaires actuellement et je fais ça côte à côte. Je viens d'ouvrir un centre pour femmes battues, un abri à Beyrouth et je fais la thérapie de la musique avec ces femmes. J'ai un ami qui est venu et qui a fait un atelier écriture avec ces femmes justement pour les faire sortir de leur douleur. Utiliser ces choses-là pour les faire avancer dans la réflexion et dans l'écriture. Je trouve cela essentiel. Mais ce n'est pas suffisant.

**Q : dans votre écriture, vous avez un rapport à la langue que je trouve particulier. Vous avez une écriture « féministe », « féminine ». Vous avez un rapport à la langue française particulier. Vous insérez beaucoup de sonorités, vous utilisez beaucoup les sons. Quel est votre rapport entre la langue arabe que vous parlez et la langue française que vous écrivez ?**

**Evelyne Accad :** C'est tout à fait ça. Dans la langue arabe il y a beaucoup de rythmes, de musicalité, de répétitions que la langue française n'accepte pas tellement dans l'écriture. Elle trouve cela redondant alors qu'en arabe, au contraire, on doit répéter. Très souvent, mes éditeurs, c'est une critique qu'ils me font : comment ca se fait que tu répètes tellement ? Pour moi ça fait partie de la tradition arabe. J'ai été influencée non seulement par le *zajal* de la culture arabe qui est le mélange de la poésie et de la prose (c'est une longue tradition arabe) mais j'ai été influencée aussi par le mouvement de l'écriture féministe en France avec des gens comme Hélène Cixous, Luce Irigaray, Chantal Chaouaf. Ces gens m'ont influencée aussi par rapport à écrire son corps, écrire le corps à travers l'écriture. Une femme écrit son corps comme elle ressent les choses de façon

beaucoup plus dispersée que les hommes en général. Elles unissent plein d'expériences qu'elles mélangent pour en faire ce qu'elles essayent de dire.

**Q : pour continuer sur le thème de la langue... le rôle de votre père qui vous a apporté l'éducation, vous a permis d'aller à l'école et qui, en même temps, apparaît comme une figure assez sévère dans *L'excisée*. Quelle relation vous entretenez avec ce paradoxe, en tout cas avec cette accumulation de libertés et de barrières ?**

**Evelyne Accad :** J'ai eu un rapport très problématique avec mon père et j'ai eu besoin de m'en libérer et j'ai écrit ce livre, ce roman *L'excisée* où je tue quelque part mon père dans le livre et en même temps je me suis réconciliée après. Je ne savais pas comment il allait prendre mon roman mais il s'est excusé auprès de moi. Il m'a dit que j'étais une enfant très sensible et qu'il aurait peut-être dû me traiter différemment. Et donc on est devenu les meilleurs amis du monde, beaucoup mieux que mes frères et sœurs qui n'ont jamais osé lui dire certaines choses. Mais en même temps, il me dit : « tu sais dans le roman, tu montres en fait que j'avais raison ». (rires).

Il était pour l'éducation mon père. Il nous a toujours encouragé à le faire, à étudier, pour lui c'était essentiel d'étudier et il m'a beaucoup encouragé. Il n'était pas du tout répressif de ce point de vue là. Il était répressif du point de vue sa vie personnelle. Bien sûr que si j'avais été une danseuse de cabaret quand je suis partie, ça aurait beaucoup moins bien marché que d'enseigner dans une université.

**Q : vous avez un rapport à la religion (en lien avec le père). Vous avez, en tout cas dans *l'excisée*, une façon pessimiste et provocatrice en même temps, face à la religion. Vous vous permettez d'écrire le personnage de E. comme un messie au féminin et d'entrer en dialogue avec ce discours religieux masculin. Qu'est-ce qui vous énerve dans la religion ?**

**Evelyne Accad :** Oui je me suis révoltée contre la religion pendant très longtemps. Je reviens maintenant à la foi, que je distingue de l'institution de la religion. Je crois que la foi est différente de la religion opprimante et qui crée tous ces fanatismes et toutes ces guerres de religion qu'on voit maintenant.

Ma famille était très croyante. Mes parents se sont rencontrés dans une école biblique à Genève (ma mère était suisse). Et je me suis révoltée parce que je voyais trop l'hypocrisie et les entraves, les voilements par rapport à la religion. Comme je voulais me dévoiler, j'avais le besoin de crier contre ces formes-là d'oppression. Mais comme je le dis, je reviens et je comprends que la foi peut aider l'être humain à vivre et à accepter des choses dans la vie qui permettent de se développer harmonieusement, d'aider les autres. A ce moment-là, je pense que c'est très positif. Mais la plupart du temps et historiquement, les religions n'ont pas été positives et c'est contre cela que je m'élève. Et surtout que la plupart des religions ont été écrites par des hommes, pour les hommes et pour renforcer leur pouvoir. Donc foncièrement en tant que femme et en tant que féministe, c'est quelque chose que je ne peux pas accepter et avec laquelle j'ai beaucoup de peine contre laquelle on doit se révolter, on doit le dévoiler, on doit le dire.

**Q : il y a ce discours religieux qui renforce le discours patriarcal.**

**Evelyne Accad :** Exactement.

**Q :** J'ai remarqué dans vos livres que vous utilisez beaucoup de métaphores récurrentes : l'eau, le sang et le cercle, qui sont tous très liés à la féminité et au féminin. Mais ce sont aussi des métaphores qui sont très ambiguës, qui jouent sur les connotations positives et négatives.

**Evelyne Accad :** Est-ce que ce n'est pas le propre de tout symbole, ou toute métaphore, que ça joue toujours sur le positif et le négatif, sur les extrêmes. Les symboles sont toujours à double sens. C'est vrai. Comme je suis née à Beyrouth, face à la mer, c'est une chose qui m'attire beaucoup. Donc l'horizon et la mer sont des symboles que j'aime utiliser en effet.

**Q :** la mer et l'eau : le côté régénérateur, très positif et aussi le suicide de E. dans *L'excisée* qui se noie dans l'eau, donc un côté destructeur de l'eau. Comment vous arrivez à jouer sur ces différentes connotations et le paradoxe. Je pense que c'est un mot que j'utilise beaucoup quand je parle de vos œuvres. Comment gérez-vous ces tensions perpétuelles dans le roman.

**Evelyne Accad :** Mais je crois que c'est le propre de tout écrivain. Souvent on me dit que ce roman est triste parce que cette femme termine dans la mer. Mais on peut le voir

comme une renaissance. Elle renait à autre chose et ce que j'essaye de dire à la fin. En enterrant son oiseau, Nour dit « je retournerai ». C'est vrai qu'il y a la mort, la mort est inévitable. Je viens de perdre l'homme que j'adorais donc c'est toujours très difficile.

Bien sûr qu'il y a la mort, mais en même temps quelque part il y a une résurrection. Heureusement ! Quelque part il vit toujours en moi ou même s'il n'y a pas de résurrection, il revit dans ce que j'écris, dans le fait que je peux en parler comme aujourd'hui. Ça aide.

**Q : Vous avez aussi avec ces métaphores, des éléments très terriens comme le feu avec la destruction. Vous avez aussi un symbole beaucoup plus métaphorique, vous jouez sur ces deux niveau : quelque chose de très concret/terrien et quelque chose « dans les airs ».**

**Evelyne Accad :** Oui les symboles que j'aime beaucoup aussi c'est l'arbre qui plante ses racines, moi qui n'ai pas de racines. Et l'oiseau qui s'envole et très souvent, ce sont des thèmes qui reviennent dans mes romans : l'arbre et ses racine et l'oiseau qui s'envole. Je crois que, comme vous dites, il y a la terre et l'air.

**Q : Je reviens sur le thème de la mémoire, de l'Histoire. Assia Djébar emploie les mots « écouteuse » et « transmetteuse ». Est-ce que vous vous sentez « ecouteuse » et/ou « transmetteuse » ?**

**Evelyne Accad :** Oui tout à fait. Pour transmettre il faut savoir écouter mais je dois dire que la transmission pour moi est très importante. Je dois dire que c'est ça qui me fait plaisir quand je vois des étudiants qui viennent de partout, qui viennent et qui me parlent. Je me dis qu'il y a eu une transmission qui s'est opérée. C'est formidable, ça fait revivre.

**Q :** quel est votre rapport entre le réel et la fiction ? Pensez-vous que la fiction soit nécessaire pour décrire la réalité ?

**Evelyne Accad :** Oui tout à fait. D'ailleurs le livre *Des femmes, des hommes et la guerre* c'est fiction et réalité. Alors où commence la fiction et où commence la réalité ? ou vice versa... Je crois que les deux se mélangent très bien. Mais je crois que la fiction permet de dire des choses sur la réalité qu'on n'arrive pas à dire autrement.

**Q :** est-ce que la fiction permet de dévoiler une vérité ? Les gens ont tendance à penser que la fiction est justement « pas réel » alors que dans vos romans et dans les romans d'Assia Djébar, vous utilisez cette fiction pour dévoiler quelque chose de très réel et une vérité sur les femmes.

**Evelyne Accad :** Absolument. Je crois que c'est pour cela qu'on écrit, parce que grâce à la fiction, à l'imaginaire qu'on ajoute aux choses réelles, on peut dire souvent des choses qu'on ne pourrait pas dire autrement.

**Q :** Assia Djebar définit souvent son écriture comme « une approche documentaire », qui pour moi, fait appel à quelque chose de très visuel. Je pense qu'elle a beaucoup parlé de cela après ces films. Comme vous définiriez votre écriture ?

**Evelyne Accad :** Je n'ai jamais fait de cinéma même si les choses visuelles et le cinéma m'intéressent beaucoup. Je ne peux pas dire que j'essaye de recréer une atmosphère cinématographique lorsque j'écris. Très souvent, on me dit que les scènes où je recrée comme la scène de la castration dans *Coquelicot du massacre* ou la scène de la *hadra*, de la danse d'envoutement dans *Blessure des mots*. On m'a souvent dit que ces scènes étaient très efficaces parce que justement j'ai essayé de recréer une ambiance visuelle. Peut-être que je devrais en faire davantage, je ne sais pas. Je n'ai jamais eu d'adaptation de mes romans au cinéma, j'ai eu au théâtre, mais jamais au cinéma. Ce serait intéressant de voir comment quelqu'un prendrait ces éléments pour en faire un film. J'ai souvent pensé que *L'excisée* ferait un bon film, ou même *Blessure des mots*. Mais ce n'est pas encore arrivé. Par contre le théâtre : j'ai eu la chance de voir *Blessure des mots* en pièce de théâtre et maintenant une des nouvelles aussi au théâtre.

**Q :** Il y a une alternance dans vos romans entre les femmes et aussi une certaine méchanceté entre elles, parfois. Quels sont les obstacles à la solidarité ? Et pourquoi les femmes n'arrivent-elles pas à se défaire de certaines traditions comme l'excision où les femmes perpétuent entre elles cette cruauté.

**Evelyne Accad :** Malheureusement il y a toujours cet élément de jalousie, de vouloir dépasser, se dépasser par rapport à l'autre. Ça crée des choses qui ne sont pas très positives et malheureusement, cela arrive souvent entre les femmes, qui au lieu de s'analyser ... C'est comme ce que Frantz Fanon a dit : les opprimés se battent entre eux au lieu de se battre contre leurs oppresseurs. Et on voit cela très souvent chez les femmes aussi. Elles se battent très souvent entre elles au lieu de se battre contre l'opprimeur. Enfin si « se battre » est un bon mot.

Malheureusement, je pense qu'il y a un grand travail à faire auprès des femmes aussi pour qu'elles dépassent et qu'elles arrivent aussi à s'aimer entre elles en dehors de la jalousie et de la procession. Ces éléments existent chez les femmes comme chez les hommes malheureusement.

**Q :** Dans *Blessure des mots* il y a des tensions à l'intérieur du groupe et ce que je trouve très intéressant c'est qu'elles ont créé ce groupe pour pouvoir s'exprimer et en même temps elles ont peur de la critique de l'autre et de la critique des femmes entre elles.

**Evelyne Accad :** Oui c'est bien que vous avez vu cela. J'ai essayé d'exprimer tout ça. Ce n'était pas facile de dire des choses négatives, surtout sur les femmes. Mais je pensais qu'il fallait le faire pour les amener à essayer de changer et de trouver d'autres voix. Malheureusement, ce n'est pas vraiment arrivé. Beaucoup des femmes de ce roman, de ce mouvement de femmes se sont senties flouées par le mouvement et se sont désengagées malheureusement. Et puis, avec ces soi-disant « Printemps arabes » il y a eu aussi une

sorte d'espoir qui a été ensuite floué. Mais on voit qu'en Tunisie le mouvement des femmes est en train de reprendre essor et je crois que grâce aux femmes il y a maintenant heureusement une possibilité d'échapper à cette sharia, au voile... Mais je pense que tout ça c'est grâce aux femmes parce qu'elles ont une longue tradition de liberté en Tunisie qu'il n'y a pas dans les autres pays et leur ont permis de s'émanciper davantage.

**Q :** Et dans *Blessure des mots* ce que j'aime c'est de montrer la pluralité dans le groupe des femmes. On a tendance à vouloir décrire les femmes comme un groupe uniforme, qui ressentirait les mêmes choses. J'aime cette différence dans *Blessure des mots* pour montrer que les femmes réagissent de manière différente parce qu'elles ont des expériences individuelles différentes.

**Evelyne Accad :** C'est bien que vous ayez vu cela. J'ai basé ce roman sur des personnages que j'ai côtoyés. J'ai en effet essayé de rendre le vécu de ces femmes et leur lutte.

**Aline Charles :** Merci beaucoup

**Evelyne Accad :** Merci à vous.

## TABLE DES ANNEXES

### CARTES POSTALES

**Malek Alloula, *Le Harem Colonial*, images d'un sous-érotisme** (essai illustré de photographies), Slatkine éditeur, Genève/Paris, 1981.

1. *SCENES ET TYPES - Femmes mauresques en promenade.*
2. LL. *ALGER - Mauresques se rendant au cimetière.*
3. L. Rélin, *ALGER - Mauresques en promenade.*
4. *Femme Kabyle se couvrant de son haik.*
5. J. Geiser, *Femme Kabyle.*
6. J. Geiser, *Jeune Bédouine.*
7. J. Geiser, *Jeune fille du Sud.*
8. J. Geiser, *Jeune fille kabyle.*

### PEINTURES ORIENTALISTES

9. Jean-Léon Gérôme. *Le gardien du sérail*, 1859.
10. Eugène Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834.
11. Henriette Browne, *Une joueuse de flûte (à l'intérieur d'un harem)*, 1860.
12. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger, version O*, Paris, 14 February 1955.
13. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave*, 1839.
14. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le bain turc*, 1862.
15. Jean-Léon Gérôme, *Grande Piscine de Brousse*, 1885.

### ENTRETIEN

16. Entretien personnel avec Evelyne Accad.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres primaires

- ACCAD, Evelyne.** *Veil of Shame: the Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World.* Sherbrooke, Québec: Editions Naaman, 1978.
- . *L'excisée.* Paris: L'Harmattan, 1982. Edition bilingue, traduction anglaise et preface de Cynthia Hahn, *The Excised.* Paris: L'Harmattan, 2009.
- . *Coquelicot du massacre.* Paris: L'Harmattan, 1988. Edition bilingue, traduction anglaise et préface de Cynthia Hahn, *Poppy from the Massacre.* Paris: L'Harmattan, 2006.
- . *Blessures des mots: journal de Tunisie.* Paris: Indigo & Côté-Femmes, 1993.
- . *Des femmes, des hommes et la guerre: fiction et réalité.* Paris: Indigo & Côté-Femmes, 1993.
- . *Femmes du crépuscule.* Paris: L'Harmattan, 2008.
- DJEBAR, Assia.** *La nouba des femmes du Mont Chenoua.* Women Make Movies, 1978. Film.
- . *Femmes d'Alger dans leur appartement.* 2002 2nd ed. Paris: Albin Michel, 1980.
- . *L'amour, la fantasia.* Paris: J.-C. Lattès, 1985.
- . *Ombre sultane.* Paris: J.-C. Lattès, 1987.
- . *Loin de Médine.* Paris: Albin Michel, 1991.
- . *Vaste est la prison.* Paris: Albin Michel, 1995.

---. *Le blanc de l'Algérie*. Paris: Albin Michel, 1996.

---. *Les nuits de Strasbourg*. Paris: Acte Sud, 1997.

---. *Oran, langue morte*. Paris: Acte Sud, 1997.

---. *La femme sans sépulture*. Paris: Albin Michel, 2002.

---. *La disparition de la langue française*. Paris: Albin Michel, 2003.

---. *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris: Albin Michel, 2007.

DJEBAR, Assia. "Idiome de L'exil et Langue de L'irréductibilité." Remise du Prix de la Paix. Francfort. 2000. <http://www.remue.net/cont/Djebar01.html>

---. "Le Romancier Dan La Cité Arabe." *Europe: revue littéraire mensuelle* 474 (1968): 114–120.

### Œuvres critiques consultés

ADAK, Hülya. "National Myths and Self-Na(rra)tions: Mustapha Kemal's *Nutuk* and Halidé Edib's *Memoirs* and *Turkish Ordeal*." *Relocating the Fault Lines: Turkey Beyond the East-West Divide*. Vol. 102 (2/3). Durham: Duke University Press: Sibel Irzik & Güven Güzeldere, 2003. 203–529.

AGERON, Charles-Robert. "L'exposition Colonial de 1931: Mythe Républicain ou mythe impérial?" *Les Lieux de Mémoires*. Pierre NORA. Tome I: *La république*. Paris: Gallimard, 1984.

AHMED, Leïla. "Between Two Worlds: the Formation of a Turn-of-the-Century Egyptian Feminist." *Life Lines: Theorizing Women's Autobiography*. Cornell University Press. Ithaca & London: Bella Brodzki & Celeste Schenck, 1998. 157–174.

- AL-HASSAN, Golley. *Arab Women's Lives Retold: Exploring Identity Through Writing*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2007.
- . *Reading Arab Women's Autobiographies: Shaharзад Tells Her Story*. Austin: University of Texas Print, 2003.
- AL-SALATANA, Taj. *Crowning Anguish: Memoirs of a Persian Princess from the Harem to Modernity (1884-1914)*. Washington, D.C.: Mage Publishers, 1993.
- ALLOULA, Malek. *Le Harem Colonial, Images d'un sous-érotisme (essai illustré de photographies)*. Genève & Paris: Séguier, 1981.
- ARMES, Roy. *Postcolonial Images: Studies in North African Film*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- ASHOLT, Wolfgang, CALLE-GRUBER, Mireille & Dominique COMBE. *Assia Djebar: Littérature et Transmission*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination et la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1960.
- BADRAN, Margot. "Dual Liberation: Nationalism, and Feminism in Egypt, 1870s-1925." *Feminist Issues* 8.1 (1988): 15–34.
- . *Feminism in Islam: Secular and Religious Convergences*. Oxford: Oneworld, 2009.
- BANCEL, Nicolas, Pascal BLANCHARD, & Laurent GERVEREAU. *Images et Colonies: iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*. Paris: ACHAC, 1993. Publication de la BDIC.
- BARTHES, Roland. *Essais Critiques III*. Paris: Editions du Seuil, 1964.
- . *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.

- BARTHES, Roland, Leo BERSANI, & al. *Littérature et Réalité*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland, Wolfgang KEYSER, & al. *Poétique du Récit*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- BENHAÏM, André. "Ecouter-Voir (ou L'autre Vie). Autour de La Nouba d'Assia Djébar." *French Forum* 35.2-3 (2010): 1–15.
- BENSTOCK, Shari. *The Private Self: Theorizing and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 1988.
- BENTAHAR, Ziad. "Beyond Harem Walls: Redefining Women's Space in Works by Assia Djébar, Malek Alloula and Fatema Mernissi." *Hawwa* 7.1 (2009): 25–38.
- BERQUE, Jacques. *Le Coran: essai de traduction*. Paris: Albin Michel, 2002. Spiritualités Vivantes.
- BLANCHARD, Pascal, & Armelle CHATELIER. *Images et Colonies: nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique En France de 1920 aux indépendances*. Paris: ACHAC, 1990.
- BOOTH, Marilyn. *Harem Histories: Envisioning Places and Living Spaces*. Durham & London: Duke University Press, 2010.
- BOUDJEDRA, Rachid. *La Répudiation*. Paris: Editions Denoël, 1969.
- BOURGET, Carine. *The Star, the Cross, and the Crescent: Religions and Conflicts in Francophone Literature from the Arab World*. Lanham, Maryland: Lexington

- Books, 2010. *After the Empire: The Francophone World and Postcolonial France*.
- BRISSON, Luc. "Vers un dialogue apaisé." *La forme dialogique chez Platon: évolutions et réceptions*. Editions Jérôme Million. Grenoble: F. Cossutta & M. Narcy, 2001. 209–226.
- BUCHER HEISTAD, Deirdre. *Evelyne Accad: Explorations*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- CALLE-GRUBER, Mireille. *Assia Djébar, nomade entre les murs: pour une poétique transfrontalière*. Paris: Maisonneuse & Larose, 2005.
- . *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regard d'un écrivain d'Algérie*. Paris: Maisonneuse & Larose, 2001.
- CHEVRIER, Jacques. "L'image du pouvoir dans le roman africain contemporain." *L'Afrique littéraire* 85 (1989): 3–13.
- CHIKHI, Beïda. *Assia Djébar: Histoires et Fantaisies*. Paris: Presse universitaire Paris-Sorbonne, 2007.
- CHRAIBI, Driss. *Le Passé Simple*. Paris: Editions Denoël, 1954.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Djébar: écrire, transgresser, résister*. Paris: L'Harmattan, 1991.
- COLLEYN, Jean-Paul. *Le regard documentaire*. Paris: Editions Centre Pompidou, 1994.
- COOKE, Miriam. *War's Other Voices. Women Writers on the Lebanese Civil War*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1996.
- . "Women Write War: The Centring of the Beirut Decenrists." *Center for Lebanese Studies* (1987): 1–24.
- CROUTIER, Alev Lytle. *Harem: The Worlds Behind the Veil*. New York, NY: Abbeville Press, 1989.

- DABLA, JJ Séwanou. *Nouvelles écritures africaines – romanciers de la seconde génération*. Paris: L'Harmattan, 1986.
- DEJEUX, Jean. *Assia Djébar: romancière algérienne, cinéaste arabe*. Sherbrooke, Québec, Canada: Editions Naaman, 1984.
- DONADEY, Anne. *Recasting Post-colonialism: Women Writing Between Worlds*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2001.
- . "Rekindling the Vividness of the Past: Assia Djébar's Films and Fiction." *World Literature Today* 70.4 (1996): 885–892.
- EDIB, Halidé Adivar. *The Turkish Ordeal*. New York, NY: The Century Co, 1928.
- . *Memoirs of Halidé Edib*. Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2004.
- EL GUINGI, Fadwa. *Veil: Modesty, Privacy and Resistance*. Oxford: Berg Editions, 1999.
- EL MAOUHAL, Mokhtar. "Autour de L'autobiographie Maghrébine." *Nouvelles approches des textes littéraires ou migrants*. BONN, Charles. Paris: L'Harmattan, 1999. 107–117.
- ERICKSON, John. "Translating the Untranslated: Djébar's *Le blanc de l'Algérie*." *Research in African Literature* 30.3 (1999): 95–107.
- FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris: Editions du Seuil, 1952.
- . *L'an V de La Révolution*. Paris: François Maspéro Editeur, 1959.
- . *Les Damnés de La Terre*. Paris: François Maspéro Editeur, 1961.
- FAULKNER, Rita. "Vaste est la prison: Assia Djébar Tracing a New Path – Writing the Algerian Woman out of Her Confinement." *The Journal of North African Studies*

13.1 (2008): 75–89.

FERNEA, Elizabeth, and Basima BEZIRGAN. *Middle Eastern Muslim Women Speak*.

Austin: University of Texas Press, 1977.

FISHER, Dominique. *Ecrire l'urgence: Assia Djébar et Tahar Djaout*. Paris:

L'Harmattan, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard, 1975.

---. "L'ordre du discours: Lecture inaugurale au Collège de France." Paris. 1970.

FUSS, Diana. "Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification."

*Diacritics* 24.2-3 (1994): 20–42.

GAFALDI, Hafid. "Assia Djébar ou l'autobiographie plurielle." *Nouvelles approches des*

*textes maghrébins ou migrants*. BONN, Charles. Paris: L'Harmattan, 1999. 119–

135.

GAFALDI, Hafid. "The Blood of Writing: Assia Djébar's Unveiling of Women and

History." *World Literature Today* 70.4 (1996): 813.

GASSAMA, Makhily. *La langue d'Amadou Kourouma ou le français sous le soleil de*

*l'Afrique*. Paris: Karthala & Acct., 1995.

GEYSS, Roswitha. "Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de

langue française. Le cas d'Assia Djébar et Leila Sebbar". Thèse de doctorat en

littérature francophone, Universität Wien, 2006, 401p.

GIRARDET, Raoul. *L'idée coloniale en France de 1871 À 1962*. Paris: La Table Ronde,

1972.

GUEYE, Médoune. *Aminata Sow Fall, oralité et société dans l'oeuvre romanesque*.

Paris: L'Harmattan, 2005.

- HARB, Sirène. "Translation, Resistance and Revision in Evelyne Accaad's *Coquelicot du massacre*." *Discursive Geographies: Writing Space and Place in French/Géographies discursives: écriture de l'espace et du lieu en Français*. Jeanne Garane. Amsterdam: Editions Rodopi, 2005. 69–90.
- HARBI, Mohammed. "Mémoire de La Guerre et Guerres de La Mémoire: L'heure de Vérité." *Le Nouvel Observateur* 21 Oct. 2004 : 26–28.
- HAVYARIAMANA, Gervais. *Problématique de la renaissance et évolution du roman africain de langue française (1920-1980)*. Louvain-la-Neuve, Belgique: Publication universitaire de Louvain, 1992.
- HECQUET, Vincent. "Littératures orales africaines." *Cahiers d'études africaines* 195 (2009), mis en ligne le 22 septembre 2009: 833–840.  
<http://etudesaficaines.revues.org/14052>
- HELLER, Michaël. "Conversation d'Assia Djébar avec Michaël Heller." *Cahier d'études maghrébines* 2 (1990): 84–90.
- HUUGHE, Laurence, & Jennifer Curtiss GAGE. "'Ecrire comme un voile': The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar." *World Literature Today* 70.4 (1996): 867–876.
- IRIGARAY, Luce. *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Editions de Minuit, 1977.
- JAUCOURT de, Louis. "Serrail." *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* 1765.  
[http://www.alembert.fr/index.php?option=com\\_content&id=744233540](http://www.alembert.fr/index.php?option=com_content&id=744233540)
- KAPLAN, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*.

- Durham: Duke University Press, 1996.
- KEDDIE, Nikki, & Beth BARON. *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender*. New Haven, CT: Yale university Press, 1991.
- KHANNOUS, Touria. "The Subaltern Speaks: Assia Djébar's *La Nouba*." *Film Criticism* 26.2 (2001): 41–61.
- KIAN, Soheila. *Écritures et Transgressions d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar. La traversée des frontières*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- KOUADI-MOSEFAOUI, Bouali. *Lectures d'Assia Djébar: L'amour, La Fantasia, Ombre Sultane, La Femme sans Sépulture*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- KOUROUMA, Amadou. *Le soleil des indépendances*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- KRISTEVA, Julia. *Les pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- KUEHN, Julia. "Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation and Imagination." *A Journal of Women Studies* 32.2 (2011): 31–63.
- LAD, Jateen. "Panoptic Bodies: Black Eunuchs in the Topkapi Palace." *Harem in History and Imagination*. MIT.
- LALLOUI, Fatima Zhora. "Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans *Loin de Médine* d'Assia Djébar." *Semen: revue de sémio-linguistique des textes [en ligne]* 18 (2004): mis en ligne le 23 janvier 2007. URL: <http://semen.revues.org/2289>
- LIOU, Jean-Luc. *A l'enseigne du réel: penser le documentaire*. Aix-Marseille: Publication de l'université de Provence, 2004.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/Post-colonialism*. 2nd ed. London: Routledge, 2005.

- MARX-SCOURAS, Danielle. "Muffled Screams, Stifled Voices." *Yale French Studies* 1.82 (1993): 172–182. Print. *Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations and Nomadisms*.
- MELLEN, Joan. *Filmguide to The Battle of Algiers*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- MERNISSI, Fatema. *Le Harem Politique. Le Prophète et Les Femmes*. Paris: Albin Michel, 1987.
- . *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Modern Muslim Societies*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1975, 1987.
- . *Le Monde n'est pas un harem. Paroles de femmes du Maroc*. Paris: Albin Michel, 1991.
- . *Le Harem et l'Occident*. Paris: Albin Michel, 2001.
- MILANI, Farzaneh. *Veils and Words: the Emerging Voices of Iranian Women Writers*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1992.
- MILLER, Mary-Kay. "Aminata Sow Fall's *L'ex-père de la nation* – Subversive Subtexts and the Return of the Maternal." *Post-colonial Subjects - Francophone Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 98–111.
- MOORE, Lindsay. "The Veil of Nationalism: Frantz Fanon's 'Algeria Unveiled' and Gillo Pontecorvo's *The Battle of Algiers*." *Kunapipi: The Journal of North African Writing* 25.2 (2003): 56–73.
- MORGAN, Elizabeth. "Veiled Truth: Reading Assia Djebar from the Outside." *Christianity and Literature* 51.4 (2002): 603–620.

- MORTIMER, Mildred. "Entretien Avec Assia Djébar, écrivain algérien." *Research in African Literature* 19.2 (1988): 197–205.
- . "Independence Acquired – Hope or Disillusionment?" *Research in African Literature* 21.2 (1990): 35–57.
- . "Language and Space in the Fiction of Assia Djébar et Leïla Sebbar." *Research in African Literature* 19.3 (1998): 301–311.
- . "Reappropriating the Gaze in Assia Djébar's Fiction and Film." *World Literature Today* 70.4 (1996): 859.
- . "Tortured Bodies, Resilient Souls: Algeria's Women Combattants Depicted by Danièle Djamila Amrane-Minne, Louisette Ighilahriz and Assia Djébar." *Research in African Literature* 43.1 (2012): 101–117.
- MORTON, Patricia. *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- MURRAY, Jenny. *Remembering the (Post)Colonial Self: Memory and Identity in the Novels of Assia Djébar*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2008.
- NAGY, Silvia. "Tradition and Transgression in the Novels of Assia Djébar and Aïcha Lemsine." *Research in African Literature* 33.3 (2012): 1–13.
- NAJMABADI, Afsaneh. "A Different Voice: Tajo Saltaneh." *Women's Autobiographies in Contemporary Iran*. Cambridge, MA: Cambridge Press, 1990.
- NIANG, Sada. *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia*

- Djebar*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- NICHOLS, Bill. "Performing Documentary." *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- O'REILEY, Michaël. *Postcolonial Haunting and Victimization: Assia Djebar's New Novels*. New York, NY: Peter Lang Publishing, 2007.
- REDOUANE, Najib, & Yvette BENAYOUN-SZMIDT. *Assia Djebar*. Paris: L'Harmattan, 2008. Autour des écrivains maghrébins.
- RENOV, Michaël. *Theorizing Documentary*. New York, NY: Routledge, 1993.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Editions du Seuil, 2000.
- ROBERTS, Katherine A. "Constrained Militants: Algerian Women 'in-between' in Gillo Pontecorvo's *The Battle of Algiers* and Bourlem Guerdjou's *Living in Paradise*." *The Journal of North African Studies* 12.4 (2007): 381–393.
- ROCCA, Anna. *Assia Djebar, le corps invisible: voir sans être vue*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- SAID, Edward. *Orientalism*. 25th anniversary edition. New York, NY: Vintage Books, 2003.
- SALHI, Zahia Smail. "Between 'Porte-Parole' and 'Porte-Mémoire': Assia Djebar's Cinematic Voice in the Maghreb." *International Journal of Francophone Studies* 15.1 (2012): 53–77.
- SH'ABAN, Bouthaina. "The Hidden History of Arab Feminism." *Arab Women: Between Defiance and Restraint*. Suha Sabbagh. New York, NY: Olive Branch Press, 1996. 250–253.
- SHARAWI, Huda. *Harem Years: The Memoirs of an Egyptian Feminist (1879-1924)*.

- New York, NY: The Feminist Press, 1986.
- SHARPLEY-WHITING, Denean. *Frantz Fanon: Conflicts and Feminisms*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 1998.
- SOLINAS, Piernico. *Gillo Pontecorvo's The Battle of Algiers, Filmscript and Interviews with Gillo Pontecorvo and Franco Solinas*. New York, NY: Charles Scribner's Sons, 1973.
- SOW FALL, Aminata. *L'ex-père de la nation*. Paris: L'Harmattan, 1987.
- STORA, Benjamin. *La gangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris: La Découverte, 1998.
- SWENSEN, Alice L. "Voice in Search of Itself: Evelyne Accad's *L'excisée*." *Journal of Modern Literature* XX.1 (1996): 115–119.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine – le principe dialogique*. Paris: Edition du Seuil, 1981.
- TILLION, Germaine. *Le harem et les cousins*. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- VOLET, Jean-Marie. *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*. Amsterdam, Atlanta, GA: Rodopi, 1993.
- WILLOUGHBY, Martin. *A History of Postcards: a Pictorial Record from the Turn of the Century to the Present Day*. London: Bracken Books, 1994.
- WOODHULL, Winifred. "Rereading *Nedjma*: Feminist Scholarship and North African Women." *SubStance: a Review of Theory and Literary Criticism* 69 (1992): 46–63.
- YACINE, Kateb. *Nedjma*. Paris: Editions du Seuil, 1956.

ZIMRA, Clarisse. "Afterwords." In Assia Djébar *Women of Algiers in Their Apartment*.

translated by Marjolijn de Jager. Charlottesville: University Press of Virginia,  
(1992), 159-211.

---. "Disorienting the Subject in Djébar's *L'amour, La Fantasia*." *Yale French Studies* 87  
(1995): 149-170.

---. "Not So Far from Medina: Assia Djébar Charts Islam's "Insupportable Feminist  
Revolution." *World Literature Today* 70.4 823-834.



**Evelyne Accad (1943-)**



**Assia Djebar (1936-)**