

Dialogue de la littérature et la peinture dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar

Le phénomène de l'hybridité dans la riche œuvre d'Assia Djébar peut être étudié sous plusieurs aspects. R. Geys en analyse quelques-uns : l'hybridation intertextuelle et le plurilinguisme, l'hybridation générique et enfin les jeux de relations entre la peinture la photographie et l'écriture (Geys, 2011 : 1).

Dans cet article, nous proposons d'analyser surtout le dialogue de la littérature et la peinture en accentuant aussi l'hybridation générique.

Femmes d'Alger dans leur appartement (1980) emprunte son titre au tableau de Delacroix dont la première version est présentée au public en 1834. La longue réflexion de l'écrivaine sur le destin des femmes en Algérie, se trouve dans la Postface du livre intitulée « Regard interdit, son coupé ». L'attention que l'écrivaine accorde au « regard volé » dans un harem à Alger, en 1832 par le peintre Delacroix, est un point de départ de sa méditation du statut de la femme pendant plus de deux siècles. Cette méditation embrasse toute l'époque de la présence coloniale française en Algérie et les deux premières décennies de l'Algérie libre. « [Djébar] tente de déchiffrer les messages picturaux que le peintre transmet à travers les variations de sa célèbre toile ; les réflexions fragmentaires sollicitées par ces variations inspirent la quasi-totalité des nouvelles du recueil » (Chikhi, 1996 : 89).

S'inspirant du sujet de la toile de Delacroix, l'écrivaine raconte l'histoire des femmes d'Alger aux moments décisifs de l'histoire de l'Algérie qui oscillent autour de la guerre d'indépendance (avant, durant et après cet événement). C'est un recueil de six nouvelles dont la première est celle éponyme. Les voix des femmes qui constituent la partie centrale du livre sont encadrées par deux textes qui ont un caractère, ou comme le veut Calle-Gruber, une autre facture. La Postface se déroule en trois

Dr Maria Gubińska – maître de conférences à l'Institut de Néophilologie de l'Université Pédagogique de Cracovie. Adresse pour correspondance : Institut de Néophilologie, Université Pédagogique de Cracovie, ul. Podchorążych 2, 30-001 Kraków, Pologne, e-mail : mariagub@op.pl

mouvements : le premier qui est consacré à Delacroix, le deuxième qui est un essai sur le statut de la femme dans la société algérienne et le troisième qui porte sur Picasso. La structure de la Postface-essai a un caractère hybride car les critères génériques de l'essai s'avèrent incompatibles avec sa deuxième partie où l'auteur insère un récit sur Messaouda, une jeune fille de 1839 qui encourage les hommes à se battre contre les ennemis et son cri de courage lointain témoigne de l'efficacité de l'héroïsme féminin, si facilement oublié dans l'univers algérien. Le lecteur est confronté à une hybridité générique, mais aussi à une mise en abyme que la narratrice a déjà pratiquée dans la partie-cœur du recueil :

Comme au début du volume, où la nouvelle d'Assia Djébar réinscrit la page du titre, laquelle désigne et le livre et le tableau en couverture, la Postface du livre, de même, opère une autre mise en abyme du geste de l'écrivain en le situant *entre* les deux regards occidentaux. Geste-parole de femme, arabe, dans la-langue-française, entre deux visions de peintres, hommes, occidentaux (Calle-Gruber, 2001 : 20)

La Postface, ainsi que l'Ouverture forment un ensemble ; il serait donc abusif de les analyser en dehors des textes de nouvelles car la vision des femmes d'Alger de deux peintres européens est profondément contemplée dans la postface et très étroitement liée au cœur textuel du livre.

Le recueil se compose de deux parties : « Aujourd'hui » et « Hier » ; la première contient deux récits dont le premier, plus long que les autres, qui s'intitule « Femmes d'Alger dans leur appartement » « réinscrit en abyme le titre du livre » (Calle-Gruber, 2001 : 20) et le second, intitulé « La femme qui pleure », est un texte très court. Tous les deux se rapportent au contexte contemporain ; les années quatre-vingts du XX^e siècle donc une vingtaine d'années après la guerre d'indépendance. La deuxième partie comprend quatre nouvelles qui se rapportent à l'époque de la guerre d'Algérie et même plus loin ; dans la dernière nouvelle « Nostalgie de la horde », l'histoire transmise aux petits enfants remonte à l'époque de la conquête de l'Algérie par les Français. Comme le dit Calle-Gruber « dans cet arrangement, la chronologie diégétique est inversée (2001 : 20). Dans sa fameuse postface, Djébar explique ainsi ce recul temporel :

« Nostalgie de la horde » est un texte, qui, comme plusieurs autres, entre comme murmure féminin collectif, dans la composition [...]. J'ai choisi de lui faire clore ce recueil car la mémoire d'une chaîne d'aïeules retrouve ici les années 1830 où Delacroix à Alger apparaît comme seul étranger témoin, parmi tant d'envahisseurs (Djébar, 2001 : 167).

Puisque les noms des deux peintres n'apparaissent dans aucune nouvelle, même dans la première, celle éponyme, Djébar utilise un dispositif qu'elle met en marche dans sa Postface « Regard interdit, son coupé » où elle réfléchit sur « le regard volé » dans un harem d'Alger, par Eugène Delacroix.

Le titre du recueil annonce déjà l'objectif de Djébar : reprendre le titre des deux fameux peintres qui ont présenté leurs visions de femmes algériennes. « Elle veut annuler le regard de l'homme blanc pour le remplacer par celui d'une femme algérienne » (Verthuy, 1993 : 30). Aussi bien Delacroix que Picasso, bien que leur œuvre soit séparée d'une centaine d'années (le travail du premier est entrepris au début de la colonisation de l'Algérie et celui du second juste avant la guerre de libération en Algérie), ils offrent tous les deux un regard posé par un Européen sur des femmes d'Algérie. Djébar s'attribue un rôle qui est parallèle à celui d'un peintre. Respectivement et chronologiquement, après Delacroix et Picasso, elle fait un portrait des femmes algériennes (dans le cas du premier récit des femmes d'Alger) dans leur appartement.

Le statut de quelqu'un comme Djébar qui dresse un portrait de l'intérieur, des siennes, devrait être radicalement différent par rapport à ceux qui sont condamnés à porter un regard extérieur, hâtif vu la conception de l'espace fortement sexué dans la culture arabo-musulmane qui interdit aux étrangers d'entrer dans un gynécée. Rappelons que Delacroix était très surpris lorsqu'il a visité l'intérieur algérien en 1832. Cette surprise ou un choc était dû à l'habitude de voir des femmes orientales voilées. Comme le dit Buisine, c'est l'Orient des Européens auquel il est habitué :

[C'est l'Orient] que constitue l'Occident dans son regard fasciné et effarouché par cette altérité [...], c'est donc manière de parler [...], car il n'est rien de plus complexe que la façon qu'a l'Occident de prendre l'Orient aux désirs et aux pièges du voile, pour lui-même continuer à ignorer ce qu'il veut en savoir et en voir [...]. Le voile en effet, ce petit morceau de tissu qui va focaliser l'imaginaire occidental dans sa rencontre de l'Orient, pose avant tout le problème d'une possible ou impossible vision de cet Orient, le problème du visible et de l'invisible. [...] le voile n'est qu'une de ces multiples façons possibles de voir et/ou de ne pas voir que va décliner inlassablement l'Occident confronté à l'Orient (Buisine, 1993 : 9-10).

Le regard du peintre occidental qui immortalise des femmes d'Alger sur sa toile, ébahi par ce qu'il voit, va encore plus loin. La fascination du voile qui alimente l'imaginaire européen et des fanatismes occidentaux se heurte à la réalité brutale, palpable des femmes belles, richement habillées dont les regards sont absents ou apathiques. Le génie de Djébar arrive à saisir la nature même de la femme arabe présentée par Delacroix, puis transposée par Picasso. L'univers romanesque de Djébar est peuplé aussi bien de femmes qui obéissent à la tradition que d'autres émancipées. L'écrivaine essaie de jeter une passerelle entre ces deux mondes apparemment antagonistes.

Grâce à ses connaissances, décrites d'une façon détaillée dans la postface par Assia Djébar, il a réussi à visiter un harem algérien, comme le rapporte Poirel, ami de Delacroix et chef du port d'Alger dont les paroles sont citées par Djébar : « Delacroix était comme enivré du spectacle qu'il avait sous ses yeux » (Djébar, 2001 : 146).

Remarquons que le dialogue avec la peinture dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* se poursuit d'une manière double. Premièrement, il s'opère au sein des textes

de six nouvelles, surtout de celle éponyme qui nous intéresse le plus. Deuxièmement, il est explicité dans la postface qui est un essai dans lequel l'auteure présente, entre autres, la genèse du tableau de Delacroix et des tableaux de Picasso où, sauf une fonction documentaire et le dialogue avec les peintres mené par l'écrivaine, elle se solidarise avec toutes les femmes à qui « le son est de nouveau coupé » (Djebar, 2001 : 164). La postface semble avoir un statut de palimpseste où la romancière réécrit l'histoire des femmes d'Alger, pour la première fois, de leur perspective. Djebar, femme écrivain de langue française mais toujours algérienne, mène un dialogue ouvert avec Delacroix et sa vision de la femme orientale, non pas avec le pinceau à la main, mais comme femme de lettres, accentuant sa position et dévoilant dans la postface, mais aussi dans le recueil proprement dit, la femme dans l'appartement d'Alger d'aujourd'hui et d'hier.

Djebar présente sa vision du tableau de Delacroix :

Femmes d'Alger dans leur appartement : trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. [...] Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de serre ou d'aquarium –, le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines (Djebar, 2001 : 148).

Dans sa description du tableau, Djebar fait ressortir la lumière de serre et d'enfermement, l'espace clos, l'ambiance de résignation et d'absence. Ce regard volé, ce que Djebar accentue souvent, vient du fait que longtemps on jugeait le tableau de Delacroix de cette façon parce que peint par l'étranger, hors du harem et de la cité (Delacroix a passé seulement trois jours à Alger, et il a mis deux ans à travailler sur ce tableau). Pour l'écrivaine, Delacroix se révèle un peintre exceptionnel parce qu'il a donné pour la première fois dans la peinture orientaliste « une approche d'un Orient au féminin – la première sans doute dans la peinture européenne, habituée à traiter littérairement le thème de l'odalisque ou à évoquer seulement cruauté et nudité du sérail » (Djebar, 2001 : 149).

Djebar rappelant la tristesse de ce tableau, évoque l'opinion de Baudelaire sur cette toile de Delacroix : « Le peintre français nous livrait sa vision qui exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes inondés de la tristesse » (Djebar, 2001 : 162).

Dans son discours dialogique avec Delacroix et Picasso présenté dans la Postface, Djebar met l'accent sur l'isolement des femmes, leur regard absent, mais aussi sur une absence de mouvement, l'immobilité féminine caractéristique de la culture arabo-musulmane qui est, selon Djebar, bien saisie par Delacroix. Dans sa réflexion sur sa peinture, elle met en valeur la nouveauté de son art. Delacroix, pendant son séjour tellement court, parvient à faire des notes précises où il a mis les noms de ses modèles :

La vision complètement nouvelle, a été perçue image pure. Et comme si cet éclat trop neuf devait en brouiller la réalité [...]. Delacroix se force à noter sur ses croquis chaque nom et prénom de femme [...].

Corps crayonnés sortant de l'anonymat de l'exotisme. [...]

Cette abondance de couleurs rares, ces noms aux sonorités nouvelles, est-ce cela qui trouble et exalte le peintre ? [...]

Là, dans cette visite de quelques heures à des femmes recluses, quel choc, ou tout au moins quel vague trouble a saisi le peintre ? [...]

Delacroix rapporte de ce lieu traversé des objets [...]. Non pas banals trophées de touriste, mais preuves tangibles d'une expérience unique, fugace. Traces oniriques [...] (Djebar, 2001 : 147-148).

Le peintre effectue un travail pareil à celui de la romancière et de même qu'elle, il s'efforce d'offrir une image de l'Algérienne loin des stéréotypes qui avaient fonctionné pendant des siècles et qui réifiaient l'image de la femme arabe : objet de fantasmes, de projections, de désirs. Delacroix, comme beaucoup plus tard, Djebar, rompt avec l'exotisme et la romancière précise en quoi consistait cette rupture.

Dans sa Postface, Djebar met aussi l'accent sur le son ; le manque de dialogue, le sourd silence, sont un autre phénomène qui touche les femmes algériennes. Djebar en parle faisant l'éloge de l'œuvre de Picasso qui transforme le fameux tableau de Delacroix.

Picasso est venu à Alger au moment du déclenchement de la guerre d'Algérie. Grâce à son intuition, ce que souligne Djebar, il peint des Algériennes :

[...] en renversant la malédiction, [il] fait éclater le malheur, inscrit en lignes hardies un bonheur totalement nouveau. Prescience qui devait, dans notre quotidien nous guider. [...] Comme une morale proposée, ici, d'un rapport à retrouver entre sérénité ancienne et parée (la dame figée auparavant dans sa tristesse maussade, est dorénavant immobile, mais comme un roc de puissance intérieure) et l'éclatement improvisé dans un espace ouvert.

Car il n'a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisseillante ; [...] [Les] héroïnes [...] y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les « dévoilées » comme des « dénudées ». Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leur corps (Djebar, 2001 : 162-163).

Cette peinture disloquée, fragmentée correspond aux événements authentiques de la guerre d'Algérie pendant laquelle les porteuses de bombes exposaient leurs corps dehors et certaines d'entre elles étaient exposées aux tortures. L'époque de la guerre d'indépendance est une époque de transgressions et paradoxalement, elle est favorable à l'émancipation de la femme arabe au cours de la guerre. Premièrement, les femmes algériennes, porteuses de bombes sortent du harem, deuxièmement, on

parle publiquement de leurs actes, des tortures, du viol : « une barrière de mots tombait, se transgressait, un voile se déchirait devant une réalité menacée » (Djebar, 2001 : 164). Mais juste après la guerre, « le sourd silence [revient] [...]. Le son est de nouveau coupé. Continuant son dialogue avec les peintres, Djebar expose deux éléments les plus importants pour les femmes algériennes ; le regard et le son. La postface contient un brin d'espoir :

Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes. (Djebar, 2001 : 104).

Ce dernier paragraphe du livre semble être la réponse à une question-hésitation ou une réflexion posée dans l'Ouverture, où le regard et la voix constituent deux axes thématiques autour desquels va se dérouler l'histoire des femmes algériennes. Ainsi, l'Ouverture anticipe la thématique du recueil et inaugure le discours djebarien sur le statut de la femme car dans l'Ouverture, l'auteure se positionne, comme si elle avait enfin trouvé sa propre place pour être le plus près des femmes algériennes, de même que les deux peintres. Elle précise que sa tâche d'écrivain visait des femmes d'Algérie d'une façon très précise ; elle ne veut pas « parler pour » ni « parler sur » mais elle se décide à :

parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et d'esprit. [...] Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles – nous délivrons-nous tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps ?

Parlent-elles vraiment en dansant et sans s'imaginer devoir toujours chuchoter, à cause de l'œil-espion ? (Djebar, 2001 : 8)¹

Femmes d'Alger dans leur appartement synthétise la réflexion de Djebar sur le thème du regard (Déjeux, 1984 : 21). Ayant recours à la peinture, l'écrivaine utilise différents procédés narratifs afin de manifester le statut vulnérable de la femme algérienne.

L'Ouverture et la Postface enferme le corpus de six nouvelles, ce que nous avons déjà dit, mais nous nous limitons à l'analyse de la première nouvelle éponyme « Femmes d'Alger dans leur appartement » pour montrer un caractère hybride de ce récit qui correspond à un dialogue permanent avec la peinture, la musique et le cinéma.

Djebar ouvre sa première et en même temps la plus longue nouvelle par le rêve cauchemardesque d'Ali, chirurgien, époux de Sarah, ancienne combattante de la guerre

1. En italique dans l'édition originale.

d'Algérie, emprisonnée à l'époque de la guerre à Barberousse. La salle d'opération, une sensation de claustrophobie, un regard extérieur d'Ali ; tous ces éléments rappellent le tableau de Delacroix et le statut du peintre-intrus. Ali, de même que le célèbre peintre, se sent incapable de participer à cette scène. Le regard est extérieur et le son coupé :

Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés – le brouillard de la pièce étroite empêche d'en voir la couleur [...]. Son coupé... Sarah... L'appeler, trembler dans l'appel pour prévenir le sacrifice [...]. Masque de la jeune femme immobilisé, tombé de côté, sans cou peut-être [...] « Ma » table, « ma » salle, non je n'opère pas car je ne suis pas là, à l'intérieur, [...] je regarde, mais je ne suis pas avec eux [...]. Enfant de nouveau qui geint tout près, ou serait-ce Sarah, les yeux bandés, les yeux troués... [...] Ali sauta du lit d'un bond (Djebar, 2001 : 12).

Pour Ali, comme pour le peintre, la femme est seulement un objet de regard bien que tous les deux veuillent bien la connaître ; pour Delacroix son outil de connaissance est le pinceau de peintre, pour Ali le bistouri de chirurgien. Ali a du mal à identifier « sa » salle d'opération, « ses » instruments chirurgicaux, il a l'impression de se trouver à l'extérieur de la salle et il est incapable de reconnaître le mal de la femme souffrante de même que Delacroix n'était pas arrivé à saisir la douleur de la femme d'Alger de 1832 qui était prisonnière du harem et du silence. Tous les deux sont concentrés sur l'image extérieure et se trouvent désarmés devant l'univers des femmes.

Djebar médiatise l'expérience picturale de Delacroix en Ali, chirurgien ; tous les deux sont concentrés sur l'extérieur et ses détails. Dans un cauchemar d'Ali, Sarah est anesthésiée, absente comme les femmes d'Alger dans leur appartement de Delacroix en 1832.

« Un titre, trois œuvres » (Calle-Gruber, 2006 : 57) est une formulation qui évoque non seulement la toile de Delacroix, mais aussi l'œuvre de Picasso qui dans ses quinze variations sur les femmes d'Alger a créé un portrait de femmes fortes d'Algérie à qui il a ouvert la porte du harem et a fait entrer la lumière. Nous avons déjà évoqué l'époque de la guerre d'indépendance pendant laquelle les femmes, porteuses de bombes, ont exposé leurs corps aux attaques de l'ennemi. Leur espoir lié à l'émancipation attendue en Algérie d'après la guerre est brisé. Leila, porteuse de bombes « la grande Leila » (Djebar, 2001 : 28), l'héroïne de la guerre d'Algérie, condamnée à mort à vingt ans qui a passé des années emprisonnée, s'est trouvée en Algérie libre dans un asile psychiatrique. Son ancien ami, peintre, l'y trouvant, l'emmène chez lui et il avoue : « Je suis le seul mâle ici qui refuse, sous tout prétexte, d'enfermer une femme... » (Djebar, 2001 : 28). L'allusion concrète au tableau de Picasso dans la première nouvelle du recueil, se transforme en une plainte et en une déception.

Dans son recueil de nouvelles, Assia Djebar, entre les deux visions picturales, rapporte en langue française des voix de femmes algériennes d'hier et d'aujourd'hui ; on les écoute, on les voit ; le regard n'est pas interdit, le son n'est plus coupé :

Les récits des apprentissages d'Assia Djébar enseignent qu'il n'y a de sujet que sujet devant l'autre. Ce qui est à apprendre c'est, au lieu de la dévoration de l'œil, de la bouche, du corps, le partage des mots : le festin des mots ; la danse des mots. Ni communion, ni spéculation, ni spécularité, l'écriture est énergie. Énergie de l'espoir et du désespoir (Calle-Gruber, 2006 : 59).

BIBLIOGRAPHIE

- Buisine A. 1993. *L'Orient voile*. Paris. Calmann-Lévy.
- Calle-Gruber M. 2001. *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*. Paris. Maisonneuve et Larose.
- Calle-Gruber M. 2006. *Assia Djébar*. Paris. Adpf.
- Chikhi B. 1996. Assia Djébar. In Bonn Ch., Khadda N. Et Mdarhri-Alaoui A. *Littérature maghrébine de la langue française*. Vanves. EDICEF.
- Clerc J.-M. 1997. *Assia Djébar. Écrire, Transgresser, Résister*. Paris. Éditions L'Harmattan.
- Déjeux J. 1984. *Assia Djébar. Romancière algérienne, cinéaste arabe*. Sherbrooke. Éditions Naaman.
- Djébar A. 2001. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris. Éditions des femmes.
- Geyss R. La littérature maghrébine de langue française : entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux. CCLMC. Agence Universitaire de la francophonie. 1-18. <http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf>, consulté le 12/09/2016.

A dialogue with painting in *Femmes d'Alger dans leur appartement* by Assia Djébar

ABSTRACT: The paper presents the phenomenon of hybridity present in Assia Djébar's writings based on the example of the collection of short stories entitled *Femmes d'Alger dans leur appartement* (*Women of Algiers in Their Apartment*).

The title of the collection makes reference to famous paintings by Delacroix and Picasso but in doing so the author also supplements the Eurocentric discourse with her own voice, the voice of a Francophone Algerian writer who, holding a dialogue with the painters, breaks with exoticism and the orientalisating European approach.

The dialogue with painting is accomplished on two levels; the first, diegetic and second, essayistic; in 'The Overture', and especially in 'The Afterword', which is not only a commentary to the painting works by Delacroix and Picasso, but also a complementation of the literary plot.

The permanent link of Djébar's writings to the dramatic present and the remembrance of the women deprived of their voice and subjected to reification is voiced powerfully in the work, which cannot be easily evaluated as it is very diverse in its references to other fields of art.

Keywords: Assia Djébar, hybridity postcolonial, Francophone literature.