Mahdia Benguesmia

D'un Orient à l'autre, lecture de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, de Delacroix à Djébar

1. Introduction

Le 25 juin 1832, Delacroix débarque à Alger pour une escale de trois jours. Il demande à pénétrer dans le royaume réservé des femmes auquel il n'a pas eu le privilège de s'introduire au Maroc. On lui concocta une merveilleuse aventure dans la maison d'un capitaine de bateau déchu. Il y est conduit avec respect et sans appréhension là où l'attendaient, « au milieu d'un amas de soi et d'or »,¹ la jeune et belle épouse de l'ancien *raïs* et quelques autres femmes qui devaient l'accompagner dans sa pose devant l'artiste.

De cette intrusion complètement inattendue, dans un Orient « au féminin », naît le célèbre tableau intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement*; titre que reprendra Assia Djébar sous forme de nouvelles, cent quarante-trois ans après, pour y lire tous les sens possibles, autant ceux produits par l'idéologie de l'époque de la célèbre toile que ceux émanant d'un enseignement comportemental ayant fermement façonné le sujet peint et que l'artiste français ne pouvait en aucune manière connaître à l'avance ni y mesurer l'importance.

Nous nous intéresserons dans cette étude à la double lecture de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, celle produite par le pinceau d'Eugène Delacroix,² élaborée à travers ce que Edouard Saïd appelle des « représentations » de l'Orient³ et non des descriptions « naturelles » de

¹ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 2012, p. 239.

² En considérant a priori que le tableau est déjà une première lecture du sujet peint.

³ Qui finalement ne sont que des quasi-représentations, même pas « l'exactitude de la représentation ni sa fidélité à quelque grand original » écrit-il encore. In Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 34.

l'Orient, cela « qui permet de considérer les nouveautés, les choses vues pour la première fois comme des versions de choses déjà connues »,⁴ et celle entreprise par l'écriture, en réponse à cette dernière, par Assia Djebar pour laquelle l'artiste français, par son endoctrinement orientaliste, ne pouvait comprendre les soucis culturels de la femme issue du véritable Orient qui n'est nullement celui de l'image qui circule dans les livres lus⁵ et les configurations partagées depuis des générations en Occident. Image controuvée que l'écrivaine algérienne doit à présent restaurer, en interrogeant aussi bien l'imaginaire orientaliste qui la produite que sa propre société et sa propre culture qui l'ont ridiculement encouragée et soutenue.

Pour ce faire, l'écrivaine algérienne devait entreprendre au moins deux voies artistiques : le texte littéraire et le cinéma, afin de résorber, à travers ce dernier, les traces d'un éventuel conflit entre une vision impressionniste restée liée à l'esprit delacrucien et une autre dictée par une réalité trop crue du sujet peint, et réparer, à travers l'esthétique du premier, les éventuels dérapages de l'idéologie politique que pourrait créer le second. C'est ainsi qu'elle entendait donner à l'explication de l'un et de l'autre la profondeur et la légitimité qu'elle convoitait dans cette œuvre multi-forme, préparée en silence pendant douze ans.

2. Delacroix à l'épreuve de sa création

La première réaction de Delacroix, pénétrant le harem algérois, était un mélange de joie et d'appréhension ;⁶ une jubilation qu'il devait maîtriser avant de pousser ce beau cri esthétique qu'on reprendra après, pour ou

⁴ Ibid., p. 75.

⁵ Pour Edward Saïd, « Tout écrivain parlant de l'Orient (et c'est vrai même d'Homère) suppose un précédent oriental, une connaissance préalable de l'Orient auxquels il se réfère et sur lesquels il s'appuie. De plus, tout ouvrage sur l'Orient s'associe à d'autres ouvrages, à des publics, à des institutions, à l'Orient lui-même », in : *ibid.*, p. 33-34.

⁶ Car, il y découvre aussi bien une société fermée, qui ne ressemble guère à la sienne, qu'ouverte à son esprit à travers le rapprochement avec cette mentalité conservatrice concernant les femmes et dont il épouse parfaitement l'idée.

contre lui:⁷ « c'est beau ! C'est comme au temps d'Homère. La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends ! ».⁸ Cette formule ne lui est pourtant pas venue fortuitement ; c'est toute l'éducation de Delacroix qui s'y reflète.

Profondément enraciné dans un passé idyllique et tout en or, il ne verra son siècle qu'à travers ces valeurs, là où émergeaient, en France, à son époque et parmi les siens, d'autres mentalités qui allaient le déconcerter. Son voyage inattendu à Alger ouvre, à ses yeux et à sa palette, le monde tant attendu des couleurs enchantées dont est empreint son esprit. Dans l'espace clos du harem des femmes d'Alger, se lassant dans un confort abondant d'or, de soie et de velours exclusif, et résignées jusqu'à la lassitude face à leur destin de « femmes recluses », il renoue, enchanté, avec cette tradition d'une Méditerranée⁹ conservatrice où la femme est celle qui se doit de garder la maison et de protéger l'âtre.

Mais, c'est aussi une autre configuration de la Méditerranée qui devait par-dessus tout l'interpeller, en accostant sur les rives nord de l'Afrique : son côté orientaliste secret. A l'entrée du harem algérois, Delacroix renoue *hic et nunc* avec cette idée reçue d'une femme orientale à l'image brute de Kuchuk Hanem de Flaubert,¹⁰ qui n'a besoin que de son artiste

⁷ Selon que l'on soit aristocrate et conservateur comme lui ou bourgeois ou prolétaire, ou libéral, ou moderne comme certains de ses amis ou ennemis.

⁸ Burty, Phillipe, *L'Art* (revue hebdomadaire illustrée), Paris, Éditeur [s. n.], 1883, p. 96-97.

⁹ Selon Christine Peltre « Les œuvres orientales de Delacroix [dont *Femmes d'Alger dans leur appartement*] s'inspirent des Vénitiens comme le remarque la critique » ; in Peltre, Christine, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris, Éditions Hazan, 2008, p. 79.

¹⁰ Pour Edward Saïd, « la situation de force entre Flaubert et Kuchuk Hanem [...] peut très bien servir de prototype au rapport de forces entre l'Orient et l'Occident et au discours sur l'Orient que celui-ci a permis », in : Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 18.

pour la représenter ou la présenter au monde, selon sa façon de faire déjà édictée par les anciens maîtres.¹¹

Des croquis et prises de notes, pris presque à la hâte,¹² vont être soigneusement élaborés dans le laboratoire de l'artiste, à la lumière des rêveries des romantiques (inspirés par l'Orient) qu'il avait lus.

Aussitôt acquise au profit du Louvre, elle partage la critique. Fascinante et stérile, ensoleillée et sombre, rassurante et étrangère, elle ne cessera de susciter des passions et de diviser au sein du même mouvement. Si pour Cézanne la toile est expérimentée au niveau des couleurs chatoyantes qui émergent et qui pénètrent avec une totale fluidité « l'œil », « comme un verre de vin dans le gosier »,¹³ pour Baudelaire, elle sera considérée sous une autre perspective :

« Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse [...] Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne [...] plaintive et profonde comme une mélodie de Weber »,¹⁴ écrira-t-il, en soulignant plutôt l'effet d'une « désolation » qui transgresse les couleurs chatoyantes de la toile et lui voile l'apparat.¹⁵

C'est, en effet, ce jugement dépréciatif d'une certaine manière – qui, en réalité, n'incombe pas à l'artiste, lequel a traité son sujet avec l'extrême persuasion que lui ont insufflée les mouvements artistiques qui l'influençaient alors – qui allait interpeler d'une façon ou d'une autre ses lecteurs dont Assia Djebar, un siècle et demi après.

¹¹ Avant de partir pour le Maroc, il s'était « plongé tout entier dans les œuvres des poètes, les récits de voyages et les écrits savants et [s'était] grisé de féeries orientales, de tant d'extravagantes constructions », écrit à son propos Saïd Tamba ; in : Saïd, Tamba, « De l'orientalisme. Eugène Delacroix », *L'Homme & la Société*, no. 175, 2010, p. 129.

¹² Pour Tamba Saïd, « ce n'est pas à la brève escale de trois jours à Alger » ni au « spectacle banal de cet intérieur, du quotidien de trois femmes assises et vraisemblablement de leur servante qui vaque », « qu'il convient de chercher le secret de cette œuvre où l'imagination est placée au centre » ; in Saïd, Tamba, *L'Homme & la Société*, op. cit., p. 130.

¹³ Peltre, Christine, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, op. cit., p. 92.

¹⁴ Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, 1868, p. 115.

¹⁵ « La couleur de Delacroix est souvent plaintive », écrit Baudelaire (ibid., p. 92).

3. Assia Djébar et Delacroix ou l'aquarelle de la controverse

Le « silence », mot capital prononcé par Baudelaire pour définir l'attitude spleenétique prononcée des femmes peintes, et devenu depuis le leitmotiv de l'œuvre de l'artiste français, entretiendra en sourdine, malgré sa froideur sur la toile, la tension autour de ce qu'il dépeint et ravive un siècle après la controverse autour de ses connotations. Assia Djébar, écrivaine algérienne de langue française et historienne, ayant fouillé les moindres recoins de l'histoire des femmes de son pays et traité sous ses différentes facettes le problème de leur réclusion perpétuelle, ne pouvait passer sous silence cette œuvre qu'elle considère comme « une approche d'un Orient au féminin ».¹⁶ Mais « Orient superficiel »¹⁷ tout de même, dit-elle, car n'ouvrant sur aucune réalité menant à divulguer le secret de ces femmes « se tenant hiératiques » et prisonnières de ce qu'elles nous cachent.¹⁸

« [D]ans cette atmosphère raréfiée de la claustration »,¹⁹ ces femmes dont la « bouche et [les] yeux [sont] toujours dans le noir »²⁰ « ne cessent de nous dire [...] quelque chose d'insoutenable et d'actuellement présent »²¹ écrit-elle avec appréhension.

Dans son texte intitulé *Regard interdit, son coupé*, placé à la fin du livre homonyme, elle revient avec insistance à cette affaire du silence fustigé et remarque que ce qui est spécifiquement donné à voir dans ce tableau,

¹⁶ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 242.

¹⁷ *Ibid.*, p. 243.

¹⁸ Cette équation est tout à fait différente de celle de l'Européen d'après Frantz Fanon pour qui « Dévoiler cette femme, c'est mettre en évidence la beauté, c'est mettre à nu son secret [...] », in Fanon, Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, Bejaia, Éditions Talantikit, 2013, p. 24.

¹⁹ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 242.

²⁰ *Ibid.*, p. 8. Cela que retiendra l'écrivain et photographe Maxime du Camp surtout, en évoquant cette toile : « Les femmes d'Alger dans leur appartement sont peintes d'une façon lâche ; les yeux n'ont point de regard, les membres sont bouffis, creux et sans vie », in Du Camp, Maxime, « En évoquant cette toile », *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855 : Peinture, sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p. 109-110.

²¹ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 242.

ce ne sont nullement les échos de la vue mais ceux de l'ouïe ou de ce qu'elle appelle le « s'écouter-dire » produit à travers une mise en scène plus encline au chuchotement ou au silence qu'au franc-parler :

Le tableau de Delacroix nous montre deux des femmes comme surprises à converser, mais leur silence ne finit pas de nous parvenir.²²

Djebar vient prendre la parole pour ouvrir ou écouter celles de ses aïeules qu'on avait obstruée ou voulu carrément effacer, comme si la parole féminine était une tare.²³ « Sourcière des voix ensevelies »,²⁴ elle vient, dit-elle, « parler près de, et si possible tout contre [ces femmes] qu'on incarcère de tous âges, de toutes conditions, [et qui si elles] ont des corps prisonniers, [leurs] âmes [sont] plus que jamais mouvantes ». ²⁵

Voilà ce qui a priori devait mettre en porte-à-faux la devise delacru-cienne selon laquelle cette femme orientale ou arabe doit ou se doit d'être comblée dans sa situation de prisonnière intemporelle.

La femme algérienne, prétend-elle, n'est pas une nature morte qui dicte à l'artiste une émotion qu'il impose à son tour à ses spectateurs ou lecteurs, mais une personne humaine qui traverse l'Histoire, la marque et en est marquée. C'est à cet effet qu'elle salue la fresque hyponyme de Picasso, *Femmes d'Alger*, réalisée à travers quatorze perspectives qui disent la mobilité, le mouvement en soi de l'être, et en vient à l'essentiel : ce n'est pas le corps de cette femme qui est statique mais l'esprit des siens

²² Ibid., p. 253.

²³ Effectivement, cette parole l'était, même si celle qui devait la prononcer était elle-même ; cela dont elle fait référence dans son interview avec Michael Heller, en expliquant : « À vingt ans, le jour où j'ai signé mon contrat, il me fallait un pseudonyme [...] Je ne voulais pas que mon père et ma mère sachent que j'ai écrit un roman », in Heller, Michael, « Assia Djebar. Une conversation avec Michael Heller », in Lucette Heller-Goldenberg (ed.), *Cahiers d'Études Maghrébines* 14 [Spécial Assia Djebar], Köln, Georg Reimer, 2000, p. 56. « Elle raconte également qu'elle mettait de grosses lunettes noires lors des interviews qu'on lui demandait, après la parution de son roman, toujours pour essayer de ne pas être reconnue par sa famille », in Ali-Benali, Zineb, *Assia Djebar. Écrire, entre voix et corps. Histoire de soi, histoire des siens*, Paris, Institut du Monde Arabe, 2019, p. 15.

²⁴ Ibid., p. 88.

²⁵ Ibid., p. 9.

qui l'a perçu ainsi : « Depuis quelques décennies – au fur et à mesure que triomphe çà et là chaque nationalisme –, on peut se rendre compte qu'à l'intérieur de cet orient livré à lui-même, l'image de la femme n'est pas perçue autrement : par le père, par l'époux et, d'une façon plus trouble, par le frère et le fils. »²⁶

C'est à travers ce constat amère d'une tradition impitoyable, qu'elle a elle-même expérimentée dans sa jeunesse et que la majorité des femmes de son pays au moins ont réellement vécue, qu'elle entreprend d'écrire tous ses livres, retraçant tout en finesse le parcours titanesque entrepris par ces femmes pour contrer petit à petit tout ce qui les mettrait en position de faible ou les annexerait.

Ce parcours, qui allait devenir décisif et déterminant après l'indépendance, et auquel elle devait elle-même contribuer en tant qu'écrivaine et cinéaste,²⁷ prendra une démarche prospective dans son recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, écrit entre deux longs métrages, considérés comme ses pendants : la *Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) et *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982).

Ces deux films-documentaires devaient, semble-t-il, d'abord déplacer – métaphoriquement – *les femmes* de Delacroix en dehors du cadre étroit de leur toile d'origine et leur accorder tout le mouvement dont elles étaient dépourvues, autant celui qui les fera se déplacer librement en dehors de leur huis clos que celui qui fera propulser librement leurs voix en dehors de leurs gosiers. Cette entreprise « par la voix enregistrée et par l'image filmée » lui fera découvrir « que ce monde des femmes, qu'on considérait comme celui de leur ségrégation et de leur relégation, n'est figé qu'en apparence, que ces femmes dont la tradition et la résistance au monde colonial faisait des « préservées », soustraites au contact avec l'autre, développent des capacités de résilience assez surprenantes pour qui sait y être attentif ».²⁸

Comme si l'écriture ne suffisait pas à réclamer la parole confisquée de ses femmes et à la libérer. Il fallait, lui semblait-il, laisser s'imprimer, à

²⁶ Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 244.

²⁷ Assia Djebar a certainement appris ce métier, plus pour approcher de près ces femmes mutilées dans leur liberté de parler, de bouger et de regarder, que pour son propre prestige.

²⁸ Ali-Benali, Zineb, *Assia Djebar. Écrire, entre voix et corps*, op. cit., p. 11.

travers l'image filmique, la voix sortie du corps en mouvement en temps réel, se réapproprié cette voix et cette langue ancestrale, les façonner selon ses désirs de plaisir ou de déplaisir, afin de dédommager quelque peu les fausses muettes du tableau étudié.

Il est à noter que la recherche d'une langue autre, oubliée, celle de sa généalogie, dans la langue de l'Autre rendue sienne, devait d'abord passer par la correction du matériau documentaire de la période de la colonisation qui se représentait la femme algérienne sous la forme orientée qu'on décrivait plus haut ; c'est dans l'image controuvée de cette femme qu'on se représentait à cette époque tout le peuple et tout l'Orient Arabe colonisé.

En prélude à *La Zerda ou les chants de l'oubli*, son œuvre semi-documentaire, Assia Djébar écrit :

1912-1942, trente ans au Maghreb. Dans un Maghreb totalement soumis et réduit au silence, des photographes et des cinéastes ont afflué pour nous prendre en images. La Zerda est cette « fête » moribonde qu'ils prétendent saisir de nous. Malgré leurs images, à partir de l'hors-champ de leur regard qui fusille, nous avons tenté de faire lever d'autres images, lambeaux d'un quotidien méprisé... Surtout, derrière le voile de cette réalité exposée, se sont réveillées des voix anonymes, recueillies ou ré-imaginées, l'âme d'un Maghreb réuni et de notre passé.²⁹

Cela qui doit honorer la devise d'Edward Saïd lorsqu'il écrit : « j'ai le plus grand respect pour la capacité qu'ont ces peuples à défendre leur propre vision de ce qu'ils sont et de ce qu'ils veulent devenir ».³⁰

Dans *La Nouba³¹ des femmes du Mont-Chenoua*, Assia Djébar prépare, en s'adossant à l'image sonore et à son mouvement,³² la trame de son

²⁹ Naïm, Antonia, *Assia Djébar : le cinéma, retour aux sources du langage*, Babelmed, 2005, en ligne : <https://www.babelmed.net/fr/article/67190> (consulté le 15/06/2023).

³⁰ Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., Préface, p. II.

³¹ Une musique arabo-andalouse dont s'est particulièrement distinguée l'Algérie ; en dehors de son sens musical, elle signifie en langue arabe littéraire et en parler algérien : ce qui a tendance à se répéter dans le temps et dans l'espace, le tour de rôle, l'alternance, etc.

³² On est bien tentée de croire, en associant cette note à celle du no. 31, qu'Assia Djébar ne se soit autant intéressée à l'art cinématographique que pour se le représenter étymologiquement, c'est-à-dire à travers sa définition grecque : « l'écriture du mouvement » ; cela qu'elle voudrait surtout réaliser dans les nouvelles travaillées à la lumière de cet art.

texte à venir, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En faisant défiler (cela que le terme *nouba* pourrait quelque peu signifier en français), tour à tour, sept femmes de différents âges de sa tribu du Chenoua sur la scène du tournage, pour raconter – en mêlant les styles documentaire et narratif – dans le présent, des scènes de résistance vécues dans le passé, tirées de leurs propres vies ou de celles de leurs aïeules ressuscitées, elle entreprend, dans un corps à corps avec l'histoire et la mémoire, de transmettre ce mouvement (cette agitation « musicale » que le terme *nouba* crée) aux personnages de son récit et défie l'immobilité supposée des femmes de la toile interrogée.

4. Femmes d'Alger dans leur appartement, le livre, comme revers de la toile occidentale

Le livre homonyme, présenté dans toutes ses éditions avec la reproduction totale ou partielle du chef-d'œuvre de Delacroix sur sa première de couverture, n'a pas été achevé en 1980, comme il nous a été donné à lire une première fois, mais en 2001, à travers son augmentation d'une longue nouvelle, mais décisive pour l'ultime sens aspiré par son auteur, et « amorce un tournant dans sa production littéraire ». ³³ Assia Djébar, elle-même qualifie cette œuvre de « Signpost into new territory », ³⁴ plus pour ce qu'elle lui accorde comme sens idéologique que pour affaire esthétique.

Les enfants du nouveau monde, troisième roman de l'écrivaine publié en 1962, vient montrer le rôle extraordinaire qu'ont joué les femmes algériennes à partir de 1957, au moment où il était important pour la révolution algérienne que le peuple entier, hommes et femmes se rallient sous son étendard, et où ces dernières surtout, ayant d'habitude « à domestiquer des espaces restreints » ³⁵ à travers « une vie relativement

³³ Bourget, Carine, « La Réédition de « Femmes d'Alger dans leur appartement », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 4 [Assia Djébar : « L'Amour, la fantasia » – avant et après], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, p. 92.

³⁴ Ibid.

³⁵ Fanon, Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, op. cit., p. 29.

cloîtrée et aux déplacements connus, répertoriés et réglés»³⁶ se voient désormais « lancée[s] » « à découvert » « dans la ville du conquérant ».³⁷

Vingt années séparent cette fresque de femmes, libérées du joug de la tradition et du colonisateur ensemble, du chef-d'œuvre *Femmes d'Alger dans leur appartement* où doit maintenant se dessiner une nouvelle perspective d'écriture qui ne revient au passé douloureux de ses femmes que pour entretenir la flamme de ce qui les a toujours hissées en dehors des portes de leur lieu de réclusion ancestrale. Cette flamme qui s'appellera ici, dans cette œuvre « le corps en mouvement », corps régénéré, sorti petit à petit de la nuit du regard orientaliste et de la pose assise, immobile, du tableau problématique étudié; corps reformulé pour un idéal autre que celui que lui prescrivait la tradition des âges révolus.

4.1. Les femmes diseuses

Femmes d'Alger dans leur appartement, le livre, compte huit textes dont trois sont directement liés au thème de notre étude. Les deux premiers, une nouvelle, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, et un essai, *Regard interdit, son coupé*, l'abordent tantôt à travers le titre, tantôt à travers le contenu de la toile évoquée; et le troisième, la nouvelle rajoutée en 2001, *La nuit du récit de Fatima*, l'approche sous une forme qui lui sied.

Sous le mot d'ordre déjà évoqué « le corps en mouvement », les deux nouvelles énoncées viennent signaler deux aspects dont est dépourvue de façon ostentatoire la toile qui a servi de fond au livre: la marche et la parole. Pour une approche conséquente, nous nous intéresserons dans ce chapitre uniquement aux deux nouvelles annoncées, en puisant dans le troisième texte, l'essai, pour appuyer notre analyse.

La nuit du récit de Fatima, renvoie dos à dos la vision orientaliste de la femme arabe amorphe et timorée dont s'est largement abreuvé Delacroix et celle née de la culture rétrograde arabe limitant dangereusement le champ d'épanouissement de ses sujets féminins, en investissant son premier personnage Arbia³⁸ d'une liberté peu commune aux femmes de son époque. Celle-ci devait prendre à treize ans à peine la décision d'aller se

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 31.

³⁸ De l'arabe ou d'origine arabe.

marier discrètement avec l'homme venu demander sa main et qui se vit indélicatement repoussé par ses frères pour sa pauvreté, et enfreindre par là même plusieurs tabous érigés en loi suprême à son époque.³⁹ Elle devait par la suite enfanter Fatima, la narratrice du récit, et s'astreindre à cette seule naissance, sans pour autant avoir l'extrême souci des femmes de sa génération qui se faisaient généralement aussitôt répudier pour avoir enfanté une fille, et surtout pour ne plus avoir d'enfant après une première naissance de fille.

La nuit du récit de Fatima fait référence au tableau de Delacroix par le nombre de femmes (personnages) qui s'y trouvent et attaque de front le thème du silence qui les désigne, en défonçant la porte de la peur qui les garde figées dans leur pose, et entame à leur insu une conversation qui dure depuis au moins quatre générations.

J'ai écrit *La nuit du récit de Fatima*, m'inspirant de la vie de quatre Algériennes, sur deux ou trois générations. Maintenir en dépit de tout, le flux du récit, de part et d'autre de la zone d'ombre des aïeules, si possible au rythme de la danse de la servante nue des Femmes d'Alger de Picasso : ouvrons grand la porte, tout au fond, vers la bouche du passé entrevu, mais aussi vers l'ailleurs, la fuite ou l'avenir, peu importe.⁴⁰

Sous le titre énonciateur d'une irruption ou plutôt d'une incursion : *Le rapt*, la nouvelle commence par : « Que te dire, yeux de mon âme, par quoi commencer [...] »,⁴¹ comme si le dit, à force d'être dit et redit, n'a plus la force de se redire encore une fois ; et là aucune image ne peut prétendre figurer ces dires comme celle des femmes de Delacroix. C'est en se mettant dans leur position – pour être narratrice à l'ancienne, selon Djébar, il faut s'asseoir « sur la natte, le chapelet à la main, et [l]es yeux dans le vague »⁴² –, dans leur pose, dans leur infortune et dans leur peine que Fatima, la conteuse, la narratrice de la longue nuit de son passé et du passé des autres, raconte comment elle s'est laissée prendre en otage par

³⁹ Frères aînés, famille en général, la morale religieuse qui dictait à la femme de ne sortir qu'accompagnée d'un tuteur mâle ou de rester enfermée, etc.

⁴⁰ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 10.

⁴¹ Ibid., p. 15.

⁴² Ibid., p. 29.

des croyances révolues, en quittant « l'école à treize ans , pour se retrouver, un an plus tard, mariée! ». ⁴³

C'est de cela que Djébar est venue écrire la nuit de son récit, ⁴⁴ la nuit du silence face à l'implacable destin des mères-enfants (à peine nymphettes, dira-t-elle), et grands-mères effleurant à peine la trentaine. Ces Baya, Mouni et Zora Ben Soltane, Femmes d'Alger figées sur une toile, désarmées, abattues et enterrant dans leur silence absolu les mots qui dépeignent leur détresse de femmes prostrées et tuées. Ces mots que le récit de Fatima leur soutire de la longue bouche du passé et les raconte, les divulgue, les crie haut et fort afin qu'elles bougent et parlent, qu'elles changent toutes les visions qui les disent inertes et sans avenir.

La nuit du récit de Fatima, s'ouvre et finit sur cette mère rebelle, Arbia, ⁴⁵ reconnue comme héroïne de sa généalogie pour avoir démonté le discours patriarcal, colonial et orientaliste sur la femme algérienne et bouleversé son unité fallacieuse. À l'image de cette Messaouda de l'époque de l'Emir Abdelkader, dont elle raconte la bravoure, ⁴⁶ ou de la Kahena qu'elle n'oublie pas de citer, ⁴⁷ Arbia, fonde la saga de ces femmes rebelles à leurs dogmes révolus et aux visions rétrogrades importées, portant haut et fort la voix bafouée des aïeules contraintes et humiliées.

4.2. Femmes d'Alger en perpétuel mouvement

La deuxième nouvelle, intitulée *Femme d'Alger dans leur appartement*, est importante à plus d'un titre. Il ne s'agira ici encore, et le plus souvent, que de femmes, mais pas de n'importe lesquelles. L'auteur le précise, en soulignant leur appartenance à travers le titre combien révélateur *Femme*

⁴³ Ibid., p. 37.

⁴⁴ L'écrivaine investit la narratrice de son propre prénom, Fatima ; le prénom Assia n'est qu'un pseudonyme utilisé depuis la signature du contrat de son premier roman *La Soif*, histoire déjà citée dans son interview avec Michael Heller. Ouvr. Cit.

⁴⁵ En dénommant ainsi son personnage principal et en l'investissant du courage et de la liberté dont elle est éprise, Assia Djébar vient renverser les préjugés qui ont alimenté l'esprit delacrucien à propos de la femme orientale arabe en général et remettre en question la devise la dépeignant molle et sans entrain.

⁴⁶ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 251-252.

⁴⁷ Ibid., p. 252.

d'Alger dans leur appartement, et en spécifiant l'époque : *Aujourd'hui*, sur une page intercalaire. On comprend bien ici qu'il s'agit des arrières-arrières petites filles de ces célèbres *Femmes d'Alger dans leur appartement* de la toile de 1834, nées, comme l'auteur, dans le deuxième quart du XX^e siècle.

Mais indépendamment de cette insinuation à l'aujourd'hui, le récit nous renvoie par saccades au passé douloureux du personnage principal, Sarah, et de quelques autres : Leila, Baya, l'inconnu de la place publique, Lla Hadja et même Anne, la française. L'aujourd'hui du texte est donc altéré, car sa balance penche continuellement vers le passé où l'on ne se ressouvient pas uniquement de la longue nuit coloniale et des tortures psychologiques et réelles que les tortionnaires des prisons faisaient vivre aux jeunes filles enfermées, on les revit, on les garde dans sa chair pour continuer de vivre l'affront qui les avait causées et pour mieux l'endurer :

Sarah [...] dévoila la cicatrice bleue au-dessus d'un sein, qui se prolongeait à l'abdomen [...] »⁴⁸ « [...] je ne sortirai plus de cette prison-là ! [...], c'était comme si mon corps, à chaque mouvement, heurtait les murs. Je hurlais silencieusement... Les autres ne percevaient que mon silence [...] J'étais une prisonnière muette. Des années après Barberousse, je portais encore en moi ma propre prison !⁴⁹

Là, intervient, en prolongeant le temps, une nouvelle donne dans le processus de claustration de cette femme d'Alger : la prison n'est pas uniquement la maison parentale ou conjugale mais celle bien réelle aussi où l'on enfermait indécement la femme algérienne pendant la Révolution ; chose qui avait psychologiquement autant meurtri la femme algérienne de l'époque coloniale – la femme surtout – que ne l'ont fait la culture et le dogme religieux ensemble, redirigés en partie cyniquement, à cette époque, par l'idéologie coloniale.

Des dépôts de ruines personnelles et collectives, anciennes et nouvelles bouchent l'issue de l'avenir à ces femmes pleines de vie, mais tellement abattues ! à moins qu'elles ne parlent, qu'elles n'en parlent : « Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous

⁴⁸ Ibid., p. 120.

⁴⁹ Ibid., p. 123-124.

et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons ! ... La femme-regard et la femme-voix [...]. »⁵⁰

Une relance du thème abordé dans son sens positif fait de temps en temps redresser la balance de l'histoire racontée, pour tenter de réévaluer l'importance de cette œuvre jugée contestataire. Manipulé à travers un ingrédient que ne possède pas la toile, le mouvement, celui – ci n'est pas uniquement celui que produit l'action dans ces fictions et qui fait agir les personnages, et qui ressort au mouvement interne que produit l'intrigue, mais celui que dessinent les personnages par les mots ou qu'ils traitent à travers une manipulation du langage jusqu'à le considérer comme une chose qu'ils manipulent réellement dans la main. Un mouvement inhérent à l'esthétique du mot, à sa grandeur, à son énergie. A la question protocolaire de son futur époux Ali : « Que faites-vous ? », ⁵¹ dans la vie, entendait-il, Sarah répond avec sagacité : « Je marche toute la journée [...] Je ne me lasse pas de marcher dehors, savez-vous ? »⁵² Pour l'auteur de cette nouvelle, ce qui est extraordinaire dans toute l'histoire de ce personnage féminin, sauvée de la pose éternelle de Delacroix et de la prison de Barberousse- reprenant non sans considération stratégique et symbolique la prostration des femmes de la toile – c'est, sans doute, la liberté de mouvement.

A force de marcher, Sarah acquiert l'habitude de rêver de marche, d'espace et de lumière. Le soir, avant de dormir, elle revoie ce dont elle est éprise, ses vagabondages : « Ses errances du jour persistaient ; elles gardaient leur dessin de cercles vagues, improvisés, dans l'espace vibrant de lumière intarissable » ;⁵³ et le matin, en se levant avec l'œil rempli de l'allégresse des espaces côtoyés comme des personnes le soir au bord du

⁵⁰ Ibid., p. 127-128.

⁵¹ Ibid., p. 94.

⁵² Ibid. Ici, l'appartement dont il est question dans le titre semble n'être qu'un alibi à la pose du récit. Pour Assia Djebar, l'important dans ses nouvelles et dans le restant de ses livres, et dans ses films, c'est de : « montrer l'image du dehors. Celle des femmes qui circulent dans l'espace des hommes. Parce que, pour moi [dit-elle], c'est d'abord cela l'émancipation, circuler librement dans l'espace » comme elle le déclare au journal *Demain l'Afrique*, no. 1, Septembre 1977.

⁵³ Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 94.

sommeil, elle s'aperçoit enchantée « [...] qu'elle avait parlé depuis son lever, dans un début de gaieté persistante ». ⁵⁴

En plus de cela, Sarah travaille sur un énorme projet artistique et social qui consiste à « mettre en musique une ville entière » et là, une profonde et silencieuse connivence se crée en sourdine entre elle et son aïeule religieuse initiatrice des chants proposés pour cette entreprise, et qui doit immédiatement faire avorter celle de voir en ces femmes d'Alger delacroiciennes un modèle statique et des sujets incontestablement inactifs.

Dans cette dernière nouvelle, ce qui est surtout digne d'attention, c'est que le titre de Delacroix repris n'a servi que d'alibi pour soulever encore une fois le débat à son propos ; mais l'appartement, la demeure, le dedans, le clos, n'y sont pas, à vrai dire. Tout dans ce récit est ouvert, est à découvert ; tout s'adonne à l'expansion, à la générosité et jusqu'à l'exubérance que signifient ses derniers mots : « [...] contempler la ville quand s'ouvriront toutes les portes ... Quel tableau alors ! Jusqu'à la lumière qui en tremblera ! » ⁵⁵

5. Conclusion

Entre *Femme d'Alger dans leur appartement* de Delacroix et son addenda, le recueil de nouvelles d'A. Djébar, une connivence est née. Depuis que le peintre français a fait sienne cette pose de femmes « orientales » et que l'écrivaine algérienne, en tant que femme issue de cet espace, et appartenant plus étroitement à la géographie des femmes peintes par l'artiste français, est venue lui proposer quelques réajustements à son propos. De cette forme d'acointance esthétique (un dialogue ou une coïncidence, dira Pageaux), que la littérature comparée ne peut désapprouver (car le recueil de nouvelles proposé est déjà une comparaison inter-artistique, effectuée par un romancier), mais qui, sur le plan idéologique, pourrait être considérée comme une approche dichotomique, nous sommes venues rendre compte d'une certaine intersémiotique déjà établie.

⁵⁴ Ibid., p. 95.

⁵⁵ Ibid., p. 130.

Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar est en soi une étude transsémiotique⁵⁶ qui pense à la fois « l'interrelationnel et le différentiel, lequel se définit comme une suite de transpositions ». ⁵⁷

Situé entre deux systèmes différents, un texte et une icône, qu'une sorte de théâtralisation encadre, ce recueil nous a permis de concevoir une étude qui puise son matériel thématique et herméneutique d'un seul ouvrage et d'approcher avec plus de pertinence les thèmes récurrents que traite notre sujet.

Assia Djébar, et personne avant elle, est venue, un siècle et demi après la visite équivoque de Delacroix au harem algérois, ouvrir les carnets oubliés, mis presque sous-scillés, des femmes de la toile repliées dans un silence réprobateur et annonce la couleur. *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix, dit-elle, émane d'un Orient qui n'est pas celui dont elle est issue, et qu'elle traite de « superficiel », car ce regard porté sur ces femmes est un « regard volé » ; « ordinairement nous n'en avons pas le droit ». ⁵⁸

Et ordinairement, dans un véritable Orient, aucune des femmes n'aurait apparu au monde non voilé, un privilège (ou une défaveur !) qui ne concerne déjà nullement la catégorie des femmes peintes, appartenant à une famille aisée, et qui, par conséquent, sont « entièrement recluses ». Comme au Maroc où le peintre n'avait eu aucune chance de pénétrer un harem, cela lui aurait été aussi impossible dans l'Algérie d'avant la colonisation. En plus « le seul homme d'Alger qui en 1932 permet au peintre étranger la pénétration du harem est justement ancien petit corsaire

⁵⁶ La transsémiotique, selon Georges Molinié, s'adonne à l'étude d'un objet – « la toile de Delacroix » par exemple – à travers différents arts qui en rendent compte. Les nouvelles d'Assia Djébar *Femmes d'Alger dans leur appartement* que nous étudions pourrait faire l'objet d'une « transsémiotique stylistique », selon la définition de Molinié toujours, pour lequel cette dernière méthode traite de l'œuvre d'un même artiste, illustrée à travers des arts différents (la littérature, le cinéma (La nouba des femmes du mont Chenoua) et le chant entre autres, en exemple ici).

⁵⁷ Pageaux, Daniel-Henri, « Littérature comparée et comparaisons », *Bibliothèque comparatiste*, no. 1, 2005, p. 7, en ligne : <https://sflgc.org/bibliotheque/pageaux-daniel-henri-litterature-comparee-et-comparaisons/> (consulté le 30/06/2023).

⁵⁸ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 243.

vaincu, désormais «chaouch» obéissant à un fonctionnaire français»,⁵⁹ écrit-elle convaincue.

La grande hardiesse de Delacroix montre que son dessin appartient à quelque chose qui n'existait pas alors et qu'il avait créé de toutes pièces : « un Orient au féminin », dont le rapprochement avec la Grèce antique est un véritable leurre.

En conclusion, A. Djébar rend son verdict : cette classe de femmes n'appartient qu'à travers quelques détails vestimentaires aux véritables femmes d'Alger, sinon par leur silence et par ce quelque chose d'insolite qui nous les montre « présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point ». ⁶⁰ Et même si la nouvelle représentation de ce tableau, réalisée quinze ans après, est venue modifier quelques détails qui préoccupaient l'artiste, cela n'a fait que « peser d'un plus grand poids sur la solitude de ses femmes » ⁶¹ qui « demeurent [toujours] absentes à elles-mêmes [...] », ⁶² « dans cette atmosphère raréfiée de la claustration ». ⁶³

De cette observation minutieuse et terriblement accablante, qui a gardé l'écrivaine pendant douze ans dans une effervescence continue et étouffée, est née cette œuvre dont le compte rendu objectif du statut social des femmes algériennes qu'elle traite est venu déconstruire la vision orientaliste que le peintre français a inscrite sur son illustre toile et inverser la donne qui caractérise la morne dynamique des femmes dont il rend compte. Cela que les différents paragraphes de notre lecture ont essayé de dépeindre et d'analyser.

Bibliographie

Ali-Benali, Zineb, *Assia Djébar. Ecrire, entre voix et corps Histoire de soi, histoire des siens*, Paris, Institut du Monde Arabe, 2019.

Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, 1868.

⁵⁹ Ibid., p. 247-248.

⁶⁰ Ibid., p. 241.

⁶¹ Ibid., p. 242.

⁶² Ibid., p. 244.

⁶³ Ibid., p. 242.

- Bourget, Carine, *La Réédition de « Femmes d'Alger dans leur appartement »*, L'Esprit Créateur, vol. 48, no. 4 [Assia Djébar : « L'Amour, la fantasia » – avant et après], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, p. 92-103.
- Burty, Phillipe, *L'Art* (revue hebdomadaire illustrée), Paris, Éditeur [s. n.], 1883, p. 96-97.
- Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 2012.
- Du Camp, Maxime, « En évoquant cette toile », *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855: Peinture, sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p. 109-110.
- Fanon, Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, Bejaïa, Editions Talantikit, 2013.
- Heller, Michael, « Assia Djébar. Une conversation avec Michael Heller », in Lucette Heller-Goldenberg (ed.), *Cahier d'Etudes Maghrébines 14* [Spécial Assia Djébar], Köln, Georg Reimer, 2000, p. 51-57.
- Naïm, Antonia, *Assia Djébar: le cinéma, retour aux sources du langage*, Babelmed, 2005, en ligne: <https://www.babelmed.net/fr/article/67190> (consulté le 15/06/2023).
- Pageaux, Daniel-Henri, « Littérature comparée et comparaisons », *Bibliothèque comparatiste*, no. 1, 2005, en ligne: <https://sflgc.org/bibliotheque/pageaux-daniel-henri-litterature-comparee-et-comparaisons> (consulté le 30/06/2023).
- Peltre, Christine, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris, Éditions Hazan, 2008.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- Saïd, Tamba, « De l'orientalisme. Eugène Delacroix », *L'Homme & la Société*, no. 175, 2010, p. 115-132.