

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Alger2, Abou El Kacem Saadallah



Thèse

En vue de l'obtention du Diplôme de Doctorat Es-Sciences
Option Sciences des textes littéraires

Etude comparative des espaces urbains dans *Les Alouettes*
naïves et *Nulle part dans la maison de mon père* d'Assia DJEBAR
et dans *Fatima ou les Algériennes au square* et *Je ne parle pas la*
langue de mon père de Leïla SEBBAR

Thèse préparée par :

Radhia ABDELAZIZ

Sous la Direction du :

Professeur Assia KACEDALI

Membres du jury :

-Présidente : Mme Benali Souad, Professeur Alger2

-Rapporteur : Mme Assia Kacedali, Professeur Alger2

Examinatrices : -Hadj Naceur Malika, Professeur Alger2

-Benslimane Radia, MCA Alger2

-Boukhelou Malika, MCA Tizi-Ouzou

-Kouider-Rabah Sarah, MCA Blida2

Année universitaire

Octobre 2020

A la mémoire de ma petite sœur Sonia partie très tôt ...

Dédicace :

*Je dédie ce travail à ma famille, mes amis et à toute personne qui a
contribué de près ou de loin à la réalisation de cette thèse.*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à présenter mes vifs remerciements à ma directrice de recherche Mme Assia KACEDALI pour sa disponibilité incessante dans la direction de ce travail, ainsi que ses corrections répétées, toujours accompagnées de précieux conseils, sans oublier toute sa patience et ses encouragements. Elle m'a appris à avoir confiance en mes capacités et à aller au bout de mes idées. Pour tout cela je lui serai éternellement reconnaissante.

Mes remerciements vont également aux membres du jury. Je les remercie d'avoir accepté de lire et d'examiner ce travail, leurs remarques, sans aucun doute, me seront du plus grand profit.

Je remercie tous les membres de ma famille : mes parents, mon mari, mes deux enfants, mon frère, ma sœur et son mari, ma belle-famille. Leur patience et encouragements ont été pour moi une main salvatrice durant les moments de doute et de fatigue que j'ai pu connaître durant ce travail.

Je remercie également tous mes ami(e)s, et toutes les personnes qui ont cru en moi tout au long de ces années d'étude, que ce soit par leurs conseils ou simplement par leur présence.

A vous tous, c'est avec un grand plaisir que je reconnais aujourd'hui la dette morale que j'ai envers vous et dont je ne pourrai jamais m'acquitter. Merci infiniment.

Introduction générale

Depuis quelques décades les espaces urbains, dans le roman, ne sont plus considérés par les critiques comme un simple repère géographique dans lequel évoluent les personnages mais, au contraire, représentent souvent un aspect fondamental dans l'économie du récit. Au même titre que les héros ou l'intrigue, ils donnent un aperçu non négligeable de la société où évoluent les différents protagonistes.

En lisant Balzac, nous en apprenons autant sur les quartiers parisiens et les mœurs de l'époque que dans n'importe quel traité de sociologie se rapportant à ces thèmes. Mais il faut bien se garder de confondre littérature et sciences sociales, comme nous le rappelle GUY DE MAUPASSANT dans la préface de *Pierre et Jean* :

« Le réaliste, (dit-il), s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous donner une photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même »¹.

L'écrivain nous livre donc sa réalité, et les espaces qu'il nous décrit se rapportent autant à une vérité objective que subjective. Le résultat est ainsi « une construction imaginaire où le lecteur oscillerait entre l'invraisemblable et le vraisemblable »².

En ce qui nous concerne, les écrivains maghrébins sont donc le canal privilégié qui nous donne accès à la sociologie maghrébine, et chaque auteur, en se projetant dans le monde qui l'entoure, contribue à se faire connaître de nous tout autant qu'il nous fait connaître à nous-mêmes.

Dans notre thèse intitulée : Etude comparative des espaces urbains dans *Les Alouettes naïves*, *Je ne parle pas la langue de mon père* de Assia DJEBAR, et *Fatima ou les algériennes au square*, *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leila SEBBAR. Le troisième roman du corpus a été publié en 1981 et le quatrième en 2003, alors que les deux romans de Assia DJEBAR sont sortis respectivement en 1967 et 2007.

¹ GUY DE MAUPASSANT, *Pierre et Jean* dans *Le roman*, 2^{ème} édition sous la direction de COLETTE BECKER, <http://books.google.dz> , consulté le 17/02/2014

² BOUCHAIB HICHAM, *Sociologie et Littérature*, http://www.fabula.org/actualites/sociologie-et-litterature_41881.php , consulté le 17/02/2014.

Ces ouvrages appartiennent à la période postindépendance où la littérature féminine algérienne pratiquement inexistante auparavant, est entrée avec fracas dans le paysage littéraire algérien. En particulier pour ce qui a trait à Assia DJEBAR dont le premier roman, *La Soif*, écrit alors qu'elle avait à peine vingt ans, a fait dire d'elle qu'elle était la « *Sagan musulmane* ».

En tant que femme, je ne pouvais personnellement rester insensible à ces auteures qui, audacieusement, ont décidé de prendre la plume pour parler de leur condition de femme dans une société où la parole publique par tradition leur était interdite.

Durant la guerre de libération, l'homme algérien et sa compagne ont de façon identique subi les souffrances des tortionnaires français, payé un tribut égal pour leur indépendance. Pendant le combat contre l'occupant où leur sang s'était intimement mêlé, il était tacitement entendu que le jour de l'indépendance venu, il ne serait plus question que les choses demeurent comme avant, en particulier pour la femme qui avait pendant trop longtemps enduré un statut social archaïque, pénible et injuste.

La déception fut énorme. Les lendemains déchantèrent. Hormis la scolarisation généralisée pour les garçons et les filles dont il faut, ici, saluer le mérite qui revient à ceux qui avaient les rênes du pouvoir au commencement de l'indépendance, peu ou rien ne changea dans la condition féminine. Les traditions demeurèrent aussi pesantes et contraignantes qu'avant pour la femme, au premier rang desquelles figurait l'obligation de rester enfermée et de ne quitter le foyer que pour des motifs dûment vérifiés et le plus souvent sous bonne escorte. Les études n'étaient permises que si l'établissement éducatif était à quelques pas de la maison, et le travail pauvrement autorisé seulement si l'école d'à côté avait besoin d'une enseignante. Le déplacement d'une ville à une autre soit pour accéder au savoir ou travailler était banni.

Tous les droits étaient pour l'homme qui pouvait étudier aussi longtemps qu'il le voulait, travailler où il le désirait et épouser puis répudier autant de

femmes que ses moyens le lui permettaient. Mais le peu d’instruction qui était consenti à la femme au départ, avec le temps finit par se développer et, joint à la conscience aigüe d’une injustice sociale, devint le ferment d’une remise en cause de cet ordre masculin presque sans partage.

Bien entendu, l’œuvre littéraire féminine de la période post indépendance ne pouvait que refléter les préoccupations des femmes et prendre une allure militante, sans pour autant affecter la qualité esthétique et artistique du travail de chaque écrivaine.

La première à le démontrer fut, dans les années soixante Assia DJEBAR, suivie à la fin des années soixante-dix par Leïla SEBBAR qui commença par alterner travail journalistique et essai, puis, publia en 1981 son premier ouvrage de fiction intitulé : *Fatima ou les Algériennes au square*. A propos des années quatre-vingt Jean DEJEUX parle « d’effervescence » et note que :

« depuis l’année 1985 sont créés des associations féminines revendiquant les droits de l’homme, la reconnaissance à part entière de la femme et même l’affirmation parfois de l’identité algérienne avant celle de musulmane »³

Et plus loin il ajoute :

« qu’il n’est pas interdit de penser que les débats publics sur les codes de statut personnel montrant l’infériorité des femmes suscitent une émulation des femmes du Maghreb. »⁴

Parmi les noms d’auteurs ayant émergé durant cette période, nous pouvons citer celui de Hafsa Zinaï-Koudil qui publia *La fin d’un rêve* puis *Le Pari perdu* (1986) et *Papillon ne volera plus* (1990) et celui de Fettouma TOUATI *Le printemps désespéré* (1984). Ces différents ouvrages traitent des relations difficiles à l’intérieur des couples et de leurs problèmes sociaux dans un langage pessimiste.

Dans cette même veine Leïla SEBBAR publie *Parle, mon fils, à ta mère*, une histoire pathétique entre une mère et son fils caractérisée par un dialogue impossible. Assia DJEBAR qui a d’abord écrit en 1985 *L’Amour, la fantasia* puis

³ DEJEUX JEAN, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, KARTHALA, 1994, P. 29

⁴ *Ibid*, op.cit, P. 29

en 1987 *Ombre sultane*, interrompt le quatuor qu'elle projetait, sans doute influencée par les turbulences sociales en Algérie et la montée de l'intégrisme. Elle publie en 1991 *Loin de Médine* pour mettre en exergue certaines épouses du Prophète telle Aïcha ou sa fille Fatima, afin de démontrer que dès l'origine l'Islam avait permis à la femme de tenir un rôle bien plus prestigieux que celui auquel les islamistes algériens, fanatiques et arrogants, voulaient confiner ses sœurs dans son pays.

Puis, dans les années quatre-vingt-dix, un grand nombre d'écrivaines se manifestèrent parmi lesquelles trois noms, vite, s'imposèrent : Malika MOKEDDEM, Maïssa BEY et Nina BOURAOUI :

« Echappant au témoignage auquel se limitèrent un certain nombre d'auteures, (dira Bouba MOHAMMED TABTI), elles mettent en place un monde frappé par l'horreur, mais la dépassant par l'écriture qui recourt aussi à l'imaginaire, au rêve, au désir, à la nostalgie parfois »⁵.

Malika MOKEDDEM inaugure avec *Les hommes qui marchent* en 1990 une production abondante où le maître-mot, celui de métissage, renvoie à son origine ethnique de sang-mêlé, fièrement revendiquée comme une richesse, son Sahara natal, son premier pays l'Algérie et son pays d'adoption, la France.

« Chacun, (dit-elle), écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait. Moi, je suis une fille de nomade. Mon enfance et mon adolescence ont baigné dans cette culture, donc dans l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est d'abord venue par l'ouïe avant l'accès aux livres. Ma grand-mère devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie se sentait exilée dans « l'immobilité » des sédentaires et ne cessait de me conter son monde »⁶.

D'autres romans suivirent le premier à une cadence rapide, *Le siècle des sauterelles* (1992), *L'interdite* (1993), *Des rêves et des assassins* (1995) etc ; où Malika MOKEDDEM, bousculant les genres, mêlait fiction, autobiographie et poésie. Elle s'évertue à mettre en mots aussi bien ses propres obsessions et ses douleurs personnelles que celles de son pays inscrites en lettres de feu, soit dans

⁵ MOHAMMED TABTI BOUBA, *Regard sur la littérature féminine, Algérie littérature*, PP. 69- 70

⁶ ACHOUR CHRISTIANE, *Noun, Algériennes dans l'écriture* In *Ecriture du métissage et métissage de l'écriture chez Malika Mokeddem*, <https://journals.openedition.org/insaniyat/4064>, consulté le : 15/01/2014.

un passé proche ou dans un présent dramatique quand l'intégrisme est venu comme un fléau ravager sa terre natale.

La deuxième plume du trio plein de talent qui commença à briller dans les années quatre-vingt-dix est représentée par Maïssa BEY. Son premier roman intitulé *Au commencement était la mer*, oppose Nadia, une jeune fille animée par un lumineux instinct de vie, à son frère happé par l'idéologie obscurantiste. Dans une interview elle dira :

« J'ai commencé à être publiée au moment où l'on voulait faire taire toutes les voix qui s'élevaient pour dire non à la régression, pour dénoncer les dérives dramatiques auxquelles nous assistions quotidiennement et que nous étions censés subir en silence »⁷.

D'autres livres suivront : *Nouvelles d'Algérie* (1998) et *Cette fille là* (2001). Dans ce dernier sera exposé de façon pathétique mais aussi avec beaucoup de retenue, le drame des femmes abandonnées à elles-mêmes à la suite d'une vie jalonnée de souffrances. Comme des épaves elles échoueront dans un lieu où chacune raconte de façon poignante ses douloureuses expériences. Dans *Entendez-vous nos montagnes ?* (2002) un récit en huis-clos se déroulant dans un wagon de train réunit trois personnages : une Algérienne (la cinquantaine), un ancien appelé de la guerre d'Algérie et une jeune fille. Ces protagonistes de différents horizons, reconstitueront par leurs interventions des épisodes tragiques de la guerre d'Algérie. Ils mettront en lumière le rôle des uns et la culpabilité de l'ancien militaire qui sent affluer en lui, des souvenirs profondément enfouis dans sa mémoire.

La troisième écrivaine complétant ce remarquable trio est Nina BOURAOUI. Issue d'un couple mixte (père algérien et mère bretonne) elle vécut quatorze ans en Algérie avant de s'installer avec ses parents à Lausanne puis à Paris : « *L'écriture, dira-t-elle est mon vrai pays, le seul dans lequel je vis vraiment, la seule*

⁷ MAÏSSA BEY, dans *Les écritures féminines de la guerre d'Algérie : l'exemple de Maïssa Bey*, KHEDIDJA MOKEDDEM, <https://gerflint.fr/Base/Algerie5/Mokaddem.pdf>, consulté le : 20/02/2014.

terre que je maîtrise »⁸. Son premier roman, *La voyeuse interdite* (1991) obtint le prix du livre inter. D'autres suivront à une grande fréquence dont *Le bal des murènes* (1996), *Garçon manqué* (2000) et *Mes mauvaises pensées* (2005) Prix Renaudot.

Nina BOURAOUI quitta adolescente l'Algérie et n'y revint plus jamais. Ceci ne l'empêcha pas de déclarer, vingt-trois ans après, parlant des Algériens :

*« Ce peuple est un étrange mélange d'intelligence fulgurante, d'humour noir, de poésie et d'autodestruction. Ce pays fort, viril, fier, bouillonnant, tombe souvent du côté de la tristesse et des excès. Sans doute parce qu'il n'a pas eu beaucoup de chance dans l'histoire. Si je n'étais pas traversée par cette identité, peut-être n'écrirais-je pas ? »*⁹.

A la lumière de cette rapide rétrospective des écrivaines postindépendance, nous constatons que les auteures algériennes ont toujours puisé leur inspiration dans leur société, leur histoire personnelle et l'histoire de leur pays, reflétant à la fois les rêves et les tragédies qu'elles ont vécus. Chacune d'elles mérite une étude approfondie car une approche détaillée, intime, révélerait sans aucun doute des vérités passionnantes à la fois du point de vue littéraire mais aussi du point de vue de la connaissance de la femme algérienne en général et de la société maghrébine en particulier.

Mais comme notre propos dès le départ était d'établir une comparaison entre deux écrivaines à travers l'étude des espaces urbains traités dans leurs œuvres, il nous a paru plus judicieux de choisir deux auteures suffisamment proches, mais en même temps éloignées, pour que la comparaison entre elles ait plus de chances d'aboutir à des découvertes dignes d'intérêt.

Assia DJEBAR et Leila SEBBAR remplissent les critères que nous nous sommes proposés. Les points qui les rapprochent sont au premier abord plus nombreux que ceux qui les opposent : toutes deux appartiennent à la génération qui a connu la guerre d'indépendance, ont vécu l'exil durant l'indépendance dans

⁸ BOURAOUI NINA, *Ecrire c'est retrouver ses fantômes*, l'express 2004
https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html ,
consulté le : 20/02/2014

⁹ Ibid, op.cit, https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html Consulté le: 20/02/2014

le même pays, la France, et poussent la ressemblance jusqu'à avoir un père instituteur sorti de la même école de l'époque, la fameuse école normale de la Bouzaréah. Ce qui les oppose, un seul point mais capital, qui à lui seul peut les assimiler à deux écrivaines étrangères l'une par rapport à l'autre : leur relation à la langue arabe. Assia DJEBAR a toujours été imprégnée par cette dernière comme par sa poésie qui a exercé sur elle une fascination durable, alors que Leila SEBBAR n'a connu que la langue française et n'a jamais pu ou voulu apprendre celle de son père.

Quand nous regardons l'œuvre de Leila SEBBAR nous sommes vite convaincus de son intérêt pour la condition de la femme algérienne, à laquelle elle a consacré une partie importante de son travail littéraire. Cet intérêt, chez elle, redouble lorsqu'il s'agit de femmes déracinées à cause de l'émigration. C'est ce qu'on constate d'ailleurs dans le dictionnaire littéraire des femmes de langue française :

« C'est en croisant le thème de la femme ou celui de l'exil et de l'immigration qu'elle a donné ses créations littéraires les plus personnelles et les plus fortes »¹⁰.

Ce qui captive Leila SEBBAR et échauffe son imagination, ce n'est pas la contemplation d'individus ou de sociétés évoluant dans leur milieu naturel, mais plutôt le déplacement de personnes arrachées à ce milieu et confrontées à des situations qui bouleversent leurs représentations habituelles. Ce qui les oblige au prix de difficultés importantes à trouver un *modus vivendi*, une adaptation souvent douloureuse qui leur permet de continuer leur cheminement dans la vie.

¹⁰ CHRISTIANE P. MAKWARD et MADELEINE COTTENET-HAGE *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, <https://books.google.dz/books?id=NIYqut4rJQMC&pg=PA554&lpg=PA554&dq=C%27est+en+croisant+le+th%C3%A8me+de+la+femme+ou+celui+de+l%E2%80%99exil+et+de+l%E2%80%99immigration+qu%E2%80%99elle+a+donn%C3%A9+ses+cr%C3%A9ations+les+plus+personnelles+et+les+plus+fortes&source=bl&ots=rMMVghZHG1&sig=ACfU3U3GyE5N0bdfSsfiHuNVtrlUxxGufQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjz2YG14s3lAhXzoXEKHWpUCKIQ6AEwAHoECAkQAQ>, consulté le: 08/10/2014

Les sujets qui la passionnent sont donc ceux en rapport avec les vicissitudes de l'histoire, et leurs conséquences sur les individus qui se trouvent déracinés et exilés. En fait, comme le dit Marie-Françoise CHITOUR

« ce thème (l'exil) traverse... toute l'œuvre de Leila Sebbar depuis les premiers romans jusqu'aux différents recueils de nouvelles de ces dernières années, sans oublier les lettres échangées avec Nancy Huston »¹¹.

Cependant la notion d'exil n'est pas liée à un espace géographique seulement, elle est aussi en rapport avec la langue qu'on a perdue ou celle de l'Autre qu'on ne parle pas. Pour Marie-Françoise CHITOUR celle-ci est :

« un des lieux d'exil récurrent (...) L'exil y est ressenti fortement et douloureusement. On peut véritablement s'exprimer ici en termes d'espace, car la langue apparaît souvent sous cet angle, associée précisément au pays qu'on a laissé derrière soi »¹².

Bien que *Fatima ou les Algériennes au square* soit le premier roman de Leila SEBBAR, il aborde d'emblée l'essentiel des thèmes qui nourriront par la suite son œuvre. De quoi s'agit-il ? D'une jeune fille, Dalila, qui, pour être rentrée tard le soir à la maison, déclenche le courroux de son père qui lui inflige une violente punition et la garde enfermée dans sa chambre plusieurs jours. Cette réclusion sera l'occasion pour elle de dérouler dans sa tête le film de sa vie avec sa famille, aux 4000 à la Courneuve, où se côtoient Français et immigrés de différentes origines, Algériens, noirs, portugais, etc. Et, à la faveur des rencontres de sa mère Fatima avec ses amies au square pour papoter, alors qu'elle était encore une enfant, traînant dans ses jupes, elle se remémore toutes les histoires qui font le quotidien des immigrés à la Courneuve. Elle se remémore également, l'écartèlement de sa mère entre, d'une part, la rigidité de son mari qui obstinément tente de préserver dans sa progéniture les traditions de son pays d'origine, l'Algérie, et, d'autre part, l'entêtement des enfants qui, eux, semblent

¹¹ CHITOUR MARIE FRANCOISE, *L'Exil, la mémoire, l'oubli dans les nouvelles de Leila Sebbar*, dans *Leila Sebbar*, LARDONE MICHEL, http://books.google.dz/books?id=EsQXMRVmfYsC&pg=PA299&lpg=PA299&dq=1%27exil+la+m%C3%A9moire+1%27oubli+dans+les+nouvelles+de+leila+sebbar+marie+fran%C3%A7oise+chitour&source=bl&ots=Sod2_yuFM&sig=0u-P-jXvLZKBVUFMXrmd_bLixOE&hl=fr&sa=X&ei=IRs0U4rVE-Wx0QWkxIH4BA&ved=0CDwQ6AEwAg#v=onepage&q=l'exil%20la%20m%C3%A9moire%20l'oubli%20dans%20les%20nouvelles%20de%20leila%20sebbar%20marie%20fran%C3%A7oise%20chitour&f=false P. 53, consulté le : 10/ 10/2014

¹² *Ibid*, op.cit, P. 55

plus séduits par le modèle de comportement de la jeunesse de la société d'accueil.

A côté donc de ce conflit de génération rendu plus aigu par un divorce culturel quasi-total, Leïla SEBBAR évoque les mille et une difficultés des immigrés en France. Ils déploient des efforts incessants et épuisants pour assurer une éducation à leurs enfants, subvenir à leurs besoins, répondre aux interpellations de l'administration que la méconnaissance de la langue transforme en une épreuve angoissante sans cesse renouvelée.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square* on trouve le thème de prédilection de Leïla SEBBAR, celui des déplacements de populations et son cortège de problèmes liés à l'inadaptation sociale, au déracinement.

Le roman est en outre un document de grande valeur, un témoignage à propos d'une génération d'immigrés qui, pendant des décennies ont vécu en marge de la population française, qui les a amenés chez elle pour sa prospérité et son bien-être. Cependant elle les a confinés dans un isolement complet, ne se souciant ni de leurs états d'âme, ni de leurs drames familiaux, ni de la nostalgie et la douleur qu'ils pouvaient éprouver à l'égard de leur pays natal, dont l'éloignement les tuait à petit feu.

Ils étaient là, faisaient partie du décor, ombres fugitives et effacées, cheminant selon un trajet stéréotypé comme celui du père de Dalila happé par son travail de l'aube jusqu'au soir. Ou bien, tapies dans un étroit deux-pièces comme Aïcha que son enfermement transforme en mère dénaturée qui martyrise son enfant.

C'est le mérite de Leïla SEBBAR d'avoir donné à ces zombies de la première génération d'immigrés une voix, une vie, une dimension humaine qu'elle a substituée aux êtres chosifiés, que le pays d'accueil n'a jamais en fait vraiment accueilli.

Etant donné que Leïla SEBBAR est préoccupée dans son travail littéraire essentiellement par les difficultés et les drames engendrés par le déracinement et la confrontation de ces émigrés à un monde en contradiction avec leur monde naturel, il est évident que l'espace dans lequel se déroule cette confrontation revêt une importance primordiale. En premier lieu, les espaces urbains qui constituent la scène dans laquelle se déroule l'action. Ils ne peuvent que recevoir, par ricochet, l'empreinte des émotions et des douleurs ressenties par les personnages du récit.

Les espaces urbains dans ce roman sont représentés en premier lieu par le square, où les femmes émigrées se retrouvent entre elles, pour échapper à la solitude et exposer leurs misères. C'est la reproduction du hammam laissé au bled avec cette différence qu'il est à ciel ouvert et que sa chaleur, sa moiteur ou sa douceur, proviennent, non pas d'une source de vapeur quelconque, mais du sentiment réconfortant d'avoir, à son écoute, une oreille attentive et bienveillante. A l'opposé, un autre espace urbain est incarné par l'appartement qui est le réceptacle de tous les conflits à l'intérieur de la famille.

Comme mentionné plus haut, l'exil n'est pas seulement un éloignement par rapport à un territoire, il peut résulter aussi d'une coupure psychologique relativement à la langue maternelle d'un être cher dont l'ignorance devient un obstacle à la communion avec lui. C'est ce qu'éprouve Leïla SEBBAR vis-à-vis de son père. Sa méconnaissance de la langue arabe érigera une sorte de mur entre eux qu'elle regrettera toute sa vie. Elle s'en explique dans le deuxième livre de notre corpus : *Je ne parle pas la langue de mon père*. Sans entrer dans le détail de cet ouvrage que nous étudierons ultérieurement, au fur et à mesure que nous développerons notre thèse, il convient de situer son importance afin, comme nous l'avons fait pour le premier, de légitimer notre choix.

A côté de cette thématique de l'exil, un élément fondateur de la vocation d'écrivaine de Leïla SEBBAR est lié à la langue du père qu'elle ne chercha ni à « apprendre, ni pratiquer, ni lire, ni écrire et (qu'elle voulut) toujours seulement

entendre »¹³. Elle précise plus loin que si elle avait appris « l'arabe, la langue de (son père), la langue de l'indigène, la parler, la lire, l'écrire (...) (elle n'aurait) pas écrit .De cela j'en suis sûre aujourd'hui »¹⁴ dit-elle. Une telle confession est suffisante pour nous convaincre que son livre *Je ne parle pas la langue de mon père* est l'un des plus importants qu'elle ait écrit. En fait l'image du père est fondamentale et au centre de toute l'œuvre de Leila SEBBAR. Parlant de lui, elle dira, réitérant son idée :

« Je comprends aujourd'hui qu'il est ma source et ma ressource dans la langue française qui serait restée lettre morte, simple outil d'expression, de communication sans l'aventure croisée, amoureuse de mon père, de l'Algérie et de la France liées dans l'occupation, la guerre, le travail de colonisation et de libération »¹⁵.

Hantée par l'exil qui a commencé durant son enfance, dans cette école dont la clôture la séparait du monde environnant à l'intérieur de «cette famille doublement exilée (qui) s'isole et s'auto-exile à son tour »¹⁶. N'osant pas retourner vers ce pays dont sa mémoire d'enfant a fixé des contours précis, plus précieux que tout, ce qui lui faisait craindre la déception terrible de se retrouver face à une nouvelle réalité, sans rapport avec ce monde passé que son imagination a probablement embelli et recouvert d'un halo poétique. Elle préfère l'évoquer dans des œuvres de fiction, appuyée sur ses propres souvenirs ou les photographies et les rencontres de personnes qui ont connu ce passé, et l'invoquent avec elle dans la nostalgie :

« J'ai peur, dit-elle, d'aller où je n'ai plus rien à faire, où je ne trouverai pas ce que j'ai aimé dans l'état où je l'ai quitté parce que l'éternité des maisons et des écoles ça n'existe pas »¹⁷.

Bien entendu, obsédée par le passé de son enfance, elle ne cessera de l'évoquer dans ses romans, à le mettre au centre de son œuvre. Elle dira, ardente, « L'exil est ma terre d'inspiration, de lyrisme, d'émotion, d'écriture »¹⁸.

Dans ce roman, les espaces urbains, sont, en partie ceux que nous découvrirons dans les deux autres œuvres de Assia DJEBAR, à savoir, Alger et

¹³ SEBBAR LEILA, *Lettres parisiennes, histoires d'exil* 1996, P.19, In, Leila Sebbar, *l'écriture en français comme passage entre enjeux identitaires* par Beatriz Mangada Canas, <https://cedille.webs.ull.es/9/19mangada.pdf>, consulté le : 10/11/2014.

¹⁴ SEBBAR LEILA, *Lettres parisiennes, histoires d'exil* 1996, P.19, In, Leila Sebbar, *l'écriture en français comme passage entre enjeux identitaires* par Beatriz Mangada Canas, <https://cedille.webs.ull.es/9/19mangada.pdf>, consulté le : 10/11/2014.

¹⁵ *Ibid*, op. cit, P. 161

¹⁶ *Ibid*, op. cit, P. 82

¹⁷ *Ibid*, op. cit, P. 83

¹⁸ *Ibid*, op. cit, P. 144

Blida, ou bien d'autres, complètement différents, à l'image de Hennaya, le fameux village où Leïla SEBBAR a étudié durant son enfance. Les espaces urbains qui y sont évoqués sont traversés par le drame de la guerre d'Algérie, les souffrances de tout un peuple. Ou bien, le regret mentionné plus haut à propos de l'ignorance de la langue du père qui, avec le temps, deviendra omniprésent chez l'auteure, déterminant un véritable espace linguistique interdit, qui sera décisif dans la vocation littéraire de Leïla SEBBAR.

En ce qui concerne Assia DJEBAR, on commencera par rappeler que la carrière de cette écrivaine présente deux phases bien distinctes. La première, inaugurée en 1957 par son premier roman *La soif*, que nous avons signalé plus haut, comporte aussi, *Les impatients* (1958) suivi de *Les enfants du nouveau monde* (1962) et enfin *Les alouettes naïves* en 1967. Ce dernier, de loin le plus élaboré, est considéré, à juste raison par Denise BRAHIMI comme le plus mûr de cette première période :

« Ce n'est plus, (dit-elle), le livre d'une jeune fille, comme l'étaient les romans précédents, mais celui d'une jeune femme qui a déjà connu la guerre, l'amour, la conjugalité. Cette maturité désormais acquise apparaît dans ce qui sera désormais l'une des caractéristiques des romans d'Assia Djebbar, c'est-à-dire le soin mis à leur composition »¹⁹.

Les Alouettes Naïves paru donc en 1967, au lendemain de l'indépendance, relate, selon une vision non événementielle, la guerre de libération en détournant volontairement le regard de la grande Histoire et en interrogeant plutôt les individus, dont les intrigues et les postures psychologiques, sont brossées avec seulement le souci de révéler leur humanité loin de tout discours idéologique.

Assia DJEBAR, bien qu'ayant eu un rôle pendant la révolution, dans les frontières, notamment à travers des enquêtes pour El Moudjahid, reste, comme tout écrivain racé, réfractaire à l'embrigadement, à l'apologie, au manichéisme.

¹⁹BRAHIM DENISE dans *Assia Djebbar*, sous la direction de Najib Redouane et Yvette-Benayoune Szdmit, http://books.google.dz/books?id=sEakXtkRTxUC&pg=PA129&lpg=PA129&dq=les+alouettes+naives+assia+djebbar&source=bl&ots=C5mMb31_pC&sig=5KD1y3yh1Mm49VOZyC_ZzwcugrsM&hl=fr&sa=X&ei=VVyoUtHiJpKThQfJmYCQBA&ved=0CG8Q6AEwDTgK#v=onepage&q=les%20alouettes%20naives%20assia%20djebbar&f=false P. 129, consulté le : 12/11/ 2014

Seulement préoccupée de son art, soucieuse de saisir de façon la plus pertinente possible le comportement naturel d'acteurs plongés au cœur d'événements tragiques.

Son regard acéré tente de saisir au-delà du fracas et de la fureur de la guerre, les drames personnels des individus qui ne cessent de s'interroger comme elle, sur l'histoire et sur eux-mêmes, essayant d'y découvrir un sens :

« Soyons francs (dit-elle dans la préface), tantôt notre présent nous paraît sublime (héroïsme de la guerre de libération) et le passé devient celui de la déchéance (nuit coloniale) tantôt le présent à son tour apparaît misérable (nos insuffisances, nos incertitudes) et notre passé plus solide (chaîne des ancêtres, cordon ombilical de la mémoire). Par ce tangage incessant (...) nous marchons en boitant »²⁰.

Contrairement aux trois premiers romans que Assia DJEBAR a publiés et dont elle parle avec peu de considération, disant d'eux qu'ils étaient des « romans de jeunesse (...) écrits très vite, à chaque fois dans une fièvre joyeuse, une parenthèse de trois ou quatre mois »²¹, *Les Alouettes naïves* représentent un tournant dans la carrière de la romancière algérienne. En achevant ce roman, elle éprouva une sorte de vertige, effrayée par tout ce qu'elle y avait mis d'intime et de profond en elle, opérant ainsi un dévoilement involontaire qu'elle ne se sentait pas prête à assumer : « J'ai senti à ce moment-là (dit-elle) qu'écrire pour une femme signifiait inévitablement écrire sur soi-même. Et j'ai reculé »²².

Suivit, alors, une longue période durant laquelle elle ne voulut rien publier, en se tournant vers la réalisation d'un film *La nouba des femmes du mont Chenoua* qui obtint le prix de la critique au festival de Venise en 1979. Après dix ans de ce silence qu'elle s'était imposé, elle renoua avec la littérature en 1980

²⁰ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, pp : 08-09.

²¹ ASSIA DJEBAR, *Ces voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, https://books.google.dz/books?id=izj4cd4x7OYC&pg=PA64&lpg=PA64&dq=écrits+très+vite,+à+chaque+fois+dans+une+fièvre+joyeuse,+une+parenthèse+de+trois+ou+quatre+mois&source=bl&ots=bNSuu_JNBr&sig=ACfU3U1_U4qEwUDVqbzgbMp2KXCafuWBEg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiQs6XS8c3IAhVoURUIHRa2CI0Q6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=écrits%20très%20vite%2C%20à%20chaque%20fois%20dans%20une%20fièvre%20joyeuse%2C%20une%20parenthèse%20de%20trois%20ou%20quatre%20mois&f=false consulté le : 12/11/2014

²² DJEBAR ASSIA, entretien inédit ms. Folio 25 in Assia Djebbar, *une existence surabondante dans le cœur* <http://assiadjebbar.canalblog.com/archives/2008/07/11/9894027.html>, consulté le : 04/02/2014.

lorsqu'elle édita *Femmes d'Alger dans leur appartement*, premier volet de son « quatuor algérien » qui sera complété par *L'amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1995), ce dernier ayant été précédé en 1991 par *Loin de Médine*. Dans ce quatuor, Assia DJEBAR semble avoir surmonté ses réticences concernant la part intime de sa vie qu'elle répugnait à exposer, mais nous constatons, à la faveur de son dernier roman, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007) qu'il n'en était rien, qu'elle était encore loin d'avoir tout dit. Dans une interview, elle affirmera, parlant de son roman :

« L'écriture de ce livre, je l'avais espérée, au départ, facile, alors qu'au contraire, prenant soudain conscience de cette occultation par moi-même, durant des décennies d'une pulsion autodestructrice, j'ai mesuré combien l'auto effacement de ce mini drame d'adolescente a, en quelque sorte, figé si longtemps le cours extérieur de ma vie »²³.

En tenant ces propos, Assia DJEBAR faisait allusion à un épisode tragique de son adolescence où, suite à une terrible déception, elle voulut mettre fin à ses jours. La tentative de suicide, heureusement, échoua, mais le traumatisme, lui, ne disparut jamais. A la faveur de la rédaction de *Nulle part dans la maison de mon père*, en fouillant dans les méandres de sa mémoire, en livrant au scalpel de son analyse les émotions qui, à l'époque, avaient ébranlé tout son être et l'avaient poussée à cet acte de « folie », Assia DJEBAR découvrit que pendant des années, dans une apparente effervescence d'activité et de création, elle n'avait fait que se confiner dans une véritable hibernation, où son âme était gelée. « Je me suis engloutie à force de me taire »²⁴ dit-elle. Un tel aveu, joint au soin remarquable qu'elle avait mis à composer son dernier roman, aux nombreuses pages à la prose superbe ne pouvait que me renforcer dans l'idée que ce livre était le plus important de ce qu'elle avait écrit jusqu'ici, et me pousser à l'inclure dans mon corpus.

Dans *Les Alouettes naïves*, comme dans *Nulle part dans la maison de mon père*, les mêmes espaces urbains sont retrouvés, Alger, Blida, comme annoncé

²³ Entretien proposé par NATHALIE COLLEVILLE, *L'Infatigable marcheuse de la mémoire*, <http://assiadjebar.canalblog.com/archives/2008/07/11/9894027.html>, consulté le : 07/10/2014

²⁴ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, P. 448.

plus haut, le village natal, mais avec cette différence que dans le premier roman, une grande part de l'action du roman se déroule aussi à Tunis.

Au fur et à mesure que nous développerons notre thèse, nous verrons comme l'ont donc démontré depuis quelques années les critiques, que les espaces urbains sont un élément dynamique dans l'économie du récit et qu'ils répondent bien à cette affirmation de Raymond LEDRUT : « *L'image de la ville est semblable au mythe ou à l'œuvre littéraire, elle exprime et elle est exprimée* »²⁵. La ville est à la fois histoire et récit, signifiant et signifié. Et dans le discours de l'auteur ou des personnages, sa présence peut être amplifiée, hypertrophiée au point de nous faire penser à cette juste formule de Sylvie RIMBERT « *la ville apparaît beaucoup plus faite d'idées que de briques* »²⁶.

La problématique :

Le passage qu'on va citer ci-dessous, d'une beauté remarquable, est certes un peu long, mais nous n'avons pu le raccourcir en raison de l'importance des éléments qui y sont cités, et qui nous aideront à mieux expliquer le thème et déboucher ainsi sur notre problématique.

« *C'est le point de réunion de toute la ville, c'est là que se donnent tous les rendez-vous ; on y est toujours sûr d'y rencontrer la personne qu'on cherche (...) Tout Alger passe forcément par-là trois ou quatre fois par jour (...). Il y a là des gens de tous les Etats et de tous les pays, militaires, colons, marins, négociants, aventuriers, homme à projets de France, d'Espagne (...) d'Italie, de Grèce, d'Allemagne, d'Angleterre ; des Arabes, Kabyles, des Mores, des Turcs, des Biskris, des Juifs, un mélange incroyable d'uniformes, d'habits, de burnous, de cabans, de manteaux et de capes. (...) Le bruit qui surnage sur cette foule est tout aussi varié : c'est une confusion d'idiomes à dérouter le plus habile polyglotte ; on se croirait au pied de la tour de Babel le jour de la dispersion des travailleurs. L'accent n'est pas moins divers. (...) Les Européens affairés circulent activement à travers des îlots flegmatiques de naturels du pays qui ne semblent jamais pressés (...) Rien n'est plus gai, plus varié, plus vivant que ce spectacle* ».²⁷

Nous retrouvons dans cet extrait de THEOPHILE GAUTIER, une définition plus ou moins complète de ce que c'est un espace urbain. Nous avons

²⁵ Erudit, GUILDO ROUSSEAU et LUCIE GRENIER-NORMAND, <http://www.erudit.org/revue/VI/1981/v7/n1/200306ar.pdf>. Consulté le : 06/07/2010.

²⁶ *Ibid*, op. cit, <http://www.erudit.org/revue/VI/1981/v7/n1/200306ar.pdf>, Consulté le: 06/07/2010.

²⁷ *Voyage en Algérie de Théophile Gautier*, <http://exode1962.fr/exode1962/en-savoir-plus/gauthier.html> consulté le : 15/02/2014.

choisi comme exemple Alger étant donné que cette dernière revient dans quasiment tous les romans de notre corpus.

THEOPHILE GAUTIER, ce touriste écrivain de passage à Alger, était fasciné par la beauté que cette ville présente, une métropole d'une grande effervescence à l'activité intense. Grouillant de monde, on y retrouve des gens de toutes races et nationalités.

Le décor urbain n'est pas seulement un repère où l'auteur situe son histoire, il est bien plus que ça, la ville fait partie intégrante de l'action. On a l'impression qu'Alger n'est pas uniquement faite de murs et de briques mais qu'elle est aussi un corps vivant avec un cœur palpitant.

En plus d'être un espace sociologique, Alger est aussi un espace linguistique polyglotte. En effet, toutes les races de passage dans cette ville, apportent avec elles non seulement leur culture mais aussi leur langue. Bon nombre de pays et de civilisations se croisent et se mêlent dans cet espace urbain, tout ceci est présenté dans une ambiance agréable et joyeuse donnant à la ville une très grande vivacité.

L'auteur, quant à lui observe et la ville et ses habitants, ce spectacle l'éblouit autant qu'il le surprend, son regard exotique donne à la capitale une touche presque surréaliste, nous proposant une immersion complète dans ce monde qui nous rappelle celui des *Mille et une nuits*, où les villes arabes, surtout le jour du souk, deviennent bavardes et grouillantes, au point où personne n'entend personne.

La ville offre donc des opportunités aussi nombreuses que variées permettant aux individus des contacts nombreux avec les autres cultures venues aussi se ressourcer, et de l'autre le confort de l'anonymat.

Pour mieux comprendre ce dernier point, il suffit d'opposer la ville à la campagne. Cette dernière, étant un espace nettement moins peuplé que la ville,

chaque individu y est épié et scruté, ce qui peut engendrer une sensation d'étouffement et d'absence de liberté.

Cette petite analyse témoigne de la relation qu'a la littérature avec l'urbanisme, ces deux disciplines sont en fait liées bien plus qu'on ne le croit. L'espace urbain représente un cadre pour situer l'action, sauf que son rôle comme on vient de le démontrer, est loin de se limiter à cela, il devient partie intégrante de l'histoire. La ville semble dès lors jouer un rôle à part entière dans les productions littéraires.

Notre travail s'inscrit donc dans une perspective interdisciplinaire, dans la mesure où il tend à démontrer comment ces deux disciplines à savoir : la littérature et l'urbanisme sont étroitement liés dans les romans de notre corpus.

Bien sûr, dans notre cas, étant donné qu'on est en train de préparer une thèse de littérature et non d'urbanisme, l'accent sera beaucoup plus mis sur ce que la première emprunte à la ville, comment elle l'intègre dans son sillage, mais cela ne nous empêche pas pour autant de signaler l'influence littéraire sur notre conception des espaces urbains. Nelson GOODMAN a dit à ce sujet :

« Il est clair que les œuvres de fictions en littérature et leurs équivalents dans les autres arts jouent un rôle éminent dans la construction du monde ; nos mondes ne sont pas plus hérités des scientifiques, biographes et historiens que les romanciers, dramaturges et peintres »²⁸.

Il serait peut-être judicieux de rappeler ici, que le roman citadin maghrébin n'est apparu « qu'à partir du moment où il a assumé pleinement la citoyenneté de sa parole »²⁹. Pour Charles BONN le texte emblématique qui a fondé la maturité et la reconnaissance littéraire du roman maghrébin n'est autre que *Nedjma* de Kateb Yacine. Reléguant à quelques exceptions près, toute la production qui l'a précédé dans la rubrique des romans ethnographiques, décrivant les mœurs campagnardes

²⁸ NELSON GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, P.147, in *Les faiseurs de la ville et la littérature*, thèse en ligne consulté le : 10/12/2013.

²⁹ CHARLES BONN, *L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin*, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>, , consulté le: 12/03/2014

²⁹ *Ibid*, op. cit, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>, , consulté le: 12/03/2014

parmi lesquels *La Colline Oubliée* et *Le fils du pauvre*. Des ouvrages qui malgré leur grande maîtrise technique, leur valeur littéraire indéniable, répondaient à une attente particulière, celle du lecteur occidental en mal d'exotisme.

Nedjma, il est vrai, avait été précédé en 1954 du *Passé simple* de Driss CHRAIBI. Mais ce livre contestataire « *trop tôt arrivé* » juge Charles BONN, ne put atteindre son but, contrairement à *Nedjma* qui, favorisé en 1956 par la révolution algérienne, discrédita le roman ethnographique et démontra :

« Une écriture romanesque autonome (...) (et la) capacité du romancier de distancier les langages idéologiques dominants sur son référent romanesque, et d'en jouer depuis et dans un espace de lisibilité qui est le plus souvent citadin ».³⁰

Pourquoi le roman moderne est inséparable de la cité ou des cités ? Parce que comme le dit Charles BONN « *la ville est un espace polyphonique qui intègre l'élément extérieur à son jeu de résonnance et de représentations. Le village, au contraire est un espace monodique* »³¹, et un peu plus loin, il ajoute: « *or ce sont précisément l'errance du sens comme les pérégrinations des personnages, phénomènes citadins au même titre que le jeu d'échos et le palimpseste* »³², étant donné que chaque lieu et chaque récit représentés par l'auteur expliquent à leur tour un autre récit et donnent sens à un autre lieu, qui font que le roman s'ouvre à tous les échos, à une dynamique qui fonde ainsi sa modernité.

Il est donc convenu que dans l'œuvre littéraire l'espace urbain n'est pas constitué de murs inertes, mais joue le rôle d'une sorte de miroir où se reflète l'action des personnages. En revanche, nous ne pensons pas qu'il faille s'arrêter à cette idée, et dans notre thèse nous tenterons d'aller plus loin.

Après une lecture approfondie des romans de notre corpus, le choix de notre problématique est devenu presque une évidence. En effet, choisir l'espace urbain d'abord comme thème d'analyse nous permettra d'avoir une certaine

³⁰ CHARLES BONN, *L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin*, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>, consulté le: 12/03/2014

³¹ *Ibid*, op. cit, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>, consulté le: 12/03/2014.

³² *Ibid*, op. cit, <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm>, consulté le: 12/03/2014.

liberté dans notre investigation avec un éventail de possibilités très large, pour la simple raison qu'il constitue un terrain de recherche très peu exploité.

Nous le savons maintenant, la représentation romanesque de l'espace a été longtemps négligée, laissant ainsi tous les efforts des théoriciens se concentrer sur les autres composantes du roman, à savoir : le rôle des personnages dans le texte, le déroulement des actions, le temps des péripéties etc. L'espace quant à lui, relégué au second plan, était là juste pour donner un cadre géographique aux événements narrés par l'auteur, indispensable au déroulement de l'histoire, mais bénéficiant de peu d'intérêt de la part des critiques. Pourtant selon Henri MITTERAND,

« C'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando, c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité »³³.

En effet, il suffit de tenter de bannir d'un texte tous les repères spatiaux pour constater que la narration perd tout son sens et même devient presque impossible.

Cependant, en plus de son rôle de repère très commode pour les besoins de l'action, l'espace, dans un roman, donne un cachet d'authenticité à l'histoire. En effet, situer une action dans une ville connue, existant réellement sur la carte géographique donne automatiquement au lecteur l'idée qu'il s'agit là d'une histoire authentique, et on passe alors directement du fictionnel à la réalité par le biais d'un «reflet métonymique»³⁴ comme l'affirme Henri MITTERAND.

Chez Assia DJEBAR comme Leïla SEBBAR, les espaces dans lesquels leurs personnages évoluent dans le récit existent réellement dans l'espace référentiel, comme Blida, Alger, Hennaya, ou encore Nice et la Courneuve, mieux encore certains espaces cités ont bel et bien existé dans la vie des deux auteurs. Il faut néanmoins approfondir les recherches pour faire la part des choses, repérer le vrai du fictionnel.

Nous arrivons à ce stade à un point que les théoriciens soulèvent chaque fois qu'il s'agit d'espaces, celui de l'analyse. Il ne faut plus alors se contenter

³³HENRI MITTERAND, *Le discours du roman*, PUF, 1986, p. 192

³⁴*Ibid*, op. cit, p. 194

d'énumérer ces lieux, de les décrire, mais dépasser cette fonction descriptive, certes indispensable dans un premier temps, et tenter de découvrir les valeurs symboliques dont ils sont porteurs, deviner les non-dits. Ce que l'auteur nous révèle de façon oblique, pour arriver au final à prendre conscience de la vision individuelle ou collective que ces espaces véhiculent, de l'idéologie que l'auteur n'a pas exprimée explicitement.

Cette vision de l'espace, nous le comprenons aisément, est différente d'un écrivain à un autre, et donc, même si l'espace représenté est le même, son écriture et sa lisibilité sont multiples, ce qui nous amène directement aux propos de Henri MITTERAND toujours au sujet de l'espace :

*« il renvoie de la représentation de l'espace dans une œuvre, de son «image » à la perception de l'espace réel par son auteur et surtout à la signification psychologique de cette représentation »*³⁵

C'est justement de cette citation que découle notre problématique. Assia DJEBAR et Leila SEBBAR présentent de nombreuses similitudes : toutes deux sont nées en Algérie, à peu près à la même époque, sont chacune de père instituteur sorti de la fameuse école de la Bouzaréah, ont vécu une partie de leur existence dans leur pays natal puis, le reste à l'étranger, en France surtout. Mais un détail important les différencie : la connaissance de la langue arabe.

Alors que Assia DJEBAR en a été imprégnée dès sa naissance, Leila SEBBAR ne l'a jamais apprise. De ce point de vue il est légitime de penser que cette dernière est en quelque sorte une écrivaine étrangère à l'Algérie, et il serait donc intéressant de comparer leur regard sur le pays qui les a vues naître et découvrir, en particulier, comment elles présentent ces espaces urbains dans le corpus que nous avons décidé d'étudier.

Notre problématique sera donc de répondre à la question suivante : Assia DJEBAR et Leila SEBBAR, à cause des nombreux points qui les rapprochent, ont-elles une vision commune des espaces urbains traités dans leurs œuvres ? Ou

³⁵ Henri MITTERAND, *L'Illusion réaliste, de Balzac à Aragon*, Paris, Puf, 1996, p. 80

bien, en raison de leur rapport différent avec la langue du pays, ont elles abouti à des conceptions et des représentations sans rapport les unes avec les autres ?

Afin de tenter de répondre à cette problématique, nous aurons recours aux travaux de nombreux théoriciens comme Bertrand WESTPHAL, Henri MITTERAND, Gaston BACHELARD, Claude DUCHET et bien d'autres.

A cet effet, armé d'un certain nombre d'hypothèses qui feront office de pistes de recherche dans notre travail, nous tenterons :

D'abord d'examiner la structure de l'espace urbain et de la société arabo-musulmane telle qu'elle se présente dans cet espace dans notre corpus, dont on sait que c'est une société patriarcale par excellence, et de cerner ainsi la symbolique qui s'en dégage. A l'intérieur de l'espace urbain où évoluent hommes et femmes, les personnages féminins seront, par choix, l'élément central de notre étude. Nous tenterons de découvrir s'il y a une appropriation de leur part de ces espaces et, par ricochet, quels sont les messages éventuels que les deux écrivaines voudraient délivrer.

Dans un second lieu nous orienterons nos recherches vers l'imagologie et l'altérité dans l'espace urbain. Compte tenu de l'importance qu'accordent nos deux écrivaines au corps féminin dans l'espace urbain perçu par l'Autre, on tentera de dégager l'image du corps de la femme dans ces espaces et sa nature. Stéréotypée, dégradante ou exotique ? Dans cette étude nous nous attacherons scrupuleusement à découvrir quelle est exactement cette image et ce qu'on peut en dire en définitive, si elle est complexe ou tout simplement univoque.

En dernier lieu, nous aborderons la langue et son rapport à l'espace urbain. Par langue il sera question, d'une part, de la langue parlée par les personnages féminins dans ces espaces, comme moyen d'intégration, d'acceptation ou au contraire d'exclusion de ces lieux.

D'autre part, nous étudierons la langue en tant que moyen d'écriture utilisée afin de faire revivre certains espaces mnémoniques. En effet, nous avons constaté qu'il y a un bon nombre d'espaces en liaison avec la mémoire et certains des

romans de notre corpus ne sont qu'une suite de souvenirs d'espaces ressuscités des décennies après grâce à l'écriture. On verra si ce retour imaginaire à travers l'écriture vers ces lieux d'autrefois, enfance et adolescence, réussit à atténuer certaines douleurs ou à l'inverse ne fait que rouvrir des blessures qui ne peuvent jamais se cicatriser.

Pour ce faire, notre plan de travail s'articulera autour de trois grandes parties dans lesquelles on s'évertuera à répondre à la problématique tout en restant conforme à la citation de Jean Pierre GOLDSTEIN. Ce dernier propose une approche bien précise pour appréhender ce que les espaces dans le roman recèlent comme valeurs et idéologies : « *Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi, par référence à tout autre ?* »³⁶. Chacune des réponses à ces questions nous sera d'une grande utilité pour atteindre notre objectif.

La première partie s'intitulera : *L'espace urbain, un espace compartimenté : hommes/femmes*. Cette partie comprendra trois chapitres à savoir : *Etudes paratextuelles et espace urbain : Quand le paratexte tente de dire l'espace*, *L'espace public, un espace complètement ouvert ?* ; et enfin, *L'espace privé, un espace féminin fermé ?*

La deuxième partie aura pour titre : *L'espace urbain et le corps féminin vus par l'Autre*. Elle sera partagée quant à elle, non pas en trois comme la précédente mais en deux chapitres. Le premier chapitre s'intitulera : *L'imagologie de l'espace urbain*, et le second : *L'espace urbain et le regard de l'Autre face au corps féminin*.

La troisième partie qui s'articulera autour de la langue et l'espace urbain, sera titrée comme suit : *La langue et l'écriture des espaces mnémoniques*. Elle comprendra deux chapitres, le premier : *La langue arabe et la langue française entre espace privé et espace public*, et le deuxième : *L'écriture des espaces mnémoniques*.

³⁶ Jean Pierre GOLDSTEIN, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1983. p89

L'originalité de cette recherche :

Assia DJEBAR et Leïla SEBBAR sont deux écrivaines de grande renommée, qui ont fait l'objet de plusieurs études comparatives. En effet, que ce soit dans les ouvrages, dans les articles, ou dans les thèses, on retrouve bon nombre de travaux qui ont été menés sur la confrontation des idées de ces deux auteures. Nous citerons comme exemple l'ouvrage : *Ecritures et transgressions d'Assia DJEBAR et de Leïla SEBBAR. La traversée des frontières* de KIAN Soheila, publié en 2009 chez L'Harmattan. L'auteur y effectue une analyse pertinente au sujet de ces deux écrivaines, en prenant pour axe de recherche l'Histoire narrée par les femmes. En effet, Soheila KIAN expose les voix de ces dernières que le poids des traditions patriarcales leur arrachent, pour tenter de révéler les clichés qui pèsent sur ces sociétés ainsi que les sociétés Occidentales.

Les recherches dans cette trajectoire ne manquent pas, nous citerons uniquement des titres d'œuvres comme illustrations : *Plurilinguisme littéraire et Identité : ASSIA DJEBAR Et LEILA SEBBAR* de Roswitha GEYSS publié en 2016. L'article sorti dans le journal Le Monde : *Assia Djebbar et Leïla Sebbar : une jeune algérienne qui rêvait en français*, publié en 2007. Nous citerons aussi *Polyphonic and Palimpsestic Discourse in the Works of Assia Djebbar and Leïla Sebbar* de Donadey Anne. Ann Arbor: Univ. Microfilms Internat, 1993 ; etc.

En ce qui concerne notre thème de recherche, l'espace urbain, ce dernier a longtemps été ignoré des recherches littéraires comme on l'a déjà mentionné un peu plus haut, mais il est revenu en force ces dernières années. En effet, nombreux sont les auteurs qui ont vu leurs œuvres analysées minutieusement sous un nouvel éclairage : l'espace urbain. Assia DJEBAR et Leïla SEBBAR ne dérogent pas à la règle. On pourra citer certains travaux qui se sont basés sur le thème de l'espace chez Assia DJEBAR : *L'espace, expérience existentielle dans Ombre sultane de Assia Djebbar*, thèse soutenue par BENAMMAR Khedidja en 2007. Le mémoire de magistère de TADJOURI Ahmed qui s'intitule : *Espace et interculturalité dans Les nuits de Strasbourg d'Assia Djebbar*, soutenu en 2009. Nous avons retenu également des articles ou des chapitres dans des ouvrages

comme : *La dichotomie de l'espace dans L'amour la fantasia d'Assia Djébar* , un article publié par Monica GAROIU dans : Journal Of Humanity and Social sciences, rubrique Theory, History and Literary Criticism. Ou encore, *Subversion de l'espace dans Femmes d'Alger dans leur appartement de Assia Djébar* par Houda HAMDI, paru dans la revue mensuelle *Algérie Littérature/ Action*. Sinon, un chapitre dans un ouvrage collectif : *Assia Djébar, La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue*, in *Mises en scènes d'écrivains : A. Djébar, N.Brossard, M. Gagnon, F. Théoret* paru en 1993 aux éditions Griffon d'argile.

Pour Leïla SEBBAR nous avons constaté que les travaux portant sur l'espace dans ses œuvres, sont beaucoup moins nombreux par rapport à ceux réalisés sur Assia DJEBAR. Nous avons noté un article de RICCIARDI Gabriella: *Villes éclatées dans Les Petits enfants du siècle de Christiane Rochefort et La Jeune fille au balcon de Leïla Sebbar*. CLA Journal 2000.

En ce qui concerne notre thème de recherche, il est vrai que ces deux écrivaines ont été maintes fois abordées en parallèle dans la recherche scientifique, en prenant pour thème central : la polyphonie, l'altérité, la langue, le personnage féminin, la figure paternelle etc. En revanche, et suite à nos recherches, nous n'avons constaté aucun travail scientifique accomplissant une étude comparative, assez détaillée, entre Assia DJEBAR et Leïla SEBBAR en prenant pour thème principal, les espaces urbains, particulièrement dans le corpus qu'on a choisi : *Nulle part dans la maison de mon père*, *Les Alouettes naïves* et *Je ne parle pas la langue de mon père*, *Fatima ou les algériennes au square*. L'originalité de cette investigation demeure donc dans la comparaison permanente des espaces urbains dans ces romans, chez les deux auteures. Dans certains cas, entre les romans de la même auteure quand cela est nécessaire.

Première partie :

L'espace urbain, un espace compartimenté : hommes/ femmes

Chapitre I : Etude paratextuelle et espace urbain :

Quand le paratexte tente de dire l'espace

Chapitre II : L'espace public, un espace complètement ouvert ?

Chapitre III : L'espace privé, un espace féminin fermé ?

Chapitre I : Etude paratextuelle et espace urbain :

Quand le paratexte tente de dire l'espace

« le discours sur le paratexte doit-il ne jamais oublier qu'il porte un discours qui porte sur un discours, et que le sens de son objet tient à l'objet de ce sens, qui est encore un sens. Il n'est de seuil qu'à franchir »

Gérard GENETTE, *Seuils*.

Introduction :

L'œuvre littéraire est, dans la plupart des cas, entourée d'un certain nombre d'éléments textuels qui contribuent à créer un lien entre elle et un éventuel lecteur. En effet, c'est grâce à ces petits énoncés que ce dernier décidera par la suite, si oui ou non, l'aventure de la lecture mérite d'être tentée.

Ces éléments textuels qui servent donc à attiser la curiosité du lecteur, sont appelés par Gérard GENETTE : le paratexte. On l'aura compris, le paratexte est un pont, un espace de transition qui sert à relier l'œuvre littéraire au lecteur, un premier contact qui permettra d'accrocher ou non son intérêt.

Dans son ouvrage *Seuils*, publié en 1987, Gérard GENETTE compare le paratexte au seuil, cet espace qui se présente à nous devant une maison par exemple, nous donnant le temps de prendre la décision de le franchir et pénétrer ainsi à l'intérieur de la maison, ou de revenir sur nos pas pour nous diriger vers d'autres maisons :

« Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou (...) d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) »³⁷

³⁷ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 08

Cet espace textuel entre le lecteur et l'œuvre littéraire, se compose selon GENETTE de deux grandes composantes qu'il a nommées : péritexte et épitexte.

La notion de péritexte regroupe tout ce qui accompagne le texte de façon directe, en occupant un espace précis. On entend par là : titre de l'œuvre, préface, titres des chapitres, notes, épigraphes, dédicaces, etc. Quant à l'épitexte, il s'agit de l'ensemble des éléments qui accompagnent toujours le texte, mais à une certaine distance. Ils peuvent être médiatiques comme : les interviews ou les entretiens, ou bien relever du domaine privé, comme : les correspondances et les journaux intimes.

Au fur et à mesure de notre lecture, on a constaté que certains éléments paratextuels de notre corpus font référence à l'espace urbain. En effet, parfois explicitement mais aussi dans certains cas implicitement, nous avons jugé utile de consacrer le premier chapitre de notre thèse à une étude paratextuelle des romans de notre corpus.

On verra, au fil des pages, ce que le paratexte révèle sur les espaces évoqués dans notre corpus, en particulier le péritexte. Les messages que les écrivaines tentent de transmettre au lecteur, directement ou indirectement au sujet des espaces évoqués.

1- Le péritexte éditorial :

Le péritexte éditorial concerne ce qui relève du domaine de la maison d'édition, mais non de façon exclusive. Edité, réédité, chaque maison d'édition peut présenter un ouvrage d'une façon propre à elle, différente des autres maisons d'éditions. Imprimeur, éditeur, et éventuellement l'auteur, sont les trois personnes responsables de la présentation formelle d'un ouvrage. Selon Gérard GENETTE :

« cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel ; il s'agit du péritexte le plus extérieur : la couverture, la page de titre et leurs annexes »³⁸.

³⁸ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 21

Les romans sur lesquels nous travaillons appartiennent à quatre maisons d'éditions différentes : *Les Alouettes naïves* a été édité par Actes Sud, *Nulle part dans la maison de mon père* par Sedia, *Je ne parle pas la langue de mon père* par Julliard et *Fatima ou les Algériennes au square* par Elyzad.

D'après ces maisons d'éditions, on peut classer les romans de notre corpus dans deux catégories différentes : collection courante et collection de poche. Pour cette dernière, selon la définition moderne attribuée par les théoriciens, il s'agit tout simplement de « la réédition à bas prix d'ouvrages anciens ou récents ayant d'abord subi l'épreuve commerciale de l'édition courante »³⁹. Autrement dit, le format de poche, n'est plus comme autrefois, uniquement réservé à la taille du livre qui peut se tenir dans une poche, mais est plutôt d'ordre économique. La réédition à petit prix est destinée à un public essentiellement universitaire, donc étudiant.

La collection livres de poche comportera trois de nos romans, à savoir : *Les Alouettes naïves*, *Nulle part dans la maison de mon père*, et *Fatima ou les Algériennes au square*, étant donné qu'ils ont été tous les trois réédités. Leurs éditions d'origine étaient : Julliard pour le premier, Fayard pour le second, et Stock pour le dernier. Seul le roman *Je ne parle pas la langue de mon père* peut-être classé dans la collection courante, étant donné qu'on travaille sur l'édition originale : Julliard.

Le dernier point qu'on abordera dans le péri-texte éditorial concerne la couverture des romans.

Elles sont au nombre de quatre : page 1 de couverture, pages 2 et 3 de couverture, et la page 4 de couverture. La première et la dernière sont extérieures, en règle générale cartonnées, et les deux autres intérieures.

La première de couverture, pour GENETTE, comporte dans la plupart des cas : le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, portrait de l'auteur, titre ou emblème de la collection et bien d'autres indications. On ne citera que les plus courantes et celles qui figurent dans notre corpus avec quelques différences. En

³⁹ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 25

effet, les quatre romans affichent : le nom de l'auteur, le titre du roman, et soit l'édition ou la collection, sauf pour *Les Alouettes naïves*. Ce dernier comporte en plus de ce qui vient d'être cité, la photo de Assia DJEBAR en noir et blanc, arborant une coupe de cheveux à la garçonne

« un portrait photographique de la jeune écrivaine à Casablanca en 1965. C'est donc son visage à l'époque de l'écriture des *Alouettes naïves*-Alger, 1965/Paris, 1966, dernières dates du roman »⁴⁰.

Le choix du noir et blanc pour la photographie n'est peut-être pas anodin. Une rapide recherche nous permet de découvrir que ces deux couleurs ont été utilisées ensemble dans le Yin et le Yang, pour symboliser une complétude femme/homme, un absolu, une dualité totale. Cette notion du couple et de la complémentarité, on la retrouve justement dans *Les Alouettes naïves*, à travers le couple que forment Nfissa et Rachid en Tunisie, en terre d'exil. Le besoin qu'ils éprouvent mutuellement l'un pour l'autre marque les pages de ce roman. On a d'un côté Rachid avec son âme torturée, qui tente de retrouver la paix et une réconciliation avec lui-même grâce à sa femme Nfissa, et cette dernière, dont la naïveté et l'innocence font d'elle une femme rêveuse, vivant dans un monde parallèle, trouve en Rachid une forme de sécurité, une protection. Les deux représentent une force l'un pour l'autre. La première de couverture est donc un clin d'œil à une complicité conjugale, faisant face à de profondes blessures trainées dans un espace d'exil et de solitude.

En ce qui concerne *Fatima ou les Algériennes au square*, la couverture contient trois couleurs : rouge et vert sur un fond gris.

Selon *Le petit livre des couleurs* de Michel PASTOUREAU et Dominique SIMONNET, le rouge est une couleur ambivalente. Elle symbolise d'un côté : la colère, l'interdiction, le sang, et d'un autre côté, l'amour, la sensualité, la victoire. En somme, un côté négatif et un autre positif⁴¹.

⁴⁰ DIANA LABONTU ASTIER, ASSIA DJEBAR *Les Alouettes naïves*, Champion, 2014, p.07

⁴¹ MICHEL PASTOUREAU et DOMINIQUE SIMONNET, *Le petit livre des couleurs*, https://www.ipefdakar.org/IMG/pdf/2_histoire_des_couleurs.pdf, consulté le : 15/10/2017

Pour ce qui est du vert, « *c'est une couleur peu compliquée à obtenir mais chimiquement instable. On l'associe au poison (...) C'est donc la couleur de l'instabilité, liée au hasard, au jeu, au destin* »⁴². Au 19^{ème} siècle, d'après cette même source, le vert en opposition au rouge symbolise « *la permissivité* ».

En ce qui concerne le gris, ce dernier, qui est à mi-chemin entre le blanc et le noir, n'est pas vraiment considéré par les spécialistes comme une couleur. Il représente la tristesse, l'ennui, la solitude.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, ces trois couleurs sont étroitement liées aux thèmes développés dans le roman. On y retrouve le rouge symbolisant l'interdiction de transgresser les lois patriarcales dont le père de Dalila est le principal gardien, et la colère éprouvée surtout par le principal personnage féminin, cette jeune fille qui juge ces lois dont elle souffre, injustes et dépassées, n'ayant aucune place dans le pays des droits de la femme.

Fatima ou les Algériennes au square, c'est aussi le roman de la victoire de Fatima et ses amies qui sont parties vivre en France et bénéficient d'une certaine liberté, entre autre le droit au dévoilement, de circuler librement dans la rue, un droit précieux dont sont privées leurs sœurs restées au pays.

Le vert est quant à lui aussi significatif dans cette présentation où on le voit en opposition au rouge sous plusieurs formes de feuilles et de fleurs. Comme on vient de le citer ci-dessus, quand ces deux couleurs sont en opposition, elles symbolisent la permissivité. Si nous l'avons évoqué, c'est toujours en rapport avec Dalila, qui se retrouve fréquemment dans l'obligation de demander l'autorisation pour sortir, et elle est loin d'être un cas isolé. En effet, la permission fait partie du code patriarcal dans la société arabo-musulmane. Aucune femme n'a le droit de quitter l'espace privé, c'est-à-dire la maison, sans avoir la permission de son père ou de son frère ou de son mari.

⁴²MICHEL PASTOUREAU et DOMINIQUE SIMONNET, *Le petit livre des couleurs*, https://www.ipefdakar.org/IMG/pdf/2_histoire_des_couleurs.pdf, consulté le : 15/10/2017

En dernier lieu, la couleur grise représente dans ce roman, à la fois, l'ennui que ressentent, d'une part, les femmes exilées, c'est-à-dire Fatima et ses amies (ce qui explique d'ailleurs ce besoin de se réunir souvent dans le square). D'autre part, la solitude de Dalila en raison des coups qu'elle reçoit de son père chaque soir qu'elle rentre tard à la maison et qui entraînent son enfermement dans sa chambre des jours entiers. Il existe, certes, de la colère dans sa situation, mais surtout une profonde solitude dans un monde où elle doit se contenter de ruminer dans le silence son idéal qui peine à se réaliser.

Finalement, en plus de nous révéler un peu les thèmes que ces romans vont aborder, ces premières de couvertures nous renseignent un peu sur les espaces dans lesquels circulent nos personnages féminins. On peut deviner déjà qu'il s'agit d'espaces d'enfermement, espaces d'exil, espaces privés, espaces linguistiques etc.

Pour les deux autres romans : *Je ne parle pas la langue de mon père* et *Nulle part dans la maison de mon père*, leurs premières de couverture ne révèlent pas grand chose sur leurs contenus. En effet, ces deux romans sont présentés sous une couverture avec une couleur claire : blanche pour le premier et blanc cassé pour le second. En ce qui concerne ce dernier, rien de révélateur, surtout si l'on sait qu'il fait partie de la collection MOSAÏQUE de Sedia, qui a pour habitude d'utiliser ce standard de première de couverture, c'est-à-dire, le blanc cassé pour le fond et le marron pour la graphie.

En revanche, pour *Je ne parle pas la langue de mon père*, le petit détail qui nous arrête est la bande verte, en vertical, qui, en contrastant avec le blanc, s'avère captivante.

Si on se réfère à ce que l'on a annoncé un peu plus haut, sur la symbolique de la couleur verte d'après *Le petit livre des couleurs*, qui a trait à l'instabilité et au destin, voire même l'infortune, les anciennes blessures d'après le domaine thérapeutique, le lien est rapidement établi avec le roman. Dans ce dernier, Leila SEBBAR évoque avec une grande douleur le problème de la langue arabe, la langue de son père qu'elle n'a jamais réussi à maîtriser, et qui au fil du temps,

s'est érigée en obstacle entre elle et lui, et les a éloignés l'un de l'autre. Ceci est vécu comme une profonde blessure par l'auteure, et elle y reviendra souvent.

Pour ce qui est de la quatrième de couverture, le rôle de celle-ci peut être résumé en deux points importants : d'abord celui destiné aux «*amnésiques profonds*» selon l'expression de Gérard GENETTE. Il s'agit donc d'un petit rappel bref sur le livre : son auteur et son titre. Ensuite, l'objectif réel de cette page, qui n'est pas vraiment énoncé, est purement commercial à vocation promotionnelle. En effet, un ouvrage est d'abord un produit destiné à être vendu. Ceci relève des prérogatives de la maison d'édition qui doit réussir à séduire le lecteur et accrocher son attention avec seulement quelques lignes qui font office de résumé. A cet effet l'énoncé de l'intrigue, du genre littéraire et le style de l'auteur, sont les principaux éléments que tout résumé doit comporter pour optimiser les chances de vente.

A cela s'ajoutent d'autres mentions que GENETTE a détaillées dans son ouvrage *Seuils*, dont on citera à titre d'illustration : une notice biographique, le rappel d'autres ouvrages que la maison d'édition a déjà publiés, des extraits de presse ou des appréciations qui vantent les œuvres précédentes de l'auteur, le prix de l'ouvrage, le numéro ISBN, le code barre etc.

S'agissant des romans de notre corpus, beaucoup de ces informations y sont présentes, comme le résumé du roman, un bref aperçu sur le parcours de l'auteure, la mention de certains titres de ses œuvres précédemment publiées. Une petite différence est constatée dans la quatrième de couverture de *Nulle part dans la maison de mon père*, où les titres publiés sont ignorés mais l'élection de l'auteure à l'Académie française en 2005 est bien mise en évidence. Chose plutôt logique, vu que c'est « un détail » qui ne peut être passé sous silence, une information non négligeable susceptible de renseigner le lecteur sur la qualité d'écriture de l'auteure. De plus, il ne faut pas perdre de vue que ce roman a été publié en 2007, soit deux ans après son élection à l'Académie française, donc un fait très récent méritant d'être rappelé.

Outre ces informations citées ci-dessus, on a mentionné seulement sur deux romans le code ISBN : dans *Les Alouettes naïves* et *Fatima ou les Algériennes au square*, tandis que le code barre est mentionné sur les quatre romans.

Le prix des romans est indiqué sur la quatrième de couverture sauf pour *Les Alouettes naïves*, ainsi que la maison d'édition, mentionnée dans les trois romans sauf dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

Finalement, on peut affirmer que le péri-texte éditorial dans ces romans est conforme aux lois habituelles. En effet, toutes les informations nécessaires pour présenter l'ouvrage y sont présentes, du titre et le nom de l'auteur aux codes barre et ISBN, passant par la maison d'édition, le résumé, l'aperçu du parcours de l'auteur et le prix de vente, avec quelques petites différences. Les « *quatrièmes presque muettes* »⁴³ dont parle Gérard GENETTE ne semblent pas avoir leurs places dans ces romans, peut-être parce que l'idée de présenter un ouvrage avec un minimum d'informations sur sa quatrième page de couverture, n'a pas vraiment séduit les maisons d'éditions qu'on a citées. Ce serait un procédé qui ne serait pas la meilleure façon de convaincre un lecteur d'acheter un livre.

2 -Le nom de l'auteur :

Aujourd'hui, à l'époque contemporaine, on imagine mal un livre destiné à être vendu qui ne comporterait pas le nom de son auteur. Pourtant ceci était monnaie courante durant les époques passées, particulièrement dans l'antiquité et la période médiévale, où non seulement le nom pouvait ne pas être mentionné mais aussi le titre de l'ouvrage.

Dans le livre *Seuils* de Gérard GENETTE, ce dernier évoque cette manière de signer ou de ne pas signer par l'auteur l'ouvrage qu'il propose au lecteur. Pour lui :

« Le nom de l'auteur peut en effet revêtir trois conditions principales (...). Ou bien l'auteur « signe » (...) de son nom d'état civil (...) ou bien il signe d'un faux nom, emprunté ou inventé : c'est le pseudonymat ; ou bien il ne signe d'aucune façon, et c'est l'anonymat. »⁴⁴.

⁴³ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 31

⁴⁴ *Ibid*, op.cit , p. 43

Dans le cas de notre corpus, on peut classer nos romans dans les deux premières catégories, à savoir : le nom civil pour Leila SEBBAR et le pseudonyme pour Assia DJEBAR.

Leila SEBBAR est donc une écrivaine qui signe ses œuvres de son vrai nom et n'éprouve pas le besoin de recourir à un pseudonyme. Son nom a été même mentionné à deux reprises dans l'un des romans sur lesquels nous travaillons : *Je ne parle pas la langue de mon père*.

D'abord, quand la narratrice, étant petite fille encore, s'est mise à expliquer aux deux bonnes de la maison : Aïsha et Fatima, deux femmes illettrées, qui n'ont jamais vu la mer ni même une rivière, que celle-ci, s'il lui arrivait de déborder, pourrait emporter hommes et bêtes. Elle suscite leurs rires et une réaction incrédule. Et lorsque la petite fille les presse de prendre sa mère à témoin, elles refusent catégoriquement, jugeant la chose ridicule : « - *Demande à maman, tu verras. – Non, non, à Mme Sebbar, je lui demande pas ... c'est des bêtises* »⁴⁵.

Ensuite, le nom de l'auteure a été mentionné pour la deuxième fois un peu plus loin dans le texte, quand Leila SEBBAR, par le biais de son personnage féminin Aïsha, nous explique ce que le nom de son père signifie dans cette conversation qui a eu lieu entre Aïsha et son neveu revenu de France, au sujet de la tentative du frère de ce dernier d'assassiner le maître d'école. Une tentative qui a échoué, et qui n'est autre qu'une forme de protection d'Allah pour le maître de l'école selon la femme :

« *Allah a récompensé sa patience, sa générosité, j'en suis sûre ... Il n'a pas porté plainte. Tu sais que le nom du maître, SEBBAR, ça veut dire : le Patient, le quatre-vingt-dix-neuvième nom d'Allah ?* »⁴⁶.

La mention de son nom dans son récit peut être considérée comme une trace d'autobiographie. Ceci démontre également à quel point l'auteure est à l'aise avec son nom, et désireuse de se révéler au grand public sous sa véritable identité, et rapporter le plus fidèlement possible les événements qui l'ont marquée.

⁴⁵ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 45

⁴⁶ *Ibid*, op.cit, p. 71

Il en va différemment pour Assia DJEBAR. Cette dernière fait partie des écrivains qui se sont retrouvés dans l'obligation de masquer leur véritable nom civil pour des raisons diverses, entre autres : socio-culturelles. En effet, Assia DJEBAR provient d'une société arabo-musulmane où la femme est contrainte au silence, interdite de prendre la parole publiquement.

Être une femme et se dévoiler par le biais de l'écriture est inconcevable pour cette société aux traditions conservatrices, car ce serait un déshonneur pour sa famille. Le pseudonyme se révèle être dans ce cas comme une solution incontournable que de nombreuses écrivaines ont choisie. Il fera désormais office de masque pour elles, qui va non seulement voiler leur identité, mais aussi préserver leur vie. En effet, le dévoilement, ou plus justement, se mettre à « nue », étant impardonnable, la sanction ne se fera pas attendre, et elle est des plus extrêmes le plus souvent : la perte de la vie.

Dans une interview accordée à Vera Lucia Soares, Assia DJEBAR, explique la signification de son pseudonyme :

« Djebbar a un double sens : dans notre dialecte, Djebbar c'est celui qui est le rebouteux, celui qui répare les os quand ils sont cassés, mais comme souvent les racines arabes ont un sens qui est quelquefois presque le contraire, ça veut dire aussi celui qui est dur mais par justice, par excès de justice. Donc, le sens le plus exact de Djebbar, c'est intransigeant »⁴⁷

En ce qui concerne son prénom Assia, l'auteure dira :

« Assia, en arabe, ça veut dire immortelle, c'est le nom d'une fleur- la fleur immortelle-. Assia c'est aussi lié à la racine arabe qui veut dire celle qui console et puis il y a un troisième sens d'Assia dans la culture coranique : Assia, c'est la mère adoptive, celle qui a adopté Moïse. Comme vous voyez, il y a beaucoup de sens »⁴⁸

Fleur immortelle, on croirait presque que l'auteur avait eu au moment du choix de son prénom, une vision prémonitoire, qu'elle savait qu'elle allait devenir des décennies plus tard, une immortelle qui siègera au cœur de l'Académie française. Hasard troublant !

⁴⁷ Rachel Soihet : Interview de Vera Lucia SOARES avec Assia Djebbar, *Clio*, numéro 9/1999, *Femmes du Maghreb*, dans, *Dualité de la mémoire dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djebbar*, SANDRA BELLOULA, mémoire de magistère en ligne, p. 09, consulté le : 29/10/2017.

⁴⁸ *Ibid*, op.cit, p. 09, consulté le : 29/10/2017.

Mais au-delà du choix de ce pseudonyme en particulier, le fait d'avoir eu recours à lui nous révèle l'espace d'où vient notre écrivaine. Une femme arabo-musulmane, qui a pris un pseudonyme nous laisse deviner déjà qu'elle vient d'un espace d'interdictions, un espace où la femme est impérativement réduite au silence.

3- Des titres en lien direct avec l'espace urbain :

Si les éléments qu'on a cités dans le périphrase éditorial visent à capter l'attention du lecteur, le titre est, quant à lui, considéré comme un élément primordial chargé de séduire un lecteur potentiel.

Cela dit, il serait peut-être nécessaire d'ajouter que GENETTE établit une petite précision concernant le destinataire du titre. En effet, selon lui, il serait plus correct de dire que :

« si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public (...). Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation »⁴⁹

Autrement dit, le titre est adressé à toutes les personnes qui peuvent tomber sur le livre, sans pour autant aller jusqu'à la lecture de ce dernier. Ce public peut être composé d'un futur lecteur évidemment, mais aussi de toutes sortes de personnes qui peuvent participer à sa diffusion et réception, sans être nécessairement des lecteurs. On citera à titre d'illustration : l'éditeur, les libraires, les représentants etc.

Pour ce qui est de la fonction de l'appareil titulaire, Leo HOEK, dans la définition qu'il a donnée au titre, ajoute : *« Ensemble des signes linguistiques (...) qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé »⁵⁰*. On l'aura compris, le titre englobe souvent, donc pas obligatoirement toujours, trois fonctions pour remplir son rôle principal, celui de vendre le livre.

⁴⁹ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 79

⁵⁰ *Ibid*, op.cit, p. 80

En revenant aux romans de notre corpus, on constate que leurs titres rentrent aisément dans cette définition, sauf pour *Les Alouettes naïves* de Assia DJEBAR, où l'exception réside dans l'indication du contenu global du roman.

D'abord il faut souligner que par indication du contenu on entend la thématique, c'est-à-dire que le titre est censé représenter le thème principal du roman, une vue globale ou résumée du contenu, afin d'orienter le destinataire. C'est ce que Gérard GENETTE appelle : des titres « *subjectaux* » qui désignent le sujet du texte.

Cependant, la notion du thème qui sert à intituler un livre peut dépasser ce que l'on appelle la représentation du contenu pour atteindre d'autres éléments du texte qui ne sont pas moins importants, et qui peuvent servir à donner un titre au roman. GENETTE cite :

« un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler »⁵¹

Nulle part dans la maison de mon père de Assia DJEBAR, et *Fatima ou les Algériennes au square*, *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leila SEBBAR sont des romans dont les titres sont représentatifs de façon directe de leurs contenus et de certains de leurs espaces urbains.

Le titre *Nulle part dans la maison de mon père*, d'emblée, nous laisse imaginer qu'il est question d'un personnage qui se sent exclu d'un espace particulier, en l'occurrence la maison. Le personnage s'adresse directement au public, en mettant l'accent sur deux choses : l'exclusion et l'espace. La sensation d'être nulle part, de ne pas pouvoir trouver un espace de reconnaissance, un espace d'enracinement, n'annonce jamais quelque chose d'optimiste et prometteur. Quand il s'agit, de surcroît, de l'espace dans lequel on est censé se sentir le plus en sécurité, c'est-à-dire la maison paternelle, on est forcé d'admettre qu'implicitement on est en présence d'un cri de désespoir, une douleur, un déracinement.

⁵¹ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 85

Une fois qu'on est devenu lecteur, c'est-à-dire qu'on a dépassé la relation : titre- public pour passer à celle du texte-lecteur, les premières impressions suggérées par le titre se confirment. En effet, le titre que l'auteure a réservé à son roman est bel et bien représentatif de son contenu, et il s'agit réellement d'une profonde blessure que son héroïne a fait remonter à la surface après plusieurs décennies de refoulement. En apparence, il est question d'une dispute avec son fiancé de l'époque, à la suite de laquelle elle a tenté de mettre fin à ses jours, mais, en réalité, ce dont elle souffre et ce qu'elle a analysé au fur et mesure de son roman, c'est ce sentiment de désespoir lié à cette impossibilité de se tourner vers son père, de trouver refuge auprès de lui à cause de ces implacables lois patriarcales.

La maison paternelle est censée être un espace de réconfort, de ressourcement, de liberté, d'amour, de confidences etc. Or, la maison du père de l'héroïne est un espace où l'on veille à transmettre à la femme des lois dans lesquelles le mot « interdit » est omniprésent. Interdiction de monter à bicyclette même étant petite fille, interdiction de quitter la maison sans un objectif précis, interdiction d'avoir un petit ami, interdiction de faire des études, interdiction de sortir sans voile etc. Concernant ces deux derniers interdits, l'héroïne a été privilégiée, et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, grâce à son père.

Ce ne sera pas le cas malheureusement pour la plupart des femmes arabo-musulmanes. En effet, l'héroïne ne parle pas uniquement de son histoire, mais aussi de celle de toutes ses sœurs qui vivent dans cette société conservatrice. Leurs maisons paternelles sont elles aussi synonyme d'enfermement, d'interdit, de silence, de soumission etc. En somme des maisons dans lesquelles aucune d'entre elles ne semble trouver de place. Une constatation et une interrogation que la narratrice se posera vers la fin du roman :

« Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas, sur la rive sud de la Méditerranée ... Pourquoi, mais pourquoi faut-il que je me retrouve, moi et toutes les autres, « nulle part dans la maison de mon père » ? »⁵²

⁵²DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, pp. 455-456

Dans cet extrait, *Nulle part dans la maison de mon père*, est placé entre guillemets, comme si l'auteure cherche à nous dire que le titre ne la concerne pas, elle, uniquement, mais qu'il est applicable à l'ensemble des femmes de sa société, qui, toutes, sont en droit de le revendiquer.

On notera que ce passage n'est pas l'unique fois où le titre a été cité par l'auteure. Bien avant dans le roman, toujours entre guillemets, l'auteure le mentionne mais dans un contexte à l'opposé du premier. En effet, dans le premier, il y a une forme de complicité entre femmes enfermées face à la société, mais, dans celui-ci, l'héroïne se sent encore exclue de la maison de son père, à cause des rivalités qui naissent entre ces mêmes femmes enfermées. Ayant eu le privilège de sortir sans voile et de faire des études, cette dernière est rejetée par son clan féminin, parce que perçue par elles comme la fille aimée de son père. Une situation qui la fait penser à la dernière fille du prophète, qui a été la seule parmi ses sœurs à lui survivre, et qui s'est retrouvée en définitive dépossédée de son héritage. L'auteure nous cite : « *Je pourrais presque l'entendre soupirer, à mi-voix : « Nulle part, hélas, nulle part dans la maison de mon père ! »* »⁵³

En fin de compte, le sentiment de n'avoir aucune place dans la maison paternelle est toujours en rapport avec un personnage féminin. La douleur que le titre ne dit pas explicitement est très bien exposée par la suite dans le texte.

Pour ce qui est du récit de Leila SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, son titre nous rappelle beaucoup celui du roman précédent que l'on vient d'analyser, et ce, en raison de certains points en communs avec lui. D'abord, on a la présence de la figure paternelle, sur laquelle l'attention doit-être portée. Deuxièmement, il y a toujours ce sentiment d'exclusion, non pas d'un espace physique proprement dit, comme pour le premier, mais plutôt d'un espace linguistique.

En lisant ce titre, on comprend qu'il s'agit dans ce roman d'un personnage qui doit être sûrement marqué par le fait de ne pas maîtriser la langue paternelle,

⁵³ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 239

c'est-à-dire la langue de ses ancêtres, donc forcément qui passe à côté d'une part de son identité, car il n'est pas question ici de n'importe quelle langue.

En revanche, nous en tant que public encore, on demeure interrogatif face à ce titre. Cette incapacité de maîtriser la langue de son père, sa langue d'origine, est-ce un choix ? Est-elle due à l'absence du père, censé être le premier enseignant ? Est-ce un éloignement de l'espace paternel, la terre natale ? Un conflit avec le père qui fait qu'on rejette tout ce qui est en rapport avec lui ? On ne pourra répondre finalement à ces interrogations que lorsqu'on abordera le texte.

Ce titre, même s'il est explicite en ce qui concerne le thème du roman, nous laisse quand-même perplexe quant aux raisons de cette négation, cette non-maîtrise de la langue du père.

Une fois la lecture terminée, on comprend que le titre s'applique à l'héroïne. En effet, tout au long des pages, cette dernière tente de comprendre pourquoi son père n'a jamais cherché à apprendre à ses enfants la langue de leurs aïeux, c'est-à-dire : l'arabe. Préférant leur parler en français, la langue de leur mère française, ceci a créé chez eux, un éloignement de la langue paternelle. Le sentiment de ne pouvoir maîtriser celle-ci a engendré la sensation de ne pouvoir intégrer la société du père, d'en être exclue, rejetée d'un espace qui lui revient de droit.

Le titre *Fatima ou les Algériennes au square*, comprend un espace particulier qui nous laisse supposer que les événements du roman se déroulent en son sein, et le prénom d'un personnage féminin, qui doit-être probablement l'héroïne. Après vient le mot Algériennes et non pas Algériens, pour insister sur le fait que les événements racontés tournent autour des femmes dans un espace précis.

Ce qui nous interpelle aussi, c'est la présence de la conjonction de coordination « ou » au lieu du « et ». En effet, au lieu d'intituler son roman *Fatima et les Algériennes au square*, l'auteure a préféré *Fatima ou les*

Algériennes au square, comme pour signifier que ce qui sera raconté au sujet de Fatima concerne, de façon identique, les autres Algériennes vivant dans les mêmes circonstances qu'elle. Elles sont sur le même pied d'égalité. Fatima est, en fait, une femme algérienne parmi tant d'autres, des femmes au destin quasiment similaire dont elle est la représentante emblématique.

Quand on lit le texte, dès la première page du roman, on retrouve un extrait qui explique le titre, et qui nous renseigne un peu plus sur ce dernier :

« C'est dans le square de la cité, au pied des blocs et des barres, qu'elles sont chez elles, entre elles, enfin solidaires. Le square c'est le patio du pays natal. Elles bavardent et la parole libre passe de la joie à la détresse, du rire à la complicité »⁵⁴.

Le « elles » au pluriel renvoie à Fatima et ses amies, elles sont entre elles, réunies, solidaires, libres. Ceci peut nous faire penser, dans un premier temps, que finalement il s'agit uniquement de Fatima et ses amies, ce qui nous ramène à notre idée d'utiliser la conjonction « et » au lieu du « ou ». Or, quand on avance dans la lecture du roman, on comprend que l'auteure veut nous faire comprendre qu'il s'agit de Fatima et ses amies ou toutes les Algériennes. Ce qu'elles vivent ensemble est aussi vécu par d'autres Algériennes dans le même espace, en exil.

En ce qui concerne *Les Alouettes naïves*, on a laissé ce titre en dernier, en raison d'une petite différence par rapport aux titres précédents, comme on l'a mentionné plus haut. En effet, quand on lit un titre, on s'attend à découvrir un texte qui l'aborde, c'est-à-dire que le titre reflète le contenu du livre. Cependant, il en va différemment avec *Les Alouettes naïves*, car son titre n'est pas une représentation du thème du roman, mais constitue un des éléments dont parle GENETTE, qui font partie de l'univers diégétique.

La lecture de ce titre, peut laisser croire qu'il s'agit à première vue des alouettes, et c'est à leur connotation que nos pensées se dirigent. Un oiseau peut symboliser la liberté, son chant laisse deviner la joie, l'âme du rêveur etc. En

⁵⁴ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 09

revanche, en ce qui concerne le terme « naïves », on a du mal à l'associer aux oiseaux, Quel est le lien entre eux ? Que veut dire l'auteure ?

Dans la Préface du roman Assia DJEBAR se livre à une explication de son titre, devinant sûrement le désarroi de ses lecteurs potentiels :

« Bien sûr, je dois en expliquer le titre : voici quelques années, en lisant *Le Maghreb entre deux guerres* de Jacques Berque, j'apprenais un détail : les danseuses des Ouled-Nail en Algérie près de Bou-Saada étaient appelées par les soldats français « Alouettes naïves » »⁵⁵

Plus tard, elle demanda à Jacques Berque des explications concernant ce surnom, et il lui expliqua qu'il s'agissait simplement d'une déformation dans la prononciation des soldats français : ouled a donné « alouettes » et nail « naïves »

Mais Assia DJEBAR insiste bien sur le fait que le roman n'aborde en aucun cas ces danseuses : « *Il n'y a aucune danseuse de ouled nail dans mon roman* »⁵⁶ dira-t-elle. Seul un lien existe entre ces Alouettes naïves et la réalité du pays à l'époque.

La magie de ces danseuses n'existait que pour les soldats français. Pour la tribu de Bou-Saada, cette danse est devenue dérisoire compte tenu de l'état de guerre dans lequel le pays était plongé, seul le rythme et le son demeuraient nobles, et rappelaient combien cette tribu était splendide.

Cette opposition, cet « *exotisme* », comme elle le cite, la magie au milieu de la débâcle et le désespoir, ne pouvait être perçue par l'œil étranger, mais c'est plutôt à nous de la restituer.

Dans le roman, le terme de « alouette » est cité à deux reprises, et les deux fois il renvoie à Nfissa, l'héroïne du roman.

D'abord, dans la première partie du roman, quand Nfissa est arrêtée par les soldats français en compagnie de Lila, après plusieurs jours de cavale dans la montagne : « *ils (les soldats) furent devant elles, un cercle aux multiples yeux ; un homme cria, avec un accent provençal : - Eh ! les voilà!... les alouettes !* »⁵⁷.

⁵⁵ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 07

⁵⁶ *Ibid*, op. cit, p. 08

⁵⁷ *Ibid*, op. cit, p. 42

Ensuite, vers la fin du roman, cette fois-ci énoncé non pas par les soldats, mais par Rachid, le mari de Nfissa, en pensant à cette dernière :

« *« Mon alouette naïve », pense-t-il, se rappelant soudain cette expression que les légionnaires appliquaient aux prostituées-danseuses de son pays (...) symbole à la fois d'une déchéance extérieure et d'une lumière en elles tout à fait anonyme* »⁵⁸

Un petit clin d'œil à l'Histoire de la part de l'écrivaine. Rien de surprenant quand on sait qu'Assia DJEBAR est historienne de formation et que pour elle, l'Histoire est bien plus qu'une spécialité, c'est une passion qui continuera de l'imprégner dans la plupart de ses écrits.

Mais au-delà de cette parenthèse historique, l'alouette dans le roman est bien Nfissa, même si elle n'a jamais été danseuse. Le caractère de Nfissa, sa joie naïve parfois, sa capacité de vivre le malheur, et de retrouver le bonheur ensuite, ses échecs et ses succès, de côtoyer deux espaces opposés : celui de l'enfermement des femmes et celui des européennes libres, grâce à ses études etc ; tout cela est tout compte fait en rapport avec le titre. La mise en évidence de ces oppositions, de ce passage en permanence d'un état vers un autre, ne manquent pas de nous rappeler cet oiseau qui est capable de vivre dans les cieux mais aussi descendre très bas, sur la terre, en s'adaptant à chaque fois avec les conditions des deux univers. Donc même si l'auteure a expliqué le choix de son titre, on ne peut nier complètement le fait qu'il existe un autre lien implicite entre ce dernier et l'héroïne du roman.

4-Epigraphes : clin d'œil à certains espaces :

Dans son ouvrage *Seuils*, Gérard GENETTE définit l'épigraphe ainsi :

« *comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a* »⁵⁹

L'épigraphe peut-être définie comme un extrait d'un texte, en prose ou en vers, inscrite en tête d'un livre ou d'un chapitre, dont l'esprit va dans le sens du texte, c'est-à-dire du livre pour le résumer ou en donner des éclaircissements.

⁵⁸ *Ibid*, op. cit, p. 482

⁵⁹ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 147

Dans l'épigraphe, GENETTE distingue trois concepts concernant son attribution. Il parle d'abord de l'*épigraphé*, c'est-à-dire, l'auteur originel de l'épigraphe. Ensuite, l'*épigrapheur*, et par là il entend le destinataire, ou la personne qui a choisi l'épigraphe. En dernier lieu, l'épigraphaire, en faisant référence au destinataire, c'est-à-dire pour qui l'épigraphe est désignée, qui n'est autre que le lecteur du texte.

En ce qui concerne les fonctions de l'épigraphe, ou l'objectif de cette dernière, toujours selon ce même théoricien, celle-ci en recouvre quatre. Deux explicites et deux autres obliques.

La première peut être considérée comme un commentaire du titre de l'ouvrage : « *C'est une fonction de commentaire, parfois décisif – d'éclaircissements, donc, et par là de justification, non du texte, mais du titre* »⁶⁰. Son rôle est d'apporter plus de précision, quant aux sens et au message que le titre veut faire passer de façon indirecte.

La seconde est également une forme de commentaire, non pas du titre cette fois-ci, mais du *texte* lui-même, c'est-à-dire du livre. Cette fonction peut être un message clair, ou parfois énigmatique, qui poussera le lecteur à lire l'intégralité du livre pour en saisir le sens.

En revanche, si ces deux fonctions sont plutôt claires et directes, la troisième peut parfois laisser le lecteur plongé dans la perplexité, en raison de l'ambiguïté du message qu'elle cherche à faire passer. A juste titre GENETTE affirme : « *dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte* »⁶¹. Autrement dit, dans cette fonction-là, l'accent est mis, non pas sur le contenu de l'épigraphe, mais sur l'identité de son auteur. Le simple fait de mentionner l'identité de l'épigraphié, peut donner, implicitement, un caractère d'autorité au texte de l'auteur, englobe en quelque sorte sa valeur dans celle dont pourrait jouir celui qui a été cité.

⁶⁰ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 159

⁶¹ *Ibid*, op.cit, p. 161

En dernier lieu, la présence ou l'absence de l'épigraphe en tête d'un livre peut recouvrir une fonction qui dépassera le titre, le texte et l'auteur, pour nous renseigner sur « l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit »⁶². L'épigraphe en ce sens, peut devenir un indice sur une culture bien précise.

Concernant les épigraphes dans les romans de notre corpus, on a constaté leur présence dans les deux romans de Assia DJEBAR et leur absence dans ceux de Leila SEBBAR.

Les Alouettes naïves de Assia DJEBAR, contient trois épigraphes à la tête des trois parties. Chacune avec un message particulier, pour éclairer le lecteur et orienter sa lecture.

La première partie qui s'intitule *Autrefois*, contient une citation extraite du *Journal intime* de Franz KAFKA :

« Si tu marchais sur un terrain plat, si tu avais la bonne volonté de marcher et que tu fisses néanmoins des pas en arrière, alors ce serait une affaire désespérée ; mais comme tu gravis une pente aussi raide que toi-même vu d'en bas, les pas en arrière ne peuvent être provoqués que par la confirmation du sol et tu n'as pas à désespérer »⁶³

Afin de s'assurer de bien transmettre son message, Franz KAFKA utilise une comparaison entre deux espaces : l'un plat, l'autre en pente, l'un symbolise la simplicité, l'autre les épreuves. La marche de toute personne sur ces espaces, peut en dire long sur sa capacité à se reconstruire et à se relever, suite aux épreuves infligées par la vie. KAFKA tente d'expliquer que le fait de reculer par moments n'est pas toujours synonyme d'échec et d'abandon. Au contraire, si l'on recule sur un terrain aussi raide qu'une pente, il serait plus juste de voir l'effort fourni pour avancer et non pas le nombre de fois où l'on a reculé. Mais si l'espace traversé est plat, sans grandes difficultés, alors oui, reculer est perçu comme un échec.

L'esprit de cette épigraphe résume très bien la première partie du roman. En effet, *Autrefois*, renvoie au passé des trois personnages principaux : Nfissa,

⁶² *Ibid*, op.cit, p. 163

⁶³ FRANZ KAFKA, *Journal intime*, dans *Les Alouettes naïves*, ASSIA DJEBAR, Babel, 1997, p. 13

Rachid et Omar. Un passé qui n'a pas toujours été un fleuve tranquille, car tous les trois ont dû à un moment donné subir la cruauté du destin. Entre aspirations et désillusions, nos personnages tentent, tant bien que mal, de continuer leur marche dans la vie.

La deuxième partie du roman s'intitule *Au-delà*, avec comme épigraphe, un extrait du poème de Arthur RIMBAUD *Veillées*, tiré de son recueil *Illuminations* :

« *C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur,
sur le lit ou sur le pré.
C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée.
L'aimée.
L'air et le monde point cherchés. La vie
[...] »⁶⁴*

L'extrait du poème laisse découvrir une certaine sérénité et paix qui règnent dans la vie du poète. Cette dernière est comparable à un rêve, où toute démesure est bannie : « *Ni fièvre, ni langueur* », « *ni ardent, ni faible* », « *ni tourmentante, ni tourmentée* », pour laisser la place à un bonheur qui semble le combler. C'est le repos mérité, et plus rien d'autre n'a d'importance.

Après la lecture de cette partie, on comprend le choix de l'auteure pour ce poème. En effet, dans *Au-delà*, la vie est paisible pour Nfissa, qui vient de se marier avec Rachid. Cette partie raconte une période brève de leur vie de couple, qui a suivi leur mariage, dans un petit village en Tunisie, loin des gens et du monde.

Dans cet espace qui semble être au-delà du temps, la vie devient un rêve pour notre personnage féminin, une idylle tendre et naïve dans laquelle elle est satisfaite, tout à fait à l'opposé de ce que semble vivre son mari Rachid, à l'âme tourmentée, qui tente tant bien que mal, de se débarrasser de ses vieux démons.

⁶⁴ ARTHUR RIMBAUD, *Veillées*, dans *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 179

Tout compte fait, l'espace du village nous renvoie une image complètement contradictoire. En effet, un espace dans lequel l'une semble vivre dans un monde parallèle où tout est harmonie et douceur, l'autre demeure ancré dans une dure réalité, et aspire à un repos qui ne lui est pas encore accessible.

La dernière épigraphe choisie par l'écrivaine pour la troisième partie, intitulée *Aujourd'hui*, est un extrait du célèbre poème de Louis ARAGON, *Le fou d'Elsa* :

« *L'avenir de l'homme est la femme
Elle est la douceur de son âme
Elle est la rumeur et son bruit
Et sans elle il n'est que blasphème
Il n'est qu'un noyau sans le fruit ...* »⁶⁵

Cet extrait exalte le pouvoir rédempteur de la femme vis-à-vis de l'homme qui, livré à lui-même, n'est capable que de « blasphème », c'est-à-dire d'offenses à l'égard des valeurs les plus sacrées qui fondent la vraie vie, comme la sensibilité, l'amour, la haine de la violence, qui sont souvent l'apanage de la femme. Sans la femme, l'homme n'est capable de semer que haine et destruction. Et ses victoires ont toujours un goût amer au milieu d'un champ de ruines. « *Il n'est qu'un noyau sans le fruit* », c'est-à-dire un noyau stérile qui ne peut rien produire, sinon la désolation.

Cette dépendance, cet espoir de salut pour l'homme qui ne peut venir que de la femme, Assia DJEBAR essaie de nous le démontrer à travers le personnage de Rachid dont on a dit qu'il est tourmenté par son passé et qui espère en être délivré par sa femme Nfissa. Elle est son présent, d'où l'appellation *Aujourd'hui*, mais surtout son avenir, la promesse d'une vie future apaisée, d'un lendemain sans douleur.

Après avoir tracé le chemin de chacun des personnages dans la première partie, et choisi une épigraphe conforme au texte, les deux autres épigraphes

⁶⁵ LOUIS ARAGON, *Le fou d'Elsa*, dans *Les Alouettes naïves*, ASSIA DJEBAR, Babel, 1997, p. 219

traitent de la notion du couple. Deux chemins qui se croisent, une nouvelle vie est tracée, chacun apporte ses espoirs, ses blessures, sa vision du monde, pour tenter de construire un avenir commun. Porter à deux le fardeau, partager les peines pour pouvoir les dépasser par la suite, tel est l'un des messages que l'auteure a abordé dans ce roman.

En ce qui concerne *Nulle part dans la maison de mon père*, ce roman comporte également quatre épigraphes, trois parties, trois épilogues et une postface.

La première épigraphe est une citation de Kathleen RAINE, extraite de son poème *Le Voyage*. Cette épigraphe ouvre le roman, et ne renvoie pas à une partie particulière comme on l'a vu précédemment, mais englobe, au contraire, tout le roman.

« De loin je suis venue et je dois aller loin ... »⁶⁶

Cette citation témoigne de la distance que la poétesse a parcourue dans sa vie. Grande voyageuse, Kathleen RAINE se lance un défi : le devoir d'aller le plus loin possible sur cette terre. Quand on vient d'un lieu aussi loin, on ne peut se permettre de s'arrêter, car le voyage, l'aventure deviennent une obligation.

Le choix de cette citation par Assia DJEBAR, ne nous surprend point. Elle-même, grande voyageuse également, a été malgré les conditions socioculturelles de l'époque, une femme qui a visité tous les horizons. D'abord pour les besoins de ses études, et plus tard pour des raisons diverses, entre autres : le travail.

Mais là où la citation devient intéressante, c'est une fois le roman achevé. En effet, à la fin de notre lecture, on s'aperçoit que cette distance parcourue, dont parle la citation, prend toute sa signification lorsqu'elle est comprise dans un sens figuré.

⁶⁶ KATHLEEN RAINE, *Le voyage*, The Pythoness, 1949, dans *Nulle part dans la maison de mon père*, ASSIA DJEBAR, Sedia, 2008, p. 09

Quand on analyse les événements relatés par l'écrivaine dans ce roman : l'enfance de la narratrice, son adolescence, la révélation de sa tentative de suicide, sa douleur, son combat de femme contre les lois patriarcales, son choix de se dévoiler dans son autobiographie etc. Tout ceci témoigne de la distance, aussi longue que difficile, que l'auteure a parcourue, à tel point que s'arrêter devient un aveu d'échec. Son existence, son œuvre, ont toujours été un combat perpétuel, le sien et celui de toutes les femmes de sa société pour lesquelles elle s'est érigée en porte-parole.

Des espaces d'enfermement aux espaces de travail en passant par les espaces d'apprentissage, espaces de renaissance, espace de voyage, espaces de découverte etc. Assia DJEBAR a en effet, vécu dans des lieux différents, parfois contradictoires, qui ont forgé la femme qu'elle est devenue aujourd'hui. Elle est effectivement venue de loin et se doit d'aller loin.

La première partie s'intitule : *Eclats d'enfance*, accompagnée d'une interrogation, probablement de Assia DJEBAR, vu qu'elle ne contient aucune référence.

« *L'enfance serait-elle secret inaudible, poussière de silences ?* »⁶⁷

Dans cette partie du roman, Assia DJEBAR relate l'enfance de la narratrice à Césarée. Entre bonheur et blessure, joie et larmes, la petite fille qu'elle était passe continuellement d'un état émotionnel à un autre.

Mais si les moments de bonheur vécus à cette période de sa vie n'ont pas laissé en elle une grande empreinte, ceux qui l'ont fait pleurer l'ont marquée à jamais.

Avec le recul, et plusieurs décennies après, l'auteure se demande si le silence gardé sur ces souvenirs douloureux, n'ont pas réduit l'enfance à un amas de poussière et l'ont étouffée ?

La deuxième partie du roman s'intitule *Déchirer l'invisible*, avec un extrait de Diwan de Sham's Tabriz (XIIe siècle).

⁶⁷ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 11

« Quel est celui, dans mon oreille, qui écoute ma voix ?
Quel est celui qui prononce des paroles par ma bouche ?
Qui, dans mes yeux, emprunte mon regard ?
Quelle est donc l'âme, enfin, dont je suis le vêtement ? »⁶⁸

Un peu plus loin dans sa narration, Assia DJEBAR nous renseigne sur l'époque à laquelle ce titre renvoie : « ce titre qui s'est imposé à moi pour cette traversée de mon adolescence « Déchirer l'invisible », scènes par bribes longues ou brèves d'un passé qui parfois se penche, en ombre inclinée vers moi »⁶⁹.

Cette épigraphe nous suggère que le temps et le refoulement des souvenirs douloureux ont occulté une réalité vécue, dont l'auteure a été coupée des décennies jusqu'à une forme de dépossession. Sa tentative donc de ressusciter ce passé qui est le sien mais qui s'est effacé de sa mémoire ne peut être que laborieuse et ne peut se réaliser que par « bribes ». Les souvenirs qui lui reviennent semblent ne pas lui appartenir, la voix qui les lui rapporte paraît celle d'une autre. D'où cette exclamation : « Quel est celui qui prononce des paroles par ma bouche ? ...Quelle est donc l'âme enfin dont je suis le vêtement ? ». Et nous sommes ainsi renvoyés vers l'épigraphe précédente relative à l'enfance ensevelie dans le silence, si longtemps refoulée qu'elle en est devenue « poussière » étrange et difficile à reconnaître.

A la fin du chapitre intitulé *Air de ney* où elle tente d'expliquer son choix de titrer sa deuxième partie ainsi, Assia DJEBAR se demande si finalement sa révolte d'autrefois, ce déchirement, n'étaient pas prédestinés : « à quelle transmission ou à quelle métamorphose ai-je été destinée dans cet invisible à déchirer, tel que j'ai désiré l'esquisser ? »⁷⁰

Pour l'épigraphe, on a remarqué deux choses. D'abord, elle comporte une série d'interrogations. De plus elle évoque plusieurs sens : l'ouïe, la parole, le regard. Une personne qui s'interroge sur elle-même, qui réalise qu'elle n'a aucun contrôle sur ses sens, comme si ces derniers étaient utilisés par une personne

⁶⁸ *Diwan de Sham's Tabriz (XIIIe siècle)*, dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 115

⁶⁹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 268

⁷⁰ *Ibid*, op. cit, p. 275

invisible. L'impression de n'être qu'un vêtement pour l'âme de cette autre personne.

La troisième partie s'intitule *Celle qui court jusqu'à la mer*, avec une épigraphe du poète arabe de Sicile, Ibn Hamdis (447-527 de l'hégire/ 1055-1133 ap. J-C):

« Toucher ainsi l'oiseau qui vole, n'est ce rien ? »⁷¹

Le titre de cette partie laisse comprendre qu'il s'agit d'un personnage féminin qui parcourt un espace, entreprenant une course vers un point précis : la mer. Cette dernière peut avoir plusieurs symboles, entre autres : espace de rêve, espace de renaissance, de délivrance, de la purification, ou bien espace de solitude, de la mort etc.

Quand on lit l'épigraphe qui suit le titre, le message que l'auteure cherche à transmettre s'éclaircit d'avantage. En effet, si le titre lui, met en avant la mer, l'épigraphe, quant à elle, évoque le ciel grâce à cet « *oiseau qui vole* ».

Voler dans le ciel est souvent synonyme de liberté, de rêve, d'idéal. Quand les deux se rejoignent, c'est-à-dire, mer et ciel, les connotations de la liberté et du rêve se font plus insistantes.

Après la lecture de cette troisième partie, on comprend que celle qui court jusqu'à la mer, n'est autre que l'héroïne. Suite à une dispute avec son fiancé de l'époque, la narratrice ne pouvant continuer à supporter la violence et l'injustice des propos tenus par ce dernier, choisit de lui tourner le dos, et se lancer dans une course effrénée jusqu'à la mer.

La mer, c'est le lieu où elle pourra noyer son chagrin pour s'en libérer. Devenir libre et légère, voler dans le ciel pour caresser son idéal, là où ses rêves pourront enfin se réaliser.

Arrivés au terme de cette analyse, on peut dire que les épigraphes dans les deux romans de Assia DJEBAR, représentent à chaque fois une partie. Celle-ci

⁷¹ Ibn Hamdis, dans *Nulle part dans la maison de mon père*, ASSIA DJEBAR, Sedia 2008, p. 281

correspond à son tour à une période précise dans la vie de ses personnages principaux.

De plus, la présence de ces épigraphes fait office de clin d'œil à certains espaces que l'on verra par la suite. On citera comme exemple : espace de douleur, espace de liberté, espace d'épanouissement, espace d'accomplissement etc.

Les épigraphes sont donc fidèles à l'esprit des parties pour lesquelles elles ont été inscrites, elles sont une porte d'entrée, un résumé qui se charge de nous préparer à la lecture.

5- Des intertitres révélant des espaces phares du texte :

Les intertitres, ou titres intérieurs, sont l'ensemble des titres qu'on retrouve au sein de l'œuvre elle-même, c'est-à-dire réservés à une section du livre. On peut citer comme exemples : la partie et le chapitre.

Gérard GENETTE émet deux remarques importantes au sujet des intertitres.

La première porte sur le destinataire de ces derniers. En effet, à l'opposé du titre général de l'œuvre qui, comme on l'a vu précédemment, est destiné au public, les intertitres, eux, ne sont lus que par le lecteur du texte, c'est-à-dire la personne qui a choisi de mener l'aventure de la lecture, « *ou pour le moins au public déjà restreint des feuilleteurs, et des lecteurs de tables des matières* »⁷².

La deuxième, qui selon lui est la plus importante, porte sur le fait que, si le titre général est devenu indispensable à l'œuvre, les intertitres quant à eux ne relèvent pas de l'obligation. Ils sont plutôt un choix qu'une condition indiscutable.

S'agissant des romans de notre corpus, la même remarque qui a été faite au sujet des épigraphes, et de leur absence chez Leila SEBBAR, et présence chez Assia DJEBAR, peut être formulée pour les intertitres.

⁷² GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 297

Si les deux romans de Leila SEBBAR peuvent être classés dans ce que GENETTE appelle : « *un texte absolument unitaire, c'est-à-dire, non divisé, ne peut comporter aucun intertitre* »⁷³, il en va différemment pour Assia DJEBAR, particulièrement pour *Nulle part dans la maison de mon père*. Ce roman fait partie de ces textes qui « *sont apparemment trop divisés, je veux dire hachés trop menu, pour que chacune de leurs sections porte un intertitre propre* »⁷⁴.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse du contenu des intertitres des chapitres chez Assia DJEBAR, on précisera qu'en ce qui concerne les intertitres des parties, ils ont été analysés dans la partie épigraphe, et ce, pour tenter de les étudier en parallèle avec cette dernière, c'est-à-dire, l'épigraphe, dans la finalité de découvrir les messages que l'auteure cherche à transmettre de façon implicite.

Pour les intertitres des chapitres, il s'agit ici du roman *Nulle part dans la maison de mon père*, étant donné que *Les Alouettes naïves* n'a d'intertitres que pour les parties.

Les trois parties de *Nulle part dans la maison de mon père* sont segmentées en plusieurs chapitres, chacun d'entre eux possède un intertitre. La première partie comporte neuf intertitres, la deuxième douze, et la troisième onze intertitres.

L'Epilogue et la Postface contiennent eux aussi des intertitres, mais il serait préférable de les aborder dans la partie qui va suivre.

D'après cette première partie, *Eclats d'enfance*, et suite aux thèmes évoqués dans les intertitres, on peut deviner qu'il s'agit de l'enfance de la narratrice. Les espaces qui y sont cités sont : le hammam, la rue, la chambre parentale. Les personnages : la mère, le père et le frère. Après la lecture de cette partie, d'autres thèmes et espaces viennent s'ajouter pour éclaircir certains intertitres. Par exemple : le deuxième intertitre *Les larmes*, se rapporte au personnage de la grand-mère paternelle, à son décès, qui a bouleversé notre héroïne quand elle était encore enfant à Césarée.

⁷³ *Ibid*, op.cit, p. 298

⁷⁴ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 298

L'intertitre *La bicyclette*, renvoie à un épisode douloureux pour l'héroïne. Le jour où elle a commencé à apprendre à monter en vélo, dans la cour de l'immeuble. L'interdit formulé par son père, de monter à bicyclette et de montrer ses jambes fut vécue par elle comme une profonde blessure.

Les intertitres de la deuxième partie, *Déchirer l'invisible*, laissent comprendre qu'il s'agira ici d'une autre étape dans la vie de l'héroïne. On saura plus tard, après leur lecture, qu'il est question de son adolescence.

Une adolescence dans laquelle la narratrice connaîtra une nouvelle vie, révélée dans les intertitres *Premiers voyages, seule, Au réfectoire*, le début des premières amitiés évoquées dans les intertitres *La première amie, Jacqueline ... au dortoir*, ainsi que la connaissance d'autres personnes qui ont marqué, à des degrés divers, la jeune fille qu'elle était en train de devenir. Ceci est démontré dans les intertitres suivants : *Madame Blasi, Le piano, Farida, la lointaine, Le monde de la grand-mère maternelle*.

Les intertitres de la troisième partie, *Celle qui court jusqu'à la mer*, annoncent un autre thème, celui de l'amour que l'on peut lire dans *Lettres déchirées, Premier rendez-vous, Lettres dites « d'amour », Promenades au port ...* avec de nouveaux espaces comme : le village, Alger, la rue, le port, le vestibule etc.

Les trois avant-derniers intertitres de cette partie n'annoncent pas de façon explicite le contenu de leur chapitre, mais laissent deviner néanmoins, une atmosphère qui n'est pas vraiment rassurante. *Mounira réapparue, Nous ... trois ! Dans le noir du vestibule*.

Ce que l'on a constaté avec les intertitres de ce roman après l'avoir lu, c'est que même si ce dernier est en apparence trop divisé, ses intertitres constituent en fait un même récit. Autrement dit, la linéarité des événements n'a en aucun cas été affectée par cette division, les intertitres ne sont qu'une façon que l'auteure a choisie pour organiser son histoire.

Quant à la présence quasi souvent des espaces dans ces intertitres, ceci s'explique par le fait que l'auteur cherche dès le départ à porter notre attention sur certains espaces phares de son texte. Ils ne serviront pas uniquement de repères spatiaux pour son histoire, bien plus que ça, ce sont des espaces pleins de sens et de messages.

6- Epilogue et Postface :

Epilogue par opposition au prologue, et postface par opposition à la préface. Si les deux derniers concepts de chaque opposition se situent au début d'un livre, les deux autres, quant à eux, sont inscrits à la fin. Une forme de conclusion.

Pour Gérard GENETTE, il serait donc plus correct de parler de postface que de préface, étant donné qu'il serait illogique d'avancer au lecteur un « *commentaire anticipé d'un texte que celui-ci ne connaît pas encore* »⁷⁵. En effet, comment espérer parler d'un texte avec un lecteur potentiel et non effectif, qui n'a encore aucune idée sur le contenu de celui-ci. Il faut proposer plutôt : « *une postface, où l'auteur pourrait épiloguer en toute connaissance de cause de part et d'autre : « vous en savez maintenant autant que moi, alors causons »* »⁷⁶.

Des quatre romans qu'on est en train d'analyser, c'est encore une fois, *Nulle part dans la maison de mon père*, qui dispose de trois épilogues et une postface.

Dans ces deux sections du roman, l'auteure s'est livrée à une autoanalyse pertinente. Des interrogations et des réponses apportées à tout ce qu'elle a livré par bribes au fur et à mesure de son roman. Des commentaires au sujet des incidents phares dans son texte, comme sa tentative de suicide, la gravité de son silence après : « *oui, la faute fut d'avoir entretenu mon propre silence : après. Je me suis engloutie à force de m'être tue* »⁷⁷. D'ailleurs le thème du silence est cité à deux reprises dans les intertitres : celui de l'épilogue, *Le silence ou les années*

⁷⁵ GERARD GENETTE, *Seuils*, ed. Seuil, 2002, p. 240

⁷⁶ *Ibid*, op.cit, p. 240

⁷⁷ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 448

tombeaux, et aussi dans l'intertitre de la Postface, « *Silence sur soie* » ou *l'écriture en fuite*. Ceci témoigne de l'importance de ce sujet sur lequel l'auteure cherche à attirer l'attention de son lecteur, dès le début, c'est-à-dire dès la lecture de la table.

Ensuite, en poursuivant dans cette optique d'autoanalyse et d'explications, on a relevé une citation qui nous a renseigné sur l'intertitre de la troisième partie : *Celle qui court jusqu'à la mer*, suite à la dispute qui a éclaté avec son fiancé, et elle a trait à ce que la mer symbolise pour elle :

« quelle violente pulsion a habité « celle qui court jusqu'à la mer » ? Et pourquoi la mer, au loin, a, en une seconde, envahi tout le paysage pour celle, affolée, cette envolée, hors d'elle, soudain, et donc hors de tout et qui se voit – pour recouvrer la joie-absorbée, en bout de course, par cette mer- origine, lieu de naissance et de renaissance ? »⁷⁸

Finalement l'auteure ne fait que confirmer les propos qu'on a avancés un peu plus haut dans l'analyse de cet intertitre. La mer fut effectivement un espace de renaissance et de nouvelle vie. Son ultime espoir de délivrance.

On ne pourra citer tous les commentaires et les explications que l'auteure nous livre dans ces deux parties, même s'ils sont tous d'une grande importance pour la compréhension de son texte. Néanmoins, on terminera cette partie de notre analyse par une réflexion de l'auteure citée dans son premier épilogue, à laquelle on n'est pas resté indifférent :

« une conclusion s'impose : « Nulle part dans la maison de mon père ! »⁷⁹

Comme si l'auteure a décidé de mettre fin à ses hésitations, à la place qu'elle cherchait à trouver dans la maison de son père, tout au long de ce roman, aux interrogations qu'elle devinait déjà dans l'esprit de ses lecteurs. Elle a tranché, la conclusion est tellement évidente qu'elle s'impose finalement par elle-même.

Conclusion :

⁷⁸ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 469

⁷⁹ *Ibid*, op. cit, p. 442

En termes de conclusion, on peut dire que l'étude paratextuelle des romans de notre corpus, même si elle n'a pas été exhaustive, nous a permis d'analyser bon nombre de références qui y sont citées.

En faisant principalement appel au théoricien Gérard GENETTE, nous avons tenté, tout au long de ce travail, de dégager les implicites que nos deux écrivaines veulent nous transmettre, par le biais des éléments qui entourent leurs textes, aidées en cela, par leurs maisons d'éditions. En effet, il ne faut pas perdre d'esprit que « *le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur* »⁸⁰.

La première constatation à laquelle on est arrivé, c'est que les deux romans de Assia DJEBAR, en particulier *Nulle part dans la maison de mon père*, contiennent nettement plus d'informations paratextuelles que ceux de Leila SEBBAR. Ceux de Assia DJEBAR pourront être classés dans la catégorie des textes trop hachés, tandis que ceux de Leila SEBBAR font partie des textes unitaires.

La deuxième remarque qu'on a relevée concerne les titres des romans. Mis à part pour *Les Alouettes naïves* de Assia DJEBAR, où elle-même prévient son lecteur qu'il en y aura pas dans son roman, les trois autres titres représentent parfaitement le contenu des romans.

Mais, dans l'ensemble, il faut dire que le paratexte dans ces romans, ou précisément le péri-texte, étant donné qu'on n'a pas abordé l'épi-texte, ne contient pas des éléments inhabituels ou rares, comme l'absence du titre, ou le nom de l'auteur. Tout ce qui est cité, l'a été dans un objectif précis : attiser la curiosité d'un lecteur potentiel, lui distiller quelques messages de la part des auteures, sans pour autant le brusquer ou le décourager.

Pour mieux mettre en exergue la différence entre les deux auteures et aller un peu plus en profondeur, nous dirons qu'Assia DJEBAR a abondamment recouru au paratexte, certainement afin de donner plus de caution à son discours

⁸⁰ GERARD GENETTE, *Seuils*, Seuil, 2002, p. 411

mais aussi mieux mettre en évidence le cheminement qu'elle a suivi dans son introspection et orienter la lecture de son message.

Nfissa est l'avenir de Rachid comme en général donc la femme est l'avenir de l'homme, et les femmes musulmanes ne sont nulle part dans la maison de leur père. On a ici, deux principales vérités auxquelles on accède lorsque Assia DJEBAR réussit à « *Déchirer l'invisible* », c'est-à-dire lorsqu'elle parvient à ressusciter dans *Nulle part dans la maison de mon père* ce que sa mémoire blessée a occulté pendant des décennies, ou quand son imagination de romancière démontre dans *Les Alouettes naïves* que le salut de l'homme réside chez la femme.

Leila SEBBAR, par contre, ignore le paratexte et a, en plus, recours au texte monolithique parce qu'elle est peu préoccupée de délivrer un message mais seulement, plus pour elle-même que pour les autres, tente de comprendre ce qui a bien pu la tenir en marge de la langue de son père, et par conséquent, de la société paternelle. Dans ce genre de situation, c'est évident, il n'existe aucun message à délivrer, mais seulement la recherche d'une explication dont la finalité et le besoin ne peuvent être que personnels.

De même, concernant *Fatima ou les Algériennes au square*, nous sommes en face d'une situation sociologique dont il importe de rendre compte fidèlement, presque de façon journalistique sans s'embarrasser d'un paratexte qui, non seulement, n'apporterait rien au sujet mais pourrait même le brouiller.

En ce qui concerne l'espace dans cette recherche paratextuelle, nous avons pu voir comment certains éléments notamment : les titres, la couverture, le choix d'un pseudonyme etc, peuvent tenter de révéler le cadre spatial dans lequel évoluent nos personnages. Dans le cas de notre corpus, le lecteur sait qu'il sera question entre autres : d'espaces féminins, espaces de langue, espaces d'interdictions, espaces de douleur etc. Sans avoir à lire le roman, le paratexte nous renseigne de façon, il est vrai, sommaire, sur les espaces urbains que nous verrons.

Chapitre II : L'espace public, un espace complètement ouvert ?

La ville « ne met pas de terme à sa générosité. Que produit-elle ? Non point des légumes ou des céréales, mais des monuments, des personnages, des actes de tendresse ou de désespoir à son image –selon un rapport de connivence (semblable à celui de l'œuvre de son auteur) et pas seulement de causalité. Vient un moment où nous devenons l'une de ses créations »

SANSOT PIERRE, *Poétique de la ville*

Introduction :

Selon le Dictionnaire français *Le Robert*, l'espace dans sa définition la plus simple est une :

« Propriété particulière d'un objet qui fait que celui-ci occupe une certaine étendue, un certain volume au sein d'une étendue, d'un volume nécessairement plus grand que lui et qui peuvent être mesurés »

Nous comprenons donc que l'espace est synonyme d'étendue et de volume dans l'univers. Il peut signifier une distance entre deux choses, une surface, ou encore un volume. Etant donné que les activités des individus s'inscrivent dans cet espace, un territoire bien délimité déterminant leur lieu de résidence, il ouvre par conséquent de nombreuses perspectives d'analyse dans des domaines divers entre autres : l'urbanisme, la sociologie, la philosophie ou la littérature.

Cette notion de volume dans l'univers, grand ou petit on la retrouve également dans l'ouvrage de Bertrand WESTPHAL *La Géocritique, réel, fiction, espace*, quand ce dernier s'interroge à son tour sur ce qu'est un espace :

« Qu'entend-on par espace ? Apriori, l'espace est un concept qui englobe l'univers, que celui-ci soit orienté vers l'infiniment grand ou réduit à l'infiniment petit, qui lui-même est infini (tésimale)ment vaste »⁸¹

⁸¹ WESTPHAL BERTRAND, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Minuit 2007, p. 14

Cependant, tout comme Bertrand WESTPHAL l'a précisé dans son ouvrage, il ne s'agira pas pour nous de nous arrêter sur cette définition de l'espace dans l'absolu. Il sera question dans cette recherche des espaces perceptibles :

« En prenant quelque risque, on pourrait proposer deux approches fondamentales des espaces perceptibles : l'une serait plutôt abstraite, l'autre davantage concrète ; la première embrasserait l'« espace » conceptuel (space), la seconde le « lieu » factuel (place) »⁸²

Autrement dit, l'auteur met en évidence deux types d'approches : d'abord celle qui s'intéresse à l'étude de l'espace en tant que concept, et par là on est dans l'abstrait. Tandis que l'autre se focalise sur le lieu, il s'agit des faits.

Le géographe américain Yi-Fu TUAN dans *Space and Place. The Perspective of Experience* rejoint cette idée de démarcation entre espace et lieu, dans la mesure où pour lui l'espace est ouvert permettant une certaine liberté et mobilité alors que le lieu est un espace clos, renfermant des valeurs humaines.

En revanche si l'espace et le lieu sont selon les théoriciens deux entités différentes aux contours flous, l'espace peut quand même se transformer en lieu. En effet, d'après Maria De FANIS, géographe italienne, si l'espace accepte d'être chargé par les actions, les idées, les valeurs individuelles et collectives, alors il pourra devenir un lieu⁸³.

En ce qui nous concerne, ce sont ces espaces chargés d'idées et de sens que l'on va s'évertuer à analyser. Il faut cependant préciser qu'il ne s'agira pas d'étudier tous les espaces mais uniquement l'espace urbain et ses composantes : espace public et espace privé.

Nous verrons au fur et à mesure, dans cette partie réservée à l'espace public, quelles sont les représentations que nos deux écrivaines tentent de nous transmettre à travers le corpus qu'on a choisi ?

1- Qu'est-ce qu'un espace urbain ?

⁸² WESTPHAL BERTRAND, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Minuit 2007, p. 15

⁸³ MARIA DE FANIS, dans WESTPHAL BERTRAND, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Minuit 2007, p. 16

La notion de l'espace urbain découle de celle de la ville. C'est la concentration d'édifices divers en un même endroit qui a donc donné lieu à ces entités nouvelles.

Dans le domaine de l'urbanisme, l'espace ou la ville est un lieu où l'activité humaine est concentrée dans la finalité de faciliter la vie à ses habitants. Si l'on en croit l'Histoire, les premières villes sont apparues entre 3500 et 1500 avant J-C en Mésopotamie, près du Nil, et du Fleuve Jaune. Elles se caractérisaient par une délimitation des frontières (mur, fossé, palissade) et disposaient de vraies maisons, de bâtiments au lieu de tentes et d'habitations précaires comme on en a vu d'abord à la campagne. Pour certains, ces espaces urbains sont la conséquence directe d'un cumul voire un surplus de la production dans la vie rurale, ce qui a rendu sa gestion difficile favorisant ainsi l'éclosion de nouveaux métiers, tel celui de gestionnaire. Comme on ne se contentait plus d'être agriculteur, la nécessité de trouver d'autres spécialités devint incontournable et, de fil en aiguille, sont apparus l'artisan, l'économe, l'administrateur, etc.

Mais si l'espace urbain exige un certain plan ou architecture pour être appelé ainsi, ceci est loin d'être le seul critère qui le définit. En effet, le nombre d'habitants constitue un élément majeur dans sa définition.

Si nous prenons comme exemple l'Algérie, une espace urbain doit contenir plus de vingt mille habitants, mais ceci diffère d'un pays à l'autre. Ainsi, en ce qui concerne la France, le nombre est nettement inférieur au précédent car, deux mille habitants résidant à moins de deux cents mètres les uns des autres suffisent pour mériter l'appellation de ville. Il est à noter, que l'espace urbain est constitué de plusieurs aires urbaines ce qui laisse comprendre que notre sujet concerne aussi bien le village d'une certaine taille que la grande ville.

Pour ce qui est de la sociologie urbaine, cette dernière s'intéresse aux rapports qui existent entre les formes d'organisation de la société et l'aménagement des villes :

« la majeure partie de la sociologie est « urbaine » dans la mesure où la famille, l'école, l'habitat, le travail ... sont des champs (qui) s'étudient dans la ville. La sociologie de la ville

n'étudie pas seulement les rapports sociaux qui se déroulent dans la ville, mais qui se trouvent modelés par la ville, sa morphologie, son organisation »⁸⁴

ce qui signifie que la ville renvoie à deux types de réalité : d'un côté, elle est un espace figé, matériel représenté par les constructions, et de l'autre, elle est un espace relationnel dynamique composé de populations vivant en groupes dans le respect de certains codes.

Cependant selon les philosophes, urbanistes, géographes et sociologues, une définition objective de l'espace urbain n'existe pas dans la mesure où cette dernière « *s'appréhende du point de vue de ceux qui la vivent du dedans et qui, à leur façon, participent à son invention* »⁸⁵, autrement dit, une ville telle qu'elle est conçue par les spécialistes, décideurs ou bâtisseurs, ne sera pas forcément respectée par les usagers par la suite, chaque individu peut inventer ses propres chemins, l'adapter à ses propres besoins. De plus, les critères utilisés pour tenter de la définir varient d'un pays à un autre. Pour ce qui est de la démographie par exemple, on l'a vu un peu plus haut, chaque pays à son propre nombre, celui de l'Algérie n'est pas le même en France, en Egypte, ou ailleurs.

L'espace urbain est très bien décrit par Jean Christophe BAILLY dans son ouvrage *La ville à l'œuvre*, quand il le compare à une scène de théâtre⁸⁶. En effet, la ville avec sa dimension géographique, ses espaces publics et privés est un lieu de spectacle pour les protagonistes qui ne sont autres que ses habitants, des personnages qui se déplacent à longueur de journée et même la nuit avec ou sans moyens de transport entre ces lieux, jouant sans le vouloir des rôles dans la pièce de leur existence. Pour lui la rue « *se théâtralise* »⁸⁷.

2- La présence de l'espace urbain dans la littérature :

⁸⁴ BERGER MATHIEU, *Sociologie de la ville*,
[http://www.academia.edu/4820690/Sociologie_de_la_ville - Cours n 1 - De l'Ecole de Chicago %C3%A0 l'Ecole de Los Angeles - I. Naissance de l'%C3%A9cologie urbaine](http://www.academia.edu/4820690/Sociologie_de_la_ville_-_Cours_n_1_-_De_l'Ecole_de_Chicago_%C3%A0_l'Ecole_de_Los_Angeles_-_I._Naissance_de_l'%C3%A9cologie_urbaine), consulté le : 28/12/2014.

⁸⁵ STEBE JEAN-MARC et MARCHAL HERVE, *La sociologie urbaine*, Puf, Que sais-je, p.14, livre version PDF.

⁸⁶ BAILLY JEAN CHRISTOPHE, *La ville à l'œuvre*, p. 64 dans *Ecrire la ville : l'emploi du temps de Butor, La forme d'une ville de Gracq, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec Lison Brenu, p.29, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00435879/document>, consulté le : 28/12/2014

⁸⁷ *Ibid*, op.cit, p.30

L'étude de l'espace en littérature est relativement récente, comparée aux autres éléments du récit comme le temps par exemple. D'année en année l'importance de l'espace n'a cessé de croître, particulièrement depuis la seconde guerre mondiale lorsque de nombreuses populations se sont retrouvées en quarantaine à l'intérieur de ces villes, parfois même privées de leurs terres. A ce titre Bertrand WESTPHAL affirme :

« La reconstruction des villes ravagées par des années de guerre a nourri une vaste réflexion sur l'espace métropolitain ; il n'est pas étonnant que l'architecture et l'urbanisme aient contribué au premier chef à alimenter la pensée contemporaine »⁸⁸.

La littérature faisait aussi partie de ces domaines qui se sont retrouvés dans l'obligation de revoir l'importance qu'ils accordaient jusque-là à ce thème. Désormais l'espace ne constitue plus juste un repère commode pour situer l'action des personnages mais participe à part entière à l'économie du récit. On reviendra à cette idée de façon plus détaillée dans la partie consacrée à la spatio-temporalité.

Pour LEFEBVRE, il existerait trois catégories de représentation spatiale à savoir : espace perçu, espace conçu et l'espace vécu, à ce sujet il cite :

« l'espace perçu correspond à une pratique concrète de l'espace. Plus intéressant pour nous, l'espace conçu est celui d'une représentation de l'espace : c'est l'espace des urbanistes, des planificateurs etc. Quant à l'espace vécu, il est constitué par les espaces de représentation, autrement dit, tous les espaces vécus à travers les images et les symboles »⁸⁹

Pour le reformuler dans un langage plus clair, le premier est celui des marcheurs dans la rue qui se contentent d'être de simples observateurs, les deux autres sont plus intéressants pour notre étude, l'espace conçu par les technocrates et les urbanistes, et le dernier, l'espace vécu par les habitants chacun selon sa culture et ses aspirations.

La littérature se charge donc de représenter cet espace conçu par les urbanistes et la façon avec laquelle les usagers l'utilisent au quotidien. Cette

⁸⁸ WESTPHAL BERTRAND, *Pour une approche Géocritique des textes*, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html> , consulté le: 12/01/2015.

⁸⁹ WESTPHAL BERTRAND, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Minuit 2007, p. 128

vision littéraire de ces lieux met ainsi au grand jour un espace imaginaire et réel à la fois :

«Les mots sont dans l'espace et n'y sont pas. Ils parlent de l'espace, ils l'enveloppent. Le discours sur l'espace implique une vérité de l'espace qui ne peut venir d'un lieu situé dans l'espace mais d'un lieu imaginaire et réel, donc « surréel » et pourtant concret, et pourtant conceptuel »⁹⁰.

La littérature a désormais son mot à dire et ne se contente pas de copier l'espace réel, elle le modèle, l'invente si besoin est, en l'imprégnant de ce qui la caractérise le mieux : sa touche poétique.

Puis, progressivement la ville en arriva à prendre différents visages avec la naissance de la ville histoire, la ville mémoire, la ville coloniale. On lit la ville, on voyage dans les contrées les plus éloignées à travers les livres, c'est l'époque de la ville-livre « à partir des années cinquante - la ville est devenue livre, comme le livre est devenu ville »⁹¹. Bertrand WESTPHAL établit une judicieuse comparaison entre le lecteur /marcheur face au roman /ville :

« Quant à nous, citoyens-lecteurs, et parfois citoyens-auteurs, nous empruntons les artères comme nous parcourons des lignes. Nous nous égarons dans les unes, comme nous nous perdons dans les autres. Nous regagnons le chemin comme nous retrouvons le fil de l'histoire »⁹².

Ceci témoigne du rapprochement, de l'interpénétration entre la ville et le texte. Un lien très fort et presque identique relie les quatre éléments cités ci-dessus dans la mesure où le promeneur dans une nouvelle ville peut emprunter plusieurs chemins quitte à s'égarer par moments, pour atteindre le lieu qu'il recherche. De la même manière, le lecteur peut perdre le fil de l'histoire, abandonner sa lecture et la reprendre ultérieurement.

Chaque ville choisie par l'auteur permet ainsi un cadrage à son histoire, le décor urbain devient un pacte de connivence entre l'écrivain et le lecteur. Inscrire son texte dans un lieu déterminé, en nous livrant une description de ce lieu,

⁹⁰ LEFEBVRE dans BERTRAND WESTPHAL, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Minuit 2007, p. 129.

⁹¹ WESTPHAL BERTRAND, *Pour une approche Géocritique des textes*, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html>, consulté le : 12/01/2015.

⁹² *Ibid*, op.cit, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html>, consulté le : 20/01/2015.

donne naissance à un portrait de la ville rendue visible par les mots, et engendre une attente particulière du lecteur. Le texte a désormais une structure visuelle⁹³. Ces écrivains, pour ne citer que ceux-là, décrivent minutieusement dans certains de leurs ouvrages, des villes ou des places tels que l'hôpital, l'école, la mairie, en somme des lieux connus du lecteur urbain contemporain, ce qui permettra à ce dernier de mettre des images sur chaque lieu de façon à se créer un environnement mental et un référentiel cognitif se construit alors entre l'auteur et son lecteur. Il va de soi que, si le référent dont parle l'auteur est le même, la représentation mentale que se fait le lecteur est quant à elle différente d'un lecteur à un autre.

Situer son récit dans un cadre urbain revient alors à concrétiser une ville via les mots, nous sommes donc dans ce qu'on appelle : une sorte de topographie littéraire. Tout comme le peintre, l'écrivain brossera un tableau de la ville avec comme outil de travail la langue au lieu du pinceau. L'écrivain est celui qui voit, un spectateur qui re-présente un décor qui existe déjà, invitant le lecteur à découvrir une ville au rythme de sa lecture. La description est un chemin que le lecteur, devenant promeneur, empruntera au fil des lignes.

La ville est une véritable muse pour l'écrivain, sa richesse en péripéties permet de tramer les plus belles intrigues, elle demeure une source intarissable de possibilités littéraires du moment que les individus continuent de travailler, de se déplacer, se croiser, bref d'exister dans un décor qui ne cesse d'évoluer, « *En mouvement, elle (la ville) redistribue sans cesse les cartes, elle provoque des collisions, elle invente des rimes inédites, des associations surprenantes* »⁹⁴. La vie en ville est multiple et ses histoires aussi. Elle peut être également la mémoire de l'écrivain en quête de souvenirs de son enfance, étant donné que chaque rue ou ruelle empruntées par le passé, chaque habitude qu'il avait autrefois et aujourd'hui délaissée, chaque coin

⁹³ Une étude a été faite en ce sens par Lison Brenu sur trois écrivains du XXème siècle/Pérec, Gracq et Butor : *Ecrire la ville : L'Emploi du temps de Butor, La Forme d'une ville de Gracq, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien de Pérec*, Master1 dirigé par Mme Brigitte Ferrato-Combe, Université de Grenoble3, 2009.

⁹⁴ SANSOT PIERRE, *Poétique de la ville*, Payot et Rivages, 2004, p. 08

de cet espace, conservent jalousement de longues histoires que l'auteur ne manquera pas de relater empreint d'un parfum de nostalgie.

Nos deux écrivaines, à savoir ASSIA DJEBBAR et LEILA SEBBAR, n'ont pas dérogé à la règle. Toutes deux, via leurs narratrices, nous ont rapporté à maintes reprises des scènes de leurs villes d'enfance ou autres riches en détails revécues par le biais de l'écriture nous permettant, nous lecteurs, d'imaginer ces lieux et mettre ainsi les images dont nous avons parlé plus haut, sur ces espaces.

Assia DJEBBAR, à titre d'illustration, pleine de nostalgie pour la ville d'Alger, la capitale qu'elle a découverte en faisant ses études au lycée, nous brosse à travers sa narratrice, un tableau de ses déambulations dans la ville avec Tarik, son fiancé de l'époque:

« Moi seule ou à côté de Tarik, sitôt après avoir quitté le lycée, affronter le bourdonnement continu de la ville chaude, le long des arcades qui préfiguraient le cœur ancestral de la ville, là où j'aurais aimé aller, accompagnée ou non de mon fiancé, m'immerger dans le labyrinthe des ruelles étroites, sous des arcades d'un autre siècle ! »⁹⁵.

La narratrice nous révèle la beauté de la ville d'Alger dans son effervescence et sa vivacité, le tout dans un décor qui ne manque pas de nous rappeler comme le dit la narratrice, les siècles passés, avec leurs arcades et petites ruelles. Alger n'est pas simplement un lieu ou un repère, elle est devenue un souvenir intimement lié à la personnalité de la narratrice d'aujourd'hui.

Pour LEILA SEBBAR, le rapport que la narratrice de son roman *Je ne parle pas la langue de mon père* présente avec les villes de son passé ne semble pas toujours aussi fort que celui de la narratrice de *Nulle part de la maison de mon père*, le passage suivant confirme pour certaines d'entre elles un vrai rejet.

« Je n'aime pas Orléans-ville, pire qu'une petite ville de province en France, d'ailleurs elle ressemble à une ville française autour de la place, l'église, le palais de justice (...) la gendarmerie ... c'est une sous-préfecture avec hôpital, hôtel de ville, jardin public et monuments aux morts ... il y a même une école de filles musulmanes, une sorte d'ouvroir »⁹⁶

3- Espaces publics et espaces privés :

⁹⁵ ASSIA DJEBBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2007, p. 364

⁹⁶ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p.88

Etant donné l'évolution rapide qu'a connue la ville durant ces dernières décennies, l'organisation des espaces est devenue l'une des préoccupations majeures des urbanistes. Pour ce faire ils les ont répartis en deux grandes catégories à savoir : espaces publics et espaces privés.

« Contrairement à l'espace privé clôturé et centré sur l'intimité de la famille, l'espace public est ouvert pour l'ensemble des usagers en partage. Espace partagé, lieu de rencontre par excellence, il est le théâtre du libre va et vient des individus »⁹⁷.

En ce qui concerne l'espace privé, on l'abordera dans ses détails dans le chapitre suivant. Dans ce chapitre, seul l'espace public sera analysé, en mettant l'accent sur son côté ouvert. Espace public ouvert pour qui ? Et fermé pour qui ? C'est à ces deux interrogations que l'on tentera de répondre au fur et à mesure de notre analyse.

L'expression d'espace public est apparue vers les années 1970, et rend compte de l'espace où les individus se déplacent, pratiquant des activités communes et donc publiques. On en peut citer quelques-uns : la rue, les jardins publics, le port, la mosquée, la gare, le square, les écoles etc.

Dans son mémoire de magistère qui s'intitule : *Approches des espaces publics urbains : cas de la ville Nouvelle Ali Mendjeli*, AMIRECHE Toufik évoque la place publique comme un lieu conçu de façon à être une prolongation de l'habitat. Autrement dit, un lieu où l'on discute, négocie, en toute liberté mais qui soit public, c'est-à-dire fréquenté par tous, et toutes les catégories d'âge :

« Dès ses origines, l'histoire des places est double, fonctionnelle et formelle. Née de la nécessité de se rassembler devant le siège du pouvoir, devant le temple, ou dans les lieux du commerce, la place devient un support des fonctions essentielles de la cité : l'échange, la rencontre au sens le plus large du mot »⁹⁸

C'est donc des espaces à la fois fonctionnels (circulations par exemple) et formels comme le commerce ou les loisirs. L'espace public est le lieu idéal où les relations sociales et culturelles se développent, c'est là où l'âme de la ville se forge.

⁹⁷ AMIRECHE TOUFIK, *Approches des espaces publics urbains : cas de la ville Nouvelle Ali Mendjeli*, Juin 2012, Mémoire de magistère en ligne, p. 07

⁹⁸ AMIRECHE TOUFIK, *Approches des espaces publics urbains : cas de la ville Nouvelle Ali Mendjeli*, Juin 2012, Mémoire de magistère en ligne, p. 29

4-La rue : un espace ouvert à l'homme, aux murs invisibles pour la femme :

Le mot rue, dont l'origine latine est « ruga », ⁹⁹ signifie un chemin jalonné d'habitations. C'est l'espace de circulation principal de la ville dont il relie tous les autres espaces. En plus d'être un lieu de sociabilité, c'est aussi, souvent, un espace de manifestations et de révolte.

L'effervescence de la ville se reconnaît, entre autres, par le nombre de ses marcheurs dans la rue, et c'est un des critères qui la différencie de la ville morte. Selon Sansot Pierre :

*« La ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants. Quand ils cessent de la marcher, elle cesse de battre pour devenir machine à dormir, à travailler, à obtenir des profits ou à user son existence »*¹⁰⁰.

Il va de soi que la marche dont parle l'auteur inclut celle du travailleur pressé de se rendre à son lieu travail ou celle de l'enfant, du vieillard, du visiteur, bref de tous les promeneurs qui y déambulent à un rythme plus ou moins rapide. Plus loin il ajoute « *Les hommes s'approprient la rue en fonction de leur âge, de leur situation sociale et du rythme que ceux-ci supposent* »¹⁰¹.

Dans les romans de notre corpus, la rue occupe une place importante en tant que lieu où se déroule l'action des personnages. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, précisément dans le chapitre qui s'intitule *Dans la rue*, la narratrice découvre Alger durant sa première année universitaire, et en sillonne les artères pendant des heures sans le moindre signe de fatigue, se sentant envahie par une sorte d'ivresse en raison du sentiment de liberté que lui confère l'anonymat derrière son apparence d'européenne :

« Je me souviens de ma première année à déambuler sans fin dans Alger, et de cette ivresse qui me saisissait alors (...) Trouble inépuisable à vous immerger dans le bleu intense de l'air : pouvoir vivre ainsi au dehors et expérimenter tous les âges, s'imaginer fillette légère un jour, puis jeune fille rieuse, plus tard vieillarde vagabonde, car vous aviez décidé, dès vos

⁹⁹ AMIRECHE TOUFIK, *Approches des espaces publics urbains : cas de la ville Nouvelle Ali Mendjeli*, Juin 2012, Mémoire de magistère en ligne, p. 26

¹⁰⁰ SANSOT PIERRE, *Poétique de la ville*, Payot et Rivages, 2004, p. 209

¹⁰¹ *Ibid*, op.cit, p. 208

premières marches, par cet automne ensoleillé quoique frileux, jamais vous ne quitterez votre ville ! »¹⁰²

Non seulement la narratrice s'approprie la rue, dans l'instant présent, en en savourant, dans une sorte d'ivresse, tout le bien-être qu'elle procure, mais aussi pour tout le restant de sa vie. En effet, elle s'imagine, dès les premiers moments y vivant toujours, passant par tous les âges, sans jamais la quitter, car elle est devenue « sa » ville.

Cependant, il ne faut pas se laisser tromper par cette impression, et s'imaginer que la rue est un espace qui s'offre naturellement aux femmes. Bien au contraire, dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la rue est présentée comme un espace dominé exclusivement par les hommes, et la présence féminine y est rare.

C'est ce que la narratrice nous apprend quand elle prend le car pour se rendre chaque semaine au collège. Toute jeune encore, à peine sortie de l'enfance, elle observe, à travers la vitre de son siège, le spectacle majoritairement masculin qui s'offre à elle : « *je domine, silencieuse et figée, ce monde des villages traversés, ces rues exclusivement peuplés d'hommes* »¹⁰³ ou encore « *vous parmi ce flot masculin dehors* »¹⁰⁴.

Sa présence féminine dans la rue demeure une exception et n'est en aucun cas encouragée, ce qui explique qu'elle reste figée et silencieuse, comme si elle tente de s'effacer.

Dans *Les Alouettes naïves*, précisément dans la ville de Tunis, les mentalités ne semblent pas différentes. La rue est propre à l'homme, seules les femmes européennes ont le droit de la partager avec eux, sans doute parce qu'elles sont considérées comme appartenant à un autre monde auquel la règle de l'indigène ne peut pas s'appliquer :

« *Dans la longue avenue, la foule du soir commence à couler (...) femmes seules aux robes décolletées par ce temps d'été, employés qui sortent et qui vont se promener entre hommes, célibataires ou mariés, qu'importe, les femmes arabes restent à la maison, tout le monde sait cela* »¹⁰⁵.

¹⁰² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2007, pp. 354-355

¹⁰³ *Ibid*, op.cit, p. 132

¹⁰⁴ *Ibid*, op.cit, p. 361

¹⁰⁵ *Ibid*, op.cit, p. 209

Cet extrait montre nettement que l'espace urbain en terre musulmane est un espace compartimenté : les hommes dans la rue et les femmes dans la maison, et ce, depuis toujours. C'est une évidence que tout le monde connaît et que les femmes, elles-mêmes, ne contestent pas.

Le roman *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leila SEBBAR, ne déroge pas à cette règle. En effet, la narratrice est restée marquée à jamais par les agressions verbales qu'elles essuient, elle et ses sœurs, sur le chemin de l'école, de la part des garçons :

« ils avançaient, reculaient sans jamais dépasser la limite géographique du talus au bord des oliviers, nous de l'autre côté de la route, bien droites et raides, se heurtait à notre silence, à notre détermination à avancer toujours plus vite pour perdre la guerre aiguë des mots vénéneux »¹⁰⁶.

Ces filles ont la témérité de s'afficher sous les yeux des garçons, dans la rue qui est leur espace, et ces derniers ne peuvent le tolérer. Comme ils ne peuvent s'attaquer physiquement à elles, car elles sont les filles de la française et de leur maître, il ne leur reste qu'une seule ressource : celle des mots violents et des cris menaçants.

La rue est un bien masculin selon eux, et ces petites filles le remettent en cause. Une guerre leur est donc déclarée, une guerre qu'elles n'ont jamais cherché à livrer, désirant seulement arriver le plus tôt possible à leur école et fuir les mots violents qu'elles sont forcées d'entendre. Elles veulent perdre la guerre des mots, des mots qui font mal, car elle est sans gloire et sans intérêt.

Cependant, dans *Fatima ou les algériennes au square*, de Leila SEBBAR, la rue cesse d'être cet espace masculin et devient un espace partagé entre hommes et femmes de façon tout à fait normale, sans susciter le moindre conflit, car il ne s'agit pas de la rue arabo-musulmane, mais plutôt de la rue française.

Quand Fatima a immigré avec son mari en France, après avoir vécu en Algérie où elle a connu donc la persécution dans la rue masculine, elle tient sa revanche. En effet, lorsqu'elle se rend au travail chez la coiffeuse juive tunisienne qui l'a embauchée comme femme de ménage, elle doit emprunter plusieurs moyens de transports et partager la rue avec d'autres usagers :

¹⁰⁶ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 40

« Les trajets étaient longs, le bus, le métro ... mais elle aimait bien. Elle regardait, elle avait remarqué que personne ne regarde personne. Par discrétion, par ennui, fatigue, indifférence. Elle ne se gênait pas. On devait la trouver insolente. Elle ne baissait pas les yeux lorsque son regard se heurtait à un autre regard, masculin ou féminin »¹⁰⁷

Fatima semble à mille lieues du monde de ses sœurs arabo-musulmanes, sévèrement jugées à la moindre de leur incursion dans ce territoire masculin par excellence qu'est la rue. Contrairement à elles, Fatima savoure le plaisir de ne pas baisser ses yeux quand ils croisent ceux d'autres personnes dans cet espace public. Ce droit, nouveau pour elle, elle en jouit pleinement, et peu importe qu'on considère qu'elle est impolie et manque de bienséance.

Ce que l'on peut dire c'est que la rue arabo-musulmane a été longtemps, durant des générations, un espace presque exclusivement masculin. Dans les cas rares où parfois des femmes le contestent, le blâme qui s'abat sur elles est unanime et, souvent, la sanction peut aller du discrédit à toutes les autres formes de punitions les plus humiliantes. Nous imaginons ainsi la liberté enivrante que peut ressentir Fatima dans l'exil, qui n'a pas que des mauvais côtés, et que, seules, ses consœurs restées au pays natal peuvent mesurer.

Force est de constater que si la rue est un espace ouvert par sa construction et par les traditions patriarcales aux hommes, des murs invisibles ont été bâtis par la société arabo-musulmane, et l'ont rendu fermé aux femmes.

Nous verrons dans la partie qui suivra, que si la rue est un espace masculin ouvert aux hommes et fermé aux femmes, celles-ci réussissent à leur tour à se réserver, au sein de l'espace public, un espace ouvert à elles seules et fermé aux hommes.

5- Le bain maure : un espace féminin clos au cœur d'un espace masculin ouvert :

Le hammam, appelé aussi « bain maure », par référence aux maures, les anciens habitants de l'Afrique du Nord, est un espace où on prend des bains à

¹⁰⁷ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad 2010, p. 141

vapeur humide. La tradition du bain maure qui remonte à plusieurs siècles est le fruit d'une fusion entre les traditions grecques, romaines et turques, et ce n'est qu'avec :

« l'expansion de l'Islam au cours du Moyen Âge, et surtout sous les Omeyyades vers le XII^e et le XIII^e siècle, que les hammams ont vu le jour en Andalousie, en Afrique du Nord, en Iran »¹⁰⁸

En plus d'être un lieu de détente sous l'action bienfaisante de l'eau chaude et de la vapeur, le hammam est un lieu de bavardage et de confessions intimes dans une ambiance parfumée. Depuis près de mille ans, les femmes arabes ont fait de cet espace de liberté leur lieu favori pour se ressourcer.

Le hammam est donc non seulement clos par son architecture mais aussi par ses lois qui l'interdisent aux hommes, contrairement à la rue qui est ouverte par sa construction et ses lois aux hommes, mais que des murs invisibles gardent fermée aux femmes.

Le hammam dans les romans que nous analysons est un espace réservé aux femmes, même si Leila SEBBAR dans *Fatima ou les Algérienne au square* évoque le hammam comme espace masculin aussi. Pour les besoins de notre analyse nous aborderons ce dernier uniquement comme celui des femmes.

Espace de nudité par excellence, le hammam est le lieu où le corps féminin dispose d'une liberté totale de se dévoiler sans être persécuté. Une nudité collective dans des salles humides, aux eaux ruisselantes, où la chaleur est bienfaisante. Le corps se libère enfin, entre massage et relaxation, il se ressource, se débarrasse de l'oppression qu'il a pu ressentir durant toute la semaine et se prépare pour mieux celle qui suivra.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père* d'ASSIA DJEBAR, cette dernière consacre à cet espace tout un chapitre intitulé : *Le jour du Hammam*, en raison de l'importance de cet espace pour elle.

¹⁰⁸ GERARD SEGUY, *Le bain maure*, http://alger-roi.fr/Alger/cdha/pdf/26_bain_maure_hammam_cdha_50.pdf, consulté le : 03/02/2015

La séance du hammam est comme un rituel sacré que la mère de la narratrice accomplit chaque jeudi dans l'après-midi, avec, à ses côtés, sa fille, âgée alors de trois ou quatre ans. Parce qu'elle est l'épouse de l'instituteur du village, dès l'entrée dans le bain maure, elle bénéficie de tous les égards, et comme si c'est une reine, c'est Lla Aïcha, en personne, qui la reçoit, alors que les autres baigneuses, comparables à des sujets l'observent avec curiosité. Pour toutes les femmes, chaque fois, cette séance est l'évènement de la semaine.

A côté de cet accueil royal réservé à la mère de la narratrice, on constate que le hammam, malgré son côté clos et ses murs, ne donne pas une impression d'emprisonnement mais, paradoxalement, plutôt un sentiment de libération. La liberté interdite dans un espace ouvert, la rue, est retrouvée dans cet espace fermé qu'est le hammam.

Mieux encore, pour « *les baigneuses dénudées* », une phrase qui revient à plusieurs reprises dans son récit, le hammam est en fait un peu la plage dont les femmes ont été privées, le seul lieu où elles peuvent se baigner et profiter des bienfaits de l'eau.

Dès son arrivée, nous apprend-t-elle sa mère met :

« *sa tenue de bain : - une sorte de robe de plage, qui lui laisse les bras et le dos nus- ; je fais comme elle : je suis coquette, j'ai moi aussi, plusieurs « robes de plage » qui ne sont pas de plage, seulement pour le hammam* »¹⁰⁹

Une fois de plus, on constate comment les femmes substituent un espace à un autre. Au lieu de pleurer la plage inaccessible, elles font du hammam un espace équivalent de ressourcement et de distraction, un endroit ludique où à défaut de sentir la chaleur bienfaisante du soleil sur leur corps, elles éprouvent celle que procure une eau chaude, agréable et apaisante.

Cependant, la différence cette fois-ci est que, dans la rue, le malaise et le désagrément, ne sont pas causés par les hommes arabo-musulmans comme c'est l'habitude, mais plutôt par les hommes européens attablés devant les établissements publics :

¹⁰⁹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 73

« il ne s'agissait plus d'affronter, comme dans notre cité, les regards des hommes arabes, mais ici, ceux des européens installés aux terrasses de leurs brasseries, sur la large avenue menant jusqu'à la gare et que cette Mauresque si particulière remontait chaque jeudi après-midi »¹¹⁰

Le hammam apparaît donc comme un lieu de délivrance qu'on n'atteint qu'après avoir parcouru un chemin où les regards masculins, curieux et indiscrets, sont autant d'obstacles qu'il faut franchir. Une sorte de prix à payer pour un plaisir particulier.

Entre les murs de cet espace clos, les femmes peuvent bavarder des heures entières ou même chanter si bon leur semble, comme cette baigneuse qui, soudainement, éprouve l'envie d'entendre la résonnance de sa voix :

« oui, sentir sa voix dans les buées moites, planer, partir à la dérive, voix d'une seule, alors que toutes soumises ou tranquilles resteront rivées à l'époux, aux enfants, à la belle-mère »¹¹¹.

Celle qui choisit de chanter, le temps d'un moment, s'affranchit de toutes les contraintes de sa vie quotidienne qu'elle oublie, et s'envole, légère et insouciante. Muette, dans la rue, dans le hammam elle se rattrape en libérant sa voix qui, à son tour, la libère de tous ses tracass.

Pour clore ce chapitre du hammam, Assia DJEBAR comme pour mieux souligner la différence d'impression que suscitent la rue et le hammam, confronte les deux espaces dans un même passage :

« Ainsi, Mère et moi, après cette déambulation, chaque jeudi, en plein cœur du village colonial, nous entrions au hammam où la gérante nous accueillait, nous souriait, nous installait pour le bain »¹¹²

Nous retrouvons cette idée de la nécessité de parcourir un chemin pénible dont la récompense est l'arrivée au hammam où tout, depuis le sourire de la gérante jusqu'au bien-être du bain, concourt à reconforter la mère et la fille. Un espace éprouve, un autre le fait oublier. Celui qui est ouvert, la rue, étouffe, et l'autre, le hammam, qui est clos, permet de respirer.

¹¹⁰ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2007, p. 81

¹¹¹ *Ibid*, op. cit, p. 76

¹¹² *Ibid*, op. cit, p. 83

Pour Nfissa, dans *Les Alouettes naïves*, la séance du bain revêt un caractère à la fois solennel et magique. Chaque jeudi après-midi, accompagnée de sa sœur et sa mère Lalla Aïcha, Nfissa se rend au Hammam, et tout comme la mère de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, Lalla Aïcha se distingue des autres femmes dans ces réunions et bénéficie d'un traitement de faveur. Sa présence dans ces lieux avec ses accompagnatrices ne passe pas inaperçue « *Lalla Aïcha, en compagnie des deux fillettes entrant au bain, c'était un tableau dont la sérénité harmonieuse surprenait les baigneuses* »¹¹³.

Nfissa se sent à l'abri dans les chambres du hammam, le temps semble s'arrêter et plus rien n'a d'importance, seule la symphonie de l'eau chaude et douce qui coule, la vapeur bienfaisante, occupent son attention « *Nfissa s'imaginait devenir eau qui coule. Plus rien n'existait* »¹¹⁴.

Dehors, à la sortie du hammam, Nfissa a la sensation de quitter un monde à part, étranger à ces hommes dans les cafés qui deviennent des « ombres » dans un espace figé; et dont la redécouverte l'étonne. « *Il semblait à Nfissa qu'elle revenait d'un monde enchanté que ne connaissaient pas les autres, c'est-à-dire les hommes* »¹¹⁵.

L'ignorance que ceux-ci ont de ce royaume clos et le contraste qu'il présente avec le monde extérieur, c'est-à-dire la rue, ouverte et décrite de manière négative, parce que rappelant la dure loi masculine, le poids pesant des contraintes sociales, poussaient Nfissa à regarder le Hammam comme un cocon où la chaleur est protectrice, l'eau et la vapeur revivifiantes. Le souvenir, dans son oreille, du brouhaha des baigneuses avec son air de symphonie est ressenti alors comme :

« *une douceur lointaine et proche à la fois, comme le serait un rêve souple, les nuits où toutes les portes se ferment et où l'on se calefautre lorsque mugit dehors le vent tourbillonnant du sud.* »¹¹⁶

Le statut de la femme, inférieur à celui de l'homme, semble tracer une fracture entre ces deux pôles de la société, et la femme est contrainte de se ménager des espaces réduits, des espaces de repli, jouant le rôle de soupapes de

¹¹³ ASSIA DJEBAR, *Les Alouettes naïves*, Babel 1997, p.144

¹¹⁴ *Ibid*, op. cit, p.145

¹¹⁵ *Ibid*, op. cit, p. 150

¹¹⁶ *Ibid*, op. cit, p. 150

sécurité pour desserrer l'étreinte ressentie dans sa vie quotidienne. La condition, cependant, est que ces espaces soient toujours clos.

Tout compte fait, quand les murs sont visibles, ils sont la promesse d'une certaine liberté, d'une échappée, mais quand ils sont invisibles, comme dans le cas de la rue, cette ouverture devient aussi oppressante qu'une prison.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, le hammam est cité dès les premières pages du roman, quand Dalila vivant en exil, s'enferme dans la salle de bain, laisse l'eau couler pour se laver lentement, à la façon des femmes de son pays lorsqu'elles se rendent dans ce lieu : « *elle se lavait debout au lavabo, avec la lenteur et le plaisir des femmes au bain parce qu'elles ont le temps et que personne ne les surveille* »¹¹⁷. Et par surveillance, la narratrice fait sûrement référence aux hommes, ces autres dont parle Nfissa, pour qui cet espace est interdit.

Mais contrairement aux narratrices des deux autres romans, Dalila n'éprouve aucun plaisir à accompagner sa mère au bain maure quand elle est petite, pire encore, au collège ce fut un sujet de dispute :

« *Elle n'allait plus au hammam. Enfant, elle y passait la journée avec sa mère et ses sœurs, mais depuis le collège, elle refusait d'accompagner « la mère et sa smala » comme elle le lui a dit un soir de colère* »¹¹⁸.

Pour Dalila, le hammam est loin d'être un espace de liberté, mais plutôt une habitude contraignante, voire une pratique peu valorisante rappelant le passé bédouin de sa famille qu'elle considère comme une « *smala* ».

Cette contrainte, pour Dalila, s'explique aussi par le fait qu'elle n'a pas connu, comme sa mère, autrefois au pays, l'hostilité de la rue arabo-musulmane, ouverte uniquement pour les hommes. En France, la rue, pour Dalila, est un espace comme l'école, le magasin, l'hôpital etc., c'est-à-dire ouverte, certes par sa conception, mais aussi ouverte pour elle en tant que femme au même titre que les hommes. La rue, selon elle, est déjà un espace de liberté, elle n'éprouve donc pas le besoin de se ménager un autre espace de liberté, tel que le hammam, et c'est pourquoi elle ne peut comprendre sa mère.

6-Le café maure, un espace masculin de résistance :

¹¹⁷ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad 2010, pp. 13-14

¹¹⁸ *Ibid*, op. cit , p. 14

Tout comme le hammam, le café maure est un lieu qui trouve ses origines dans la tradition Ottomane, un espace exclusivement masculin adopté par les Maghrébins, où se rencontre une clientèle nombreuse recherchant entre autres le divertissement, le plaisir, les échanges d'idées, un lieu de détente et de partage social :

« Les meetings, les bombes, la musique, la littérature, le silence, la détresse, les rires, que le café a connus, ont en fait un lieu mémorable et un vecteur culturel. Sa fonction cathartique a favorisé une attractivité commerciale et sociale qui, rapidement, l'a rendu un point polarisateur des communautés citadines et urbaines »¹¹⁹.

Il serait peut-être utile d'ajouter que ces lieux de rencontres ont joué pendant la période coloniale un rôle très important dans l'organisation de la guerre d'Algérie, dans la mesure où ils ont été des espaces amplificateurs des idées nationalistes.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père* de Assia DJEBAR, l'auteure nous présente le café maure, certes comme un espace exclusivement masculin et arabo-musulman, mais perçu de deux manières différentes, complètement contradictoires. L'une valorisante, pleine de respect, et l'autre péjorative avec un esprit dérision. Le point commun, en revanche, est que dans les deux cas, cet espace est cité juste après les terrasses et les cafés des européens. Les deux espaces sont systématiquement comparés.

Cet espace est d'abord cité quand la narratrice et sa mère se rendent au hammam chaque jeudi après-midi. Nous venons de le voir, leur passage dans la rue suscite la curiosité des mâles européens *« il ne s'agissait plus d'affronter, comme dans notre cité, les regards des hommes arabes, mais, ici ceux des Européens installés aux terrasses de leurs brasseries »¹²⁰*, ou encore, parlant de sa mère *« elle que les yeux des européens des deux brasseries les plus importantes du village épient »¹²¹*.

La narratrice ici, a un regard plutôt péjoratif et plein de mépris pour ces hommes européens indiscrets, qui les agressent par leur curiosité, à partir de leur espace de détente à eux.

¹¹⁹ BOUBAKOUR SAMIRA et MEZIANI AMINA, *Les espaces publics Batnéens : une photographie de temps Etude comparative et évolutive des hammams et cafés maures dans la ville de Batna – Algérie*, PDF

¹²⁰ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2007, p. 81

¹²¹ *Ibid*, op. cit, p. 82

En revanche, il en va différemment pour les cafés maures. Curieusement, cet espace de détente exclusivement masculin n'apparaît pas comme un espace de réunion pour harceleurs masculins. Non, bien au contraire, les hommes arabes, à la vue de la narratrice et sa mère, s'éclipsent pour les laisser passer librement, sans aucune once de condamnation ou de reproche :

« Quant aux badauds arabes, jouant aux dominos aux terrasses des cafés maures, ils savent, eux, que cette passante est l'épouse de celui de leur compatriote (...). Par respect pour le maître, ces spectateurs ne se veulent pas voyeurs ; ils rentrent à l'intérieur de leur boutique ou, quand ce sont des clients installés déjà au-dehors, ils baissent la tête, décident de se replonger dans leur interminable partie de dominos »¹²²

Ce comportement louable de la part des hommes arabes dans les cafés maures est tout à fait rare. Le café maure n'apparaît pas ici comme un espace masculin, à partir duquel l'homme agresse la femme ne serait-ce que par le regard. C'est plutôt un espace où l'arabo-musulman témoigne son respect et son soutien à cette femme et sa fille, contrairement à l'européen.

Nous déduisons que l'antagonisme entre hommes et femmes, dans l'espace public, n'existe que quand ils sont entre eux. Mais dès que l'européen, c'est-à-dire le colon fait irruption, les conflits sont oubliés, et la solidarité et le respect, sont brandis pour faire face à l'ennemi commun.

En revanche, quelques pages plus loin, le regard que la narratrice pose sur les cafés maures n'est plus aussi bienveillant. Quand, à travers la fenêtre du car qu'elle prend chaque semaine, elle découvre la dichotomie qui marque l'espace urbain, elle ne peut s'empêcher de comparer, avec un certain mépris vis-à-vis de ses congénères, les établissements européens rutilants et les cafés maures grouillant de monde et bruyants :

« je découvre sans jamais y descendre, ces foules d'hommes et d'enfants immanquablement divisés en deux espèces, et jusqu'aux lieux : les cafés maures surpeuplés et bruyants d'un côté, et de l'autre trottoir, parfois a centre du bourg, devant la place avec son kiosque, plusieurs brasseries européennes avec de très hautes glaces du début du siècle, des miroirs, des lustres qui m'impressionnent »¹²³

Dans *Les Alouettes naïves*, le café maure continue d'apparaître comme un espace typiquement masculin, « les hommes restaient aux cafés maures

¹²² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2007, p. 82

¹²³ *Ibid*, op. cit, p. 131

habituels »¹²⁴, avec cette différence qu'il semble représenter le centre de la ville en raison de son importance « *Rachid arrive à l'heure prévue dans ce café, nombril de la ville, que nous avons surnommé L'Aquarium* »¹²⁵.

Ce dernier est un lieu de rencontres masculines, pour simplement le plaisir de se retrouver, ou d'évoquer la guerre. Un espace où on manifeste sa solidarité et son engagement vis-à-vis de la révolution, comme en témoigne cette appellation : *Le Café des combattants* à Tunis pendant la guerre d'Algérie.

On y partage le rêve d'une Algérie indépendante, tout en commentant les tragédies charriées par la révolution :

*« mais, d'entendre au Café des combattants (rendez-vous de la part des réfugiés qui n'ont pas d'argent pour le moindre café, le petit verre de thé) les propos au futur des frères (...) fusillés, guillotins, égorgés »*¹²⁶.

Le café, espace favori des réfugiés qui se rencontrent, incarne, d'une certaine façon, le moyen pour cette population en exil de se donner l'illusion de vivre la guerre de libération de leur pays qui se passe loin d'eux, tout en ressentant les craintes et le pessimisme inspirés par les dérives présentes et à venir de ce combat.

Les cafés maures sont donc un espace indispensable à la communauté algérienne. Que ce soit en Algérie, ou chez leurs voisins maghrébins, ou même en terre chrétienne, en France, disposer d'un endroit convivial qui leur permet de souffler et d'oublier un quotidien difficile est une constante chez eux. Que ce soit pour se retrouver entre hommes afin de bavarder et boire du thé ou du café, refaire le monde entre deux gorgées comme à Tunis, ou tout simplement respirer l'ambiance du pays qu'on a laissé derrière soi, le café maure représente une composante essentielle du mode de vie algérien. Le comportement du père de Dalila confirme notre propos : « *lorsqu'il revenait de Barbès (...) Il s'arrêtait souvent dans un café arabe pour jouer aux dominos, bavarder, il buvait des cafés mais pas de vin ni de bière* »¹²⁷

¹²⁴ ASSIA DJEBAR, *Les Alouettes naïves*, Babel 1997, p. 113

¹²⁵ *Ibid*, op. cit, p. 126

¹²⁶ *Ibid*, op. cit, p. 225

¹²⁷ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad 2010, p. 15

Le café maure est un espace masculin où l'homme se ressource et puise son énergie pour mieux affronter toutes les difficultés de la vie. Dans chaque situation, que ce soit l'exil, la guerre, les conflits familiaux, chaque fois que ses propres forces s'avèrent insuffisantes à lui permettre de triompher d'un problème stressant, le café maure est le meilleur recours. Dans cet espace, avec les autres, ses misères s'atténuent, sa force grandit, et le fardeau qui, juste auparavant, l'écrasait, soudain, devient plus léger et supportable.

7- La gare et ses moyens de transport : des espaces majoritairement masculins :

La gare apparaît comme un espace privilégié quand on aborde le thème de la ville, étant donné que c'est par son intermédiaire qu'on entre et sort de cette dernière (en plus de l'aéroport et du port). Il faut ajouter à cela que, de par sa situation, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la ville, elle permet d'en avoir une vue globale :

« la gare (...) est en dehors et en dedans de la ville. Nous pouvons ainsi alterner les points de vue : assez proches d'elle pour être assurés de son existence, assez distants pour la globaliser du dehors »¹²⁸.

L'observateur devient ainsi citoyen et ethnologue de sa ville au fur et à mesure que le bus, le train, ou n'importe quel autre moyen de transport est utilisé. Une nouvelle toile que l'individu urbain découvre, et que, avant en tant que citoyen vivant auprès de ses voisins, il ne voit pas. Ceci n'est pas sans nous rappeler les propos de Pierre SANSOT :

« Le train s'ébranle, il a le privilège d'éventrer la ville, et je vois celle-ci de l'autre côté : cette rue, ces magasins, je les parcourais, je pourrais en ce moment, les longer, et je n'imaginais pas, dans mon sérieux, dans l'urgence des tâches à accomplir, que l'on pût les aborder à l'envers ou en surplomb »¹²⁹.

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* a pris l'habitude, quand elle est au collège, de rejoindre son village chaque samedi, vers seize heures, par bus. Elle n'est pas insensible aux paysages qui s'offrent à elle durant le trajet, celui des villages et des gens, toutes catégories confondues, qui défilent sous ses yeux de petite fille émerveillée, ou au ciel et au soleil qui, dans leur

¹²⁸ SANSOT PIERRE, *Poétique de la ville*, Payot et Rivages, 2004, p. 130

¹²⁹ *Ibid*, op. cit, p. 131

course, lui donnent l'impression de venir à elle. Le tout nous est livré dans ce passage plein de sensibilité :

« le car démarre (...) je ne veux rien perdre du paysage, de la vitesse du ciel qui rougeoie avant la nuit. Le car accélérant l'allure après avoir traversé les faubourgs de la ville, je contemple avec la même ardeur de novice les paysages qui défilent et semblent venir au-devant de nous ; jusqu'à la lumière déclinante du soir, qui, j'imagine traîne somptueusement derrière »¹³⁰.

Ce n'est pas juste un trajet qu'elle accomplit pour rentrer chez elle, c'est bien plus, un voyage initiatique par lequel la narratrice part à la découverte de la ville, notant tous les détails, y compris les arrêts de bus qui durent parfois un quart d'heure. C'est l'occasion pour elle de s'arrêter aussi et d'observer par la vitre les particularités de chaque village. Pour Pierre SANSOT, ces arrêts de bus :

« peuvent paraître des pauses dans le trajet d'une vie qui s'arrête et qui repart (...) Le trajet de l'autobus n'est pas d'abord reconquête de soi mais plutôt de la ville »¹³¹.

Cependant, ce qui nous interpelle dans ces espaces en relation avec le transport, c'est la dichotomie qui les caractérise. La distinction espace hommes/femmes est toujours de mise, avec une présence masculine toujours majoritaire comparée à une présence féminine qui demeure relativement rare. La narratrice nous l'apprend au moment où elle s'apprête à rejoindre sa place dans le car :

« m'apprête ensuite à rejoindre ma place (« assise », m'a-t-on précisé, et dans les premiers rangs, car l'arrière du car est réservé aux hommes, paysans, ou prolétaires- et ce pour ne pas gêner les quelques rares femmes, ou les fillettes comme moi ...) »¹³².

L'impérieuse obligation sociale qui consiste à éviter le mélange des hommes et des femmes est préservée au maximum à l'intérieur du car. En réservant les premières places aux femmes, on leur évite d'aller à l'arrière en étant sous les regards des hommes. Un autre avantage des premières places, aussi, est que le chauffeur, juste à côté, constitue implicitement une sorte de garantie pour que ces femmes soient respectées.

Dans *Les Alouettes naïves*, les espaces de transports ne sont pas détaillés, et on ne sait pas comment ils sont réglementés. On note seulement que lorsque la

¹³⁰ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2007, p.130

¹³¹ SANSOT PIERRE, *Poétique de la ville*, Payot et Rivages, 2004, p. 304

¹³² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2007, p. 128

narratrice de ce roman Nfissa, cède sa place, dans le tramway, à une vieille dame, celle-ci, paradoxalement, la couvre d'insultes, à cause de son apparence européenne : « *Cette complicité, (...) elle la manifestait en cédant sa place dans un tramway. – Tiens petite mère, assieds-toi* »¹³³. Pendant que la narratrice cherche à se consoler de son exil dans cette nouvelle ville, en cédant sa place, elle demeure quand même rejetée par sa société.

Nous pouvons seulement supposer que le tramway est probablement un espace majoritairement masculin, et que la narratrice, en tant que femme, s'est sentie complice de cette vieille et a éprouvé le besoin de lui manifester sa sympathie en lui cédant sa place. Mal lui en prit, cette dernière ne vit en elle que la musulmane oublieuse de ses origines, européanisée, qui ne mérite comme remerciement que des insultes.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, les moyens de transports ne sont pas des espaces que les femmes arabo-musulmanes fréquentent régulièrement car ils sont souvent l'apanage des hommes. Pour preuve, quand la grand-mère de la narratrice voit arriver la naissance de sa première petite fille, et, ne voulant pas manquer l'événement, elle n'a d'autre choix que de prendre le train avec sa fille, pour la première et la dernière fois dans leur vie :

« *mère et fille avaient pris le train jusqu'à El-Bordj pour l'enfant nouveau-né, du fils préféré, du frère bien-aimé, première et dernière fois de leur vie, dans cette machine qui faisait du bruit, sifflait tout le temps, assises au milieu de paysans qui sentaient mauvais* »¹³⁴

Elles sont au milieu des paysans et non pas des paysannes. Cet espace n'est pas le leur, mais les circonstances les forcent à l'emprunter et elles en ont une impression des plus désagréables.

C'est seulement dans *Fatima ou les Algériennes au square* que les moyens de transports deviennent autant ceux des femmes que des hommes. Ceci n'a rien de surprenant puisque les événements de ce roman se déroulent dans un espace européen où la dichotomie des espaces hommes/femmes n'existe pas.

¹³³ ASSIA DJEBAR, *Les Alouettes naïves*, Babel 1997, p. 72

¹³⁴ LEÏLA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard 2003, p. 111

Lorsque Fatima prend les différents moyens de transports que sont le bus, le métro ou le train, pour se rendre chez la dame pour qui elle fait le ménage, elle ressent cela comme une victoire.

Cette réaction nous la constatons également chez les cousines venues d'Algérie pour un séjour chez Fatima quand elles empruntent les différents moyens de transports pour découvrir Paris :

« Elle avait en deux semaines parcouru les trajets qu'elle avait mis plus de dix ans à couvrir, fait les mêmes arrêts aux mêmes endroits »¹³⁵, car « leur avidité, leur boulimie, leurs exigences »¹³⁶

Elles ne peuvent se satisfaire seulement de quelques tours dans le quartier. Marquées par la frustration ressentie au pays à cause de leur accès limité aux moyens de transport, elles ne peuvent se rassasier de la vitesse des déplacements, des découvertes et de la liberté qu'ils permettent.

En ce qui concerne Dalila et son amie, quand elles sortent le samedi après-midi, leur seul souci est de ne pas manquer leur moyen de transport afin de ne pas se faire démasquer par leurs pères :

« Elles se mettaient à courir, elles n'avaient pas surveillé l'heure, pour ne pas rater le train puis le bus qui les déposerait au dernier arrêt près de la cité d'où elles iraient, nonchalantes, jusqu'au bloc de l'une ou l'autre, comme si elles avaient simplement fait un tour de quartier »¹³⁷

Ce n'est pas le moyen de transport qui est interdit ici, mais le fait d'oser aller aussi loin sans autorisation paternelle. Même en vivant en France, les filles de ces sociétés arabo-musulmanes n'ont pas pour autant tous les droits, comme les filles françaises de leur âge.

Donc, pour Fatima et ses cousines, emprunter enfin librement ces moyens de transport après avoir connu l'exclusion dans leur pays d'origine est une sorte de victoire. Contrairement à Dalila, qui n'a jamais connu cette Algérie où les espaces de transport sont le propre des hommes, pour elle la satisfaction n'est pas de les avoir empruntés librement mais d'avoir trompé la surveillance de son père.

8- Les espaces d'apprentissage : un droit naturel pour les hommes, un luxe pour les femmes :

¹³⁵ LEILA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad 2010, p. 134

¹³⁶ *Ibid*, op. cit, p. 134

¹³⁷ *Ibid*, op. cit, p. 32

Etant donné que les pères de nos deux narratrices, celle de *Nulle part dans la maison de mon père* et celle du roman *Je ne parle pas la langue de mon père* sont deux instituteurs diplômés de l'école normale de Bouzaréah, leurs filles ont eu l'avantage sur leur sœurs musulmanes cloîtrées, de s'instruire, d'aller à l'école, au lycée et plus tard à l'université, un moyen d'émancipation qui les libérera du joug de la société masculine.

En effet, ces espaces d'apprentissage sont ouverts, de droit, seulement aux hommes, surtout l'école coranique, qui est souvent réfractaire à toute présence féminine. Pour ce qui est de l'école française, ce n'est pas sa propre loi qui ferme ses portes aux femmes, mais plutôt les lois patriarcales qui jugent ces espaces d'apprentissage superflus pour leurs femmes. D'abord, parce qu'elles y voient et sont vues par des hommes, et puis parce que leur place dans l'espace public est une entorse aux règles arabo-musulmanes qui imposent aux femmes d'être éloignées de cet espace.

Consciente de la chance qu'elle a, la narratrice du roman *Je ne parle pas la langue de mon père*, ne manque pas de le souligner dans cet extrait dans lequel elle parle de son père :

« il ne pouvait garder ses filles séquestrées, comme d'autres pères qui leur avaient interdit l'école, les écoles, coraniques et françaises, parce qu'elles auraient côtoyé des garçons, et le chef de famille lui-même aurait contrevenu aux règles de la partition des sexes, les écoles n'étaient pas mixtes »¹³⁸

Permettre aux filles de s'instruire, d'apprendre à lire et écrire, de s'ouvrir ainsi au monde, est déshonorant selon la société de l'époque, et, de ce fait, seuls les garçons en bénéficient à côté de quelques filles de certains instituteurs ou de familles bourgeoises. Pour que la règle de la partition des sexes s'applique, ce n'est pas aux hommes de quitter les lieux mais plutôt aux femmes d'en être tenues éloignées. C'est face à ces dernières que les portes vont se fermer, elles ne resteront ouvertes qu'aux hommes.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, les espaces d'apprentissage sont donc ouverts aux garçons, mais la présence des filles y est très rare. D'ailleurs, le père de la narratrice de ce roman n'a dans sa classe que des garçons indigènes : « ses élèves, tous des petits garçons indigènes, les yaouleds, disait-

¹³⁸ LEÏLA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard 2003, p. 33

on (...) presque tous des fils d'ouvriers agricoles ou de sous-prolétaires »¹³⁹. Ceci ne l'a pourtant pas empêché d'inscrire sa fille à l'école, de lui ouvrir ainsi les portes de ce lieu du savoir au même titre que les garçons de sa société : « le seul instituteur arabe dans cette école, et moi, sa fille, la seule fille arabe de la classe ... Or, c'est moi la première ! »¹⁴⁰.

Ils sont devenus par la suite, père et fille, deux exceptions à la règle générale. D'abord parce que le père est instituteur, et que les instituteurs arabes ne sont pas nombreux dans l'école française, la plupart des enfants arabes, étant fils d'ouvriers, n'ont pu fréquenter que l'école coranique. Et puis, seconde exception, la narratrice est l'unique fille arabe de la classe de son père, car ses sœurs arabo-musulmanes sont interdites de cet espace.

Comme si tout cela ne suffit pas, la narratrice se distingue encore, en étant la première de sa classe. Un événement que l'entourage français de l'époque ne manquera pas de commenter :

*« Cela devrait faire une scène digne de la presse de l'époque, de leur presse ... La fillette « indigène », ou « musulmane », ou arabe, comme on veut, seule fillette de ce type, sans doute, de l'école, en 1940 et 41 (ensuite, il est vrai, la fille du boulanger suivra, puis, un an après, la fille de la concierge de l'école : ce sera tout, côté féminin arabe, dans ce village »*¹⁴¹

Ce n'est qu'après 1941 nous apprend-elle, que deux autres filles intégreront, comme elle, cet espace d'apprentissage réservé aux garçons : d'abord la fille du boulanger et puis la fille de la concierge, et ce sera tout.

Dans *Les Alouettes naïves*, ces espaces éducatifs continuent d'être ouverts aux hommes, tandis que la présence féminine y reste rare. Un privilège que seuls certains pères osent accorder à leurs filles, en dépit de l'hostilité de la société. Nfissa est l'une de celles, à l'instar de sa sœur cadette, qui réussit intégrer l'école au milieu des garçons, grâce à son père Si Othman qui a l'instruction en haute estime « pour les livres-il en avait un respect qui confinait à la dévotion- qu'il avait décidé d'instruire Nfissa, puis quatre ans plus tard à son tour Nadjia »¹⁴².

Permettre à ses filles de rejoindre l'école, à l'époque, n'est pas quelque chose d'évident. Ne pas les laisser enfermées à la maison comme la plupart des

¹³⁹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia 2007, p. 33

¹⁴⁰ *Ibid*, op.cit, p. 35

¹⁴¹ *Ibid*, op.cit, p. 35

¹⁴² ASSIA DJEBAR, *Les Alouettes naïves*, Babel 1997, p. 80

femmes de la société, et leur ouvrir les portes du savoir, au même titre que les hommes, est une décision grave qui peut valoir à son auteur d'être discrédité aux yeux de toute la société.

Cependant, dans *Fatima ou les algériennes au square*, même si on a constaté que vivre en France ne signifie pas être affranchi des lois arabo-musulmanes du pays natal, l'école semble être une exception. En effet, dans ce roman, cet espace d'apprentissage n'est pas représenté comme étant réservé aux garçons, et le père de Dalila en permet l'accès à tous ses enfants, filles et garçons, sans aucune différence.

Mais pour le reste, il continue à garder en vigueur les traditions arabo-musulmanes, qui ouvrent sans restriction l'espace public aux hommes et le codifient pour les femmes :

« il ne lui demandait même plus de lire son bulletin, il disait « ça va à l'école ? », et elle « ça va. » « Bon. Continue. Travaille. » Il pensait qu'elle ne connaissait que le trajet de la maison au collège »¹⁴³.

L'extrait ci-dessus nous montre que s'il permet à sa fille d'intégrer cet espace d'apprentissage, un droit dont elle aurait pu être privée dans son pays en Algérie, cela ne signifie pas qu'elle est autorisée à circuler comme bon lui semble partout, dans l'espace public. Mais il est loin de se douter de ses escapades chaque samedi après-midi, et de ses infractions répétées à la règle qu'il a établie.

Arrivés à la fin de cette partie, ce que l'on peut souligner c'est que l'école n'est un espace problématique que lorsqu'il s'agit d'y scolariser une fille, contrairement aux garçons qui, eux, y ont accès pleinement avec, peut-être comme seule limite les moyens matériels du père.

Nos quatre personnages féminins ont eu la chance de bénéficier du privilège de l'instruction dans des circonstances plus ou moins particulières. Ainsi, concernant les héroïnes des romans de Assia Djébar, l'inscription à l'école est le fruit de l'ouverture d'esprit de leur père, sensible à l'importance de l'instruction. Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, l'intégration de la narratrice dans cet espace est quelque chose de naturel : des parents instituteurs, avec en plus une mère française, donc, le type d'éducation qui peut leur être

¹⁴³ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad 2010, p. 30

donné ne peut être que favorable à un maximum d'instruction, aux antipodes des lois restrictives arabo-musulmanes.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, si le père de Dalila lui permet de rejoindre l'école, au même titre que ses frères, ce n'est nullement parce qu'il est émancipé, mais, tout simplement, parce que l'école est obligatoire dans le pays d'accueil. .

Conclusion :

En guise de conclusion, nous pouvons dire que dans les romans de notre corpus, l'espace public ainsi que ses constituants : rues, écoles, café maures etc ; sauf pour le hammam, sont des espaces ouverts seulement aux hommes et fermés aux femmes. En effet, l'espace public est, d'abord, ouvert par sa conception physique, sa construction, contrairement à l'espace privé que l'on verra dans le chapitre suivant ; ensuite, et c'est surtout cela, l'espace public n'est vraiment ouvert que pour les hommes. C'est l'espace des hommes par excellence, et toute présence féminine y est strictement réglementée par les lois non écrites de la tradition musulmane.

Cependant, l'unique espace public ouvert aux femmes, dans la société arabo-musulmane, reste le hammam. En effet, les hommes acceptent de réserver un espace aux femmes, en dehors du foyer, à la condition qu'il soit clos. D'abord fermé par des murs et aussi fermé aux hommes, ouvert seulement aux femmes. Cette heureuse concession est peut-être inspirée par un reste de sagesse masculine qui évite d'étouffer complètement toutes ces femmes qui représentent la moitié de la société arabo-musulmane.

Finalement, nous constatons que quand des murs sont bâtis, donc visibles à l'œil nu, l'espace intérieur qu'ils cachent est un lieu de liberté pour les femmes, un domaine réservé, interdit à toute présence masculine. A contrario, quand les murs n'existent pas, la société arabo-musulmane les érige à sa façon. Ils ne sont pas apparents mais jouent parfaitement leur rôle : celui d'être des espaces de liberté seulement pour les hommes, et hostiles pour toutes les femmes qui s'y

aventurent. Nous parlons d'espace public, une expression qui, en terre arabo-musulmane, hélas, a une signification à part : un espace qui est tout, sauf public.

Chapitre III : L'espace privé, un espace féminin fermé ?

« A la porte de la maison qui
viendra ?
Une porte ouverte on entre. Une porte
fermée un antre
Le monde bat de l'autre côté de ma
porte »

BIROT PIERRE-ALBERT, *Les
amusements naturels*

Introduction :

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'espace urbain est constitué d'un extérieur appelé l'espace public et d'un intérieur appelé l'espace privé et donc intime. Cette opposition du dehors et du dedans, de l'ouvert et du clos forme une sorte de « dialectique du oui et du non qui décide de tout »¹⁴⁴.

Ainsi dans une société arabo-musulmane par exemple, le dehors était et est toujours un espace convoité par les femmes mais interdit par les hommes à quelques exceptions près. A l'inverse le dedans leur est pleinement autorisé, c'est leur royaume, mais comme ses limites sont étroites et étouffantes, il interdit hélas tout épanouissement personnel.

On se rend compte vite qu'un conflit entre hommes et femmes pour le partage de l'espace urbain est inévitable, que délimiter les frontières de l'un et de l'autre ne peut se faire sans douleur. Mais quand nous y regardons de plus près, nous remarquons que finalement les deux catégories ont besoin des deux espaces pour parvenir à un certain équilibre, qu'il existe un besoin d'aller-retour des deux sexes vers les deux espaces, c'est ce que Gaston BACHELARD a bien résumé dans son livre *La Poétique de l'espace* :

« Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. A peine sorti de l'être il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours »¹⁴⁵

¹⁴⁴ GASTON BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Quadrige/Puf, 2010, p.191

¹⁴⁵ *Ibid*, op. cit, p. 193

Il existe ainsi ce qu'il appelle une « spirale », l'être humain pour lui est une spirale. Ce n'est pas parce que l'intérieur est jugé par les femmes comme étouffant qu'elles voudront s'en passer et ce n'est pas parce que les hommes ont pleinement le droit de circuler librement dehors qu'ils pourront se passer de l'intimité de l'intérieur.

S'agissant de notre corpus, nous mettrons l'accent dans ce chapitre sur l'intérieur, l'habitat contrairement au chapitre précédent où l'on a travaillé sur l'extérieur, l'espace public. Nous verrons comment nos héroïnes le vivent, ainsi que les valeurs symboliques qui s'en dégagent.

Il serait peut-être utile de préciser que, si nous avons mis l'accent dans l'étude de cet espace intérieur c'est-à-dire la maison, sur les personnages féminins, c'est parce qu'il est fréquenté principalement par les femmes, et à ce propos on ne peut s'empêcher de penser à une phrase pertinente de Francine NOËL dans *Myriam Première* : « Les hommes construisent les maisons mais ce sont les femmes qui les habitent. »¹⁴⁶

1-L'espace privé entre la description et la narration :

Quand nous parlons de l'espace privé, nous faisons référence à l'espace résidentiel par excellence. Construire un habitat a toujours été la priorité de tout être humain depuis la nuit des temps, car « il y a dans la décision d'habiter quelque chose de sérieux, de solennel, une volonté de prendre racine organiquement et de s'installer contre vents et marées »¹⁴⁷. Habiter semble être un besoin aussi vital que naturel, la maison faisant office de rempart pour se protéger d'un éventuel danger extérieur, et constituant un espace qui sert de repère puisque c'est là où l'on cherche à implanter, tel un arbre, nos racines pour pouvoir par la suite s'élancer vers le haut et s'épanouir.

Pour ce qui est de la littérature, nombreux sont les textes qui ont intégré habilement l'aspect spatial à leur composition pour nous faire voyager à travers le

¹⁴⁶ NOËL FRANCINE, *Myriam Première*, p. 233 dans *Ville et écriture au féminin*, thèse en ligne soutenue par Céline GOURDIN-GIRARD, 2006, p. 107

¹⁴⁷ PIERRE SANSOT, *Poétique de la ville*, Payot, 2004, p. 536

temps et les continents vers des habitations aussi nombreuses que variées et nous donner, comme aime le dire Proust « *un instant l'illusion de parcourir et d'habiter* »¹⁴⁸.

Gérard GENETTE, explique ce pouvoir de certains écrivains de nous transporter vers des espaces inconnus, par la fascination qu'ils ont eux-mêmes pour l'espace en général qu'ils réussissent ainsi à nous communiquer. Nous le comprenons mieux quand nous prenons, par exemple, *Nulle part dans la maison de mon père* ou même *Fatima* ou *les Algériennes au square*. Les titres des romans déjà nous renvoient d'emblée à la notion d'espace. Avant même de les ouvrir nous savons déjà que l'espace y est mis en avant, que l'idée dans le texte s'organise autour de lui, qu'il n'est pas là seulement à titre ornemental.

Il ne s'agit donc pas pour nous, de nous lancer dans un long travail géographique purement descriptif, bien au contraire, Gaston BACHELARD, Roland BOURNEUF et bien d'autres théoriciens, insistent sur le fait qu'il faut savoir dépasser cet aspect descriptif pour se focaliser sur les valeurs que cet espace peut véhiculer. La maison, ne prend tout son sens que dans la mesure où les frontières qui la définissent deviennent inséparables de l'ensemble des impressions qu'elle peut provoquer chez la personne qui la visite « *pour atteindre les vertus premières, celles où se révèle une adhésion en quelque manière, native à la fonction première d'habiter* »¹⁴⁹.

D'autre part, GENETTE, prenant l'exemple de l'architecture, affirme que ce pouvoir de faire voyager le lecteur vers ces espaces à travers les mots revient à ce qu'il nomme « *un art de l'espace* »¹⁵⁰. Selon lui il serait plus correct de dire que c'est l'espace qui parle à travers l'architecture et non pas l'architecture qui représente l'espace. Nous comprenons bien qu'il a attribué le premier rôle à l'espace, c'est lui l'agent principal qui mène le travail et se sert de l'architecture, tout comme il peut se servir de la littérature ou n'importe quel autre domaine artistique pour s'exprimer, autrement dit l'espace représente mais n'est pas représenté.

¹⁴⁸ MARCEL PROUST, dans GERARD GENETTE, *Figures II*, Seuil, 2015, p. 43

¹⁴⁹ GASTON BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Quadrige/Puf, 2010, p. 24

¹⁵⁰ GERARD GENETTE, *Figures II*, Seuil, 2015, p. 44

S'agissant de la littérature il évoque une « *spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée* »¹⁵¹.

Toujours dans cette optique de représentation spatiale, Gérard GENETTE, établit une petite opposition entre la narration et la description dans le récit. Selon lui, ce dernier a pour rôle de rapporter ou représenter selon le besoin de l'écriture, d'un côté, des événements et des actions et de l'autre, des personnages et des objets. Il a réservé aux premiers le terme de narration et aux seconds celui de la description. L'élément spatial peut être considéré comme faisant partie de ce qu'il appelle « objets ». Pour expliquer cette opposition, le théoricien a pris l'exemple d'une maison qu'on pourra illustrer, en ce qui nous concerne, par deux extraits de notre corpus.

Dans *Les Alouettes naïves* de Assia DJEBAR, la narratrice Nfissa, après son retour à la maison paternelle, s'arrête un moment devant la cour et nous rapporte le décor qui s'offre à ses yeux :

« le marbre de la cour, le même : grisâtre, les carreaux de céramique du bassin, fendillés et passés »¹⁵². Si on oppose cet extrait à un autre qui venait juste avant lui, toujours dans les mêmes circonstances : « Nfissa ouvrit la seconde porte d'entrée qui donnait sur la cour arabe et le vestibule des chambres »¹⁵³ la différence serait presque évidente. Dans le premier, l'action est inexistante tandis que dans le second Nfissa agit, autrement dit il y a une action grâce au verbe ouvrir, GENETTE parle « *d'êtres animés ou inanimés* »¹⁵⁴. Dans le premier passage, il s'agit d'une description alors que le deuxième comporte une narration. Les verbes d'actions servent en quelque sorte à décrire une action et font toute la différence.

Gérard GENETTE va plus loin dans les détails, et précise que même les verbes utilisés pour décrire l'action peuvent être moins descriptifs les uns par rapport aux autres dans certaines situations. Il s'agit de comparer « *Prendre un couteau* » avec « *Saisir un couteau* ». En tant que lecteur, on peut comprendre

¹⁵¹ GERARD GENETTE, *Figures II*, Seuil, 2015, p. 44

¹⁵² DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 20

¹⁵³ *Ibid*, op.cit, p. 20

¹⁵⁴ GERARD GENETTE, *Figures II*, Seuil, 2015, p. 57.

que dans l'action de saisir il y a quelque chose de bref, de rapide et même pourquoi pas une émotion derrière, que ce soit de la joie ou de la colère, alors que prendre nous donne l'impression que l'action se déroule calmement. Certains verbes sont plus précis que d'autres.

Nous arrivons à la conclusion que « *la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que raconter sans décrire* »¹⁵⁵. En effet, dans le passage où Nfissa nous parle de la cour, la phrase est complète et la description de la cour : le marbre, la céramique, se suffit à elle-même. Nous savons comment est la cour, la description peut-être alors autonome. En revanche, si on décide de s'arrêter à « *Nfissa ouvrit* » le mouvement est incomplet et ne prend tout son sens que si l'objet, en l'occurrence, l'espace vient à la rescousse. C'est pourquoi la narration est dépendante de la description.

Il ne faut cependant pas se leurrer et penser que la narration serait moins importante que la description. Bien au contraire c'est à la narration que GENETTE attribue le premier rôle dans le récit.

Si nous observons de plus près la nature des rapports qu'entretiennent la narration et la description, nous constatons que cette dernière est indépendante certes, mais pas assez pour constituer à elle seule un genre littéraire, contrairement à la narration qui, lorsqu'elle est brillante s'empare du premier rôle, et nous en avons pour preuve : l'épopée, le roman, le conte etc. La description est : « *esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée* »¹⁵⁶.

Les genres littéraires cités ci-dessus, contiennent incontestablement de la description mais c'est une description qui existe selon les besoins de la narration, au service du mouvement, seulement utilitaire, elle suit le fil de la narration et non l'inverse.

Cependant, il serait utile de préciser que la description a deux fonctions dans le texte littéraire, à savoir : esthétique et symbolique.

¹⁵⁵ GERARD GENETTE, *Figures II*, Seuil, 2015, p. 57

¹⁵⁶ *Ibid*, op.cit, p. 57

Pour la première c'est-à-dire la description ornementale, c'est disons, la fonction simpliste de la description, elle est là pour décorer, faire des pauses, telle une publicité selon GENETTE avant de reprendre les péripéties de l'histoire. Justement c'est cette description dont les théoriciens de l'espace nous préviennent lorsque on entame des études dans ce domaine, il ne faut pas s'arrêter à une description décorative mais il faut plutôt se concentrer sur la deuxième fonction de la description : c'est-à-dire « symbolique ».

Il s'agira donc pour nous de travailler certes, sur une narration, un mouvement des personnages, principalement féminins dans l'espace privé pour ce chapitre, mais aussi sur la description de l'espace à condition qu'elle soit significative, explicative.

Encore une fois, pour s'assurer de notre compréhension de ce point, Gérard GENETTE, évoque un exemple, celui de Balzac. Il va de soi que la description chez cet écrivain occupe une place non négligeable dans ses romans, mais la résumer toujours à un rôle purement décoratif serait injuste, à ce propos GENETTE avance :

«les portraits physiques, les descriptions d'habillements et d'ameublements, tendent chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet»¹⁵⁷

La description continue à être autonome tout en servant la narration et en la renforçant.

Pour ce qui est de notre travail, nous verrons au fur et à mesure par exemple, que la présence de l'architecture des maisons arabo-musulmanes chez Assia DJEBAR : petites fenêtres, grandes portes, de grands murs n'est pas uniquement pour décorer son récit, mais révèle en fait l'enferment dont ont souffert les femmes de sa génération et de sa culture, un enfermement qui a été vécu comme une douleur. Des maisons synonymes de prisons où elles sont incarcérées pour uniquement ce crime d'être femmes.

¹⁵⁷ GERARD GENETTE, *Figures II*, Seuil, 2015, p. 59

Pour finir, nous arrivons à la conclusion suivante : comme nous l'avons vu plus haut, la narration s'attache à représenter des mouvements d'où la nécessité des verbes d'actions, alors « *elle met l'action sur l'aspect temporel et dramatique du récit* »¹⁵⁸. Quant à la description, elle s'attache à représenter des objets et des personnages, elle semble donc « *étaler le récit dans l'espace* »¹⁵⁹, autrement dit : l'une raconte des événements dans le temps, l'autre décrit des objets dans l'espace, et les deux sont indispensables pour l'élaboration d'un récit.

2- L'ambivalence de la maison :

Après avoir abordé l'espace extérieur, public, il est temps pour nous d'aborder dans ce chapitre l'espace intérieur de la ville, le domaine privé, la maison.

Quand un promeneur entreprend une marche dans les méandres de l'espace urbain, quand il s'aventure dans les rues, ruelles et même impasses, le décor qui se présente à lui est aussi riche que varié. Il existe une effervescence témoignant de la vivacité de la ville depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil.

Mais devant ce spectacle qui semble jouer une pièce théâtrale faisant tout pour accaparer l'attention et fasciner son spectateur, ce dernier ne peut se défaire pourtant d'une impression que la pièce la plus importante ne se joue pas dans l'espace public mais au contraire, qu'elle est bien dissimulée dans le dedans de la ville, à l'intérieur des maisons qui jalonnent ces rues : « *la vraie vie de la ville se situe ailleurs derrière ces fenêtres, derrière ces rideaux. Il souffre de n'y pouvoir y pénétrer* »¹⁶⁰.

L'espace privé est donc interdit à l'étranger qu'il est, car il est conçu justement pour plusieurs raisons dont l'une est de préserver le côté intime des gens. La maison semble cacher une vie secrète qui ne fera qu'attiser la curiosité de notre promeneur.

En ce qui concerne notre corpus, nous verrons que la maison est ambivalente, qu'elle est d'un côté un espace d'enfermement, de clausturation que

¹⁵⁸ GERARD GENETTE, *Figures II*, Seuil, 2015, p. 59

¹⁵⁹ *Ibid*, op. cit, p. 59

¹⁶⁰ PIERRE SANSOT, *Poétique de la ville*, Payot, 2004, p. 496

les femmes rêvent de quitter, mais d'un autre côté, aussi contradictoire que cela puisse paraître, elle est un espace de liberté, de fêtes, de bavardages féminins.

2.1- Espace d'enfermement et de soumission :

Pour les personnages féminins de nos romans, ce n'est pas la découverte de la maison qui les fait rêver mais plutôt l'espace public, perçu comme un espace d'émancipation qui leur demeure interdit, étant donné qu'elles sont contraintes à rester enfermées dans les maisons « *ce monde chuchotant de dames, jeunes ou moins jeunes, mais toutes cloîtrées, invisibles au monde de la rue* »¹⁶¹, invisibles à ce promeneur curieux, jugé comme dangereux et malsain par le « gardien du harem ».

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, se souvient lorsqu'elle a bénéficié, ainsi que certaines filles de son âge, de la chance de poursuivre ses études au collège, qu'elle avait ainsi quitté l'univers clos de la maison pour retrouver la claustration du pensionnat. Mais entre l'enfermement de la maison et celui du pensionnat le choix était vite fait. L'enfermement du pensionnat est vécu comme un signe prometteur d'une liberté qui leur permettrait de passer au lycée et d'avoir le baccalauréat après quelques années, pour enfin retrouver la liberté dont elles ont toujours rêvé tandis que l'enfermement de la maison était sans espoir et plus étouffant que celui du pensionnat :

« *Pour l'heure, ces jeunes filles ou fillettes, provisoirement cloîtrées comme pensionnaires, l'étaient avec moins de rigueur qu'à la maison sous l'œil sourcilieux d'un gardien du harem* »¹⁶²

La maison a manifestement toutes les caractéristiques de la prison : espace clos, femmes enfermées et un gardien pour les surveiller. Y retourner pendant les vacances de Noël pour les pensionnaires était échanger une « *prison, mon Dieu assez vaste, contre une autre, toute rétrécie. Pas plus !* »¹⁶³ avait lancé une fillette à son amie lors d'une discussion au pensionnat. Le retour à la maison n'est clairement pas un moment de bonheur que les filles attendent après une longue

¹⁶¹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 230

¹⁶² *Ibid*, op. cit, p. 163

¹⁶³ *Ibid*, op. cit, p. 164

période d'enfermement pour le besoin des études. Par contre leurs condisciples européennes, pouvaient enfin retrouver leur liberté et le plaisir de se réunir avec les leurs.

On ne peut s'empêcher de penser aux propos de Gaston BACHELARD quand il stipule que ce besoin, obsessionnel parfois, de vouloir quitter à tout prix la maison, considérée comme un abri, n'est pas en fait pour sentir le vent et la pluie mais plutôt pour retrouver une espèce de rêverie. Quand le dehors devient un espace de rêve et le dedans qui est censé être un refuge devient étouffant, les rôles sont inversés, on parle alors du « négatif »¹⁶⁴ de la maison.

Ce désir de fuir la maison nous le retrouvons également chez Dalila dans *Fatima ou les Algériennes au Square*, car, même en terre étrangère, dans un pays où les femmes sont censées être plus libres, la loi, le poids des traditions arabo-musulmanes, continuent à s'appliquer, ignorant totalement ce changement d'espace et de coutumes.

La maison est comme pour le précédent roman un espace d'enfermement et de douleur surtout pour Dalila, une adolescente brillante et intelligente, qui fait partie de cette génération d'immigrés née sur l'autre rive de la méditerranée, naturellement, influencée par le mode de vie occidentale.

Différente de sa mère Fatima, qui semble avoir accepté de continuer à vivre en France comme ses sœurs en Algérie, passer la plupart de son temps à la maison pour s'occuper de ses enfants et de son mari sans jamais penser à elle-même, Dalila elle, ne se voit pas réduite à ce rôle de femme soumise surveillée par le gardien du harem. Ce dernier n'est autre que son père, qui n'hésite pas à la fouetter violemment avec sa ceinture jusqu'à l'épuisement chaque fois qu'elle rentre tard la nuit, défiant ainsi sa loi selon laquelle une femme n'a pas le droit de rester seule dehors à une heure aussi tardive, pire encore en compagnie de garçons :

« c'est ce matin-là qu'elle décida de quitter la maison. (...) c'était sa violence contre elle, qui ne lui obéissait pas lorsqu'elle rentrait tard dans la nuit, après minuit, raccompagnée

¹⁶⁴ GASTON BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Quadrige/Puf, 2010, p. 54.

par des garçons qui la laissaient au carrefour pour que son père, s'il l'attendait, ne la voit pas seule avec des hommes »¹⁶⁵□.

La maison devient, en plus d'être une prison, un espace de châtiments corporels, un lieu de torture ; chaque fois que la loi est transgressée, Dalila en a fait les frais. En effet, elle se souvient que son père l'attendait régulièrement dans la cuisine près de sa tasse de café, et ne disait rien quand elle franchissait le seuil de la porte d'entrée, mais :

« elle avait seulement vu le geste de la main qui tenait la ceinture prête, et cette fois-là, les coups qu'elle avait reçus, les premiers avec cette ceinture, ne lui avaient pas touché le visage qu'elle protégeait de ses bras »¹⁶⁶□.

Dalila dans *Fatima ou les Algériennes au square* contrairement aux personnages féminins de *Nulle part dans la maison de mon père*, refuse d'accepter les diktats d'une société jugée injuste et dépassée, elle refuse catégoriquement de se laisser enfermer telle une prisonnière entre les murs d'une maison. Elle sait pertinemment le châtiment que son père lui réserve à chaque dépassement et s'obstine à le défier, jusqu'au jour où la vie à la maison devient un supplice ne lui laissant qu'une seule issue, la fuite « *la violence de son père, elle ne la supporterait pas longtemps et qu'aux prochains coups elle quitterait la maison* »¹⁶⁷ et c'est bien ce qu'elle a fini par faire.

Le courage que Dalila a, celui de braver l'interdit, refuser l'enfermement, a fait défaut aux femmes qui vivent en Algérie. Ces dernières subissent dans le silence et la douleur leur destin car oser transgresser une loi masculine est inenvisageable pour elles, sans doute parce qu'elles ne vivent pas dans la même société. Celle de Dalila approuve ce genre de révolte pour la libération de la femme tandis que celle des autres femmes en Algérie les condamnera avant même de les avoir écoutées, elles n'ont donc aucune chance d'avoir gain de cause, le combat étant perdu d'avance.

Nous constatons très bien ceci quand la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* a eu une violente dispute avec Tarik, son petit ami qui

¹⁶⁵ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 25

¹⁶⁶ *Ibid*, op. cit, p. 26

¹⁶⁷ *Ibid*, op. cit, p. 23

deviendra plus tard son fiancé. Sa douleur est tellement grande qu'elle n'a pas pu la supporter. A ce moment-là elle nous fait savoir qu'elle aurait tant souhaité pouvoir se tourner vers son père pour être consolée, mais malheureusement elle était consciente qu'il serait son premier juge et la condamnerait sans aucune pitié ; alors elle opte pour une solution autrement plus extrême que celle de Dalila, celle du suicide. Une tentative de suicide ratée.

Si nous avons évoqué cet épisode avec le fiancé et le père « *conducteur du char de la mort* » comme elle le disait, c'est pour revenir à cet espace de la maison. Au moment où le fiancé continue de se disputer alors qu'elle n'entend même plus ses mots, la seule chose, lancinante, qui lui vient à l'esprit, c'est que si son père apprend sa liaison, il la tuerait et, ainsi, la maison de son propre père ne pouvait lui être d'aucun secours, bien au contraire, d'où le titre, entre autres, du roman *Nulle part dans la maison de mon père*.

Après sa tentative de suicide ratée, et bien que son père n'ait rien su au sujet de cette relation, la narratrice n'arrive plus à se défaire de cette sensation de ne plus avoir la maison de son père : « *Dès la première minute de face à face, je sais, je sens en effet que je n'ai plus de lieu ! Je n'aurais même plus la maison de mon père* »¹⁶⁸. Des années après cet épisode douloureux, quand la narratrice s'est lancée dans une autoanalyse, elle est arrivée à la conclusion suivante : « *Nulle part dans la maison de mon père* »¹⁶⁹. Comme si habiter la maison paternelle n'est pas un droit mais une faveur qui risque d'être ôtée au moindre faux pas.

« *Elle ne connaissait du dehors que la lumière, tant elle se découvrait une faim vorace de n'avoir pas été prisonnière dans les maisons qui n'étaient même plus que des harems* »¹⁷⁰

La narratrice n'est pas un cas isolé. En effet, les femmes de sa société sont toutes contraintes à rester cloîtrées dans leurs maisons. Certaines ont bénéficié certes d'un peu plus de liberté que d'autres dans la mesure où elles ont eu accès aux études, le droit de quitter la maison, non par pour se promener librement, mais pour un objectif précis : les études ou pour voir le médecin, rendre visite à

¹⁶⁸ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 398

¹⁶⁹ *Ibid*, op. cit, p. 442

¹⁷⁰ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 76

une autre famille, aller au hammam etc. Mais en aucun cas pour le plaisir de déambuler dans la rue, « *marcher pour marcher* »¹⁷¹, encore moins dévoilée, et nos deux narratrices dans les deux romans en sont la preuve. Quand elles le font c'était toujours à l'insu du père, du mari ou du frère, car :

« *Comment peut-on être « femme » et être « dans la rue » ? Soit être en public, être publique, qui est plus sur le mode de la parole. On en revient à la question de la famille : pourquoi la femme, qui appartient à la demeure privée, n'est-elle pas toujours enfermée dans la maison ? Dès qu'une femme sort de la maison, on se demande, on lui demande : comment est-il possible que vous soyez femme et, en même temps, là.* »¹⁷²

Il est inadmissible pour les hommes qu'une femme évolue à l'extérieur de la maison. Ces coutumes sont tellement ancrées au plus profond d'eux que l'étrange n'est pas qu'une femme soit enfermée telle une prisonnière toute sa vie derrière les murs d'une maison pendant qu'eux circulent librement dehors, l'étrange est que la femme se retrouve dans un espace autre que la maison, c'est-à-dire la rue !

L'injustice, l'enfermement, la soumission, la violence parfois, sont tous des comportements répressifs qui ont marqué nos deux narratrices et qui ont fait qu'elles ne se retrouvaient plus dans les maisons de leurs pères. La maison est loin d'être un espace de confort et de rêve pour elles, mais c'est le jour où elles pourront enfin la quitter qui les fait plutôt rêver.

Vers la fin du roman *Nulle part dans la maison de mon père*, on comprend que cette sensation de n'avoir pas de maison paternelle n'est pas le cas des deux narratrices seulement, ces dernières représentent en fait la majorité des femmes de la société arabo-musulmane qui vivent dans une douleur silencieuse. Des années après, la narratrice s'interroge si le moment n'est pas arrivé pour elle et toutes les autres de pardonner et d'éteindre une braise qui les a toujours consumées :

¹⁷¹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 354

¹⁷² IRIGARAY LUCE, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, p. 142 dans *Ville et écriture au féminin*, thèse en ligne soutenue par Céline GOURDIN-GIRARD, 2006, p. 105

« Interrogation qui ne serait pas seulement la tienne, mais celle de toutes les femmes de là-bas, sur la rive sud de la méditerranée... Pourquoi, mais pourquoi faut-il que je me retrouve, moi et toutes les autres, nulle part dans la maison de mon père »¹⁷³

Cette citation ne pouvait mieux résumer comment l'espace de la maison est perçu par les héroïnes dans les romans de notre corpus.

2.2- La maison comme espace de liberté :

La rue ou l'extérieur est comme nous l'avons déjà vu, un espace très convoité par les femmes mais qui demeure monopolisé par les hommes. Chaque fois que la femme sort elle doit choisir un chemin particulier loin des regards masculins, doit se couvrir de la tête au pied afin de se faire discrète le plus possible, peu importe son âge.

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, se souvient de son chemin du retour du collège, encore adolescente, quand elle était accompagnée de son père qui venait l'attendre à la gare tous les weekends. Elle devait marcher les yeux baissés pour éviter de croiser les regards masculins qui étaient partout autour d'elle « il n'y a que des hommes dans la rue (...) Les regards des hommes arabes, sur l'autre trottoir, me visent seule »¹⁷⁴. En effet, son père n'est pas concerné, ce ne sont pas juste des regards de curiosité à l'égard de la narratrice, ce sont plutôt des regards plein de reproche, d'accusation implicite. Toute présence féminine dans la rue, espace masculin, est perçu par les hommes comme une provocation. L'espace leur appartient et ils ne sont pas prêts de le partager ; c'est pourquoi ils comptent en premier lieu sur l'intimidation pour préserver leur territoire.

Nous avons l'impression qu'une prison remplace une autre finalement, la rue leur demeure interdite, elle n'est pas un espace ouvert mais clos pour elles, comme tapissé de regards, et les femmes finissent par se rendre compte que seule la maison, espace clos, est, néanmoins, un espace de liberté car elles peuvent se débarrasser de leur voile et y circuler librement sans avoir à fuir les regards accusateurs. La maison devient ainsi leur « coin du monde »¹⁷⁵ comme le dit

¹⁷³ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, pp. 455-456

¹⁷⁴ *Ibid*, op. cit, p. 98

¹⁷⁵ GASTON BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Quadrige/Puf, 2010, p. 24

BACHELARD, derrière ses murs se cache une autre vie dont le visiteur dans la ville semble soupçonner l'existence.

Pour adoucir et oublier leur enfermement, les femmes ont fait de la maison le lieu idéal pour se divertir et retrouver un semblant de liberté, par exemple : fêter les naissances, les mariages, les circoncisions etc. Entre elles, cachées des hommes, elles peuvent enfin se faire belles, se farder, chanter, danser comme bon leur semble, sans se soucier d'être surprises par un quelconque regard masculin, elles deviennent maitresses de leur maisons et n'ont pas de comptes à rendre.

C'est souvent « *Au cours de ces après-midi de fête, dans ces patios surchauffés* »¹⁷⁶ que d'autres noces s'organisent, l'occasion pour les mères de familles de trouver la femme idéale, de bonne famille, pour un fils en âge de fonder un foyer. Comme la mère de Nfissa dans *Les Alouettes naïves*, qui éprouve une certaine fierté à montrer ses filles durant ces fêtes dans le but d'attirer l'attention d'une belle-mère potentielle.

Elles ont la liberté de choisir et donc de s'assurer de laisser derrière elles une descendance honorable, elles sont garantes des valeurs familiales. Nous comprenons que les femmes ont la liberté de fêter des noces mais aussi de décider des prochaines alliances, elles dirigent et organisent à leur façon la société ce qui prouvent que finalement les murs d'une maison ne les isolent pas complètement du dehors, c'est à l'intérieur que le plus important se prépare.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, quand la famille de la narratrice a emménagé à Alger, sa mère a retrouvé la liberté de circuler dehors sans voile telle une européenne. Il est arrivé à la narratrice de se demander, en voyant le comportement de sa mère, si cette dernière n'était pas en fait nostalgique de :

¹⁷⁶ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 118

« sa vie, là-bas, à Césarée, cette vie sociale féminine-visites fréquentes et fêtes bourgeoises à la moindre occasion-, cette civilité que nous retrouvions dès le début de l'été, dans la maison de sa mère »¹⁷⁷.

C'est surtout le mot de « civilité » qui capte notre attention, car après avoir eu finalement la liberté tant convoitée et avec du recul, ces festivités dans les maisons, ne sont plus considérées comme un divertissement qui s'impose pour les femmes cloitrées, faute d'espace, la maison perd son caractère répressif pour devenir le temps d'une fête un espace de civilité, ces rendez-vous sont attendus avec impatience même et nostalgie.

En ce sens, la maison devient un espace interdit aux hommes, un espace qu'ils ont pourtant eux-mêmes construit, mais sans être autorisés à assister aux fêtes qui s'y organisent. Les lois s'inversent et l'idée de la femme maîtresse de la maison, au détriment de l'homme, a une allure plaisante.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, en plus d'être un espace de fêtes, la maison est aussi un espace de confidences, de bavardages et de commérages pour les femmes. En effet, ne pouvant circuler librement dehors et se rendre quotidiennement au bain maure pour avoir les dernières nouvelles du quartier, les femmes s'invitent entre elles dans leurs maisons pour bavarder, autour d'un café, dans la cour de la maison. Omar dans *Les Alouettes naïves* se souvient d'un mendiant nommé Bou-Kabous qui squattait l'impasse du quartier suscitant la colère des « mégères » qui ne cessaient de l'insulter. Ce que son cousin Rachid et lui pouvaient rapporter à ces femmes au sujet des liens qu'ils ont tissés avec lui « suffisait à alimenter leurs bavardages dans les cours »¹⁷⁸ de leurs maisons où elles se groupaient, car elles sont libres de bavarder pendant des heures, sans être blâmées, du moment qu'elles restent à l'intérieur de leurs maisons.

Mais quand les femmes se retrouvent entre elles dans les maisons c'est aussi parfois pour jouer les unes pour les autres le rôle de conseillère si besoin est. Par exemple, la grand-mère de la narratrice de *Nulle part dans la maison de*

¹⁷⁷ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 137

¹⁷⁸ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 53

mon père, veuve et gérant elle-même ses biens avec l'aide d'un paysan « dans sa belle maison de Césarée, trôna longtemps parmi les bourgeoises de l'antique cité- le plus souvent jouant le rôle de conseillère pour ces dames »¹⁷⁹.

Le choix de la maison pour les réunions se fait généralement selon le statut social de la propriétaire de la maison. De son caractère de femme leader, elle doit avoir une certaine grandeur auprès des autres femmes pour imposer le respect et jouer s'il le faut le rôle de juge, qui doit trancher fermement dans certains sujets, comme la mère de Omar dans *Les Alouettes naïves* qui « décidait, devant les autres femmes de la maison, que cette tasse de cuivre serait réservée au mendiant qu'on disait si sale »¹⁸⁰ et les autres n'ont d'autres choix que d'approuver la décision.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, cette liberté dont disposent les femmes à l'intérieur de leurs maisons, à savoir : festoyer, bavarder, juger, se conseiller mutuellement, bref avoir un monde à part, propre à elles, n'existe pas dans ce roman pour la simple raison que les péripéties de ce dernier se déroulent comme nous le savons en France, un pays dont les coutumes sont aux antipodes des nôtres, les femmes vivant là-bas ont alors trouvé comme lieu de rencontre et de réunion: le square. Ce dernier lieu, comme nous l'avons vu précédemment, même s'il ne leur permet pas de fêter les succès et les mariages, a en grande partie les fonctions de l'intérieur des maisons arabo-musulmanes, et c'est précisément la cour ou le patio en Algérie qu'il a remplacé.

Pour terminer, les femmes ont su créer une liberté dans un espace qui est le leur : la maison. Elles y sont libres par rapport à la rue, qui demeure un espace clos pour elles à cause des hommes. Le conflit entre hommes et femmes se fait oublier du moment que chacun respecte ses limites territoriales. Des limites imposées par certains et suivies par d'autres.

3- La chambre : refuge et intimité ou douleur et séquestration ?

Si la maison est considérée comme un microcosme dans la ville, la chambre est quant à elle le microcosme de la maison. L'image qui nous vient en

¹⁷⁹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 192

¹⁸⁰ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 53

tête est celle des espaces gigognes, insérés l'un à l'intérieur de l'autre : ville, maison, chambre. On va du plus grand au plus petit, et plus l'espace est rétréci plus l'intimité devient plus grande. En effet, les murs d'une maison ont plusieurs fonctions, entre autres, préserver l'intimité, dont Gaston BACHELARD a beaucoup parlé dans *La Poétique de l'espace* : « on prend la maison comme un espace de réconfort et d'intimité, comme un espace qui doit condenser et défendre l'intimité »¹⁸¹. Ici il s'agit de l'intimité du dedans par rapport au dehors, du privé par rapport au public.

Pour ce qui est de la chambre, lorsque nous parlons de préserver l'intimité c'est surtout entre les mêmes personnes qui habitent l'espace intérieur : la maison. Le promeneur dans la ville, lorsqu'il décide de fuir cette dernière, de lui tourner le dos, il se renferme à l'intérieur de la maison pour retrouver son intimité. Et dans cette même maison, c'est dans la chambre qu'il va s'enfermer encore pour fuir même les êtres qui partagent cet espace intime avec lui, qui peuvent être : des frères et sœurs, des parents, des colocataires, en somme, des personnes très proches de lui. La chambre est donc l'espace intime par excellence, puisque c'est là où il pourra être véritablement seul, caché de tous, où il pourra réfléchir, rêver, dormir, bref, se livrer à une véritable vie de solitaire. La personne devient tellement proche de cet espace, en liaison étroite avec lui, qu'on ne sait plus si c'est la personne qui habite la chambre ou si c'est l'inverse : « l'intimité de la chambre devient notre intimité (...) La chambre est, en profondeur, notre chambre, la chambre est en nous »¹⁸² comme le cite BACHELARD.

Ce caractère intime des chambres, nous le retrouvons un peu partout dans les romans de notre corpus. La plus marquante est la chambre des parents dans *Nulle part dans la maison de mon père*, où l'auteur a intitulé le chapitre *Chambre Parentale* comme si l'écrivaine voulait marquer son lecteur et capter son attention.

¹⁸¹ GASTON BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Quadrige/Puf, 2010, p. 59

¹⁸² *Ibid*, op. cit, p. 203

Cette chambre a toujours fasciné et suscité la curiosité de la narratrice pendant son enfance, même si elle incarnait parfois l'espace interdit à la petite fille qu'elle était. Lorsque les parents avaient à discuter de choses sérieuses, ne souhaitant pas être interrompus ou dérangés, ils s'isolaient dans leur chambre, qui devenait l'espace « *inviolable* », et pour la narratrice et pour sa grand-mère. La chambre est non seulement un espace intime mais en plus devient l'espace qui préserve jalousement les secrets qu'on ne souhaite pas partager avec les autres. Lors de l'épisode de la bicyclette qui a provoqué l'ire du père, cette chambre est devenue le lieu idéal pour les discussions parentales urgentes :

« Puis, sans attendre, il rejoint leur chambre-qui lorsqu'il est là, devient le lieu inviolable du couple que forment mes parents, aussi bien pour moi que pour ma grand-mère »¹⁸³□

En revanche, même si cette chambre est devenue depuis ce jour synonyme d'une blessure pour elle, étant le lieu où son père a prononcé sa décision, pour le moins, injuste selon la narratrice, cela n'a en aucun cas empêché cette dernière de la préférer aux autres chambres de la maison. Pour preuve, c'est dans la chambre parentale qu'elle a choisi de dévorer son premier livre et ce malgré son très jeune âge :

« Elle a foncé dans la chambre parentale, elle s'est jeté à plat ventre sur ce lit qui lui semble immense (...) elle lit : comme on boit ou comme on se noie ! elle oublie le temps, la maison, le village, et jusqu'à son double inversé au fond du miroir »¹⁸⁴□

A la recherche de l'isolement pour mieux se fondre dans l'univers de ses personnages, l'espace de la chambre devient un lieu où elle voyage le temps d'une lecture fiévreuse. Les autres semblent s'effacer au fur et à mesure, elle s'oublie elle-même, elle voyage, elle rêve, les murs s'effacent, elle est ailleurs.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, la chambre continue à avoir ce caractère d'isolement pour la narratrice, un refuge après les coups violents qu'elle reçoit de la part de son père, à chaque fois qu'elle rentre tard le soir. Dalila n'attend que le moment où son père la lâche pour s'enfermer dans sa

¹⁸³ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 55

¹⁸⁴ *Ibid*, op. cit, p. 20

chambre et ne plus le voir : « *A la fin elle s'enfermait dans la chambre avec les petits. Elle ne mangeait plus, elle ne sortait plus* »¹⁸⁵.

Les choses sont plus graves dans son cas, la chambre devient un espace de douleur où Dalila se réfugie à chaque fois, refusant ainsi le moindre contact avec le reste de sa famille « *elle n'aidait plus sa mère dans la maison, elle restait allongée sur le matelas* »¹⁸⁶.

L'enfermement avait duré huit jours, la chambre est manifestement un espace de séquestration et de torture psychologique pour elle : « *Elle n'aurait jamais su qu'il pouvait chanter comme ça, si elle ne s'était pas séquestrée comme ça* »¹⁸⁷□, comme si dans la torture on pouvait faire de belles découvertes, comme celle où elle a entendu son père chanter pour la première fois dans la salle d'eau le matin, avant de se rendre à son travail. Les deux espaces n'étant séparés que d'un mur, ce qui a permis à Dalila de voir une autre facette de ce père brutal. Ce dernier est finalement sensible au chant et donc peut-être pas si insensible qu'il n'y paraît. Elle le guettait depuis sa chambre en pensant : « *il m'a frappé et il chante* »¹⁸⁸. Ou peut-être est-il seulement insensible à la douleur de sa fille au point de chanter sans se soucier d'elle ?

Cependant, le point sur lequel les deux personnages féminins de ces deux romans se retrouvent est celui de la lecture. En effet, comme la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, Dalila trouve dans sa chambre l'espace idéal pour la lecture, surtout la nuit lorsque tout le monde dort et que la maison se retrouve plongée dans le silence : « *la nuit elle n'avait plus sommeil, elle lisait avec une lampe de poche une heure ou deux des livres pris au hasard à la bibliothèque du collège* »¹⁸⁹.

Mais en dépit de ce moment de lecture paisible, la chambre demeure un espace qui représente un mauvais souvenir à notre personnage, puisqu'il est

¹⁸⁵ LEILA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 13

¹⁸⁶ *Ibid*, op. cit, p. 13

¹⁸⁷ *Ibid*, op. cit, p. 16

¹⁸⁸ *Ibid*, op. cit, p. 19

¹⁸⁹ *Ibid*, op. cit, p. 14

intimement lié à ces moments de douleur, qui ont fini par avoir raison d'elle, la poussant ainsi à fuir au final la maison paternelle.

Si dans *Fatima ou les Algériennes au square*, la chambre est représentée comme un espace de séquestration, dans *Je ne parle pas la langue de mon père* elle est une séquestration et une torture. Elle est toujours non choisi mais imposé.

Dans le camion qui transporte le fils de Fatima, capturé par l'armée française à l'époque coloniale, pour le mener dans une prison où se trouve une chambre pour y pratiquer la torture, dans le but de faire parler les prisonniers, un des soldats sur un ton provocateur, avec une menace contenue affirme :

« On verra s'il dit rien avec un traitement spécial, on verra. La prison c'est pas l'hôtel ... Quand il sortira de la chambre réservée, on verra s'il fait encore le fier »¹⁹⁰

Contrairement à la chambre d'hôtel, où l'arrivant selon Pierre SANSOT, peut venir rechercher un refuge, car il y sera « à l'abri de la ville »¹⁹¹, ne serait-que temporairement, certaines chambres dans la prison peuvent être au contraire le danger lui-même. La chambre aura toujours cet espace qui préserve les secrets dont on a parlé, et ce grâce à son isolement, mais les secrets qu'elle gardera entre ses murs seront pour le moins troublants. L'isolement que permet la chambre n'est plus un rêve, d'autant plus que c'est un isolement sélectif, (isolement du torturé avec ses bourreaux par rapport aux autres prisonniers), la chambre devient un espace de torture, chambre réservée à la torture qu'on ne cherche pas à regagner mais à fuir.

Pour terminer, nous pouvons dire que l'intimité et le refuge qu'offre la chambre, et dont Gaston BACHELARD a parlé ne sont pas toujours présents dans les romans de notre corpus. L'isolement qui caractérise la chambre peut-être une arme à double tranchant : il peut être vécu comme un moment de paix et de rêve, tout comme il peut virer au cauchemar et sert à garder loin des regards, des moments obscurs et douloureux, voire même traumatisants. Au service de l'un

¹⁹⁰ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 86

¹⁹¹ PIERRE SANSOT, *Poétique de la ville*, Payot, 2004, p. 513

comme de l'autre, la chambre reste en tout cas une des pièces importantes d'une maison poussant ainsi Gilbert DURAND à dire que : « *les chambres de la demeure font figure d'organes* »¹⁹² car elles sont indispensables à l'existence de cette dernière tout comme les organes sont indispensables au corps humain.

4- La cuisine et les tâches ménagères : un univers éminemment féminin :

Nous avons cité un peu plus haut que si les hommes s'occupaient de la construction physique des maisons, ce sont les femmes qui les habitent réellement, car ces dernières s'affairent à donner une âme aux murs de béton, à aménager les espaces, les ranger, les nettoyer etc. Aux hommes reviennent les grosses œuvres, aux femmes les tâches ménagères.

Si la répartition de ces tâches entre hommes et femmes semble disparaître dans les civilisations occidentales avec le temps, elle est toujours d'actualité dans la majorité des sociétés arabo-musulmanes. Les héroïnes de nos romans ne semblent pas vraiment faire l'exception. Deux passages dans *Fatima ou les Algériennes au square* ne font qu'appuyer ces propos : « *chez elle en Algérie, dans le petit village, l'école c'était pour les garçons, et puis elle était un peu loin, les mères préféraient garder les filles à la maison, c'était un bon prétexte* »¹⁹³. D'abord, nous constatons là une grande injustice entre hommes et femmes vis-à-vis de l'apprentissage, ce dernier reste souvent le propre de l'homme, un luxe dont les femmes sont souvent exclues sous prétexte que ces espaces d'apprentissage sont loin de la maison, et donc risquent d'exposer les filles à d'éventuelles agressions et puis surtout ce sont les mères de famille qui deviennent complices avec les hommes pour enfermer leurs filles et donc les priver de leur liberté. Elles sont, elles même responsables de leur propre enfermement vu qu'elles cautionnent les lois du gardien du harem et y trouvent leur compte.

¹⁹² DURAND GILBERT, dans *Ville et écriture au féminin*, thèse en ligne soutenue par Céline GOURDIN-GIRARD, 2006, p. 137

¹⁹³ LEILA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 198

Il va de soi, que si les filles sont enfermées à la maison, c'est en aucun cas pour continuer à étudier, mais plutôt pour être initiées aux tâches ménagères et devenir à l'avenir de bonnes épouses, capables de s'occuper elles aussi de leur foyer : « *Les mères n'enfermaient pas leurs filles jusqu'à la puberté où elles les rejoignaient dans la maison pour une initiation à la vie d'épouse et de mère* »¹⁹⁴. Les choses semblent sonner comme une évidence, la maison et les tâches ménagères relèvent de la responsabilité de la femme, et c'est aux mères des familles de perpétuer la tradition.

Il s'agit donc pour elles de laver, repasser, cuisiner, ranger etc. Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, quand la narratrice est arrivée à l'âge adulte et tente de se remémorer la première année de la famille à Alger, elle peine à se souvenir de leurs dimanches là-bas, seul le souvenir de sa mère faisant le ménage semble lui revenir : « *Je ne me souviens plus de cette première année. Ma mère est, sans nul doute, occupée à faire blanchir et à repasser mon linge* »¹⁹⁵. Nous avons l'impression que l'image de la mère associée au travail domestique est moins un souvenir gardé en tête qu'une évidence, comme si la narratrice ne l'a pas vraiment en tête mais le devine sans le moindre effort, puisque pour elle c'est la logique. C'est ce que sa mère a dû faire toute sa vie, et surtout le dimanche pour que la narratrice soit marquée par cela.

En revanche, si les tâches ménagères sont décrites comme étant l'activité principale des femmes enfermées dans leur maison au point de faire de l'intérieur de cette dernière quasiment leur seul univers légitime, la cuisine apparaît encore plus comme l'espace éminemment féminin.

Nombreuses sont les fois où la cuisine apparaît associée à un personnage féminin, à tel point qu'on commence à croire qu'ils sont indissociables, et ce, dans les quatre romans de notre corpus. On citera par exemple dans *Les Alouettes naïves* une citation qui illustre ces propos : « *Lalla Aïcha qui, de la cuisine, écoute, en*

¹⁹⁴ LEILA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 103

¹⁹⁵ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 136

versant du beurre fondu dans les jarres, puis le miel dans les bocaux. »¹⁹⁶, ou encore « Lalla qui, de la cuisine, tendait à son époux les pâtisseries pour le café »¹⁹⁷. Dans les deux extraits, la cuisine est associée à la présence d'un personnage féminin : ce dernier est occupé à accomplir un travail domestique, comme celui de remplir les jarres, ou à servir le mari comme Lalla.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la cuisine est représentée comme étant le bien de la femme par rapport au reste de la famille : « J'imaginai alors ma mère, à cet instant, de retour à sa cuisine »¹⁹⁸, ou encore « Rangeant sa cuisine, ma mère paraît désormais soulagée »¹⁹⁹, comme si le pronom possessif « sa » est là pour insister sur le fait que la cuisine a été construite spécialement pour la femme, elle est à elle seule, son espace par excellence.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, les choses ne sont pas près de changer, et encore mieux, l'espace de la cuisine n'est pas associé à la maîtresse de la maison, une française instruite qui travaille comme enseignante, mais plutôt aux deux bonnes Fatima et sa sœur Aïcha. Quand la narratrice les évoque, elle les associe instinctivement aux espaces dans lesquels elles circulaient, entre autres, la cuisine : « je ne me rappelle pas les avoir entendues parler une autre langue, dans la cuisine, les chambres ou la buanderie »²⁰⁰. L'association de la cuisine aux bonnes prouve bien que cet espace est le propre du serviteur et non pas du maître de la maison. Un peu plus loin dans le roman, un extrait vient le confirmer « quand ils parlaient des femmes qui servaient dans la grande maison, les bonnes, cuisinières, femmes de ménage »²⁰¹. Elles sont mal vues, l'idée de la bonne n'est pas loin de celle de l'esclave, la cuisine est l'espace du serviteur, elle le rabaisse par rapport à son maître.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, ce roman relate en somme la vie d'une famille Algérienne immigrée en France, en mettant continuellement en

¹⁹⁶ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 43

¹⁹⁷ *Ibid*, op. cit, p. 91

¹⁹⁸ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 349

¹⁹⁹ *Ibid*, op. cit, p. 52

²⁰⁰ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 44

²⁰¹ *Ibid*, op. cit, p. 68

évidence deux personnages féminins, à savoir : Fatima et Dalila, mère et fille, l'une continue à vivre avec les principes de la vie arabo-musulmane et l'autre, née en France, se retrouve malgré elle influencée par la culture européenne.

Quand la cuisine est citée dans ce roman, les propos sont moins sévères, car même si pour Fatima cette pièce continue à être son espace, surtout pour la mère de famille qu'elle est, la nouveauté, est que la cuisine n'est pas systématiquement associée aux tâches ménagères, jugées comme aliénantes, elle est aussi un espace de méditation pour elle, vu qu'elle y retrouve une certaine calme. Dalila parlant de sa mère : « *A un moment elle l'avait entendue se lever pour boire un thé, seule dans la cuisine* »²⁰² et aussi « *Le verre vide, Fatima est restée assise dans la cuisine sous le calendrier des postes qu'elle ne sait pas lire, le regard fixé sur le verre à thé rouge* »²⁰³. En fixant son verre Fatima se remémorait des souvenirs qui parfois la faisaient « *rire tout à coup* ».

Toutefois, en dépit de ce moment de sérénité et de rêverie que lui offre la cuisine devant son thé, cette dernière ne tarde pas à lui rappeler son rôle dans cet espace. Tout comme pour les autres personnages féminins qu'on a vus, Fatima se retrouve dans la cuisine pour accomplir un travail domestique, et là aussi c'est Dalila qui le rapporte : « *Lorsque ma mère s'asseyait sur le sol de la cuisine pour mouiller et brasser la graine de couscous, ses mains allaient seules* »²⁰⁴. A force de travailler tout le temps, le roulement du couscous est devenu un automatisme pour elle.

Comme on vient de le voir, la cuisine est quasiment toujours associée à la femme, jamais à un homme, comme si la femme sur cette terre est née pour y passer sa vie. Mis à part les rares moments de détente pendant le café, les tâches ménagères demeurent la seule occupation de ces femmes enfermées, la plupart ne se voient même plus ailleurs. L'idée que la cuisine et le travail domestique relèvent de la responsabilité de la femme est ancrée au plus profond d'elles, se transmet de génération en génération, de mère en fille, à tel point que

²⁰² LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 22

²⁰³ *Ibid*, op. cit, p. 23

²⁰⁴ *Ibid*, op. cit, p. 136

l'accomplissement de leur travail a fini par devenir une seconde nature. Elles ne pensent plus, comme des machines elles sont programmées à nettoyer et cuisiner. C'est pourquoi ces tâches ménagères sont décrites comme aliénantes, un moyen de soumission « *toutes, soumises ou tranquilles, resteront rivées à l'époux, aux enfants, à la belle-mère* »²⁰⁵, songe la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*. Quand l'une des baigneuses au hammam a la fantaisie et le plaisir de chanter à voix haute, libérant sa voix, celle-ci se libère elle-même contrairement aux autres femmes qui semblent avoir accepté avec amertume leurs conditions de vie.

5- La terrasse et la cour, espaces de détente pour les femmes :

La terrasse et la cour, sont deux espaces d'ouverture dans la maison arabo-musulmane. Ce sont d'un côté, des lieux pour l'accomplissement de certaines tâches ménagères, comme : rouler le couscous, étendre le linge, laver et sécher la laine etc. Et d'un autre côté, des espaces de détente pour les femmes, notamment après le coucher du soleil, soit pour simplement observer le quartier tout en bavardant, soit pour fêter un mariage pendant les nuits d'été.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, les terrasses sont synonymes de fêtes d'été dans l'ancienne cité de la narratrice. Jouant le rôle de soupape pour ces femmes cloîtrées, les mariages sur ces terrasses deviennent un moment de défolement attendu avec impatience, pour oublier le mari, les enfants, l'emprisonnement, danser et chanter uniquement toute la soirée : « *un été où se succédaient les noces, de terrasse en terrasse, et où les clameurs de joie l'emportaient sur les sanglots à demi étouffés de l'une ou de l'autre ...* »²⁰⁶, un univers semblable à celui des « *récits des Mille et Une Nuits* »²⁰⁷. C'est la saison des fêtes de femmes comme le dit la narratrice, où ces dernières arborent leur plus belle toilette, leurs bijoux, et l'occasion aussi pour certaines de choisir une future belle fille.

Mais en plus de ce monde féminin en pleine festivités, qui semble fasciner la narratrice, s'ajoute un autre paysage qui ne la laisse pas indifférente,

²⁰⁵ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 77

²⁰⁶ *Ibid*, op. cit, p. 198

²⁰⁷ *Ibid*, op. cit, p. 196

celui du port antique qu'elle peut contempler depuis la terrasse de la maison de sa grand-mère :

*« la demeure de ma grand-mère avec ses hautes terrasses donnant sur les autres maisons, d'où l'on voyait aussi le port antique à l'horizon. Je m'y réfugiais souvent, seule, les jours d'été, à l'heure du couchant, pour rêver »*²⁰⁸

La terrasse dépasse cette fonction que les femmes lui ont réservée, celle des fêtes, pour devenir l'espace de solitude et de rêve pour la narratrice. Ceci nous rappelle inmanquablement ce que nous avons vu précédemment avec la chambre, comme si la terrasse devient une chambre à ciel ouvert, qui invite à la rêverie en raison, de son calme, sa solitude et des paysages panoramiques qu'elle offre à la narratrice. Bref, un refuge.

Dans *Les Alouettes naïves*, les terrasses sont un espace qui permet aux femmes de garder un contact avec la rue et une vue dérobée du dehors. Par exemple lors du passage du vendeur de vaisselle, ce dernier est devenu un moment qu'elles attendent avec une folle impatience : *« les femmes riaient tout excitées devant ce trésor qu'elles contemplaient par-dessus les terrasses »*²⁰⁹. La terrasse, comme le balcon ou la fenêtre, que nous verrons dans la suite de notre analyse, est un espace qui fait partie du dedans, mais qui donne sur le dehors. La rue devient un espace de distraction qui ne leur est plus interdit du moment qu'elles restent sur leur terrasse.

C'est ce genre d'évènement qui alimentera leur sujet de discussion à l'heure du café, dans la cour de la maison, autour d'une table basse, devant des beignets et des gâteaux au miel avec du café : *« à l'heure du café, les femmes qui se rassemblaient dans les cours ne parlaient que de cette brouette et de ces verres incassables »*²¹⁰. La cour revêt son rôle d'espace de détente féminin, d'un moment de complicité qui les réunit chaque après-midi, comme une tradition qu'elles préservent jalousement. La cour devient leur café maure à elles, dans lequel les hommes ne sont pas autorisés, un espace de liberté finalement.

²⁰⁸ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 196

²⁰⁹ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 158

²¹⁰ *Ibid*, op. cit, p. 158

En ce qui concerne les fêtes, ces dernières continuent à avoir lieu à l'intérieur des maisons. Cependant, au lieu des terrasses, les femmes se sont choisi le patio, nous le savons grâce à Nfissa, qui n'attend que l'instant où elle pourra abandonner son corps à la danse, au rythme de la musique pour se libérer : « *Au cours de la noce, Nfissa se présentait, à son tour, sur la piste, au centre du patio* »²¹¹, sans attendre d'invitation comme le veut la loi des bonnes manières féminines, elle « *dansait, dansait enfin, dansait à perdre haleine* »²¹² sous l'œil admiratif des autres femmes.

Pour ce qui est de *Fatima ou les Algérienne au square*, les réunions des femmes à l'heure du goûter, dans la cour de la maison sont remplacées par les rencontres au square. Les femmes venues d'Algérie ont tenu à préserver cette tradition, surtout qu'elle constitue l'un des rares moments de plaisir qu'elles s'accordent.

La place qu'occupe la cour, dans leur cœur et leur esprit, avec tous ses souvenirs agréables les rendent nostalgiques de la terre natale, c'est pourquoi, à leur manière elles se sont trouvé un espace pour la remplacer. Si la cour permet aux femmes de la rive sud de la Méditerranée de résister ensemble à leur enfermement par le biais de ces moments de complicité partagée, celles vivant en terre étrangère, tentent de résister, à leur exil, à travers leurs réunions au square, parce qu'on résiste mieux tout compte fait lorsqu'on est en groupe, le mal est partagé et presque oublié :

« *C'est dans le square de la cité, au pied des blocs et des barres, qu'elles sont chez elles, entres elles, enfin solidaires. Le square c'est le patio du pays natal. Elles bavardent et la parole libre passe de la joie à la détresse, du rire à la complicité. Elles affrontent ensemble les violences de la cité, les conflits entre la tradition et la modernité, elles vivent les fêtes, les rites, les croyances et la mort en terre étrangère* »²¹³

Si les espaces féminins sont restreints dans les romans de notre corpus, ils ne sont pas pour autant inexistantes. Tout comme le hammam à l'extérieur, les terrasses et les cours à l'intérieur des maisons aident les femmes à se distraire, à

²¹¹ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 119

²¹² *Ibid*, op. cit, p. 119

²¹³ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, pp. 09- 10

souffler, pour mieux se ressourcer. L'univers féminin dans ces lieux s'organise autour d'une vie collective, qui repose sur le partage, le rire et la complicité. L'enfermement n'est pas totalement négatif pour elles, tant qu'elles restent ensemble, un jour elles finiront par triompher.

6- La fenêtre et le balcon :

Le balcon et la fenêtre, sont deux espaces qui relient le privé au public. En effet, par leur disposition qui fait partie de la maison mais qui donne souvent sur la rue, ils permettent d'apporter une fraîcheur extérieure aux habitants de la maison, donc à l'intérieur, et invitent par la même occasion le promeneur à l'extérieur à deviner l'âme de la maison, ce qui peut se passer à l'intérieur de celle-ci. Ils jouent le rôle d'un pont qui relie deux espaces, deux univers complètement aux antipodes.

Par son attitude toujours surélevée, le balcon permet à la fois « *la distance et la proximité, le sentiment d'être isolé et le bonheur de communiquer* »²¹⁴. Pour Pierre SANSOT, le balcon tout comme la fenêtre, sont des espaces qui ont été choisis par la poésie et surtout le théâtre, en raison de la noblesse des phrases que la personne devra choisir pour s'adresser à celles, situées en haut, elle « *improvise naturellement de belles phrases cadencées et cérémonieuses* »²¹⁵.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, suite à la tentative de suicide de la narratrice, celle-ci le lendemain désabusée et engloutie dans un profond silence, a choisi de se laisser porter par le rêve auquel le balcon de leur appartement l'invite en restant allongée sur une chaise longue : « *Moi, sur le balcon de l'appartement des parents, au troisième étage, allongée sur une chaise longue, semblant lire ou rêvasser* »²¹⁶.

D'un côté, le balcon ici, par son ouverture sur l'extérieur, apporte à la narratrice une sorte d'échappatoire à sa douleur. Même si physiquement, son corps est là, sur la chaise longue, son esprit est ailleurs. D'un autre côté, le corps

²¹⁴ PIERRE SANSOT, *Poétique de la ville*, Payot, 2004, p. 538

²¹⁵ *Ibid*, op. cit, p. 538

²¹⁶ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 419

allongé sur une chaise longue et l'esprit qui vogue librement, nous fait penser au fauteuil du psychanalyste et de la thérapie, le balcon devient un espace de thérapie, qui certes ne guérit pas mais au moins adoucit la douleur.

Un peu plus loin, on retrouve l'image classique de la belle sur le balcon et de son chevalier en bas, sauf que les conditions ne sont plus mêmes. Le chevalier ici, étant le responsable de cette tentative de suicide perd ses qualités de noble protecteur, il devient au contraire le danger lui-même guettant sa proie :

«Les trois ou quatre jours suivants, je les ai passés allongée sur le balcon (...) le jeune homme – qui reprend le titre de « fiancé »-s'installe dans la rue en face. Il reste planté pendant des heures. Il est là, le chasseur. Il veille sur la proie. Mais la proie est indifférente. (...) Une passion vidée»²¹⁷□.

Le balcon permet de garder un lien et un œil sur son chasseur mais en même temps de rester loin et protégée de lui, grâce à la hauteur. Il assure à la fois une proximité et une distance aussi physique que morale. L'homme redevient encore son fiancé, donc il n'est pas un simple étranger mais en même temps loin d'elle car elle est devenue indifférente à lui, elle est vidée par cette passion.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, le père de la narratrice ne semble pas voir en la hauteur du balcon ou de la fenêtre une protection suffisante pour sa fille, étant donné qu'elle reste exposée au dehors et donc à une éventuelle agression :

« Mon père m'appelle : Ne reste pas là, sur le balcon –Pourquoi ? –C'est dangereux. –Dangereux ? –Tu m'écoutes ? Ne reste pas là. Il commence à faire nuit. –A cause de la nuit ? –Tu sais pourquoi, alors ne pose pas toujours des questions, je ne veux pas te voir là, c'est tout. »²¹⁸□

La décision est ferme et indiscutable, le danger est bien identifié par les deux protagonistes : par la narratrice et son père, mais cette dernière continue à provoquer son père pour l'entendre le formuler. Prétextant dans un premier temps la nuit pour éviter d'y répondre, le père finit par trancher : quitter les lieux demeure la seule solution.

²¹⁷ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 435

²¹⁸ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 20

Nous comprenons mieux le danger qui rôde autour du balcon et de la fille quelques pages plus loin. Etant en temps de guerre, celle de la libération algérienne, les choses pouvaient dégénérer à n'importe quel moment entre les deux camps. Quand la narratrice et ses sœurs s'amusaient à rester derrière la fenêtre de leur chambre pour apercevoir les camions transportant des soldats, leur père leur défendait de rester proches de la fenêtre, jugée comme dangereuse aussi:

*« Mon père n'est pas entré dans la chambre pour nous défendre de rester à la fenêtre
« C'est dangereux, ne restez pas là ... on sait jamais », comme il le fait souvent »²¹⁹*

Nous comprenons que cette fois-ci c'est l'exception, mais selon l'habitude, le père avait coutume d'interdire à ses filles ces deux espaces, à certains moments de la journée, toujours pour la même raison.

On ne peut s'empêcher de penser aux propos de Pierre SANSOT, quand il parle de la possibilité qu'offre le balcon, et c'est pareil pour la fenêtre, de trouver protection derrière les persiennes, ou de quitter carrément les lieux quand on devient l'objet de regards indiscrets.

S'agissant du père de la narratrice, il n'est pas uniquement question de regards indiscrets, du moins c'est ce qu'il a avoué, parce que la narratrice rapporte que les soldats finissaient par apercevoir les têtes des trois filles derrière la fenêtre et leur faisaient des signes. Pour son père le danger était de recevoir une balle, vu que les fusillades éclataient souvent.

La fenêtre et le balcon deviennent des espaces interdits pour les filles par leur père, ce qui nous pousse à nous demander : s'agit-il réellement du danger de la fusillade ? Ou le père, l'instituteur qui a épousé une française, se faisait-il rattraper par les traditions de sa société, limitant ainsi la liberté de ses filles quand elles risquaient de devenir l'objet de regards indiscrets ? On sait au moins, grâce à la bonne Aïsha que les « *garçons ne franchissaient pas le seuil de la maison du*

²¹⁹ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 82

maître »²²⁰, car même s'il est tolérant, certaines lois arabo-musulmanes restent inculquées en lui, il se doit de protéger son harem.

La fenêtre et le balcon demeurent pour certaines femmes de nos romans, mêmes pour celles qui ont bénéficié d'un peu plus de liberté, un espace de distraction convoité. A l'insu d'un père ou d'un mari, dès que l'occasion se présente, elles se penchent vers le dehors à travers ces espaces dans l'espoir d'éviter l'ennui de leur enfermement, « *car tout passant, même le plus anonyme, apporte l'espérance. Il nous délivrera d'un long ennui* »²²¹.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, la narratrice se souvient de la fantasia qui avait lieu une fois par an sur le stade. Ne pouvant y assister parce que le père ne l'aurait pas autorisée, la narratrice rapporte qu'« *il fallait regarder depuis la fenêtre à moustiquaire de la salle de classe* »²²². A défaut de ne pouvoir y assister la fenêtre devient expédient salvateur.

Mais la distraction n'est toujours pas d'un niveau élevé, car parfois il peut s'agir d'une bagarre qui pouvait éclater entre les voisines. Ces espaces d'ouverture sur le dehors n'ont pas toujours que du positif. Les espaces : masculins, peuvent devenir un lieu de disputes ou de règlements de compte entre les femmes. Ne pouvant sortir dans la rue, pour hurler et réclamer justice quand l'une de leur progéniture est victime d'une bagarre, car la rue leur est défendue, leur langage agressif via la fenêtre devient une parade, l'unique arme de défense qu'elles peuvent posséder : « *Dalila ne connaissait pas tous ces mots que les femmes criaient d'une fenêtre à l'autre* »²²³. Tandis que pour les autres femmes qui ne sont pas concernées, ce spectacle devenait des plus excitants. Dalila nous rapporte qu'au moment de la dispute, ces dernières :

²²⁰ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, pp. 73- 74

²²¹ PIERRE SANSOT, *Poétique de la ville*, Payot, 2004, p. 540

²²² LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p 14

²²³ LEILA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 75

*« avaient ouvert les fenêtres et les baies vitrées des salles de séjour, pour assister à la bagarre verbale. L'esplanade en bas était déserte. Les enfants s'étaient sauvés pour échapper à l'accusation de l'une ou l'autre des femmes déchaînées »*²²⁴

Pour terminer, les deux espaces d'ouverture sur la rue, à savoir le balcon et la fenêtre permettent aux personnages féminins de ces trois romans de garder contact avec le dehors, mais chacune l'utilise à sa manière. Un moyen de rêve et d'échappatoire quand la douleur est forte et le corps vidé, un moyen de distraction quand l'ennui devient pesant ou encore l'unique recours pour se faire justice quand le dehors les agresse. Dans tous les cas, ces deux espaces ne sont pas là qu'à titre ornemental, ou simplement pour permettre l'aération, ils sont un pont entre un monde féminin condamné à la claustration et un dehors, jugé comme attractif, synonyme de liberté et de rêve pour elles.

Conclusion :

Pour conclure, l'espace privé dans les romans de notre corpus est dans la plupart des cas lié aux personnages féminins, et ce du balcon et la fenêtre à la cour et la terrasse, en passant par les chambres et la cuisine, la maison en somme. Nous constatons que les femmes de ces romans sont loin de voir dans la maison l'espace refuge dont parle Gilbert DURANT. Pour elles, la maison est souvent une prison, un espace répressif qu'espace de liberté, comme le prétendent les hommes. Et si cette dernière existe dans certains cas, il s'agit d'une liberté qu'elles ont été forcées de se fabriquer faute de pouvoir accéder à la rue.

Les narratrices des romans sont toutes des femmes qui ont bénéficié du droit aux études, peuvent quitter momentanément leur prison pour respirer dans les rues de la ville, elles le doivent toutes à un père libéral.

Toutes, solidairement, ont pris la parole pour parler de ces femmes *« chuchotantes ou déchirées derrière chaque persienne »*²²⁵, enfermées entre les murs de leurs demeures, occupant leur journées avec des tâches ménagères pour tenter d'oublier leur claustration. Elles sont nulle part dans la maison de leurs pères,

²²⁴ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 74

²²⁵ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 284

même si elles sont les maitresses des maisons en apparence, elles ne s'y retrouvent pas en réalité, elles n'ont pas vraiment leur place parce qu'elles n'ont pas choisi d'y être. Condamnées au silence elles prendront leur enfermement en patience jusqu'à ce qu'un jour le soleil finisse par se lever pour elles aussi.

Deuxième Partie

Espace urbain, corps féminin et regard de l'Autre

Chapitre I : L'imagologie de l'espace urbain

Chapitre II : L'espace urbain et le regard de l'Autre face au corps féminin

Chapitre I : L'imagologie de l'espace urbain

« Il y a presque autant de mondes
que de regards »

Roger MUNIER, dans Bertrand
WESTPHAL, *LA
GEOCRITIQUE, Réel, Fiction,
Espace*

Introduction :

L'espace de travail du comparatiste est un champ de confrontation continuelle. Une confrontation choisie entre la langue ou la culture d'origine avec celles de l'Autre, c'est-à-dire l'étranger.

Tout au long de notre thèse, nous avons tenté, dans tous les chapitres que nous avons abordés, d'appliquer la comparaison aux romans choisis. Le présent chapitre ne fera pas exception. Il s'agit dans ce dernier intitulé : *L'Imagologie de l'espace urbain*, de mettre l'accent sur une discipline comparative, en l'occurrence, l'imagologie.

L'étude des images ou de la représentation de l'étranger dans la littérature, repose selon PAGEAUX, sur une comparaison et une confrontation permanente aussi minime soit-elle, entre un « Je » et un « Autre », entre un « Ici » et un « Ailleurs ». Nous tenterons dans ce chapitre de découvrir comment l'Autre est perçu par le Moi dans l'espace urbain, et inversement ? Nous verrons que cette image que l'on se fait de l'Autre est en rapport direct avec notre culture, notre mode de vie. Elle traduit, en réalité, l'écart qui existe entre deux réalités culturelles.

1- L'imagologie littéraire :

Dans son ouvrage *La Littérature générale et comparée*, Daniel-Henri PAGEAUX affirme que l'image est perçue comme une représentation mentale, voire symbolique d'une culture différente de celle appartenant au sujet qui regarde. Pour lui :

« il est acquis que l'image est représentation, c'est-à-dire des éléments présents à l'esprit (de l'écrivain, d'une collectivité) et remplacent un originel absent (l'étranger) »²²⁶.

Simple exemple à titre d'illustration : l'image que l'on peut se faire de l'Occident, en tant qu'arabo-musulmans, peut-être très différente de celle des musulmans d'origine Asiatique. C'est la raison pour laquelle il ajoute que, cette image que l'on se fait de l' « Autre » peut ne pas lui être ressemblante et vraie, bien au contraire :

« L'image comparatiste n'est pas un double du réel (un analogon) ; elle se forme et s'écrit à partir de schémas, de procédures qui lui sont préexistants dans la culture regardante »²²⁷.

C'est là que réside toute l'originalité de l'image. Un même « Autre » perçu par plusieurs cultures regardantes donne lieu à des représentations particulières. En effet, si l'image passe d'abord par l'esprit, ce qui la rend différente et singulière, c'est la culture et le vécu de celui qui regarde.

L'image peut aller, selon PAGEAUX, jusqu'à devenir une langue que le comparatiste utilisera tant qu'elle le représente. Une deuxième langue qui s'ajoute à la sienne, un moyen de communication spécifique pour exprimer cette différence qui existe entre les deux réalités culturelles :

« Jusqu'à un certain point l'image est un langage, une langue seconde, parallèle à la langue que le « je » parle, coexistant avec elle, la doublant en quelque sorte, pour dire l'Autre, pour dire autre chose »²²⁸.

Mais là où la réflexion de PAGEAUX est vraiment significative, c'est lorsqu'il explique que si l'image représente l'Autre dans sa culture, dans sa société ou son espace, elle ne manque pas de nous renseigner en même temps, sur la culture de celui qui l'a élaborée, celui qui regarde. Le comparatiste, dans son analyse, regarde l'Autre et se compare à lui instinctivement. C'est par rapport à sa culture à lui, à sa propre réalité qu'il peut dégager les différences qui le séparent de l'Autre. Définir l'Autre et se définir Soi-même, penser l'Autre et se penser-Soi-même :

²²⁶ DANIEL-HENRI PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Arman Colin, 1994, p. 61

²²⁷ *Ibid*, op.cit, p. 61

²²⁸ *Ibid*, op.cit, p. 61

« L'image de l'étranger (culture regardée) peut donc transposer, sur un plan métaphorique, des réalités « nationales » qui ne sont pas explicitement dites, définies, et qui pour cela relèvent de l' « idéologie ». Mais, plus largement, elle relève, pour le comparatiste, d'un imaginaire social, marqué par une bipolarité : identité vs altérité, termes à la fois opposés et complémentaires »²²⁹.

L'image est donc un résultat de la confrontation de deux cultures, de deux espaces. Quand le Je, qui regarde, révèle l'Autre, il tend, en même temps, à le nier et se révèle lui-même. Cette image, qui est une seconde langue ou un langage symbolique, exprime à la fois l'identité et l'altérité.

2- La thématologie littéraire :

Le thème constitue avec les images (que l'on vient de voir) et les mythes (que l'on s'abstiendra d'expliquer ici) le fondement même de la littérature. Il a été déjà traité dans un chapitre précédent, et ne relève pas de l'exclusivité du comparatiste, comme l'est l'image. Dans ce présent chapitre, on n'abordera donc pas le thème de façon détaillée, on se limitera uniquement à son rôle dans le domaine des études comparatives. Il sera question du thème comparatiste.

Parmi les fonctions qu'un thème peut remplir dans une étude comparative, on citera celle de révéler une idéologie précise, propre à un groupe social. Pour ce faire, le comparatiste aura inmanquablement besoin de confronter le thème à l'histoire. En effet, selon Daniel-Henri PAGEAUX, la confrontation de ces deux derniers permet de comprendre comment ils s'influencent et se complètent. Etudier et analyser un thème à une période historique précise, permettra de révéler l'idéologie qui régnait à cette même période, qui sera probablement différente d'une autre époque historique.

Allant plus loin dans le travail de la comparaison thématique, PAGEAUX ajoute que :

« La thématique d'un texte peut-être confrontée avec celles d'autres textes (impératif comparatiste), avec d'autres thématiques pour comprendre la spécificité du travail de

²²⁹ DANIEL-HENRI PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Arman Colin, 1994, p. 60

l'imagination, comment un groupe de textes peut composer un imaginaire particulier, par le traitement d'un ou de plusieurs thèmes »²³⁰

Le thème vient donc s'ajouter à l'image pour révéler l'idéologie d'un groupe social dans un espace et une période historique précise. Un peu plus loin dans son livre, PAGEAUX parle alors de « « vision du monde », de *Weltanschauung*, porte ouverte soit sur l'idéologie (utilisation de la notion par Lukàcs) soit sur l'idéalisme, sur une histoire de l'esprit humain (*Geistesgeschichte*) »²³¹.

S'agissant de notre corpus, on abordera principalement dans ce chapitre le thème de la femme dans l'espace urbain, dans les textes de nos deux écrivaines. Un regard croisé durant la période coloniale. D'un côté, on s'intéressera au regard que porte le colon sur la femme du colonisé et ses espaces, c'est-à-dire : espaces féminins, espaces où elle circule. D'un autre côté, au regard que porte le colonisé sur la femme de son maître, du colon et ses espaces à elle. Tout cela dans l'objectif de dégager l'écart entre les visions.

3- Imagologie et espace urbain :

Dans son ouvrage intitulé *LA GEOCRITIQUE, Réel, Fiction, Espace*, Bertrand WESTPHAL aborde le thème de l'imagologie et de son rapport avec l'espace. En effet, l'auteur s'interroge clairement sur la notion de l'imagologie et sur ce qu'elle a pu apporter dans le domaine des études de spatialité.

Tout d'abord, il insiste sur le caractère interdisciplinaire de l'imagologie. Si cette dernière se définit comme étant la représentation de l'Autre dans la littérature, ceci laisse comprendre que cet Autre doit être analysé selon plusieurs disciplines, comme : l'anthropologie, la sociologie ou encore l'histoire.

De plus, l'auteur précise que dans les images dégagées par l'imagologue, il ne faudra pas chercher l'écart entre la réalité et sa représentation, mais plutôt l'écart entre la culture regardante et la culture regardée. Dans cet écart, l'approche imagologique ne manquera de représenter l'espace :

²³⁰ DANIEL-HENRI PAGEAUX, *La littérature générale et comparée*, Arman Colin, 1994, p. 80

²³¹ *Ibid*, op.cit, p. 87

« l'espace imagologique dispose d'une nature qui lui est propre. Il ne relève pas directement de l'auto-image, dans la mesure où, par définition, il est perçu à travers les yeux d'un tiers. L'espace est mis en perspective, saisi dans une « hétéro-image » : il devient le support d'une altérité qui pourra diminuer sans vraiment être surmontable. »²³²

L'espace est donc le « support » où se joue l'altérité, le lieu de confrontation de deux personnes : regardante et regardée. Quelle image pourrais-je avoir de l'espace de l'Autre, et quelle image se fait cet Autre de mon propre espace ?

Force est de constater que dans l'image il y a perception, et qui dit perception dit regard. Ce dernier est continuellement posé sur l'Autre, suscitant de multiples réactions : étonnement, indifférence, acceptation, perplexité etc.

Pour Bertrand WESTPHAL, le regard ou le point de vue que l'on peut se faire d'un espace, est relatif au rapport qu'un observateur entretient avec l'espace de référence. Il peut être endogène, exogène ou allogène.

Le point de vue *endogène*, concerne l'autochtone vis-à-vis de son propre espace, une vision étrangère à toute forme d'exotisme, étant donné qu'il s'agit de son espace familier. (Ce ne sera pas l'objectif de ce chapitre. On citera comme exemple : la représentation que Assia DJEBAR nous a faite de ses espaces familiers, espaces d'enfance et d'adolescence. S'ils vont être abordés ici c'est uniquement pour les comparer à l'espace de l'Autre, pour dégager l'écart dont on parle ici et là)

Le point de vue *exogène* concerne le voyageur, c'est un point de vue empreint d'exotisme pour un espace précis. Par exemple : le passage de Théophile GAUTIER, Guy de MAUPASSANT, Alexandre DUMAS et bien d'autres, dans La Casbah d'Alger.

Le dernier, est un peu entre les deux précédents, car il n'est pas familier, ni complètement extérieur. Il est appelé : point de vue *allogène*. C'est celui de ceux qui se sont fixés dans un espace précis sans que ce dernier ne leur soit

²³² BERTRAND WESTPHAL, *LA GEOCRITIQUE, Réel, Fiction, Espace*, Ed Minuit, 2007, p. 184

encore familier ni complètement exotique. (Il s'agira dans notre corpus du regard que portent les colons, établis en Algérie, sur les espaces des autochtones).

Ces trois points de vue émanant de la subjectivité du regardant sur les espaces, permet la formation de multiple visions sur le monde. WESTPHAL affirme que :

« La confrontation des points de vue subjectifs-endogène, exogène et allogène- permet de matérialiser l'extrême variabilité des discours sur le monde, en marge de tout ce qui tend vers le singulier : la doxa idéologique, collective, qui ramène le tout (tous) au même et la parole « exemplaire » émanant d'une subjectivité privilégiée »²³³

L'approche imagologique dans les études spatiales, va se concentrer sur les différences qui existent dans cette multitude de visions. Etudier l'écart entre les points de vue sur un même espace, essayer de comprendre cette diversité, aidera par la suite à appréhender d'une manière beaucoup plus juste la réalité et de chasser les stéréotypes. A ce sujet Bertrand WESTPHAL dira :

« La mise en regard (c'est le mot) de l'œuvre et d'un corpus articulés autour d'un même référent spatial permet de mieux situer les attentes, les réactions et les stratégies de chaque écrivain. Elle permet aussi de dégager une leçon sur l'espace qui a été ciblé »²³⁴

Nous étudierons simplement ici la confrontation des points de vue des auteurs que l'on vient de voir, celui de Assia DJEBAR et de Leila SEBBAR dans les romans de notre corpus.

Si nous observons les espaces de liberté féminins chez les deux auteurs, on constatera que dans les deux romans de Assia Djébar ils sont représentés par : la maison, le hammam, les espaces de fêtes (mariages, circoncision, etc), bref des espaces exclusivement féminins où aucune présence masculine n'est autorisée.

La culture arabo-musulmane, basée sur la dichotomie des espaces : masculin/féminin, y figure par excellence chez Assia DJEBAR, aucune mixité n'est autorisée, sauf pour les quelques femmes privilégiées qui ont eu droit aux études. Même si, là encore, leur liberté reste conditionnée.

²³³ BERTRAND WESTPHAL, *LA GEOCRITIQUE, Réel, Fiction, Espace*, Ed Minuit, 2007, p. 212

²³⁴ *Ibid*, op.cit, p. 213

En revanche chez Leila SEBBAR, les espaces de liberté féminins, sont un peu différents. Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, comme le titre l'indique d'ailleurs, le square est représenté comme un espace de liberté que les femmes fréquentent, une extension de leur espace particulier. Un espace public, qui ne leur est pas interdit et que d'une certaine façon elles s'approprient. Elles ne sont pas obligées de rester chez elles cloîtrées, pour partager un après-midi entre femmes.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, la narratrice, étant fille de française comme nous l'avons vu, rapporte que sa mère et ses amies partaient parfois avec leurs filles pour passer un moment à la plage : « j'ai entendu ma mère et ses amies de Port-Say parler à demi, lorsqu'elles se promenaient le long de la mer »²³⁵. Si, par ailleurs, elles ne sortaient pas en ville, c'était pour éviter d'être menacées à cause, justement, de leur différence.

Les espaces de liberté féminins chez Leila SEBBAR ne sont pas choisis en fonction de la présence ou l'absence masculine, comme chez Assia DJEBAR. Chez elle, ils sont choisis en fonction de la sécurité qu'ils peuvent apporter, et dès que cette dernière n'est plus assurée, il est hors de question de les fréquenter :

« ce jour-là, elles parlent et je n'entends pas les rires des sœurs et de ma mère, des rires heureux, je crois, je comprends qu'on ne pourra plus marcher ainsi au bord de la mer jusqu'au port, jusqu'à la rivière de l'autre côté, on nous menace »²³⁶.

Même constatation dans *Fatima ou les Algérienne au square*. Ces dernières fréquentaient régulièrement cet espace, jusqu'au jour où il est devenu source d'ennuis avec la police, à cause des bagarres des garçons, qui opposaient les différents clans de la société : Français, Arabes, Antillais etc.

Si les deux héroïnes de Assia DJEBAR font partie de la culture arabo-musulmanes, et ont connu cette dichotomie des espaces, et ne pouvaient se divertir qu'en vase clos, celles de Leila SEBBAR, ont bénéficié d'une certaine liberté. L'une grâce à son exil, l'autre en raison du mariage mixte de ses parents.

²³⁵ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 113

²³⁶ *Ibid*, op.cit, pp. 113-114

De là, la question que l'on se pose : comment les quatre héroïnes des quatre romans perçoivent-elles l'espace de diversion de l'Autre ? Chez Assia DJEBAR, l'Autre est la femme européenne durant la période coloniale en Algérie, et chez Leïla SEBBAR, l'Autre est la femme arabo-musulmane, dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, et la femme européenne en France dans *Fatima ou les Algériennes au square*.

Nous analyserons cette dernière partie dans le titre qui suivra, réservé à l'étude de l'altérité.

4- L'altérité ou la rencontre de l'espace de l'Autre :

L'Encyclopédie Universelle définit l'altérité comme suit :

« Soi et Autrui, identité et différence. D'une part être conscient de soi, se saisir comme un Je, un sujet, privilège exclusivement humain. D'autre part, autrui, le différent, ce qui m'est étranger, un moi qui n'est pas moi et qui se prétend toutefois mon semblable »²³⁷

Dans cette définition, il serait difficile de ne pas remarquer l'opposition et la confrontation sur lesquelles repose la notion de l'altérité. En effet, l'être humain se définit dans sa différence avec son voisin. Il ne prend conscience de ce qu'il est réellement que lorsqu'il se mesure à Autrui, un semblable, quelqu'un comme lui mais qui n'est pas lui.

Le regard que nous posons sur l'Autre ou particulièrement sur son espace, peut susciter différentes réactions comme nous l'avons vu : indifférence ou condamnation par exemple. Dans le cas de cette dernière, quand le regardant pose son regard voyeur sur l'Autre, c'est-à-dire le regardé, il peut, dans certains cas, le juger comme étant indigne. Une manière peu honnête de rendre sa condamnation légitime et le ramener ainsi à soi-même. Il s'agit ici, selon Bertrand WESTPHAL, du regard du colonisateur : *« Un sujet, toujours le même, observe un objet, toujours l'Autre ; une culture regardante se focalise sur une culture regardée*

²³⁷ Altérité, Encyclopédie Universelle : <https://www.universalis.fr/classification/philosophie/philosophie-generale/identite/>, consulté le : 20/01/2018

dont le statut de « culture » est le plus souvent minoré »²³⁸. C'est aussi le regard occidental porté sur l'Orient.

En revanche, ce monopole du regard que la culture septentrionale gardait sur son homologue méridional, a de fil en aiguille changé. Depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, c'est-à-dire l'époque moderniste, l'altérité a commencé à faire son entrée dans les cultures jusque-là dominantes :

*« Des hommes et des femmes originaires des anciennes colonies (...) pouvaient enfin donner libre cours à une expression culturelle alter-native (...). Celui ou celle que l'on avait « regardé » pendant des décennies, voire des siècles, se mettait soudain à regarder le « regardant » traditionnel, jusque sur son territoire »*²³⁹

On l'aura compris, le mouvement de décolonisation a fait de l'altérité un système binaire qui n'est plus l'apanage du plus fort, de celui qui domine. Il ne s'agit plus d'un supérieur qui regarde un inférieur, mais plutôt d'un regard entre deux civilisations différentes, établi sur le même pied d'égalité. Le regardé traditionnel a désormais le pouvoir de s'opposer au regardant, de le contredire et de lui asséner sa différence.

Cependant, pour que l'altérité soit productive, les spécialistes insistent sur le fait qu'il ne faut pas s'arrêter au jugement. Oui, certes, l'autre est différent, et de par sa nature l'être humain se considère comme supérieur à ses voisins ; sa culture, son mode de vie sont, pour lui, le modèle à suivre pour les autres.

L'Histoire nous a montré que le métissage qui a eu lieu dans les villes colonisées, malgré les relations souvent conflictuelles, a donné naissance à une diversité culturelle, religieuse, identitaire, bref une richesse qui a contribué à l'éveil du peuple.

Nous avons vu dans la partie précédente les points de vue des auteurs, transmis à travers les héroïnes des romans, et l'image qu'elles se font de leurs propres espaces de diversion féminins. Nous verrons ici le regard qu'elles portent

²³⁸ BERTRAND WESTPHAL, *LA GEOCRITIQUE, Réel, Fiction, Espace*, Ed Minuit, 2007, p. 201

²³⁹ *Ibid*, op.cit, p. 203

elles-mêmes sur les espaces de diversion des Autres femmes, c'est-à-dire appartenant à l'Autre clan.

Dans les deux romans de Assia DJEBAR, les espaces de liberté des européennes durant la période coloniale, sont aux antipodes de celles de ses héroïnes, qui appartiennent à la culture arabo-musulmane. En effet, si les uns sont obligatoirement des espaces clos, à l'abri de tout regard masculin, les autres sont dans la plupart des cas des espaces ouverts. Ces derniers sont perçus par les femmes arabo-musulmanes comme des espaces d'épanouissement et de liberté mais qui parfois heurtent leur pudeur.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice nous rapporte les confidences de son amie de dortoir, Jacqueline ne, une européenne qui partage avec elle sa chambre, et se laisse aller en sa compagnie à de surprenantes révélations sur ses vacances d'été :

« Chaque soir, à la rentrée d'automne, pleine de la liberté dont elle avait joui au cours de ses vacances du bord de la mer, elle ne tarissait pas dans le récit de ses premières amourettes. Elle les appelait des « flirts » »²⁴⁰.

La mer est non seulement un espace ouvert de liberté et de détente, qui fait rêver les femmes arabo-musulmanes, dont elles sont interdites, mais qui en plus peut s'avérer comme un espace propice au flirt, permettant au vu et au su de tous, un comportement qui ne serait jamais toléré par leur clan à elles. La narratrice nous fait remarquer qu'elle demeurait « réservée devant ces mœurs qui, me disais-je, ne seraient jamais les nôtres ! »²⁴¹.

De toute évidence, à l'écoute de ces histoires d'été, la narratrice établit instinctivement un parallèle entre sa culture et ses mœurs à elle, avec celles de l'autre clan. Pendant que ses sœurs arabes passent leurs vacances d'été cloîtrées dans leurs maisons au village, n'ayant rien à raconter à la rentrée, les françaises elles, profitent du soleil et de bains de mer, auprès de leur famille, tout en se laissant accompagner :

²⁴⁰ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 203

²⁴¹ *Ibid*, op.cit, p. 204

« Nous musulmanes de l'internat, quand nous faisons le bilan de nos frustrations en comparant notre vie à celles des adolescentes françaises, c'était ce mot-là, « accompagnée », qui faisait la différence entre notre condition (une fois le voile jeté aux orties) et la leur »²⁴².

Prendre conscience de sa condition en se comparant à l'Autre, saisir l'écart de taille entre ce qu'est un espace de liberté pour les uns et de ce qu'il en est pour les autres, semble être un point sur lequel l'auteur cherche à attirer notre attention. La narratrice suppose que même si un jour les filles arabo-musulmanes de l'internat ont leur liberté, elles pourront enfin se débarrasser du voile qui les faisaient passer inaperçues, se faire « accompagner » semble en revanche relever de l'utopie. C'est ce qui fera la différence entre ces deux clans dans l'espace de l'internat.

En ce qui concerne *Les Alouettes naïves*, les espaces de diversion des françaises ne sont pas séparés de ceux des hommes. Ce sont des espaces de fêtes mixtes, où tout se déroule dans la bonne humeur, en dansant au rythme de la musique : « La belle saison amenait les fêtes européennes : fêtes de la cerise puis des oranges, puis de la Sainte Vierge, puis des vendanges, etc »²⁴³. Les bals des européens qui ont lieu dans des espaces publics, sont des événements qui fascinent les femmes arabo-musulmanes et attisent leur curiosité.

Pendant que les européennes dansent avec leurs partenaires, les hommes arabo-musulmans, eux, se promènent le long du port, ou bien sont attablés dans les cafés maures. Leurs femmes voilées et accroupies, contemplent le spectacle de la danse publique qui ne sera jamais le leur : « la curiosité bruissante de leurs femmes, serrées les unes contre les autres en un troupeau de curieuses immobiles »²⁴⁴.

L'espace des bals européens dégage une image pleine de paradoxe entre les femmes de deux cultures différentes : les unes, actives, participant à part entière à la réjouissance, dévoilées et belles dans leurs robes de fête, tandis que les autres sont passives, spectatrices, masquées, dérochant au spectacle des européennes, avec des yeux brillant d'envie, un semblant de diversion. Pendant que les unes étalent avec fierté leur féminité les autres se doivent de la cacher.

²⁴² DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 316

²⁴³ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 113

²⁴⁴ *Ibid*, op. cit, p. 114

Dans *Fatima ou les Algériennes au square* de Leila SEBBAR, l'auteure ne nous dit pas vraiment grand-chose sur les espaces de diversion des françaises. Nous savons uniquement, que les fêtes des colons pendant la guerre d'Algérie étaient mixtes, la même ambiance que Assia DJEBAR nous a peinte dans ses romans, à une différence près, c'est qu'elles étaient privées et non pas publiques. Au « Club des Pins » :

« Ces fêtes avaient lieu dans les belles maisons du bord de la mer, malgré la guerre. (...) les jardins devenaient dangereux pour les Français. Ils devaient s'enfermer pour s'amuser entre eux »²⁴⁵.

Ceci prête à penser qu'étant donné que, c'est la même ambiance festive, même période coloniale et même espace de fêtes exclusivement européen, que l'image que les autres femmes se font de cet espace de diversion est la même chez les deux auteures, à savoir : un espace de liberté et d'égalité entre hommes et femmes. Un espace aux traditions complètement aux antipodes de celles des arabo-musulmanes.

Quant à Leila SEBBAR, elle nous transporte en France, après l'Indépendance. Changement de période et d'espace. En effet, ce ne sont plus les européennes qui sont en Algérie, mais plutôt les Algériennes qui sont en France. Une nouvelle vie pour ces dernières qui sont avides de découvertes et de liberté. Fatima et ses amies : « découvrent aussi les autres, curieuses de ce qui ne leur ressemble pas »²⁴⁶, car, c'est dans la différence qu'elles arriveront à se définir et à se situer.

Dans ce nouvel espace, les lieux de diversion des européennes ne sont pas interdits aux Algériennes, sauf que le mélange n'est pas toujours de mise. Comme elles, elles fréquenteront le square entre femmes, et leur rassemblement s'effectue en fonction de leurs origines ethniques : Françaises, Arabes, Portugaises, Espagnoles, etc.

Fatima et ses amies :

²⁴⁵ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 109

²⁴⁶ *Ibid*, op.cit, p. 10

«avaient un coin, et les petits étaient si nombreux que l'endroit qu'elles avaient choisi pour s'y retrouver avait été déserté peu à peu par les Françaises puis par les Portugaises et les Espagnoles qui se rassemblaient ailleurs désormais »²⁴⁷.

L'image que les femmes arabes se font des espaces de diversion des européennes n'est plus idéalisée, comme on l'a vu avec les extraits précédents, étant donné qu'elles ont le droit désormais de les partager avec elles. On assiste ici à une petite victoire de ces femmes arabes qui ont été autrefois spectatrices de la liberté de ces européennes, et qui aujourd'hui semblent se faire une place dans l'espace de l'autre.

Mieux encore, comme s'il ne suffisait pas de leur disputer cet espace de diversion, les européennes se retrouvent par moment dans l'obligation de le désertier et se rencontrer ailleurs entre soi, car ces femmes arabes avec leurs enfants sont devenues envahissantes.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, l'image que la narratrice se fait des espaces de diversion des femmes arabo-musulmanes n'est pas énoncée. Tout ce que l'on sait c'est que ces dernières, vivent dans les mêmes conditions que celles que Assia DJEBAR a évoquées, c'est-à-dire enfermées, loin des regards masculins et de l'espace public.

Finalement, ce que l'on constate, c'est que chez Assia DJEBAR, les espaces de diversion féminine de l'autre clan sont idéalisés, perçus par les femmes arabo-musulmanes comme des espaces de liberté inimaginables. Ils reflètent un univers radicalement différent que les spectatrices arabes dévorent d'un œil avide. Espace de curiosité, de fascination, de stupeur et de rêve, les héroïnes des deux romans de Assia DJEBAR ne cessent de passer d'une sensation à l'autre, face à cette nouvelle forme de diversion qu'elles découvrent chez l'autre clan.

En ce qui concerne Leïla SEBBAR, les espaces de diversion féminine, dans *Fatima ou les Algériennes au square*, paraissent comme une continuité de ceux de Assia DJEBAR. La roue du destin semble tourner à l'avantage des

²⁴⁷ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 73

Algériennes établies en France. En effet, ces dernières sortent de l'ombre vers la lumière. L'espace de diversion de l'autre n'a plus ce caractère fascinant et exclusif pour les femmes arabo-musulmanes qui, désormais, elles aussi, ont leur place au soleil dans un espace public où elles sont libres d'évoluer sans entraves et sans interdiction. La présence masculine, quant à elle, même dans ces endroits publics, reste toujours non autorisée comme s'il est entendu que ce square ou se réunissent les arabo-musulmanes est devenu une extension du domaine privé féminin.

5-Les stéréotypes dans l'espace urbain :

D'après le *Petit Robert*, le mot stéréotype renvoie à une opinion tout faite, un cliché, une idée reçue sans pouvoir situer exactement son origine.

Il serait utile de mentionner que les stéréotypes sont un phénomène social, étant donné qu'ils sont une forme d'image que l'on se fait sur la société de l'autre. Cela dit, ils ne sont pas le propre du sociologue seulement. Les stéréotypes peuvent être le corpus d'étude du philosophe, du sémiologue, de l'ethnologue et même de l'imagologue. Autrement dit, les stéréotypes ont un caractère interdisciplinaire certain.

En ce qui nous concerne, nous nous limiterons à analyser le stéréotype imagologique, pour tenter de dégager les différentes images que la culture regardante se fait de la culture regardée au sein de son espace urbain. Comment cette culture regardante se distingue et se voit à partir des stéréotypes qu'elle formule au sujet de la culture regardée ?

Pour Daniel-Henri PAGEAUX, le stéréotype renvoie à une seule définition possible sur l'autre, un message unique ou un savoir simpliste qui passe continuellement du particulier au général et du singulier au collectif. En ce sens, il ne peut être polysémique. Il est par contre utilisé dans tous les contextes, et à tout moment de l'histoire.

Ruth AMOSSY et Anne HERSCHER-PIERROT, en abordant les stéréotypes, mettent l'accent sur le caractère réductionniste de ces derniers, sur

leur aspect discriminatoire. Pour eux, les stéréotypes sont en fait des images figées sur l'autre, pour tenter d'écarter toute forme de critique et de remise en question de l'autre. Une forme de manipulation de celui qui regarde pour montrer l'infériorité du regardé.

Par conséquent, ces images que l'on recueille ici et là, peuvent laisser croire qu'elles nous renseignent sur l'autre et son espace. En réalité, elles révèlent explicitement des informations, certes, sur le voisin mais ne manquent d'en dire autant sur la face cachée de celui qui les construit. Les propos de Robert FRANK corroborent ce que nous venons d'énoncer : « *Le stéréotype met en scène une image d'autrui, souvent instrumentalisée en fonction de ce que l'on espère ou de ce que l'on redoute pour soi* »²⁴⁸.

Le stéréotype ne livre pas, tout compte fait, une image sur autrui mais plutôt sur soi ; c'est une façon indirecte de se révéler soi-même.

Cependant, il ne faut pas s'arrêter à ces stéréotypes et les prendre pour des réalités indiscutables. AMOSSY et HESCHERG-PIERROT stipulent que :

*« l'analyse des stéréotypes et des clichés vise à démystifier tout ce qui entrave les relations interpersonnelles, la libre appréciation du réel, l'originalité et la novation »*²⁴⁹.

Le contraire, serait une extrême injustice à l'égard des cultures et des sociétés.

Les espaces urbains de notre corpus sont un terrain où se rencontre un bon nombre de stéréotypes. En effet, ils abordent tous, deux cultures différentes, à savoir : française et européenne, d'un côté, et arabo-musulmane de l'autre. De là, le lecteur relève constamment une opposition entre un Je qui regarde, qui émet des images et des stéréotypes, et un Autre, qui les subit, avant d'inverser les rôles et devenir à son tour le regardant.

D'abord nous avons constaté la présence de stéréotypes d'ordre ethnique, précisément il s'agit des nominations.

²⁴⁸ ROBERT FRANK, *Qu'est-ce qu'un stéréotype ?* dans, BERTRAND WESTPHAL, *LA GEOCRITIQUE, Réel, Fiction, Espace*, Ed Minuit, 2007, p. 235

²⁴⁹ RUTH AMOSSY et ANNE HERSCHERG-PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, dans BERTRAND WESTPHAL, *LA GEOCRITIQUE, Réel, Fiction, Espace*, Ed Minuit, 2007, p. 239

D'un côté, il y a des appellations pour désigner une combattante Algérienne durant la période coloniale, comme le témoigne l'extrait suivant du roman *Je ne parle pas la langue de mon père* :

« qui aurait dit « Algérienne », en ces années de guerre ? Les uns : « Une musulmane, une Mauresque, une fatma ...une terroriste », les autres : « Une révolutionnaire, une héroïne, une sœur »²⁵⁰ ou encore : « Les voilà, les petites fatmas ...les petites mouquères »²⁵¹

Nous avons là, un bel exemple sur l'image discriminatoire, et réductionniste d'une combattante. Tandis que son clan la glorifie et en fait un symbole de fierté, le colon lui, tente de la rabaisser, lui refusant l'appellation d'Algérienne parce que ce serait lui accorder un statut national. Il lui préfère une appellation qui la garderait dans l'anonymat ou mieux encore qui la ferait passer pour une hors la loi, donc condamnable.

L'appellation « fatma » utilisée par le colon pour désigner les femmes arabo-musulmanes était courante durant l'époque coloniale, comme si ces femmes ne méritaient pas d'être distinguées entre elles, d'avoir une personnalité propre. Ce prénom qui est noble chez les arabes parce qu'il était porté par la fille du Prophète Mohamed, a une autre connotation chez le colonisateur, tout à fait péjorative. La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* semble en avoir fait les frais :

« et moi dans cette classe de collège, j'oublie que, pour mes camarades, je suis différente, avec (...) ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là, en territoire des « Autres », eux qui font semblant de nous accueillir »²⁵²

La narratrice se souvient, qu'étant enfant, elle avait eu le mérite de gagner un prix d'excellence, une première, car jamais auparavant une fillette algérienne de leur école ne l'a obtenu. Cependant, nous dira-t-elle, même si cet événement a beaucoup fait parler d'elle, les français, pas une seule fois, ne l'aurait nommée par son nom. Elle sera juste « la fillette « indigène » ou « musulmane », ou arabe »²⁵³.

²⁵⁰ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 29

²⁵¹ *Ibid*, op.cit, p. 68

²⁵² DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, pp. 119-120

²⁵³ *Ibid*, op.cit, p. 35

Les stéréotypes de type racial ne semblent pas prêts de disparaître. Si l'Indépendance a mis fin à certains clichés, d'autres ont vu le jour, du fait de la cohabitation des deux clans sur le sol français. Encore plus violents et méprisants, les stéréotypes continuent à servir d'exutoire à la haine :

« Dalila et sa sœur avaient assisté ce jour-là à des manifestations de haine raciale qui les avaient terrifiées plus encore que les coups. (...) « Bicots, sales nègres, crouilles, pourriture, ordure, putain, roulure ... » »²⁵⁴

La violence des stéréotypes appliqués aux Algériennes vivant en France, témoigne de la profondeur de la brèche qui existe entre les deux communautés. Les vieilles rancunes héritées de l'époque coloniale ne semblent en aucun cas avoir été dépassées. Au moindre conflit, l'espace de vie que les deux clans partagent ensemble, devient le théâtre idéal pour la résurgence de cette haine, comme en témoigne cette scène à laquelle Dalila et sa sœur avaient assisté malgré elles.

Outre les stéréotypes raciaux d'ordre nominatif, on relèvera un autre stéréotype d'ordre racial. En effet, lors de la dispute qui a éclaté entre les deux femmes voisines, la française en se basant sur l'idée reçue qui stipule que les Algériens ont tous une peau colorée, n'avait pas hésité à déclencher sa colère, en couvrant son ennemie Martiniquaise d'un flot d'injures, la prenant pour une Algérienne :

« Dalila ne connaissait pas tous ces mots que les femmes criaient d'une fenêtre à l'autre, surtout une Française et une Martiniquaise que la Française avait d'abord prise pour une Algérienne parce qu'elle avait la peau à peine colorée »²⁵⁵

Cet extrait, en plus de contenir un stéréotype, prouve à quel point ce dernier peut être infondé et trompeur. Réduire tous les Algériens, malgré leur diversité, à une couleur de peau unique est un cliché tenace qui ne date pas d'hier.

En revanche, les Algériennes sont loin d'être les seules à être représentées par des images figées, des stéréotypes. Elles aussi, ainsi que l'ensemble de leur clan, ne manquent pas, à leur tour, de clichés pour désigner les françaises.

²⁵⁴ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 75

²⁵⁵ *Ibid*, op.cit, p. 75

Même s'ils ne sont pas nombreux dans notre corpus, on retiendra quand même quelques extraits, comme celui de *Nulle part dans la maison de mon père* où Farida bénéficiant d'une certaine proximité avec sa professeure française, a le privilège de l'appeler par son prénom. Une chose qui n'est pas courante dans la société coloniale :

« elle éprouvait du plaisir à héler doucement : « Annie ! » C'était la première fois qu'elle appelait ainsi, avec tendresse, une Européenne, une roumia aurait dit son père »²⁵⁶

Car la plupart des Algériens étaient plutôt comme son père, ne prenait pas la peine de les appeler par leur prénom, mais se contentaient de les classer dans une catégorie générale : européenne, mécréante (kakra), roumia, chrétienne, etc.

Dans *Les Alouettes naïves*, Nfissa, n'échappe pas à ces stéréotypes à cause de son apparence d'occidentale. Jugée d'après sa tenue vestimentaire à la française, cheveux dans l'air, Nfissa trompait souvent son clan : « Merci, ma fille, je t'ai prise, pardonne-moi, pour une chrétienne »²⁵⁷.

Comme si toutes les femmes européennes devaient être systématiquement de confession chrétienne. Ce stéréotype fait du particulier un général, réduit l'autre à une seule religion.

D'ailleurs, notons-le, les stéréotypes d'ordre religieux sont souvent utilisés par les Algériens pour désigner le colon. N'ayant pas plus sacré que Dieu, et vu la place qu'il occupe dans le cœur et la vie des Arabes, attaquer l'autre sur sa religion permet à ces derniers de se sentir supérieurs et d'infliger l'appellation la plus infâmante. Face à une croyance autre que l'Islam, les Arabes se sentent le droit légitime de châtier et de condamner.

Ces stéréotypes religieux on les retrouve également dans *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leila SEBBAR. Faisant référence à la femme du professeur arabe, une française à la vertu douteuse selon un personnage masculin, ce dernier s'attaque violemment aux parents des filles habillées de manière

²⁵⁶ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 176

²⁵⁷ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 72

impudique à son goût : « *ce père n'avait-il pas de religion, était-il un chien d'infidèle, pour laisser ses filles au caprice d'une chrétienne sans jugement* »²⁵⁸.

Mais au-delà de ces stéréotypes religieux, ce n'est pas vraiment le stéréotypé qui capte notre attention, c'est surtout celui qui les a formulés. Comme on vient de l'annoncer plus haut, le fait d'attaquer l'autre sur un même point continuellement témoigne de l'importance de ce point chez celui qui juge. Le retour du thème religieux n'est certainement pas anodin ici. Et c'est là qu'on se retrouve avec les théoriciens qui stipulent que le stéréotype nous renseigne en réalité sur comment celui qui juge se voit grâce à l'autre.

Arrivés à ce stade, on peut dire que les espaces de partage entre Européens et Arabes, que ce soit chez Assia DJEBAR ou chez Leila SEBBAR, sont des espaces stéréotypés. Nominataires, raciaux, religieux, les catégories sont différentes mais l'objectif est le même, à savoir : réduire l'autre pour mieux le déstabiliser, et se sentir soi-même plus fort, hors de toutes atteintes.

6- L'espace privé de l'Autre, un espace interdit ? :

L'espace privé, ou la maison est un lieu que nous avons précédemment abordé. Seulement, il a été analysé uniquement en tant qu'espace faisant partie de la vie des arabo-musulmans. Nous sommes arrivés à la conclusion que c'est l'espace féminin par excellence. Dans ce titre, il sera encore traité mais cette fois-ci avec une particularité : il sera question de la maison de l'Autre. La maison européenne par rapport aux arabo-musulmanes et vice versa.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père* de Assia DJEBAR, la narratrice évoque sa relation empreinte de complicité avec son amie française Jacqueline. Cette proximité, disparaît dès qu'elles retournent toutes les deux au village, car si elles partagent la même chambre au dortoir, au village elles ne sont pas autorisées à se rendre visite dans leurs maisons respectives. En effet, la loi impérieuse de la dichotomie ne le permet pas. La narratrice nous rapporte :

²⁵⁸ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 41

« Sa maison (...) était située au centre de ce bourg (...). Je ne suis jamais rentrée chez elle, ni elle chez nous. Sans doute qu'une fois au village, retrouvant mon espace familial, je reprenais d'instinct « mon rang », celui de ma communauté, les « indigènes » ; quant à « eux », eh bien, en langue arabe, avec ma mère (comme avec les femmes du bain maure), c'est à peine si nous les nommions : « eux », c'étaient ... « eux », sans plus ! »²⁵⁹

Les lois semblent claires et indiscutables : l'espace privé de l'autre est interdit pour chacun des deux clans chez Assia DJEBAR. C'est une réalité immuable, intériorisée, à laquelle la narratrice et son amie Jacqueline doivent se conformer instinctivement dès qu'elles rejoignent leurs groupes respectifs au village.

L'idée de pouvoir un jour braver cet interdit et voir leur amitié l'emporter, l'afficher au sein de leurs maisons, est impensable : « Je ne me vois donc jamais- ni à douze ni à treize ans, ni même plus tard –franchir le seuil familial d'une de mes condisciples européennes »²⁶⁰ dira-t-elle.

Dans *Les Alouettes naïves*, nous avons remarqué que l'auteure a évoqué une situation similaire à celle-ci. Il s'agit de Nfissa, lorsqu'elle rend visite pour la première fois à son amie française. Cette dernière s'appelle curieusement aussi Jacqueline : « Nfissa, ce jour-là, était donc allée pour la première fois chez Jacqueline »²⁶¹.

Dans *Les Alouettes naïves*, même si l'espace privé du colon n'est pas strictement interdit aux indigènes, les visites demeurent quand même relativement rares. Quand elles ont lieu, l'auteure ne manque pas de préciser à quel point elles sont prises au sérieux par la maîtresse de la maison arabe. Le cas de Lalla Aïcha est parfait pour témoigner de la façon avec laquelle les femmes arabo-musulmanes perçoivent la visite de l'espace privé de l'autre :

« elle invoquait la loi de la tradition : sa fille entrerait pour la première fois dans une maison étrangère et elle aurait les mains vides ! Non, cela ne se ferait pas du vivant de Lalla Aïcha, peu importe si les Français comprennent, c'était ainsi ou Nfissa n'irait pas »²⁶²

La condition pour franchir le seuil de la maison du colon n'est pas dictée par la société dichotomique, mais par la maîtresse de la maison arabe. Cette

²⁵⁹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 208

²⁶⁰ *Ibid*, op.cit, p. 208

²⁶¹ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 153

²⁶² *Ibid*, op.cit, p. 153

dernière est la gardienne des règles de l'hospitalité, et elles sont les mêmes : pour les maisons arabes et pour les maisons françaises.

Nous constatons que les lois de l'hospitalité qui sont imposées à l'Autre sont en fait formulées par le Moi. Or nous le savons, ce qui est jugé comme correct dans une société, peut ne pas l'être ou compris par une autre société. Ici justement Lalla Aïcha semble être bien consciente de cette différence dans les cultures et les traditions, mais si elle y tient malgré tout c'est plus vis-à-vis d'elle-même que pour témoigner du respect pour l'Autre. Que cet Autre comprenne ou pas, est manifestement le cadet de ses soucis.

Cependant, si la maison de l'autre clan est représentée chez Assia DJEBAR comme un espace interdit ou du moins qui n'est pas couramment fréquenté, chez Leïla SEBBAR, la maison de l'autre est représentée d'une manière différente.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, la maison dont l'auteure parle est celle d'une Juive née en Tunisie, qui s'appelle Babette, fréquentée par Fatima lorsqu'elle s'est installée en France avec sa famille. Ce qu'il faut savoir c'est que Fatima ne se rend pas chez cette Française parce que c'est son amie (même si il est vrai qu'elles entretiennent de bonnes relations), mais plutôt pour accomplir un travail domestique. Leïla SEBBAR nous parle d'« une Française chez qui elle (Fatima) avait travaillé il y a quelques années (...) elle avait cessé de faire des heures de ménage, elle revenait à la maison si épuisée que tout allait mal »²⁶³.

Même en France, le colonialisme continue de traîner derrière lui les vieilles habitudes, la maison de l'ancien colon ne s'ouvre pas à l'ancienne colonisée dans un rapport d'égal à égal. Cette dernière ne peut en franchir le seuil que dans le cadre d'une relation de maître à subordonnée. Les mentalités héritées du colonialisme qui demeurent vivaces chez l'ancien occupant ne permettent pas que les êtres qu'il avait sous sa botte jadis entrent chez lui en personnes émancipées. Il s'estimerait déchu si cela arrivait. Dans *Je ne parle pas la langue*

²⁶³ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 71

de mon père, Leila SEBBAR rapporte encore cette vision des clans et de leur intérieur.

Dans une conversation entre Aïsha et son neveu, ce dernier lui reproche d'avoir accepté de faire des tâches ménagères dans la maison de la française, car les colons appellent les femmes qui accomplissent ce genre travail : les bonnes, n'hésitant pas à se moquer d'elles : « *Toi aussi tu as été la bonne dans la maison de sa femme française* »²⁶⁴.

Là encore, entrer dans une maison dont la maîtresse est une française ne se fait pas dans le cadre de l'amitié mais celui du travail. Toujours le même travail, celui de la femme de ménage au service des français.

Jusque-là, la plupart des extraits que nous avons relevés, mis à part les deux premiers de Assia DJEBAR, ne parlent que de la femme arabo-musulmane qui pénètre dans l'espace privé des français, c'est-à-dire, un déplacement dans un seul sens, l'arabe qui va vers le français.

Dans le dernier extrait que l'on citera ci-dessous, le déplacement s'inverse, c'est la française qui pénètre dans une maison arabo-musulmane. Il s'agit de l'épouse du maître arabe, cette même française pour qui Aïsha a travaillé comme bonne.

Nous constatons que lorsque la française se rend dans une maison arabe, ses hôtes se sentent honorés, et lui manifestent un empressement des plus zélés. Ils font tout pour que cette française se sente à l'aise chez eux et ils agissent selon ses habitudes à elle et non pas à eux :

« *la Française sur le sofa, avec une jupe courte, serrée ... On ne lui impose pas des traditions qui ne sont pas les siennes. Elle mangera avec son mari, comme chez les Français.* »²⁶⁵.

Il y a clairement dans ces extraits une relation d'inégalité entre les deux clans, quand ils sont dans la maison de l'autre. L'espace privé de l'autre est, dans le meilleurs des cas, strictement interdit aux deux, sans la moindre entorse au

²⁶⁴ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 68

²⁶⁵ *Ibid*, op.cit, p. 106

principe de séparation des deux communautés. C'est ce que nous avons vu dans *Nulle part dans la maison de mon père*. Sinon quand cela est autorisé, aller vers la maison de l'autre est quelque chose de peu valorisant pour une femme arabe alors qu'une femme française, dans un intérieur arabe garde tout son respect et son prestige.

Mis à part le cas de la mère de Nfissa qui dicte ses lois, les autres extraits prouvent que les femmes arabo-musulmanes n'entrent dans les maisons françaises que pour y être des serviteurs. La maison de l'autre est pour elles un espace de rabaissement, et on n'hésite pas à le leur faire sentir à la moindre occasion.

A l'inverse, quand c'est la française qui se rend dans la maison arabe, on l'accueille à bras ouverts, et la considération et l'attention dont elle bénéficie témoignent de la supériorité de son statut par rapport à ceux qui la reçoivent.

7- L'espace public : un espace sous surveillance

Dans chaque société, l'habillement est strictement codifié et ses règles sont liées à la culture d'appartenance de chaque femme. Ce qui est jugé adéquat ou recommandé dans une société particulière peut, dans une autre, être proscrit sous peine de devenir une source de conflit.

Durant l'époque coloniale, les fillettes et les femmes des deux clans avaient chacune leur tenue vestimentaire : les arabo-musulmanes devaient être absolument masquées et dissimulées par leurs habits afin de passer inaperçues dans la rue, tandis que les européennes étaient, au contraire, libres de s'afficher physiquement sans la moindre gêne et même, souvent, avec une pointe de fierté lorsque leur toilette ou leur beauté attirent l'attention.

Dans trois des romans de notre corpus, nous avons constaté la récurrence d'un thème particulier, celui de l'habillement des fillettes dans l'espace public, chez les deux clans et de l'énorme écart qui peut exister entre les cultures.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, la narratrice nous rapporte la colère d'un père immigré, qui aperçoit sa fille en train de jouer, en jupe courte, en bas de l'immeuble avec des garçons, « un jour où il revenait du travail un peu plus tôt, avait vu sa fille s'exercer à des prises avec des garçons, il faisait chaud, elle avait une jupe courte »²⁶⁶.

Plutôt que de déverser sa colère sur elle, dans l'espace public, son père a préféré se diriger vers sa maison pour passer son humeur sur sa femme :

« Le père l'avait vue, pendant trois minutes il avait regardé l'affrontement sans que sa fille l'aperçoive et il était rentré chez lui furieux « Tu as vu ce qu'elle fait, ta fille, dehors avec les garçons ? » « Non. » « Montrer ses jambes (...) Elle ne sort plus de la maison ou tu lui mets un pantalon »²⁶⁷

Mais ce qui est frappant, c'est qu'on relève dans *Nulle part dans la maison de mon père* de Assia DJEBAR, un épisode presque identique à celui qu'on vient de voir. En effet, dans ce roman la narratrice étant fillette, était en train de jouer en bas de leur immeuble avec le garçon de la voisine française. Il lui apprenait à faire du vélo.

Elle aussi portait une jupe plutôt courte, ce qui allait déclencher la colère de son père qui venait de l'apercevoir :

« Sur ce, mon père apparaît, revenant du village, je continue à braquer la roue, à ... Il fait comme s'il ne me regardait pas ; il a marché d'un pas vif jusqu'à l'escalier qui conduit aux appartements »²⁶⁸

Tout comme le père immigré dans *Fatima ou les Algériennes au square*, le père de la narratrice du roman de Assia DJEBAR préfère ne pas rappeler sa fille à l'ordre dans l'espace public, et se dirige vers sa maison pour déverser sa colère sur sa femme. La narratrice nous rapporte ses propos, qui sont longtemps restés gravés dans sa mémoire :

« -Je ne veux pas, non, je ne veux pas –répète-t-il très haut à ma mère, accourue et silencieuse-, je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette ! »²⁶⁹

²⁶⁶ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 81

²⁶⁷ *Ibid*, op.cit, p. 81

²⁶⁸ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 54

²⁶⁹ *Ibid*, op.cit, p. 55

Quasiment les mêmes mots qui reviennent, même colère, mêmes personnage, mêmes espaces, et pourtant ces deux scènes ont été écrites par deux écrivaines différentes.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père* de Leila SEBBAR, un extrait nous donne la mesure de l'écart qui existe entre les deux clans concernant une tenue trop courte pour les filles.

En ayant eu la chance d'assister à une séance de couture chez sa maîtresse française, quand elle choisissait les robes que porteraient ses fillettes, l'auteure nous apprend que :

« Fatima s'étonnait des cuisses découvertes, la robe ou la jupe ne devait pas couvrir la jambe (...). Elles s'habillaient ainsi et personne dans les maisons européennes ne pensait qu'il aurait fallu les allonger de quelques centimètres, pour couvrir la cuisse, au moins jusqu'au genou »²⁷⁰.

Fatima, face à cette situation se contente de s'étonner, mais les deux pères arabes qui surprennent leur fillette avec ses jambes découvertes dans l'espace public, ont plutôt une réaction épidermique. Que ce soit l'instituteur éclairé et supposé être ouvert et tolérant, ou l'émigré évoluant depuis des années dans une société européenne dont il est censé accepter les particularités, le rejet d'un tel détail est symptomatique d'un tabou profondément enraciné. Le père ne voit pas l'innocence de son enfant accaparée par le plaisir du jeu ou l'exercice à la bicyclette mais la femme qu'un jour elle deviendra, et, de manière absurde, est scandalisé par son indécence. L'espace public est donc pour la femme, dès son plus jeune âge, comme un espace miné dans lequel pour y évoluer elle doit prendre mille précautions concernant sa tenue vestimentaire, son allure obligatoirement effacée, et son itinéraire toujours bien tracé, sous peine de s'attirer les foudres de son père, de son frère ou de son mari.

Conclusion :

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire que l'espace de circulation de la femme perçu par l'autre clan, est tour à tour stéréotypé et codifié, ambivalent, interdit et idéalisé ou encore source de mépris. Sans cesse scrutés et critiqués, les

²⁷⁰ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 61

déplacements de la femme dans l'espace urbain sont toujours sous la loupe du clan opposé.

Chez Assia DJEBAR, les espaces de liberté féminine reposent sur un schéma classique, clos pour les femmes arabo-musulmanes et ouverts pour les européennes. Chez Leila SEBBAR, les espaces de diversion paraissent comme une continuité de ceux d'Assia DJEBAR, mais avec cette différence que les espaces des françaises sont désormais partagés avec elles mais toujours sans s'y mêler, comme en témoignent leurs rencontres dans le square. Une victoire pour les femmes arabo-musulmanes souvent méprisées et dissimulées dans leurs intérieurs ou sous leur voile.

Enfin, les espaces urbains publics, comme nous venons juste de le voir avec l'épisode de la fillette aux jambes découvertes, peuvent être perçus comme une menace pour l'honneur et la réputation de l'homme arabe, père, mari ou frère, qui tremblent et sont saisis de fureur au moindre soupçon, vrai ou faux, d'impudeur de leurs femmes, même en herbe, et leur en font subir les conséquences.

Chapitre II : L'espace urbain et le regard de l'Autre

face au corps féminin

« Le voile signifie que la femme est présente dans le monde des hommes, mais elle reste invisible » Fatima Mernissi dans *Assia Djébar le corps invisible, voir sans être vue*, Anna ROCCA

Introduction :

Une œuvre littéraire, est toujours indissociable de son contexte socioculturel. L'écrivain tente par le biais de l'écriture de refléter cette société, l'exprimer ou la transformer, pour transmettre ainsi au lecteur, volontairement ou non, explicitement ou implicitement, une idéologie précise.

Les romans de notre corpus ne font pas exception. En effet, que ce soit du côté de Assia DJEBAR, ou de celui de Leila SEBBAR, les deux écrivaines ont en commun l'ambition de communiquer au lecteur parfois directement mais souvent indirectement, l'Histoire et la culture de la société qui les a inspirées pour créer l'univers dans lequel leurs personnages respectifs ont évolué.

Nous verrons que, vivant dans des espaces communs, certains autorisés et d'autres interdits, les personnages de ces romans, ne cessent de se mouvoir d'un lieu vers un autre, suivant un code précis connu par eux, un code établi par leur propre société et qui n'est pas toujours, dans l'intérêt de toutes les catégories sociales. Ce code est en règle générale, en faveur de celui qui le détermine parce qu'il détient le pouvoir. C'est lui qui décide de ce qui est bien et de ce qui est mauvais, de ce qui est autorisé et de ce qui est interdit, selon son intérêt et également selon sa propre vision du monde.

A partir de là naissent des conflits à chaque fois que les lois sont transgressées. Certains se retrouvent opprimés, leurs droits sont bafoués et leur

espace de vie est limité. La vie en société devient pour eux un espace d'incarcération au lieu d'être un espace de liberté et d'épanouissement.

C'est justement ce que tentent les héroïnes de nos romans de dénoncer pour mettre fin à cette oppression de la société et se faire une place dans l'espace urbain, cet extérieur qui leur est hostile.

Dans ce chapitre qui s'intitule *L'espace urbain et le regard de l'Autre face au corps féminin*, l'analyse s'articulera autour de l'espace urbain, étant donné que c'est le thème de toute notre recherche, auquel on ajoutera le corps de la femme (arabe et européenne), car ce dernier occupe une place importante dans notre corpus, ainsi que la façon avec laquelle ce corps est perçu par le regard l'Autre.

Les espaces urbains dans nos romans sont-ils oppressifs, voire aliénants pour ces corps féminins ? Ou, au contraire, sont-ils un moyen de libération ?

Dans un premier temps, nous aborderons l'idéologie qui a influencé nos écrivaines, car cette dernière est en relation directe avec les aspirations de nos héroïnes, et on cherchera par le biais de la sociocritique à dégager une certaine vision collective féminine.

Par la suite, l'accent sera mis sur le corps, entre oppression et liberté dans l'espace urbain, ainsi que le regard que l'Autre pose sur lui. Cet Autre c'est en premier lieu, l'homme arabo-musulman face au corps féminin de son propre clan, au sein de son espace à lui, c'est-à-dire la rue. Dans un second lieu, l'Autre c'est le regard masculin européen face au corps de la femme arabo-musulmane, ainsi que le regard de l'homme arabo-musulman face au corps de la femme européenne, dans l'espace public. Une sorte de regards croisés.

1-La naissance d'une vision collective féminine de l'espace urbain.

Quand nous abordons les romans de notre corpus, nous constatons à partir de la récurrence de certains thèmes comme : la condition de la femme, le patriarcat, le voile, le couple, que l'idéologie féministe y est fortement présente. L'espace urbain devient un lieu où les revendications se manifestent et où les

femmes tentent de faire entendre leurs voix pour se libérer de la réclusion qui leur a été imposée.

Libres de circuler dans un dehors jusque-là exclusivement masculin, libres de disposer de leur corps comme bon leur semble, voilées ou dévoilées, ce sont là, quelques-unes des revendications exprimées dans les romans. Nous verrons comment les espaces urbains de nos romans ont accueilli ces femmes « *elles qui ne sont assoiffées que du dehors, et cet espace qui leur demeure interdit* »²⁷¹. Le passage de l'intérieur vers l'extérieur, de la maison vers la rue, de l'espace dit féminin vers l'espace masculin ne se fait pas sans douleur, le prix de la transgression est parfois chèrement payé.

Pour ce faire nous interrogerons le texte puisque l'œuvre littéraire est parfois le reflet de la société, de ses mœurs, ses peurs, ses ambitions, ses conflits. Elle transmet une vision du monde dont l'objectif n'est pas uniquement d'informer le lecteur, mais surtout d'atteindre sa conscience et de faire évoluer l'Histoire.

Il serait intéressant pour les besoins de notre analyse de faire appel à la sociocritique comme on l'a énoncé un peu plus haut, étant donné que cette dernière a pour but « *d'étudier et d'analyser l'incorporation de l'histoire dans le texte (l'idéologie)* »²⁷². Le texte devient l'espace imaginaire par excellence pour exprimer l'idéologie d'un groupe social.

On l'aura compris, les deux concepts sur lesquels la sociocritique se base sont : le texte et la société, plus précisément comment le texte intègre en son sein la société c'est-à-dire le « hors-texte ».

Avant de parler de Claude DUCHET et de ses travaux, nous aborderons Lucien GOLDMANN à qui la sociocritique d'aujourd'hui doit beaucoup.

²⁷¹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 30

²⁷² SAMAKE ADAMA, *Regards croisés sur les écoles de sociocritique*, https://books.google.dz/books?id=F5EACAAAQBAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Regards+crois%C3%A9s+sur+les+%C3%A9coles+de+la+sociocritique&source=bl&ots=4a8-Pugzsg&sig=y4qMbRWGPY0dZZAQSBjWj_7vrx0&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj6fPS8ZrWAhXJvBoKHW12D2AQ6AEITjAH#v=onepage&q=Regards%20crois%C3%A9s%20sur%20les%20%C3%A9coles%20de%20la%20sociocritique&f=false, consulté le : 10/07/2017 p. 14

D'après Jean Yves TADIE, dans son ouvrage *La critique littéraire au XXe siècle*, avant de se lancer dans une analyse pour comprendre les liens entre l'œuvre littéraire et les classes sociales qui y sont évoquées, il faut d'abord tenter de comprendre l'œuvre « *elle-même dans sa signification propre* »²⁷³. Selon lui :

« *GOLDMANN est l'un des premiers à avoir affirmé, dès 1947, ce thème si souvent repris par BARTHES et la critique contemporaine, selon lequel l'auteur ne connaît pas mieux que d'autres « la signification et la valeur de ses écrits* » »²⁷⁴

L'œuvre est dans ce sens polysémique, d'où les multiples interprétations que le critique peut lui découvrir. Pour mieux l'analyser, il s'agit moins de se lancer dans une recherche parmi les correspondances de l'auteur que d'une analyse textuelle de l'œuvre elle-même pour tenter de comprendre le pourquoi de cette dernière.

« *en ce qui concerne la création littéraire, Lucien GOLDMANN considère que l'essentiel de l'œuvre littéraire réside dans cette représentation collective d'un groupe social : l'œuvre veut dire, ne fut-ce que implicitement « nous pensons, nous ressentons, nous saisissons le monde de telle manière* » »²⁷⁵

Nous ne pouvons trouver des propos plus explicites que ceux-ci sur la façon avec laquelle l'œuvre s'adresse au lecteur et au critique, sur la vision du monde d'un groupe social. A un moment donné nous avons comme l'impression que l'auteur, inconsciemment, s'efface pour laisser libre court à la société de s'exprimer, de transmettre ses préoccupations, ses expériences, et sa philosophie à qui veut bien l'écouter et la comprendre.

En ce qui concerne Claude DUCHET, grâce à qui le terme de sociocritique a vu le jour dans les années 70 et qui fait partie de l'école de Vincennes en France, le texte doit occuper le centre des investigations de la sociocritique, étant donné qu'il est l'espace principal où l'imaginaire social est déployé. Il porte les

²⁷³ JEAN YVES TADIE, *La critique littéraire au XXe siècle*, Pocket, 2004, p. 165.

²⁷⁴ Ibid, *op. cit.*, p. 165

²⁷⁵ SAMAKE ADAMA, *Regards croisés sur les écoles de sociocritique*, https://books.google.dz/books?id=F5EACAAAQBAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Regards+crois%C3%A9s+sur+les+%C3%A9coles+de+la+sociocritique&source=bl&ots=4a8-Pugzsg&sig=y4qMbRWGPY0dZZAQSBjWj_7vrx0&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj6fPS8ZrWAhXJvBoKHW12D2AQ6AEITjAH#v=onepage&q=Regards%20crois%C3%A9s%20sur%20les%20%C3%A9coles%20de%20la%20sociocritique&f=false, consulté le : 10/07/2017 p . 29

marques d'une société réelle pour en construire une autre qu'on appellera la société du texte, c'est-à-dire créée par la littérature en passant par l'auteur :

« Effectuer une lecture sociocritique revient en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels »²⁷⁶

Dans les romans que nous analysons, nos deux héroïnes ont été elles aussi confrontées à une société réelle et conflictuelle, elles ont représenté, non sans peine, des êtres opprimés, enfermés, entre autres, dans des espaces limités, et interdits d'accès à d'autres. Des êtres assoiffés de liberté, qui espèrent voir un jour leur société se débarrasser du poids de ces traditions et lois devenues insupportables tel un carcan où ils se sentent enchaînés. Déceler ces aspirations, interroger l'espace textuel sur le « non-dit », le « pas encore dit », les « silences »²⁷⁷ des personnages, autrement dit, ce qui n'est pas énoncé clairement mais implicitement pour les rendre sonores et exprimés verbalement, voilà où réside le travail du sociocritique.

Claude DUCHET propose dans sa sociocritique, une méthode bien précise pour analyser l'œuvre littéraire : « Il va définir quatre catégories qui sont la société du roman, la société de référence, le hors texte et l'idéologie »²⁷⁸ . Pour ce qui est de la société du roman, il s'agit d'une société qui a été créée par les mots et qui ressemble à la société réelle, c'est-à-dire la société de référence, dont parle la citation, qui a inspiré sa création, en passant par l'expérience personnelle de l'auteur. Le hors texte quant à lui, est selon DUCHET synonyme de société de référence à une différence près, c'est que le hors texte est tout ce qui est proche du texte et qui a contribué à mettre au grand jour la société du texte. Il s'agit dans l'explication avancée par Régine ROBIN, dans *Regards croisés sur les écoles*

²⁷⁶ SAMAKE ADAMA, *Regards croisés sur les écoles de sociocritique*, https://books.google.dz/books?id=F5EACAAAQBAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Regards+crois%C3%A9s+sur+les+%C3%A9coles+de+la+sociocritique&source=bl&ots=4a8-Pugzsg&sig=y4qMbRWGPY0dZZAQSBjWj_7vrx0&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwt6fPS8ZrWAhXJvBoKHW12D2AQ6AEITjAH#v=onepage&q=Regards%20crois%C3%A9s%20sur%20les%20%C3%A9coles%20de%20la%20sociocritique&f=false , consulté le :

10/07/2017 p. 14

²⁷⁷ Ibid, op.cit, p. 31

²⁷⁸ Ibid, op. cit, p. 31

sociocritiques d'un : « foisonnement discursif et métaphorique autour d'un signifiant comme « bourgeois », une image que le texte inscrit en la travaillant »²⁷⁹. En dernier lieu, l'idéologie est en quelque sorte la conclusion à laquelle aboutit le travail du sociocritique, c'est la vision du monde de la société qui a été représentée.

Dans *Manuel de sociocritique*, Pierre ZIMA, voit dans cette discipline un moyen de représenter des conflits et des intérêts de différents groupes sociaux et de voir comment ces derniers sont représentés sur le plan textuel, c'est-à-dire sur le plan sémantique, syntaxique et narratif.

Sur ce point, il se retrouve avec le sociologue Jean DUVIGNAUD qui parle de « conscience collective malade »²⁸⁰ puisque la société est minée par des crises permanentes qui peinent à trouver des solutions ou des compromis, et dans ce sens, si la société voit naître en son sein des héros problématiques, des marginaux, des criminels, ils ne sont en fait que la conséquence directe de cette incapacité de la société de résoudre ses conflits. Le texte devient un moyen pour se faire entendre, donnant ainsi du travail à la sociologie.

Société et texte sont finalement intimement liés puisque :

« les valeurs sociales n'existent guère indépendamment du langage » et « les unités lexicales, sémantiques et syntaxiques articulent des intérêts collectifs et peuvent devenir des enjeux de lutte sociales, économiques et politiques »²⁸¹.

A titre d'illustration, quand la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* décide de mettre fin à ses jours en se jetant sur les rails du tramway, la tentative du suicide a échoué comme on l'a vu grâce au chauffeur qui a pu la sauver in extremis. Une fois que la raison a repris le dessus, la narratrice a pointé du doigt son père, conducteur du char de la mort comme elle le dit, mais en réalité c'est toute la société qu'elle accuse. Une société injuste et sévère, truffée

²⁷⁹ SAMAKE ADAMA, *Regards croisés sur les écoles de sociocritique*, https://books.google.dz/books?id=F5EACAAAQBAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Regards+crois%C3%A9s+sur+les+%C3%A9coles+de+la+sociocritique&source=bl&ots=4a8-Pugzsg&sig=y4qMbRWGPY0dZZAQSBjWj_7vrx0&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj6t6fPS8ZrWAhXJvBoKHW12D2AQ6AEITjAH#v=onepage&q=Regards%20crois%C3%A9s%20sur%20les%20%C3%A9coles%20de%20la%20sociocritique&f=false, consulté le : 10/07/2017 p. 32

²⁸⁰ JEAN YVES TADIE, *La critique littéraire au XXe siècle*, Pocket, 2004, p. 172

²⁸¹ Ibid, op. cit, p. 172

de lois rigides et impitoyables, qui condamne sans chercher à comprendre, à tel point que la fuite de l'héroïne, aussi tragique soit-elle, devient une forme de libération.

L'œuvre littéraire est donc un témoin infailible de douleurs et traumatismes sourds dans la réalité, mais qui, sous la plume de l'auteure devient une arme de lutte et d'émancipation sociale. Un moyen d'exprimer une vision dans l'espoir que le lecteur y sera sensibilisé et relatera dans la société la voix de l'auteur qui lui-même est le porte-voix d'une catégorie sociale.

2- Des écrivaines et des héroïnes en quête d'un dehors libre :

La littérature maghrébine d'expression française a été pendant longtemps un domaine purement masculin. La femme, quant à elle, était condamnée au silence comme le voulait la tradition, car prendre la parole publiquement était considéré comme étant un manque de pudeur et de féminité.

Mais de fil en aiguille, les choses avaient fini par évoluer sous l'influence des changements qui s'opéraient à l'échelle mondiale. D'abord timide et hésitante, puis, de plus en plus présente, la littérature féminine, jour après jour, s'est imposée jusqu'à devenir un genre à part entière. Les femmes réduites autrefois au mutisme prennent la parole, même si pour certaines l'utilisation de pseudonymes était inévitable, pour contribuer à l'enrichissement de cette littérature dite maghrébine.

Après des publications portant sur des thèmes déjà existants, comme la guerre, la religion, l'amour etc, la littérature féminine devenait de plus en plus féministe. En effet, la vague féministe des années soixante-dix n'a pas manqué d'atteindre nos écrivaines. L'envie de mettre des mots sur les injustices sociales dont les femmes étaient victimes, de dire haut et fort les souffrances longtemps enfouies devenait une urgence. Selon Jean Déjeux : *«La femme maghrébine trouve dans la fiction, le poème ou le récit de vie l'espace idéal pour s'expliquer, se libérer, bref*

exister »²⁸². Exister d'abord comme écrivaines mais aussi comme femmes égales aux hommes.

Assia DJEBAR et Leila SEBBAR font partie de cette littérature féminine et féministe, la première peut être classée dans la seconde génération, d'après leur date de naissance, décennie (30-40), et la seconde fait partie de la troisième génération, décennie (40-50)²⁸³. Toutes deux ont abordé dans leurs écrits des thèmes comme : l'enfermement des femmes, la soumission, le couple, le voile, le rêve de la liberté, des revendications qui se faisaient franches, des leitmotifs que nous retrouvons çà et là au fur et à mesure de la lecture des romans de notre corpus.

Briser les carcans du patriarcat, franchir le seuil de la porte pour déambuler librement dans la rue, fut un combat dont nos écrivaines se sont emparées dans leurs écrits. Peut-être plus chez Assia DJEBAR que chez Leila SEBBAR, où ce thème est récurrent.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père* comme dans *Les Alouettes naïves*, à travers ses deux héroïnes, l'écrivaine nous fait découvrir les souffrances et les blessures d'« une société de femmes aux codes qui les maintenaient inchangées depuis trois générations »²⁸⁴. En effet, le poids des traditions rétrogrades visant à exclure les femmes de l'espace public, du dehors pour les maintenir enfermées dans l'espace privé, c'est-à-dire la maison, est une cause pour laquelle se battent ses personnages féminins.

Dans *Les Alouettes naïves* nous découvrons Nfissa, un personnage instruit, universitaire qui a percé dans l'univers masculin, mais qui continue malgré tout à subir l'oppression de la société.

Nfissa nous est peinte comme un personnage dont les déambulations dans la rue la comblaient d'une joie indescriptible :

²⁸² JEAN DEJEUX, *La littérature féminine de langue française*, Paris, Khartala, 1994, p. 9.

²⁸³ *Ecrivains Maghrébins*, Blog sur les intellectuels, écrivains, journalistes, artistes maghrébins d'expression française, <https://ecrivainsmaghrebins.blogspot.com/2010/07/litterature-algerienne-feminine.html>, consulté le : 15/07/2017

²⁸⁴ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 44

« « libre je suis », chantonnait-elle les premiers jours, en allant de sa pension à la faculté, elle éprouvait un sentiment de victoire, ou de chance, elle ne savait : marcher seule dans une rue animée et passer inaperçue devenait source de joie aiguë »²⁸⁵

Quitter l'enfermement de la maison pour faire des études est déjà une victoire en soi, se promener librement, seule dans la rue est la plus grande victoire. Une ivresse à laquelle s'adonne notre héroïne sur le trajet de la faculté, où elle a l'impression de renaître, dévorant tout du regard, s'arrêtant devant toutes les boutiques, pas pour acheter, mais juste pour le plaisir de contempler, de se sentir revivre, « se sentir dix ans en arrière-quelle situation neuve ! »²⁸⁶.

Seconde naissance, rajeunissement, victoire, sont toutes là des impressions que Nfissa ressent dans la rue. Conquérir et partager ce dehors qui est considéré comme l'espace masculin par excellence, lui procure un immense plaisir : « Nfissa dans la rue déambulait telle une invisible, légère, si légère ... »²⁸⁷. Comme si la rue possédait le pouvoir de la soulager de tous ses maux, une forme de thérapie qui la libère du poids invisible qui pesait sur elle.

Cependant, est-ce vraiment une victoire que de circuler dans ce dehors, espace masculin par excellence ou est-ce juste une illusion de victoire ? C'est ce qu'on verra un peu plus tard dans l'analyse.

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, semble avoir connu cette même ivresse de vagabonder dehors jusqu'à l'épuisement : « je veux marcher, marcher jusqu'à m'enivrer ! »²⁸⁸. Seule contrainte qui venait entacher ce bonheur était le mutisme auquel elle était obligée de se soumettre pour pouvoir passer inaperçue, sinon parler dans la langue de l'Autre, mais surtout pas la langue maternelle qui pouvait révéler son identité. Le mutisme fut souvent le prix à payer pour goûter à ce paradis terrestre :

« Dans la rue, alors que je peux laisser mon corps vagabonder, libre il faut me taire ou bien parler français, anglais, et même chinois si je pouvais, mais surtout pas exposer cette langue première en public, celle de tant de femmes qui demeurent incarcérées »²⁸⁹

²⁸⁵ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, pp. 69-70

²⁸⁶ Ibid, op. cit, p. 70

²⁸⁷ Ibid, op. cit, p. 70

²⁸⁸ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 358

²⁸⁹ Ibid, op. cit, p. 358

Comment expliquer à son clan qu'elle est une femme des leurs mais qu'elle bénéficie d'un luxe qui leur demeure interdit : celui de se promener dehors, permettre à son corps de respirer la liberté, flâner sans avoir une destination précise. Ceci relève de l'inadmissible, une transgression impardonnable.

A côté de la frustration du silence que la narratrice doit accepter et dominer, le bonheur qu'elle pouvait en tirer après dans ses promenades méritait largement ce sacrifice « *Promeneuse de cette capitale, je peux savourer ce luxe : marcher en silence, et anonyme, des heures entières !* »²⁹⁰.

Nous découvrons là un point en commun entre les deux héroïnes des deux romans. La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* parle de « *silence* » et « *anonyme* » pour pouvoir partager l'espace masculin, circuler en toute liberté dans la rue. Nfissa dans *Les Alouettes naïves* évoque un vocabulaire similaire : « *invisible* » et « *passer inaperçue* ».

Toutes deux jouissent certes, d'une certaine liberté, une victoire sur les lois patriarcales, sauf que cette victoire doit-être célébrée secrètement, ce qui laisse comprendre que les héroïnes continuent à subir l'oppression de la société. Si le corps a pu bénéficier physiquement, le temps d'une promenade, d'une liberté, la voix elle, continue à être étouffée, tue, refusée. Le corps se fait voiler par le silence pour éviter d'être vu, et c'est la raison pour laquelle nous pensons qu'il ne s'agit peut-être pas d'une victoire, c'est juste une illusion de victoire étant donné que l'oppression continue à rester en vigueur.

Pour ce qui est des deux héroïnes des romans de Leila SEBBAR, le dehors libre est aussi convoité, surtout par la narratrice de *Je ne parle pas la langue de mon père*. Nous verrons qu'avec Dalila dans *Fatima ou les Algériennes au square*, il en va différemment, non pas que l'oppression n'existe plus mais plutôt parce qu'il ne s'agit pas des mêmes espaces dans lesquels les héroïnes des trois romans précédents ont vécues. En effet, Dalila n'habite pas en Algérie mais en France.

²⁹⁰ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 358

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, quand la narratrice évoque le dehors, c'est pour nous rapporter des scènes douloureuses qui l'ont marquée éternellement. Si Nfissa et Fatima, la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, ont pu circuler librement dans la rue, c'est grâce en partie à leur anonymat, chose dont l'héroïne du roman de Leila SEBBAR ne semblait pas disposer.

Fille d'un instituteur indigène marié avec une française institutrice aussi, la narratrice étant connue dans le village ne pouvait donc se rendre à l'école sans se faire remarquer, et son apparence occidentale ne jouait pas en sa faveur.

Les insultes des garçons tout au long du chemin de l'école, les pierres jetées contre elle et ses sœurs, sont devenues une « *terreur quotidienne, la mienne, la leur* »²⁹¹ dira-t-elle plus tard. Nous avons là un bel exemple de l'oppression et de l'agressivité du dehors vis-à-vis des femmes.

Ce qui capte aussi notre attention ici, c'est que la narratrice et ses sœurs à l'époque étaient encore des fillettes, des écolières, et ceux qui les agressaient sont encore de jeunes garçons, ceci témoigne à quel point le patriarcat était ancré dans la vie de la société arabo-musulmane. Dès leur plus jeune âge, les filles savaient déjà que le dehors est un espace qui leur est interdit et les garçons eux, veillent à garder le monopole sur cet espace.

Finalement la narratrice du roman contrairement aux deux autres précédentes, ne semble pas avoir trouvé l'ivresse et le bonheur de circuler dehors, partageant avec les hommes cet espace tant envié par elles. Bien au contraire, quelque part elle aurait aimé avoir une route rien que pour les femmes, sans doute pour trouver un semblant de paix et de liberté : « *les écoles n'étaient pas mixtes, mais le chemin de l'école était le même, la tradition n'avait pas tracé la rue féminine séparée de la rue masculine jusqu'aux bâtiments scolaires* »²⁹².

²⁹¹ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 36

²⁹² *Ibid*, op. cit, p. 33

Pour une fois peut-être la tradition qui tenait toujours à créer des espaces séparés pour les femmes et les hommes aurait mieux fait de séparer les chemins dehors. Loin de chercher la victoire, la narratrice cherchait seulement la paix.

Pour Dalila, l'héroïne de *Fatima ou les Algériennes au square*, circuler dehors librement ne relève pas de l'impossible, étant donné qu'elle habite dans une société où la femme dispose déjà de toute sa liberté. Déambuler dehors est loin d'être une source d'agressivité, elle n'est pas obligée de se dissimuler dans le silence et l'anonymat pour pouvoir marcher et savourer ses promenades.

En revanche, pour cette héroïne la contrainte vient du père. En effet, si elle habite dans un pays qui respecte les droits de la femme, ce n'est pas pour autant qu'elle est délivrée de la culture oppressante de sa société d'origine. Le père semble être là pour veiller au respect de la tradition conservatrice.

Ses escapades en ville se font donc à l'insu du père, avec sa copine souvent les samedis après-midi et parfois le mercredi. Ensemble, elles se promènent sans dépasser Beaubourg : « Elles marchaient beaucoup, regardaient, s'amusaient, riaient, se faisaient draguer pour se moquer ensuite des dragueurs dépités »²⁹³. Le bonheur dans ce dehors est similaire à celui des deux héroïnes de Assia DJEBAR, même si le leur se fait plus silencieux au risque d'être condamné, celui de Dalila est pleinement vécu.

Si dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice se livre durant sa période de collège, chaque samedi après-midi aussi à des escapades à Blida avec son amie française Mag, à l'insu de son père, elle est obligée de rentrer à l'heure pour ne pas manquer le car qui doit l'emmener chez elle, pour le week-end et éviter ainsi d'éveiller les soupçons paternels. Un point en commun avec Dalila dont le bonheur ne peut s'éterniser au risque d'éveiller les soupçons de son père : « Libres, contentes de l'être jusqu'à l'heure du métro, parce qu'il ne fallait pas provoquer les soupçons du père (...). Il valait mieux arriver avant le père »²⁹⁴.

²⁹³ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 31

²⁹⁴ *Ibid*, op. cit, p. 32

Nous remarquons que la quête du dehors est tellement forte que rien ne peut arrêter nos trois héroïnes. Le cas de l'héroïne du roman *Je ne parle pas la langue de mon père* est un peu différent. Cette soif de passer de l'autre côté de la porte, circuler librement, s'émerveiller devant les boutiques, être comme Nfissa qui « marchait, et elle n'était que regard »²⁹⁵ se devait d'être assouvie. Entre la frustration de l'anonymat, ou la peur de se faire surprendre par le paternel, nos héroïnes ont quand même pu dérober des moments de bonheur réels.

L'espace du dehors est donc perçu dans les trois romans comme un lieu d'épanouissement, de renaissance, une bouffée d'oxygène. En s'appropriant secrètement cet espace, les héroïnes remportent un début de victoire, certes encore timide, passant ainsi du statut de la femme-objet, cachée entre les murs de l'espace domestique, à celui de la femme indépendante, libre et épanouie dans l'espace public, à une condition près : passer inaperçue.

3- L'Européenne, un miroir et une prise de conscience :

La femme européenne, en l'occurrence, française émancipée, a joué un rôle assez important dans les romans de notre corpus, elle incarne la beauté, la joie, la liberté, l'instruction, en somme quasiment tout ce dont les femmes arabo-musulmanes ont été privées.

Au fur et mesure de notre lecture, nous avons constaté que presque de façon systématique, quand l'européenne est évoquée, c'est pour établir une comparaison entre elle et la femme indigène. Souligner l'écart entre les deux mondes est de plus en plus évident.

La femme arabo-musulmane, enfermée depuis toujours dans son espace domestique, interdite de dévoiler son corps dans l'espace public, privée de l'instruction, sauf dans des cas rares, qui subit en silence les injustices patriarcales, prend conscience avec l'arrivée de l'européenne de l'oppression dont elle est victime. En effet, c'est toujours par rapport à l'Autre qu'on se découvre.

²⁹⁵ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 70

Peu à peu, on commence à assister à la naissance d'une certaine « vision collective féminine » de l'espace urbain. Les femmes arabo-musulmanes, à force de côtoyer les européennes, comme c'est le cas des héroïnes : Dalila, Nfissa, Fatima, prennent conscience que pour leur épanouissement personnel elles doivent se faire une place dans l'espace public, qu'il leur faut arracher elles-mêmes leur liberté. Elles ont toutes en commun cet esprit de frustration, de résistance, de révolte.

Nulle part dans la maison de mon père, est sans doute le roman qui met le plus, par rapport aux trois autres, en évidence cette comparaison établie entre les femmes arabo-musulmanes d'un côté, et européennes de l'autre, dans l'espace urbain. A titre d'illustration, nous pouvons citer la plage.

Cet espace pendant l'époque coloniale arborait des pancartes mentionnant « interdits aux Arabes »²⁹⁶. Ces derniers jugés par le colon comme pas assez civilisés pour partager ce luxe avec eux. Cela dit, ce n'est pas vraiment cet épisode qui nous interpelle le plus dans le texte. Toujours dans cette optique d'espace interdit, un autre rapporté par la narratrice est plus pertinent.

Après les grandes vacances d'été, l'école reprend. Et pour les musulmanes contrairement aux européennes il n'y a pas grand-chose à raconter étant donné que l'été a été passé enfermées entre les quatre murs de la maison. Les européennes, elles, au contraire ont droit à toutes sortes de liberté et de plaisir, entre autres, celui d'aller à la plage. A ce propos, la narratrice note : « les plages pour nous auraient été doublement interdites »²⁹⁷.

C'est ce « doublement interdites » qui nous interpelle. D'abord elles sont interdites pour elles comme nous venons de le voir, parce qu'elles sont des Arabes, les plages « réservées de toute façon aux Européens »²⁹⁸ et puis même si on suppose dans l'éventualité où l'interdit colonial est levé et que leur hommes sont autorisés à y accéder, ceux-ci n'accepteraient au grand jamais d'autoriser leurs

²⁹⁶ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 47

²⁹⁷ *Ibid*, op.cit p. 162.

²⁹⁸ *Ibid*, op.cit, p. 162

femmes à y aller, ils « auraient à leur tour ressenti l'exposition de leurs filles, de leurs femmes en maillot de bain comme une incongruité »²⁹⁹.

Alors que l'européenne a tous les droits d'exposer son corps au soleil sur la plage, l'arabo-musulmane se contente de constater l'écart qui les sépare, prenant conscience d'une double colonisation, et de la complexité d'obtenir sa propre libération.

L'envie et le désir de ressembler au clan du dominateur sont par conséquent, des sentiments qui ne quittent pas l'héroïne et même les autres personnages féminins dans le roman :

*« A l'époque coloniale, en effet toute autochtone, rousse ou blonde, qui pouvait passer, au premier regard, pour une Européenne, obtenait un succès d'extranéité dans son groupe, flattant ainsi le désir latent du colonisé de sembler, au moins par l'apparence physique, faire partie du clan dominateur »*³⁰⁰

L'extrait ci-dessus témoigne à quel point le colonisé tente de ressembler, d'appartenir au clan dominateur. Il ne se contente plus d'imiter la façon avec laquelle le dominateur s'habille, ainsi que son mode de vie, le colonisé va aller jusqu'à chercher à lui ressembler physiquement. Une fois de plus, la femme européenne incarne la beauté absolue et qu'elle est libre d'exposer.

Mais derrière cette beauté incarnée, c'est le pouvoir qu'elles peuvent en tirer qui séduit le plus les femmes arabo-musulmanes, passer du statut du dominé à celui de dominateur, est un rêve qui commence à prendre forme chez les personnages féminins de ce roman.

Dans *Les Alouettes naïves*, lorsque la municipalité organise des bals sur la place publique pour les européens, auxquels les indigènes ne sont pas admis, les femmes arabo-musulmanes accourent pour ne pas manquer cette distraction. On voyait :

*« les musulmanes sortir par groupes, taches blanches au voile soyeux emplir les ruelles qui convergeaient sur la place où, autour des fontaines romaines et sous les chênes vénérables, dansaient les colons et les pêcheurs italiens avec leurs épouses »*³⁰¹

²⁹⁹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 162

³⁰⁰ *Ibid*, op.cit, p. 241

³⁰¹ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 113

Cet espace public de fêtes est un lieu de confrontation entre deux modes de vie. Nous avons d'un côté les européennes qui dansent librement avec leurs maris, sans se soucier des regards des Autres, et de l'autre, les femmes arabo-musulmanes, cachées sous leurs voiles, demeurent des spectatrices, quant aux maris, ils préfèrent les cafés où ils sont entre eux « *Les hommes restaient aux cafés maures habituels* »³⁰².

Si les européennes partagent avec leur maris un même espace de bonheur, il en va différemment pour les arabo-musulmanes où la dichotomie des espaces hommes/ femmes continue à marquer l'espace urbain. Chacun des deux, vit les fêtes séparément : l'espace domestique pour les femmes, l'espace public pour les hommes.

Cet espace de fêtes européennes est donc un moyen de prise de conscience pour les femmes arabo-musulmanes. En effet, elles ressentent de façon aigüe leur oppression, et contemplent de près le bonheur dont jouit l'européenne, ce qui ne laisse pas insensible notre héroïne qui se laisse porter par les ailes du rêve : « *elle se sentait également ailleurs : sur la piste elle aussi, pourquoi pas, en danseuse sautillant dans un monde fictif, au bras de jeune gens sans visage, elle seule à connaître* »³⁰³.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, dont les événements se déroulent principalement à la Courneuve et non en Algérie, les personnages féminins, même s'ils continuent à subir le poids de la tradition conservatrice de leur pays, ont quand même pu bénéficier d'une certaine manière des droits que peut offrir ce pays à ses femmes comme : la liberté, l'instruction, sortir sans voile, circuler dans l'espace urbain sans se faire insulter etc. Une liberté, comparée à la condition de leurs sœurs musulmanes restées au pays, qui est enviable :

« *les filles ont appris les bienfaits de l'instruction et de la liberté, les droits de la personne à préserver avec vigilance et qu'elles peuvent être françaises si elles le veulent et musulmanes si elles le veulent (...) C'est la victoire de Fatima et de ses amies au square de la Courneuve* »³⁰⁴

³⁰² DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 113

³⁰³ *Ibid*, op.cit, p. 115

³⁰⁴ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 11

C'est ce qui explique par la même occasion la résistance et la révolte que Dalila affiche à l'égard de l'enfermement que son père tente de lui imposer. En côtoyant les françaises de son école, celles dans la rue, et un peu partout dans l'espace urbain, l'héroïne prend conscience de ses droits, d'où ce rejet des lois patriarcales, et le recours éventuel à la fugue le jour où les choses deviennent insoutenables. Le temps de la soumission est révolu pour l'héroïne.

En ce qui concerne le roman *Je ne parle pas la langue de mon père*, l'héroïne qui est issue d'un mariage mixte, bénéficie déjà de la liberté dont disposent les femmes européennes grâce au fait qu'elle est la fille d'une française et d'un père instituteur indigène mais aux idées émancipées. Elle est elle-même comme sa mère un modèle de liberté pour les femmes arabo-musulmanes.

Fatima, racontait à ses amies arabo-musulmanes, qui sont toutes cloîtrées dans leurs maisons, ensevelies sous leurs voiles blancs dans la rue, le jour où la française, choisissait pour ses filles leurs robes. Ces dernières, laissaient voir leurs corps, trop courtes aux goûts des femmes arabo-musulmanes, jamais ni elles ni leurs filles ne pourraient les porter car se serait « *la honte sur la famille* »³⁰⁵

Ces robes « *elle les montrait à ses amies qui les trouvaient belles, si belles ... pas pour leurs filles, les regarder simplement, et toucher le drap de laine, la popeline, le plissé des « nids- d'abeilles* » »³⁰⁶.

Ces deux extraits nous dressent des personnages féminins résignés devant leur condition féminine, au risque d'être la honte pour leurs familles. Sachant pertinemment que ces robes pouvaient les mettre à leur avantage, l'idée de sortir avec, est pour l'instant juste inconcevable.

Fatima se contente hélas de garder certaines d'entre elles, que la française lui a données, rangées « *au fond du coffre qu'elle était la seule à ouvrir* »³⁰⁷ tel un secret soigneusement caché, comme si se faire surprendre par l'Autre, surtout par un homme, en train d'apprécier ce genre de robes, était déjà une transgression

³⁰⁵ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 61

³⁰⁶ *Ibid*, op.cit, p. 62

³⁰⁷ *Ibid*, op.cit, p. 61

en soi. Les porter lui vaudrait un bannissement sans aucun doute. Pour l'instant, apprécier discrètement ce genre de liberté et de dévoilement semblait suffire à nos personnages féminins dans ce roman.

A travers ces extraits et cette analyse nous avons pu démontrer comment nos personnages féminins ont réussi à créer une « vision collective féminine » de l'espace urbain, et ce en se comparant à chaque fois que l'occasion se présentait aux femmes européennes. Ces dernières ont incontestablement contribué à l'éveil et à la prise de conscience qui a commencé à toucher petit à petit les femmes arabo-musulmanes. L'envie de briser les chaînes invisibles qui les réduisent à de simples ménagères dans leurs maisons, circuler en toute liberté dans l'espace urbain, remettre en question le voile qui masque à la fois leur corps, leur voix et leur identité, sont là des points qui ne laissent plus nos personnages féminins indifférents.

Finalement nous pouvons dire clairement que les espaces urbains dans lesquels les femmes arabo-musulmanes ont été cloîtrées et ceux dont elles ont été exclues, sont en fait une façon détournée de dresser des barrières devant elles afin d'entraver leur émancipation, la révélation de leur identité et l'affirmation de leur liberté légitime, qui toutes seraient dérangeantes. Ce qui est jugé bon ou mauvais pour elles, a, jusque-là été dicté par la loi patriarcale, et la vision qu'elles avaient des espaces urbains, leur a été imposée par un monde masculin seulement soucieux de ses intérêts. L'apparition de la femme européenne dans ces espaces urbains a radicalement changé la donne et ouvert des perspectives nouvelles à la femme arabo-musulmane. Son droit, elle aussi à sa part de liberté dans ces espaces, s'est peu à peu affirmé et avec lui la volonté de secouer le code rigide qui lui a été imposé, condition sine qua non pour échapper à l'oppression et à l'aliénation, et prendre le chemin de son épanouissement.

4- Le voile, une obligation pour circuler dans l'espace urbain :

Anna ROCCA dans son ouvrage : *Assia Djebar, Le corps invisible, Voir sans être vue*, souligne que :

« Le corps de la femme arabe semble souvent condamné à être représenté sous l'apparence d'un fantôme, c'est-à-dire de ce qui ne possède pas de réalité charnelle. Ce corps, à la fois anonyme et caché, se trouve au cœur d'une contradiction qui touche à la névrose »³⁰⁸

Le thème de l'anonymat, de l'invisibilité du corps féminin au dehors, dans l'espace public marque la littérature maghrébine, et encore plus les écrits féminins. Être invisible au regard extérieur, c'est-à-dire masculin, fait partie intégrante de l'existence de la femme arabo-musulmane.

Le voile est l'accoutrement par lequel le corps féminin dans cette société devient, comme le confirme la citation, un fantôme, présent mais invisible. Il a pour objectif de les faire passer inaperçues, masquées, effacées.

Dans les romans de notre corpus, la rue est présentée incontestablement comme un espace masculin, où la présence de la femme n'est tolérée qu'en de rares occasions : aller au hammam, se rendre en visite dans une autre maison, fréquenter l'école pour les plus chanceuses, bref, lorsqu'il s'agit seulement de déplacements bien définis et dûment agréés.

On l'aura compris donc, la première condition pour partager cet espace urbain avec les hommes c'est d'avoir une destination précise, car marcher pour marcher, comme on l'a vu antérieurement avec nos héroïnes, est inacceptable.

La deuxième condition, est ce qui nous intéresse le plus dans cette partie de notre travail, est de porter le voile « haïk » dans la rue. En effet, dans les deux romans de Assia DJEBBAR, et un peu moins dans ceux de Leïla SEBBAR, le voile revient tel un leitmotiv qui martèle les écrits au point où une analyse sur le corps, le voile et l'espace urbain s'impose par elle-même.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la condition de se voiler intégralement pour sortir dehors est omniprésente. La narratrice étant petite fille, nous rapporte que sa mère pour rendre visite à des parentes dans la cité, devait être entièrement voilée. De plus, pour continuer dans cet esprit de soumission, comme si le voile ne suffisait pas, la femme avait l'obligation de marcher « regard

³⁰⁸ ANNA ROCCA, *Assia Djébar, Le corps invisible, Voir sans être vue*, Le Harmattan, 2004, p. 15

fixé au sol »³⁰⁹ afin de fuir les regards masculins. Et il est curieux de remarquer que « Toute jeune femme, enveloppée de pied en cap dans un voile de satin blanc, a besoin d'un enfant pour aller rendre quelque visite d'après-midi dans la petite cité »³¹⁰.

Cette obligation d'avoir un enfant, un chaperon pour traverser la rue n'est en aucun cas une façon de tenir compagnie à la femme mais de lui servir de guide, car sa condition l'oblige à être non seulement invisible mais aussi aveugle pour fuir les regards masculins indiscrets, « à quatre, à cinq (ans), je sentirai qu'une fois dehors mon rôle est de la guider, elle, devant les regards masculins »³¹¹. C'est aussi une manière de veiller sur la bonne réputation de la femme, qui en sortant de la maison commet déjà une transgression et affronte des regards pleins de reproches, accusateurs. L'enfant est une preuve de sa bonne foi et de son respect des lois patriarcales, ce qui est susceptible de rendre son déplacement plus acceptable. La narratrice a l'impression d'être « l'accompagnatrice qui veille sur ses pas »³¹².

Ce que nous constatons, c'est que dans l'espace public, les rôles sont inversés. La mère au lieu d'être la protectrice de son enfant, devient au contraire sa protégée, dépendante de lui. L'espace du dehors apparaît en ce sens comme aliénant, puisqu'il contrôle au plus haut point les déplacements de toutes les femmes qui s'aventurent à le traverser, qui ne dépendent plus uniquement des hommes, mais aussi d'enfants en bas âge à côté desquels elles-mêmes deviennent mineures.

Et comme pour nous montrer à quel point la femme doit-être effacée dans la rue, la narratrice va encore plus loin et nous rapporte que le fait de sortir aveugle et invisible ne suffisent pas, car il reste à lui choisir un chemin particulier qui garantira cette aliénation et soumission : « le passage du vestibule à la lumière ensoleillée des premières rues –pas celles du centre-ville, non, le trajet codé, toujours en lisère, le long des ruines romaines »³¹³.

³⁰⁹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 14

³¹⁰ *Ibid*, op.cit, p.14

³¹¹ *Ibid*, op.cit, p. 15

³¹² *Ibid*, op.cit, p.14

³¹³ *Ibid*, op.cit, p.17

L'image qui nous vient en tête, est celle d'une détenue qui quitte la cellule de sa prison, mains et pieds enchaînés, couverte, aveugle et invisible, avec un garde qui veillera à ce qu'elle ne s'évade pas jusqu'à l'arrivée dans une autre prison.

Cependant, pour se donner du courage, la prisonnière décide d'ignorer sa condition de femme soumise, avec un pied de nez à cette société patriarcale qui s'évertue à l'effacer, et fait de ce voile une protection, un bouclier qu'elle brandira avec fierté sur son chemin contre toute attaque extérieure, contre tous les regards masculins. De sa mère la narratrice dira : « *L'épouse du maître se rend ainsi à son bain un peu comme une princesse d'Orient masquée débarquerait de très loin* »³¹⁴ ou encore :

« « *belle Mauresque* » traverser le centre du village, indifférente aux regards des hommes –français ou indigène (...) elle s'y pliait avec le naturel d'une princesse masquée, rôle qui ne lui pesait nullement, elle l'interprétait même avec une sorte de bonne grâce »³¹⁵.

Le passage dans la rue sous le voile est sublimé ici. Au lieu de subir ces contraintes, la mère de la narratrice adopte une allure fière, majestueuse, telle une princesse d'Orient en effaçant le temps et l'espace ne serait-ce qu'un court moment.

Si l'espace public est conçu de manière à exercer et maintenir une espèce d'aliénation et d'emprisonnement sur le corps et donc sur les femmes de la société arabo-musulmane, ces dernières ne se laissent pas étouffer pour autant. Au cœur de leur emprisonnement elles ont réussi à tourner les choses à leur avantage, ce qui était censé être un carcan, est devenu une arme de défense, de protection pour ces femmes qui ne semblent pas avoir dit leur dernier mot.

Dans *Les Alouettes naïves*, le voile et l'espace extérieur continuent d'être inséparables. A chaque fois que les femmes doivent quitter la maison pour aller au hammam, assister aux fêtes européennes, rendre visite aux proches ou pour le moindre déplacement; le voile est toujours de mise, à tel point que l'auteur compare les femmes à « *des pingouins tournant la tête de droite à gauche puis en sens*

³¹⁴ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 82

³¹⁵ *Ibid*, op.cit, p. 102

inverse »³¹⁶. On y décèle là, une espèce de moquerie et de regard sévère sur ces dernières.

Si la rue demeure dans ce roman aussi un espace hostile à toute présence féminine, sauf si la femme est voilée et sous plusieurs conditions, cette dernière a aussi, comme dans *Nulle part dans la maison de mon père* su en tirer profit.

Nfissa nous rapporte que pendant la fête européenne sur la place publique, dont on a parlé précédemment, à laquelle elle avait assisté voilée pour l'occasion comme ses cousines de manière invisible, s'amuse à l'idée de croiser là une de ses condisciples européennes et de pouvoir ainsi être la seule à l'avoir vue : « *voir seule sans jamais être vue* »³¹⁷. Et cette sensation est perçue comme une sorte de victoire, une supériorité sur l'Autre qui pense être maître de la situation. C'est ainsi que, sous ce tissu blanc, l'héroïne a pu tout dévorer du regard, danser à l'européenne sur le rythme de la musique, goûter à une liberté ne serait-ce que momentanée, dans ce dehors si convoité.

L'enfermement et la privation de l'espace du dehors dans lequel la société patriarcale cherche à confiner la femme, sont parfois dépassés grâce au voile, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Autrement dit, accepter un emprisonnement pour pouvoir le dépasser par la suite et atteindre l'objectif du départ : se faire une place dans l'espace public et s'attribuer en même temps des moments de plaisir et de liberté.

Tout comme la mère de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, Nfissa a pu faire de son cheminement dans la rue, un moment majestueux grâce au voile blanc qui l'enveloppe. La sensation de l'enfermement est encore une fois transformée pour être vécue comme un moment privilégié digne d'une reine d'autrefois, une mise en scène dans l'esprit de la narratrice qui a donné à cette traversée une empreinte magique :

³¹⁶ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 113

³¹⁷ *Ibid*, op.cit, p. 117

« *Nfissa suivait ses compagnes dans les rues d'ombres. Sa démarche devenait plus harmonieuse, elle le sentait : elle se découvrait une majesté ignorée, comme si de retrouver, dans cette fugue, l'habit traditionnel (...) lui donnait l'impression de devenir reine déguisée* »³¹⁸

Finalement, la relation entre l'espace public et le voile dans les deux romans de Assia DJEBAR n'est pas toujours présentée d'un point de vue négatif. Même si le sentiment d'interdiction du corps féminin de la rue est omniprésent, on constate que sous ce voile blanc existe une forme de liberté. Le voile apparaît parfois comme un moyen par lequel les femmes arrivent à partager cet espace qu'on leur refuse, à se jouer de la situation pour faire basculer les choses à leur avantage avec en définitive une source de satisfaction.

Tout comme on l'a vu antérieurement dans le chapitre de l'espace privé, où les femmes tentent de se ménager des moments de liberté entre les murs de leurs maisons, on a constaté que le processus se répète ici, dans la rue sous leurs voiles. Finalement, nous pouvons dire que les femmes sont continuellement dans le contournement des lois, afin de rendre leur quotidien et donc leurs espaces, moins oppressants.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square* de Leila SEBBAR, le voile dans l'espace public est une réalité que ses personnages féminins ont connue également quand elles étaient en Algérie. Pour elles aussi la rue fut un espace où elles devaient se faire invisibles, se cacher pour circuler dans les artères de la ville.

Cependant, la nouveauté avec ce roman réside dans la symbolique du voile et ses objectifs. Si jusque-là l'obligation de porter le haïk pour pouvoir passer de l'autre côté de la porte relevait seulement d'une tradition sociétale et d'un Islam modéré, dans ce roman l'auteur évoque la période de la guerre civile en Algérie et de l'islamisation, faisant référence à la décennie noire. Le voile dans la rue prend une autre tournure, plus extrémiste, voire tragique, quand on regarde ce que cette islamisation a eu pour conséquences.

³¹⁸ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 115

L'espace public est devenu un lieu pour faire passer des messages socio-politiques. En effet le voile dans la rue n'est plus une tradition innocente qu'on transmet de génération en génération, mais plutôt un moyen pour imposer une nouvelle idéologie, allant même jusqu'à endoctriner certaines femmes pour manipuler d'autres femmes susceptibles de manifester une quelconque résistance au port du hijeb. Fatima et ses amies n'ont pas fait exception, car elles ont connu autrefois en Algérie :

« les années hijeb, la guerre civile algérienne, l'islamisation du pays natal et de la cité, les manifestations des filles encadrées par les frères pour défendre le port du foulard islamique et aujourd'hui à la fin des années 2000, en ce début de troisième millénaire, le niquab, le voile intégral noir »³¹⁹

L'exclusion de l'espace du dehors pour le corps féminin, continue à être d'actualité. Cependant, au lieu de le vivre sous un voile blanc, qui par moment laisse entrevoir discrètement et fugitivement une beauté féminine, une allure de princesse, le hijeb l'a remplacé et plus tard le niquab noir, dont la couleur nous fait penser systématiquement au deuil, pour s'assurer de masquer ce corps intégralement, et demeurer ainsi conforme à cette nouvelle idéologie de l'islamisme extrémiste et totalitaire qui se nourrit de la terreur des concitoyens, et s'est terminée dans un bain de sang.

Arrivés à ce stade de notre analyse, nous pouvons conclure que l'espace public et le voile sont quasiment inséparables dans les romans de notre corpus. Mis à part quelques exceptions : Fatima et ses amies qui sont parties en France, les deux héroïnes des romans de Assia DJEBARR, qui ont pu faire des études et sortir sans voile, ce dernier fait partie de l'identité de la femme arabo-musulmane.

Quitter l'enfermement de la maison, pour affronter l'oppression et l'aliénation de la rue était le quotidien des personnages féminins de notre corpus. Sous un « haïk » blanc, ou sous un « niquab » noir, les femmes arabo-musulmanes ne sont pas prêtes de céder leur droit à la rue. D'un pas silencieux mais déterminé, elles savent pertinemment qu'un jour elles finiront par se

³¹⁹ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 10

débarrasser de ce déguisement, et braver l'interdit pour pouvoir circuler librement dans la ville. C'est en tout cas, ce que laisse penser la phrase de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, quand elle accompagne sa mère voilée, qui traverse la rue sous les regards masculins qui les scrutent. D'eux elle dira : « *Il m'arrivera de penser (mais plus tard) que ces voyeurs, je pourrais les braver – pour elle, pour nous deux !* »³²⁰

5- Le corps féminin dévoilé dans la rue, espace de l'Autre: une liberté ?

Après avoir vu dans la partie précédente l'obligation de se voiler pour la femme arabo-musulmane afin de pouvoir circuler dans la rue, une condition imposée par la société patriarcale, ceci laisse à entendre que le dévoilement dans cet espace est vécu comme une liberté et donc une victoire. Nous verrons au fur et à mesure de notre analyse que ce n'est pas toujours le cas. Parfois il est vrai, certains personnages féminins ont vécu le dévoilement dans l'espace public comme une renaissance, une révélation. Ceci dit, dans la plupart des cas il est présenté comme une blessure et source de rejet. Les espaces qui sont censés être des lieux d'épanouissement sont devenus pour certaines des espaces de persécution.

Les héroïnes des romans *Nulle part dans la maison de mon père*, *Les alouettes naïves* et *Je ne parle pas la langue de mon père*, ont un point en commun : celui d'avoir connu la persécution et le rejet de la rue à cause de leur dévoilement, c'est ce qui a contraint les deux premières au mutisme et l'anonymat tandis que la seconde n'avait d'autres choix que de continuer à prendre son mal en patience.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice nous explique pourquoi il y a tant d'acharnement contre toutes les femmes qui osent franchir le seuil de leurs portes sans voile. Il s'agit en fait d'une particularité dans la perception du mot dévoilement. Ce que nos héroïnes recherchent, c'est de sortir avec une allure d'Occidentale, c'est-à-dire cheveux à l'air avec une robe ou une

³²⁰ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 16

jupe, sauf que : « *Lorsque tu t'avances dans la rue sans voile, sans foulard sur les cheveux, sans t'envelopper le corps entier sauf les yeux, c'est déjà, pour « eux », marcher nue !* »³²¹.

C'est sur ce mot « nue » que la narratrice met l'accent à plusieurs reprises dans le texte, ce dernier utilisé dans la langue arabe, est en règle générale attribué aux européennes, les traitant ainsi d'impudiques, mais que paradoxalement tout le monde respecte.

La narratrice nous rapporte dans le chapitre intitulé « Dans la rue », ses premières déambulations dans les rues d'Alger et l'ivresse que cela lui procure. « *marcher pour marcher* »³²² était une chose à laquelle les jeune filles de son âge ne sont pas habituées, car chez eux, dans cette société arabo-musulmane comme on l'a vu, la femme ne doit quitter la maison que pour une destination précise.

Mais ce bonheur et cette ivresse de circuler librement, la narratrice les doit à son apparence d'Occidentale et à l'utilisation de la langue française qui en font une clandestine. Il ne faut surtout pas utiliser sa langue maternelle, car « *les vôtres, s'ils avaient pu deviner que vous parliez comme eux le dialecte arabe, vous les auriez vu pleins de haine, prêts à vous insulter* »³²³. En effet, si les personnes de son clan qu'elle croise sur son chemin découvrent qu'elle est une des leurs et non pas une européenne, ils afficheront aussitôt leur mépris et leur agressivité. Les hommes de sa communauté la dévisageront « *l'air de dire : L'impudique ! Sans voile, et pas même les cheveux dissimulés !* »³²⁴.

Sortir sans voile dans la rue ne dérange pas en réalité à cause de l'interdit religieux, comme on l'a vu précédemment dans le roman de Leila SEBBAR avec la période l'Islamisation et le niquab, sortir sans voile est en fait une question de pudeur dans ce roman, ce qui explique l'utilisation du mot nue, une audace que le clan ne pardonnerait pas.

De ce fait, la narratrice se retrouve dans l'obligation de se faire discrète, voire même invisible. La langue française apparaît comme un voile qui remplace

³²¹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 213

³²² *Ibid*, op.cit, p. 354

³²³ *Ibid*, op.cit, p. 355

³²⁴ *Ibid*, op.cit, p. 354

un autre, aussi protecteur que le premier puisqu'il fait office de bouclier qu'elle brandira pour éviter les insultes en tout genre, qui risquent de s'abattre sur elle :

« Hostiles, ils auraient été, ceux de votre clan ! Pas question de vous dévoiler devant eux, ni de révéler votre identité : alors que vous l'étiez de fait, dévoilée ! Mais aussi « masquée », oui, masquée par la langue étrangère ! »³²⁵

Etant parfaitement consciente que la rue est un espace masculin, espace de l'Autre par excellence, et que toute transgression peut lui coûter très chère, la narratrice ne se laisse pas pourtant cloîtrer entre les murs de la maison. Silencieuse et anonyme, dans son déguisement d'Occidentale, elle réussira quand même à circuler en toute liberté et à tromper la méfiance de ces mâles : « Mais vous, parmi ce flot masculin du dehors, vous aviez la paix, confondue que vous étiez avec les filles du clan colonial. (...) cet anonymat qui garantissait votre liberté de mouvements »³²⁶.

Il y a là un rejet évident de l'espace public pour la présence féminine, dévoilée de surcroît. Si le corps de la femme voilée suscite déjà des regards masculins pleins de reproches, du simple fait d'avoir franchi les lignes qui séparent le privé du public, les surveillants chargés de garder les frontières se retiennent de déverser leur agressivité grâce au voile qui semble garantir la soumission de la femme et ne présente donc aucune menace en perspective, contrairement à celle qui est dévoilée.

Le dévoilement du corps dans l'espace public est perçu par l'Autre, c'est-à-dire l'homme arabo-musulman comme un défi, une tentative de liberté et donc un risque potentiel de disputer cet espace considéré par les lois patriarcales comme le sien. Le dévoilement est donc vu comme une provocation délibérée qui ne manquera pas de pousser les hommes à déverser leur agressivité envers ces femmes, comme si se dévoiler ou sortir « nue » leur donne un plein droit à défendre leur territoire.

Nfissa dans *Les Alouettes naïves*, a vécu elle aussi ce rejet de la rue en tant que femme dévoilée. Rejetée non seulement par les hommes mais aussi par les vieilles femmes de sa communauté, qui sont objectivement les complices de ces

³²⁵ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 354

³²⁶ *Ibid*, op.cit, p. 361

derniers pour veiller à la transmission de la tradition du voile aux jeunes générations : « *Nfissa sortait sans le voile traditionnel qui l'aurait complètement recouverte : Honte ! Tu sors nue ! Nue, c'était l'obscénité du vocable qui les faisaient revêches* »³²⁷.

Nous retrouvons ici quasiment le même vocabulaire que dans *Nulle part dans la maison de mon père*, sortir dehors sans le haïk est une transgression dont la personne en question doit avoir honte, honte d'exposer ainsi son corps aux regards extérieurs telle une occidentale, comme si le voile blanc est le lien qui unit ces femmes entre elles dans la rue et qui, s'il venait à être rompu, serait une trahison impardonnable.

Cherchant malgré tout à faire partie du clan de ses sœurs musulmanes, Nfissa propose dans les lieux publics comme la poste et la mairie son aide aux femmes qui ne savent pas lire, les réactions de ces dernières sont souvent hostiles, et des phrases du genre : « *Tu es des nôtres, toi, toi ! ...nos filles marcheraient nues, c'est donc vrai ?* »³²⁸, ne tardent pas à fuser, allant même parfois jusqu'à la méfiance, quand on la prend pour une européenne qui fait semblant de s'islamiser pour espionner.

Face à ce déni et rejet, Nfissa n'avait qu'un seul choix : se murer dans un « *Merveilleux anonymat ! (...) pour se protéger* »³²⁹. Se couvrir du voile de l'anonymat est l'unique moyen que l'héroïne a pu utiliser pour avoir la paix et se protéger de l'hostilité que son apparence d'Occidentale provoque, où malgré elle, elle : « *se sentait soudain étrangère dans la rue* »³³⁰.

La rue devient un espace où on est condamné quand on sort du lot, un espace réfractaire à toute forme de révolution, hostile à toute différenciation, où toute tentative de libération suscite l'intimidation, la persécution pour être réduite au silence. Les lois semblent être claires et indiscutables : rejet, dénigrement et hostilité, vis-à-vis de toute personne qui est tentée de sortir des sentiers battus.

³²⁷ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 71

³²⁸ *Ibid*, op.cit, p. 72

³²⁹ *Ibid*, op.cit, p. 71

³³⁰ *Ibid*, op.cit, p. 71

L'exemple où cette hostilité et agressivité que l'espace de la rue affiche à l'égard du dévoilement des corps féminins, atteint son plus haut degré, figure dans le roman de Leila SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*. Comme on l'a déjà vu, l'héroïne ainsi que ses sœurs font l'objet d'une agressivité sans nom de la part des garçons de leur quartier, car elles sont « *Trop visibles, vulnérables, à travers nous (dira-t-elle) ils insultaient la différence manifeste, provocante sûrement* »³³¹.

Là aussi, la rue ne semble pas être prête à accepter l'Autre dans sa différence. Cette dernière est interprétée comme une provocation, un appel au conflit pour s'approprier ce nouvel espace, jusque-là interdit. Dès que la menace commence à poindre, tous les moyens deviennent légitimes pour garder le monopole du pouvoir. Être visible, c'est-à-dire dévoilée, comme c'est le cas de l'héroïne et de ses sœurs avec leur allure de petites écolières habillées à la française, et dont les « *jambes nues jusqu'à la cuisse et blanches* »³³², provoquent très vite sur leur passage une réaction violente : « *Ils criaient, c'était un avertissement qu'il fallait réitérer jour après jour* »³³³.

Faisant de cette transgression une affaire presque personnelle, la mission de chacun de ces mâles est de contraindre l'Autre à se plier devant les lois connues de tous pour se faire accepter, ou sinon la persécution et l'intimidation lui sont infligées. Sans relâche, quotidiennement l'héroïne et ses sœurs seront montrées du doigt, ces impudiques qui osent sortir « *nues* ».

Finalement nous pouvons dire que la rue et le dévoilement à travers ces trois exemples est loin d'être une liberté et un épanouissement pour nos héroïnes féminines. Pour Nfissa dans *Les Alouettes naïves* et Fatima dans *Nulle part dans la maison de mon père*, quand le voile blanc a disparu, un autre l'a remplacé : celui de l'anonymat et du silence, autrement dit, il faut qu'un voile remplace un autre pour pouvoir circuler en paix, en somme demeurer toujours invisible, sinon le prix à payer sera l'hostilité et le rejet.

³³¹ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, pp. 40-41

³³² *Ibid*, op.cit, p.41

³³³ *Ibid*, op.cit, p. 41

Pour ce qui est de l'héroïne du roman *Je ne parle pas la langue de mon père*, cette invisibilité dans la rue semble lui avoir fait défaut et par là même une forme de protection lui a manqué. Elle se retrouve ainsi piégée entre les griffes d'une société patriarcale fermement décidée à ne céder aucune parcelle de son espace, et le prix payé sera très cher : un traumatisme profond sur lequel elle restera silencieuse durant plusieurs décennies : « moi, asphyxiée, étourdie ... J'ai déjà signalé notre silence sur cette scène de la rue quotidienne, furieuse où le dedans du corps vacille »³³⁴

En somme la rue dans ces trois romans exige des femmes soumission et invisibilité, si ces deux conditions ne sont pas respectées, l'hostilité ne tarde pas à éclater. La dichotomie des espaces privés/ publics est jalousement préservée. Et si dans cette société arabo-musulmane, qui donne le droit aux hommes d'avoir le dernier mot même dans l'espace privé, féminin par excellence, le contraire n'est pas vrai. En effet, quand c'est la femme qui partage l'espace public, jugé comme masculin, elle doit se plier aux lois et surtout, ne jamais être une menace potentielle pour ce dernier.

Cependant, dans le second roman de Leila SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, le dévoilement dans la rue est vécu différemment de ce qu'on vient de voir. Loin de l'hostilité et du rejet, il est au contraire un signe d'intégration et de liberté, pour la simple raison qu'on est en France, dans une société ayant des règles et des coutumes différentes où le dévoilement est permis.

Dans les premières pages de ce roman, sous le titre : *Fatima, nouvelle héroïne littéraire en France*, l'auteur nous présente ce personnage féminin comme un exemple de femme qui a connu l'oppression du pays natal, tout comme ses autres sœurs arabo-musulmanes, et qui en se mariant est partie vivre avec son mari en France, a pu goûter aux libertés qu'offre ce pays.

De ce fait, qui dit changement de pays, dit changement d'habitudes, de coutumes, de mode de vie, et entre la France et l'Algérie, la différence est de taille : « La France n'est pas un pays d'Islam, la langue française est étrangère, les code de la

³³⁴ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 42

vie quotidienne dans le béton elles ne les connaissaient pas »³³⁵. Le changement s'est donc imposé par lui-même. Pour pouvoir s'intégrer dans cette nouvelle société, ces personnages féminins n'ont d'autres choix que de pratiquer « *un islam tolérant, simple, populaire* »³³⁶ avec l'approbation de leurs maris, élevés pourtant dans une société patriarcale, mais conscients qu'une certaine tolérance est inévitable pour se faire accepter.

Sortir dans la rue sans voile pour ces femmes n'est plus perçu comme une transgression ou une provocation, même si les choses se sont faites doucement. Le voile blanc dans un premier temps a été remplacé par un foulard avant de disparaître complètement : « *Fatima et ses amies de la Courneuve (...) qui n'ont plus porté le haïk séculaire (les foulards à fleurs serrées sur le front l'ont remplacé un temps* »³³⁷ et à aucun moment dans le texte l'auteur n'a mentionné une quelconque agressivité à l'égard de ces femmes qui se sont dévoilées.

Même constatation pour les cousines d'Algérie, qui viennent passer les vacances en France chez Fatima. On nous apprend que ces dernières aussitôt qu'elles ont mis le pied dans l'avion ont plié leur voile et l'ont soigneusement caché dans le sac ou la valise :

« *Lorsqu'elles avaient défaits les bagages, elles n'avaient pas sorti le voile, comme si elles ne le portaient jamais, elles ne le mettraient pas une seule fois en France mais le port ou l'aéroport franchi, en Algérie, elles auraient à le porter à nouveau* »³³⁸

Comme si le voile est dans leur vie un souvenir qu'elles doivent à tout prix oublier, un poids dont elles cherchent à se délivrer au moins pendant leurs vacances, à défaut de pouvoir l'enlever définitivement. L'enfouir au plus profond de leurs affaires, et sûrement de leurs mémoires aussi, est un moyen pour elles d'aller de l'avant et de vivre pleinement ce moment de liberté qui ne s'offre pas chaque jour à elles.

Contrairement aux rues de leur pays d'origine, celles du pays d'accueil sont un espace de liberté pour elles, l'occasion tant rêvé par ces femmes restées

³³⁵ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 09

³³⁶ *Ibid*, op.cit, p. 10

³³⁷ *Ibid*, op.cit, p. 10

³³⁸ *Ibid*, op.cit, p. 152

longtemps invisibles sous leur déguisement, de respirer, d'apparaître, d'exister. Cette avidité du dehors libre semble épuiser Fatima, qui a dû « *en deux semaines (parcourir) les trajets qu'elle avait mis plus de dix ans à couvrir* »³³⁹. Le désir et le besoin de rattraper le temps perdu sous l'oppression des rues de leurs pays, la curiosité de découvrir cet ailleurs, cet espace que les femmes partagent le plus normalement du monde avec les hommes, et dont elles semblent incapables de se rassasier, elles « *n'étaient jamais fatiguées de marcher, de regarder sans toujours acheter, de s'exclamer, de commenter* »³⁴⁰ bref, d'exister.

La rue et le dévoilement dans ce roman paraissent en parfait accord. Circuler dans les rues parisiennes, libres telles des occidentales fut un rêve que les personnages féminins de nos romans ont longtemps caressé, et que certaines ont fini par réaliser. Temporaires, et même en terre étrangère, la rue et le dévoilement permettent comme une seconde naissance à ces femmes qui ont passé leur existence à avoir honte de leur corps, à le dissimuler sous prétexte de pudeur. Désormais, leur revanche est prise ne serait-ce que le temps d'un voyage.

6- Le corps féminin sous le regard de l'Autre :

Dans cette partie-là, nous aborderons le corps de la femme (arabe et européenne) tel qu'il est perçu par l'Autre clan dans l'espace urbain. En premier lieu, nous verrons la femme indigène et ses déplacements dans des espaces fréquentés par des européens. Dans un second lieu, on se penchera sur la femme française ou européenne, telle qu'elle est perçue par les hommes arabo-musulmans dans ses différents espaces.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, les espaces fréquentés par les femmes arabo-musulmanes, sous le regard des européens, véhiculent deux images contradictoires : la première est dégradante pour la femme, tandis que la deuxième est plus ou moins glorifiante.

D'un côté, le corps des femmes indigènes est perçu par le colon comme étant un corps serviteur. Les femmes arabo-musulmanes sont des bonnes,

³³⁹ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 134

³⁴⁰ *Ibid*, op.cit, p. 135

parfaites pour accomplir les tâches domestiques dans les maisons de leurs maîtres. Nous ne pouvons que penser ici aux propos du fils de Fatima avec sa tante Aïsha, lui rapportant les discussions des ouvriers avec qui il a travaillé dans les fermes du colon :

« les ouvriers du domaine, des pauvres comme nous, des Européens espagnols, italiens, corses ... quand ils parlaient des femmes qui servaient dans la grande maison, les bonnes, cuisinières, femmes de ménage... »³⁴¹

Comme si elles sont des êtres inférieurs, nées pour servir, quand elles ne sont pas cloîtrées entre les murs de leurs maisons, *« les mouquères enfermées, elles s'emmerdent là-dedans »³⁴²*.

Les colons ont une image assez rétrograde de l'espace privé des femmes arabes. Pour eux les maisons arabes sont synonymes de prison, aucune distraction n'est envisagée. Or nous l'avons vu déjà, cette image qu'ils se font de cet espace est erronée, car derrière les portes des demeures arabes, il y a une autre vie, certes, exclusivement féminine, mais loin d'être aussi ennuyeuse.

Cependant, en dépit de cette image loin d'être flatteuse que les hommes européens se font de la femme arabo-musulmane, ceci ne les empêche pas de rêver de pouvoir un jour découvrir ces silhouettes féminines ensevelies sous leurs voiles et leurs foutas.

« Les voilà, les petites fatmas... les petites mouquères. Elles sont bien mignonnes, même si on sait pas comment elles sont faites, les jambes, tout ça ... avec ces jupes longues et ces foutas autour »³⁴³

Le voile ou les foutas dans l'espace public font office de bouclier, face à ces regards indiscrets, mais aussi parent le corps féminin d'un voile de mystère. Ce dernier vient appuyer l'image exotique qui a inspiré bon nombre de poètes et écrivains Occidentaux. C'est le cas de la mère de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* de Assia DJEBAR, dont les déplacements dans la rue à Césarée sous son voile blanc, étaient dignes des princesses des Mille et Une Nuit :

³⁴¹ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 68

³⁴² *Ibid*, op.cit, p. 81

³⁴³ *Ibid*, op.cit, pp. 68-69

« elle que les yeux des Européens des deux brasseries les plus importantes du village épient : « Cette jeune inconnue... ah, si d'un coup son voile, grâce à la plus légère des brises, glissait, tombait, voir comment elle est faite, cette jeune dame ! »³⁴⁴

Ce point commun entre les deux œuvres des deux écrivaines, ces phrases qui se ressemblent, prouvent à quel point le passage des femmes arabomusulmanes dans l'espace public, attise la curiosité des Occidentaux. La narratrice nous dira qu'à propos de sa mère : « Sur son passage, immanquablement, s'avivait la curiosité ou la nostalgie, et chacun des badauds, le regard fixé sur cette apparition exotique »³⁴⁵.

Loin de l'image du corps féminin serviteur, la femme indigène voilée, acquiert une apparence exotique, sublimée. Son passage dans la rue, ou l'espace européen est telle une apparition qui trompe l'œil de celui qui regarde : « visible à ce monde « européen » qui croyait nous voir mais sans nous voir vraiment ». La narratrice renchérit en ajoutant qu'à force de côtoyer ces femmes masquées, elle a fini par éprouver la sensation de devenir elle aussi invisible, en dépit de son apparence occidentale.

Dans *Les Alouettes naïves*, les européens continuent à voir dans chaque femme indigène une danseuse potentielle. Quand Nfissa fut capturée avec Lila dans les montagnes par les soldats français, la première réflexion lancée par l'un d'eux se rapporte aux « alouettes » : « Ils furent devant elles, un cercle aux multiples yeux ; un homme cria, avec un accent provençal : -Eh !les voilà !...les alouettes ! »³⁴⁶.

Cette image de danseuses que l'européen semble avoir collé à ces femmes arabes, un corps conçu pour distraire est, en fait, très ancienne. Depuis bien longtemps, dans les écrits des grands écrivains occidentaux de passage dans les pays arabes figurent des descriptions exotiques. A l'évidence, ils ont été charmés par l'image que renvoient ces femmes et ces filles qu'ils ont aperçues : « « filles de la nuit » diraient leurs poètes et voyageurs orientalisants »³⁴⁷

³⁴⁴ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, p. 82

³⁴⁵ *Ibid*, op.cit, 2008, p.

³⁴⁶ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 42

³⁴⁷ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 296

Les espaces urbains dans lesquels les femmes arabo-musulmanes évoluent sous le regard des mâles occidentaux reflètent deux sortes d'images : d'abord un regard de dénigrement, de rabaissement. En effet, l'image d'un corps serviteur dans tous les lieux où règne l'Autre, c'est à dire son maître que ce soit son habitation ou ses espaces de plaisir, martèle ici et là, les romans de notre corpus. Ensuite, nous remarquons qu'en dépit de cette image d'infériorité dans laquelle le colon a figé le corps de la femme arabe, s'ajoute une autre, que lui-même qualifie d'exotique, et qui nourrit ses fantasmes.

Il y a manifestement une forme de répulsion et d'attraction en même temps. Ceci nous amène à dire que ces espaces urbains sont un théâtre où le corps féminin arabe présente une image double, ambivalente, plus révélatrice de l'observateur occidental et de ses préjugés que de la nature réelle de la femme arabe.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'image corporelle de la femme européenne dans l'espace public, telle qu'elle est perçue par l'Autre, c'est-à-dire l'homme arabe, on verra qu'elle est aussi complexe que celle de la femme arabo-musulmane.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, Assia DJEBAR tente de nous montrer à travers son héroïne, l'hypocrisie de la société arabo-musulmane en général, et des hommes arabes en particulier, face à une femme d'apparence occidentale dans la rue. D'eux, elle nous dira : « ils vous respectent, ces mâles de sept à soixante-dix-sept ans, et même ils vous sourient s'ils vous croient étrangère de passage ou bien du clan opposé »³⁴⁸.

Le regard que porte le colonisé sur la femme de son maître est celui du respect et de la considération. Mais ce respect disparaît aussitôt ou, mieux encore, se transforme en injures dès qu'il apprend que, parfois, il s'agit simplement d'une femme de son clan habillée à l'européenne.

³⁴⁸ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 356

Les indigènes ont une image paradoxale sur le corps de la femme européenne. D'un côté, il est perçu comme étant immoral, à cause de son dévoilement, mais en même temps, c'est un corps de rêve, dont l'apparence leur en impose : « *ces Européennes qu'en langue arabe nous qualifions de « nues », elles que tout le monde cependant, y compris nous-mêmes, respectait ?* »³⁴⁹.

Cette image contradictoire que les hommes arabo-musulmans ont du corps de l'européenne est également présente dans *Fatima ou les Algériennes au square*. En effet, lors des fêtes françaises organisées dans des espaces privés, et espionnés par Ali et ses amis, ces derniers « *trouvaient les Françaises belles et impudiques. Ils en parlaient entre eux au retour* »³⁵⁰.

Ces espaces de fêtes françaises mixtes, renvoient une image qui suscite à la fois l'émerveillement devant la beauté de ces corps féminins, mais aussi un sentiment de déconsidération car elle heurte le principe de réserve et de discrétion auquel la femme est normalement tenue. Le corps de la femme française est tantôt adulé tantôt critiqué par l'Autre dans l'espace public.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, Leila SEBBAR revient à cette impudeur que les mâles arabes associent aux françaises. Le long du chemin que la narratrice ainsi que ses sœurs empruntaient quotidiennement pour se rendre à l'école, Leila SEBBAR nous peint la violence morale que ces fillettes subissaient. Loin de susciter le respect, leur passage dans la rue, habillées à la française, les rangeait dans la catégorie des femmes de petite vertu :

« *sous leurs yeux, chaque jour, à la même heure, ces filles qui ne savaient pas qu'elles étaient impudiques, étrangères à la langue et à la coutume, qui voile depuis les cheveux jusqu'à la cheville* »³⁵¹.

Une image de la femme qui n'est pas conforme à leurs traditions et coutumes, qui est différente de celle que leur mère et leurs sœurs leur renvoient. L'apparence du corps de l'Autre est rejetée, condamnée, châtiée à cause cette différence par rapport à soi. Cette image de l'Autre est inacceptable et fait partie d'un monde qui, non seulement, semble à part, mais en plus, est ressenti comme

³⁴⁹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 61

³⁵⁰ LEILA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 109

³⁵¹ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 41

une agression : « *Les garçons (...) parlaient des filles du directeur comme s'il s'était agi d'êtres surnaturels, extravagants et nuisibles* »³⁵².

A partir de ces extraits, nous pouvons dire que les espaces urbains dans lesquels évoluent les femmes françaises, sous le regard des hommes arabo-musulmans, sont oppressants pour elles. Mis à part les moments où elles sont accompagnées d'hommes de leur clan, les Françaises ne sont guère rassurées sous le regard de ces hommes, en dépit, ou à cause, justement, de cette admiration mêlée de concupiscence qu'elles devinent en eux.

Finalement nous constatons que, l'image que se fait chaque clan du corps de la femme de l'Autre à cause de son apparence, est paradoxale chez les deux parties. Les espaces urbains font de la femme (arabe et européenne) un être qu'on désire et qu'on rabaisse à la fois, qui fascine autant qu'on méprise. L'image du corps féminin de l'Autre est enveloppée de mystère et d'interrogations car : « *dans cette Algérie coloniale où chaque société ne « voyait » que son propre groupe* »³⁵³, l'ouverture à l'Autre n'a jamais été favorisée.

L'espace public est tout compte fait dans la plupart des cas désagréable pour les femmes dès qu'elles se retrouvent nez à nez avec les hommes du clan opposé. Allant du simple regard indiscret, jusqu'à la violence verbale, les attitudes sont nombreuses et différentes. Elles traduisent toutes un sentiment ambivalent, de mépris mêlé de fantasmes chez l'Européen, et d'une admiration scandalisée et teintée de convoitise chez l'Arabe.

Conclusion :

Arrivés au terme de ce chapitre, nous pouvons dire que l'espace urbain, le corps féminin et le regard de l'Autre, dans les romans de notre corpus sont intimement liés. Nous avons pu voir tout au long de cette analyse, que l'espace de l'Autre, en l'occurrence la rue, est un lieu d'oppression pour les femmes, pour leur corps, en raison du poids des traditions et des lois patriarcales qui pèsent sur elles. Contraintes de voiler leur corps, soit par un tissu blanc, noir, ou tout autre

³⁵² LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 60

³⁵³ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 296

moyen dicté par la société, l'objectif visé reste le même, à savoir, circuler de façon invisible, et éviter toute remise en cause de la prééminence des hommes sur cet espace.

Nous avons pu constater également, le rôle déterminant que l'européenne a joué dans la prise de conscience de ces femmes, de leur oppression dans les rues, et de leur droit légitime à partager cet espace avec les hommes, sans avoir à subir un quelconque harcèlement moral aussitôt qu'elles franchissent le seuil de leur maison. La comparaison entre les deux modes de vies, et les libertés dont bénéficient les françaises ont donné naissance à une « vision collective féminine » de cet espace urbain différente de celle dictée jusque-là par des lois patriarcales ancestrales, sévères et injustes.

En ce qui concerne l'image que renvoie chaque espace urbain du corps féminin de l'Autre, elle est complexe et paradoxale, aussi bien chez Assia DJEBAR que chez Leila SEBBAR. En effet, chez les deux auteures on a constaté que la femme arabo-musulmane est tantôt méprisée tantôt fantasmée par le mâle occidental. Pareillement pour la femme française, elle est parfois sujet d'admiration et parfois opprimée, harcelée et sévèrement jugée, comme le sont les filles de la française mariée à l'instituteur arabe. En effet, ces dernières, quoiqu'à moitié arabes, sont considérées comme françaises, incluses par les garçons dans l'antipathie générale qu'ils nourrissent vis-à-vis de toutes les autres françaises.

Troisième partie :

La langue et l'écriture des espaces mnémoniques

Chapitre I : La langue arabe et la langue française entre espace privé et espace public

Chapitre II : L'écriture des espaces mnémoniques

Chapitre I :

La langue arabe et la langue française entre espace privé et espace public

Introduction :

Espace et langue sont, à première vue, deux vocables qui n'ont rien de commun, sauf qu'en réalité, ils sont intimement liés. En effet, on a vu préalablement que l'espace urbain est unique tandis que sa représentation est multiple. Cette représentation s'effectue, entre autres, par le biais de la parole et du discours, donc de la langue.

L'espace urbain est d'abord physique, bâti, et la langue se charge de le traduire en idée ou image. On passe alors de la ville en béton à la ville en papier. La langue apparaît ainsi comme un médiateur qui transforme l'espace physique en un espace idéologique.

D'autre part, l'espace urbain et la langue peuvent avoir un autre rapport que celui de la représentation sur papier. En effet, la ville peut devenir un réceptacle pour la langue, c'est-à-dire, un espace, un corps où une ou plusieurs langues sont pratiquées. On parle alors de la ville comme d'un espace linguistique ou plurilinguistique.

Quand nous pénétrons dans un espace urbain, particulièrement lorsque la langue qui y est utilisée est différente de la nôtre, cette langue est vite repérée, et elle se manifeste de manière multiforme : dans l'expression de ses habitants, les affiches publicitaires, les noms des rues, etc.

La ville, ou l'espace urbain, regorge de discours linguistiques en tout genre : économique, social, politique, littéraire et autres.

Dans les romans de notre corpus, nous remarquons clairement l'existence d'un discours aussi riche que varié qui rend compte des espaces urbains dans lesquels évoluent les personnages. Entre la langue maternelle, la langue de

l'autochtone, ou celle du colonisateur, les héroïnes, dans l'espace privé comme dans l'espace public, sont continuellement confrontées à une diversité linguistique, qui, à la longue, élabore une grande part de leur identité personnelle.

Pour les besoins de notre analyse, nous aurons recours principalement aux travaux de Léonard BLOOMFIELD et de François GROSJEAN portant sur le bilinguisme, ceci, dans l'objectif de démontrer comment les héroïnes de nos romans ont utilisé la langue comme une arme efficace pour l'appropriation et l'intégration des différents espaces urbains et la construction de leur identité ainsi que leur vision féminines ?

1- Le bilinguisme selon Léonard BLOOMFIELD et François GROSJEAN :

Dans sa définition la plus courante, le bilinguisme est l'aptitude à utiliser deux langues pour communiquer. Cette utilisation peut avoir lieu par le biais de l'écriture, de la parole, ou encore, simplement, par l'écoute.

Cependant, il faut noter que cette définition est loin de faire l'unanimité auprès des spécialistes de la langue en raison de son manque de précision. En effet, s'ils s'accordent tous sur la nécessité de la présence de deux langues, la capacité du sujet à pouvoir les utiliser pour être considéré comme bilingue varie quant à elle d'un linguiste à un autre.

Il n'est pas dans notre intention de nous lancer dans une recherche purement linguistique dans ce chapitre car ceci ne relève ni de notre domaine ni de l'objectif de notre travail. On se limitera uniquement, et encore brièvement, aux travaux du linguiste américain BLOOMFIELD et du français GROSJEAN dans ce domaine pour les besoins de notre analyse.

Dans leurs recherches, ces linguistes ont dressé une liste de critères visant à clarifier le concept, en avançant bon nombre d'interrogations, entre autres : le bilinguisme se limite-t-il à une personne, ou à toute une communauté ? Comment se manifeste-t-il, par écrit ou oralement ? Etc.

Dans son ouvrage *Language*, paru en 1933, Léonard BLOOMFIELD parle de ce qu'il appelle le « *native-like control of two languages* »³⁵⁴. Autrement dit, l'accent est mis dans cette définition sur la capacité de contrôler, ou de maîtriser au plus haut point deux langues depuis son enfance.

Ce qui rend la définition de BLOOMFIELD exigeante, voire même utopique, avec de minces chances d'être réalisée, c'est qu'il l'assortit de deux conditions qui vont à l'encontre de son application. D'abord, le sujet doit impérativement maîtriser ces deux langues depuis son enfance. Ce qui laisse comprendre que la personne qui apprend sur le tard une deuxième langue ne peut être considérée comme bilingue. Ensuite, la personne en question doit maîtriser ces deux langues sur le même pied d'égalité, chose qui n'arrive quasiment jamais.

D'autres linguistes, à la différence de BLOOMFIELD, n'ont pas mis l'accent dans leurs investigations sur la compétence, mais plutôt sur le degré ou la fréquence d'utilisation de deux langues. François GROSJEAN en fait partie. Pour ce dernier, le bilinguisme se définit comme : « *the regular use of two or more languages* »³⁵⁵.

Pour lui, c'est l'utilisation dans la vie de tous les jours, de deux ou plusieurs langues, peu importe laquelle des deux on maîtrise le mieux, qui fait que la personne est considérée comme bilingue.

La définition avancée par GROSJEAN est, selon Daniel ELMIGER, jugée légère par certains linguistes. En effet, se contenter d'axer son travail sur l'utilisation régulière en écartant la compétence et la maîtrise totale, ne permet pas d'aboutir à des résultats pertinents.

³⁵⁴ LEONARD BLOOMFIELD, *Language*, dans *Travaux neuchâtelois de linguistique*, DANIEL ELMIGER, p. 56, https://www.unine.ch/files/live/sites/islc/files/Tranel/32/05_Elmiger.pdf, consulté le : 25/07/2018

³⁵⁵ FRANCOIS GROSJEAN, dans *Travaux neuchâtelois de linguistique*, DANIEL ELMIGER, p. 57, https://www.unine.ch/files/live/sites/islc/files/Tranel/32/05_Elmiger.pdf, consulté le : 26/07/2018

GROSJEAN se contente, en fait, d'une maîtrise minimale des deux langues, contrairement à la définition avancée par BLOOMFIELD, qui en exige une maîtrise maximale.

Si nous avons abordé le bilinguisme dans ce chapitre c'est parce que, comme on le sait déjà, Assia DJEBAR y a été confrontée dès son plus jeune âge : « *moi ne parlant pas le berbère, seulement l'arabe et le français* »³⁵⁶. Toute son œuvre est fortement marquée par le thème de la langue arabe et le français. Une relation de fascination, d'attraction, de complicité, la lie aussi bien à la langue arabe qu'à la langue française, et elle ne manquera pas de la détailler dans quasiment tous ses écrits.

En revanche, en ce qui concerne Leila SEBBAR, l'utilisation de la langue arabe au même titre que la langue française est un bonheur qu'elle n'a pu connaître, et ce sera son plus grand regret. Elle vivra sa méconnaissance de la langue arabe comme une blessure, un handicap douloureux qu'elle tentera de surmonter à travers l'écriture.

Mais qu'en est-il du rapport du bilinguisme avec l'espace urbain ? La réponse est assez claire. Nous avons constaté tout au long de notre lecture du corpus que l'utilisation de ces deux langues par l'une, et les obstacles qui se sont dressés face à l'autre, à chaque fois qu'elles se sont retrouvées dans un espace précis, représentent des situations qui méritent d'être étudiées.

Il existe une relation directe entre la langue et le mode d'appréhension de l'espace par nos héroïnes en fonction de leur maîtrise de la langue de cet espace.

Nous démontrerons ainsi comment le bilinguisme s'est avéré une clef précieuse qui a ouvert à des personnages les portes de nombreux espaces, leur permettant une adaptation sans douleur. Mais, à contrario, dans le cas du monolinguisme, nous verrons comment ce dernier a fait de certains espaces, des lieux interdits, voire traumatisants et synonymes d'exclusion.

2- Espace urbain, personnages féminins et bilinguisme

³⁵⁶ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 124

Il va de soi que l'Algérie est un pays qui a connu, certes, de nombreuses colonisations au fil des siècles, mais qui est resté surtout fortement imprégné par la colonisation française. En effet, que ce soit dans le domaine culturel, économique, linguistique ou autre, la civilisation française, partout, est omniprésente.

Chacun des espaces urbains auquel font face nos héroïnes dans les romans du corpus, témoigne clairement de la trace laissée par le passage des français sur ce territoire. Dans le domaine linguistique, les personnages féminins se retrouvent donc sans cesse confrontés à ce bilinguisme constitué par la langue arabe, d'un côté, et la langue française de l'autre, et cela entraîne chez chacun une perception particulière de l'espace qui n'a pas manqué de forger leur psychologie et la vision qu'elles ont des espaces dans lesquels elles évoluent.

Dans *Nulle part dans la maison de mon père*, les deux versants du bilinguisme rythment la vie de l'héroïne en fonction du lieu de leur usage. Si la langue arabe est souvent reliée à l'espace privé, la langue française, quant à elle, rime souvent avec l'espace public.

Dans certains extraits, l'auteure nous montre que la langue arabe qui est sa langue maternelle, s'avère dans l'espace privé une langue de complicité, de confiance entre femmes. Mais, malheureusement, cette même langue devient un obstacle et une source d'agressivité dès que certaines osent la brandir dans l'espace public.

A Césarée, par exemple, pendant les vacances d'été, l'héroïne nous rapporte qu'elle est restée agréablement marquée par les réunions féminines, où le chant et les confidences auxquels se livrent les femmes dans leur enfermement devient une source d'allégresse et de rêverie :

« l'été, pour moi dans la ville ancienne de mes parents, était la saison des fêtes de femmes, marquée par des réunions joyeuses de citadines (...). Oui, l'été s'écoulait alors en soirées de danses, de chants, chatoyantes comme dans les récits des Mille et Une Nuit »³⁵⁷.

³⁵⁷ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 196

Nul besoin de préciser que les discussions et le chant se font le plus souvent dans la langue arabe.

Cependant, la complicité et la solidarité qu'offre la langue arabe à ces femmes enfermées entre elles disparaît aussitôt que l'héroïne cherche à l'utiliser avec d'autres musulmanes dans l'espace public. Ceci est dû à son apparence occidentale. En effet, on a vu précédemment que la narratrice a essuyé un flot d'injures quand elle a succombé à la tentation de parler en arabe avec ses sœurs arabo-musulmanes dans la rue en raison de son dévoilement. Cette langue qui est une source de plaisir et de bien-être en privé devient alors une cause d'agression et de déboire dans l'espace public. Il faut donc impérativement la dissimuler :

*« Cette langue dite « maternelle », j'aimerai pourtant tellement la brandir au-dehors, comme une lampe ! Alors qu'il me faut la serrer contre moi, tel un chant interdit ... Je ne peux que la chuchoter, la psalmodier avec ou sans prosternations, la réserver, calfeutrée, à d'étroits espaces familiaux ou aux patios de naguère »*³⁵⁸

En ce qui concerne la langue française, l'héroïne lui voue un culte sans bornes et elle ne manque pas de nous en faire part chaque fois que l'occasion se présente. *« L'invitation à la beauté des mots français »*³⁵⁹ nous dira-t-elle.

L'apprentissage de la langue française a été pour la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* une bénédiction. Elle a été un merveilleux outil qui lui a permis de triompher de l'enfermement auquel les femmes de sa société étaient condamnées. Ce fut le cas quand elle quitta l'école pour le lycée, puis le lycée pour l'université. Chacun de ces espaces la rapprochait davantage de cette langue et l'éloignait un peu plus de la claustration de la maison.

Puis, grâce à la lecture des grands classiques français auxquels son amie Mag l'initia, elle réussit à se libérer des conversations ennuyeuses des « *internes musulmanes* »³⁶⁰ durant sa première année dans l'univers clos du pensionnat. Elle nous dira que « *La seconde année, tout changea pour moi grâce à la rencontre avec Mag et aux livres qu'elle et moi dévorions, durant les heures d'étude* »³⁶¹, avant d'ajouter un peu

³⁵⁸ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 357

³⁵⁹ *Ibid*, op. cit, p. 119

³⁶⁰ *Ibid*, op. cit, p. 150

³⁶¹ *Ibid*, op. cit, p. 150

plus loin, en guise de reconnaissance envers son amie : « Je mesure combien, dans l'espace resserré du pensionnat, marqué par la division de la colonie, elle me sortait un peu de ma petite personne ! »³⁶². Par leur magie, les livres lui permettaient d'effacer les murs du pensionnat et dépasser l'enfermement étouffant qu'ils auraient pu engendrer.

D'autre part, la lecture des romans français lui permettait de dépasser un autre enfermement plus ancien, plus profond et difficile à supporter : celui de la vie des femmes arabo-musulmanes. Cette vie qu'elle retrouvait elle-même durant ses vacances à la maison. Seuls les livres qu'elle dévorait, lui permettaient de rêver d'une vie meilleure, débarrassée des chaînes invisibles qui les maintenaient toutes enfermées :

« Mes rêves, que nourrissait toute lecture, en avais-je besoin pour réduire la dichotomie des deux mondes où je vivais : la claustration que nous connaissions au quotidien, ma mère, ma sœur et moi, au village, mais aussi la chaleur de la vie féminine à Césarée, dont je savais qu'elle ne serait jamais la mienne, plus tard ? »³⁶³

Finalement, nous pouvons conclure que le bilinguisme dans l'espace urbain, a été le plus souvent bénéfique pour la narratrice dans ce roman. Même si dans certains cas cet espace peut être un lieu hostile et étouffant, grâce à l'apprentissage d'une seconde langue, le français, les portes de la littérature française lui ont été ouvertes, et lui ont permis ainsi de dépasser l'enfermement de la maison et du pensionnat. C'est également grâce à sa connaissance de la langue arabe qu'elle a pu prendre part aux discussions féminines, à la magie du chant et des contes qu'elle écoutait, le soir, émerveillée, et que l'enfermement strict dont elle aurait pu être accablée, s'est métamorphosé en un monde féerique qui a laissé dans sa mémoire un souvenir impérissable.

Seul bémol, c'est quand la langue arabe se dresse contre elle dans l'espace public, c'est à dire dans la rue, comme on vient de le voir. Il ne faut surtout pas, alors, se hasarder à afficher son bilinguisme ; passer pour une française, en refoulant sa langue maternelle devient l'unique moyen pour échapper à l'hostilité de cet espace.

³⁶² DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 161

³⁶³ *Ibid*, op. cit, p. 229

En ce qui concerne *Les Alouettes naïves*, on a constaté une grande similitude entre le bilinguisme et l'espace urbain dans ce roman, avec le roman précédent. Ceci revient au fait, que le parcours de Nfissa ressemble en grande partie à celui de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*. Comme elle, Nfissa a appris la langue française en plus de l'arabe, qui est sa langue maternelle. Elle était passionnée également de lecture, et grâce à cette dernière, à l'école et à l'université, elle a pu dépasser l'enfermement entre les murs de la maison. « *Ses lectures ne la remplissaient-elles pas d'une exaltation informelle, le soir et durant les longues siestes* »³⁶⁴, pendant ses vacances à la maison paternelle.

Nfissa, à l'instar de Fatima, s'est retrouvée dans l'obligation de taire son bilinguisme dans la rue, et se contenter uniquement de la langue française. Comme dans cet extrait, où, toute enthousiaste Nfissa croyait bien faire, de proposer son aide à ses sœurs arabo-musulmanes dans des espaces publics, parce qu'elles n'ont pas eu, comme elle, la chance d'apprendre à lire et à écrire en français :

« *Dans des lieux publics, à la poste, à la mairie, elle se proposait spontanément pour aider telle ou telle femme qui ne savait point lire les formulaires, ni reconnaître le numéro d'un guichet, et, dans le dialogue arabe qui s'échangeait, Nfissa s'imaginait déposer le masque devant l'inconnue qui s'étonnait ; une fois, l'une se referma dans une hostilité immédiate* »³⁶⁵

Ou encore, quand elle cédait sa place dans le tramway aux vieilles femmes : « *-Tiens, petite mère, assieds-toi, murmurait-elle en arabe* »³⁶⁶. Là aussi, son aide n'est pas la bienvenue pour ces femmes qui, scandalisées, réalisent qu'elle parle la même langue qu'elles, qu'elle est finalement des leurs. Son bilinguisme devient suspect, et les vieilles femmes, pleines d'imagination, se mettent à supposer que c'est peut-être une espionne européenne qui utilise la langue arabe pour gagner leur confiance :

« *Mais la vieille maugréait ; que cette jeune fille habillée comme une Occidentale lui répondît dans la langue maternelle, elle se méfiait : ne parlait-on pas d'Européens qui faisaient semblant de s'islamiser pour espionner ?* »³⁶⁷

³⁶⁴ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 116

³⁶⁵ *Ibid*, op. cit, p. 72

³⁶⁶ *Ibid*, op. cit, p. 72

³⁶⁷ *Ibid*, op. cit, p. 72

Et le bonheur que Nfissa vivait en déambulant dans les rues d'Alger s'estompe donc dès qu'elle affiche son bilinguisme. Les espaces d'épanouissement deviennent, dès lors, des espaces d'hostilité et de rejet.

Pour ce qui est du chant dans la langue arabe et l'espace urbain, le rapport que Nfissa a avec ces deux derniers n'est pas différent de celui de Fatima dans *Nulle part dans la maison de mon père*. En effet, si les moments de chant sont de précieux instants que Fatima partage avec ses sœurs arabo-musulmanes pour vaincre leur enfermement, Nfissa trouve en lui un moyen de ressusciter des instants pareils durant son isolement au lycée, loin de ses sœurs arabo-musulmanes dans son ancienne ville :

« Nfissa, heureuse d'une audace qui la fouettait tout autant que l'eau froide, entonnait gravement une chanson andalouse dont l'arabe surprenait, ce que Nfissa voulait : il lui semblait alors que sa maison, sa mère, ses tantes, sa vieille ville et toutes ces soirées chuchotantes de l'été parmi les siens surgissaient au milieu du lycée »³⁶⁸

Comme par une sorte de magie, le chant efface les murs emprisonnant du lycée, pour la transporter loin, jusqu'à son village, où elle peut retrouver, ne serait-ce que dans son esprit, ces moments d'enfermement avec les femmes de sa société. Comme si la claustration dans sa vieille ville, soudain embellie, empreinte de nostalgie, la consolait de l'enfermement présent.

Dans le roman de Leïla SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, le bilinguisme des personnages féminins se limite à l'oral et ce, dans les deux langues : arabe et français. Ceci revient au fait qu'elles sont :

« Nées dans une Algérie coloniale et rurale (où à peine 5 à 7% des filles musulmanes sont scolarisées à l'école française, où les filles ne vont pas à l'école coranique) »³⁶⁹.

C'est connu, les espaces d'apprentissage étaient majoritairement masculins durant la période coloniale. Rares sont les femmes, comme Nfissa et Fatima chez Assia DJEBAR, qui ont pu franchir le seuil de ces espaces, et apprendre comme il se doit une seconde langue.

³⁶⁸ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 151

³⁶⁹ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 09

Si Fatima, dans le roman de Leïla SEBBAR a pu devenir bilingue, c'est parce qu'elle a immigré en France avec son mari. Comme toutes les femmes d'immigrés elles se sont retrouvées dans l'obligation d'apprendre la langue de ce pays pour pouvoir y vivre.

Dans ce roman, le bilinguisme semble être en parfaite harmonie avec les espaces dans lesquels les personnages féminins évoluent. En effet, le français et l'arabe semblent être deux langues complémentaires dans ces espaces étrangers, et assurent à leur manière, un certain équilibre pour les personnages, entre leur passé et leur devoir de préserver leur identité, et leur présent avec la nécessaire adaptation au pays étranger.

Pour ces mères de famille, le français qu'elles ont appris avec le temps, est la langue qu'elles utilisent avec les professeurs de leurs enfants à l'école, au super marché, bref dans l'espace public. C'est certes, par obligation, mais aussi le français est une langue qu'elles semblent aimer et apprécier.

Quand Dalila écrit sur un cahier le prénom de sa mère Fatima à la demande cette dernière, celle-ci : « *le trouvait très beau avec ces lettres françaises* »³⁷⁰, et ce cahier Fatima le cachait secrètement dans l'armoire de sa chambre où elle seule avait accès :

*« Ce cahier des noms qu'elle n'avait montré à personne et que Dalila seule connaissait pour le lui avoir préparé, elle le cachait dans l'armoire sous son linge à elle, auquel personne ne touchait jamais »*³⁷¹.

La chambre et l'armoire apparaissent comme les dépositaires de cette belle langue, tant désirée. Un espace secret minutieusement préservé contre toute indiscretion extérieure, principalement masculine. En effet, comme si afficher son amour pour la langue de ce pays étranger, infidèle, est une entorse vis-à-vis des lois arabo-musulmanes, que ces mères de famille sont censées transmettre à leur progéniture. Comme si la langue française doit être juste un moyen pour communiquer dans l'espace public, mais en aucun cas être aimée ou désirée.

³⁷⁰ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 58

³⁷¹ *Ibid*, op. cit, p. 59

D'un autre côté, en ce qui concerne la langue arabe, nous retrouvons également chez Leïla SEBBAR la même complicité que cette langue offre aux femmes arabo-musulmanes durant leurs réunions féminines, que chez Assia DJEBAR. L'arabe demeure la langue de la confiance, même si elles sont dans un espace étranger et libérées de l'enfermement de leur société.

Au square, qui fait office du patio du pays natal, Dalila nous rapporte que sa mère et ses amies :

« lorsqu'elles avaient à raconter des histoires de femmes (...) Elles parlaient en arabe et Dalila savait alors, parce qu'elles parlaient vite et sans mélanger à la langue arabe des mots du français qu'elles connaissaient toutes, qu'elle ne devait pas comprendre »³⁷².

Ces deux langues sont alors tour à tour utilisées par les personnages féminins de ce roman. Selon le besoin et l'espace dans lequel elles se retrouvent, le bilinguisme semble être à leur service et en aucun cas se dresser face à elles. Langues et espaces urbains sont ici en parfaite harmonie.

Cependant, en ce qui concerne le dernier roman de notre corpus *Je ne parle pas la langue de mon père*, il ne s'agit pas de savoir quel rapport entretient l'héroïne avec le bilinguisme et les espaces qui l'entourent. La raison est que cette dernière n'a pas pu apprendre la langue arabe, celle de son père, comme le révèle le titre du roman. Elle est de ce fait monolingue, et cette impossibilité à maîtriser cette deuxième langue sera son plus grand regret dans ce roman.

La narratrice nous rapportera, tout au long du texte, la douleur et la frustration qu'elle a subies dans ce pays arabe, le pays de son père dans lequel elle a vécu, mais sans jamais vraiment le connaître. Ne maîtriser que la langue française qui est la langue du colonisateur a engendré en elle un sentiment de culpabilité, et l'ignorance de la langue arabe l'a complètement exclue de ses espaces.

Des années après avoir quitté le pays de son père, se berçant de l'espoir de revenir un jour dans ces espaces, elle nous dira qu'elle y marchait « *en aveugle*,

³⁷² LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 73

*ne sachant lire le sens des lettres arabes »*³⁷³. Comme si la langue arabe aurait pu lui servir d'éclaireur dans ces lieux, être ses yeux et ses oreilles avec lesquels elle aurait pu voir et partager la vie qui anime ces espaces.

Finalement, après un long travail sur elle-même et une profonde analyse, la narratrice découvre, non sans amertume, que le temps n'a nullement effacé la douleur de cette exclusion vis-à-vis des espaces du pays paternel qui reste toujours vivace. Mieux, l'exclusion s'est muée en interdit : « *Je comprends longtemps après, de l'autre côté de la mer, le pays natal m'est encore interdit, ou je me l'interdis »*³⁷⁴.

Pays interdit est synonyme d'espaces interdits. Nous assistons ici à une rupture totale entre la narratrice, le bilinguisme et l'espace urbain. Etre bilingue lui aurait peut-être évité de ressentir l'hostilité de ces espaces, leur interdiction. Une chance qu'elle n'a malheureusement jamais pu connaître, et qui, peut-être, l'a coupée définitivement du pays de son père.

3- La langue de l'Autre, une condition pour intégrer son espace :

Quand on s'installe dans un pays étranger, connaître une langue internationale s'avère incontournable pour pouvoir y vivre sans difficulté. Mais il arrive souvent que le pays qu'on a rejoint ne maîtrise pas cette langue internationale. Dans ce cas-là, celui qui veut y rester se retrouve dans l'obligation d'apprendre la langue des autochtones. Une condition indiscutable pour être accepté et intégré par ces derniers.

Ceci s'applique également aux héroïnes des romans de notre corpus. Chez Assia DJEBAR, comme chez Leila SEBBAR l'importance de connaître la langue de l'Autre est inévitable pour pouvoir intégrer son espace.

Pour Assia DJEBAR, il s'agira principalement des espaces d'apprentissages. En effet, mis à part l'école coranique, fréquentée uniquement par les arabes, l'école primaire, le collège, le lycée et même plus tard l'université en France, sont des espaces majoritairement français. Fondés par des français et à

³⁷³ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 35

³⁷⁴ *Ibid*, op. cit, p. 35

l'usage des français, dans certains cas où existe une présence clairsemée d'arabes privilégiés la langue arabe y est rarement bienvenue.

La narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* a été confrontée à une situation qui l'a laissée quelque peu frustrée. Lorsqu'elle formule le désir d'étudier sa langue maternelle comme langue étrangère : « *En tant que première langue étrangère que je peux choisir, je voudrais apprendre littérairement la langue de ma mère, celle de mes aïeux* »³⁷⁵. Langue étrangère parce que la langue française dans ces espaces est considérée comme la langue du pays, la langue de tous, en dépit de l'écrasante majorité des indigènes qui ne la comprennent pas.

En fin de compte la demande fut refusée par la directrice du collège qui prétextait qu'on ne pouvait réserver un enseignant pour une seule élève. Ce rejet, en plus, fut accompagné d'un profond mépris, puisque la directrice ajouta qu'elle doutait même de l'existence d'un « *arabe ... littéraire !* »³⁷⁶, pour ces « *indigènes* ».

La situation est similaire pour Nfissa dans *Les Alouettes naïves*. Comme la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, elle a eu la chance de fréquenter les établissements éducatifs français, de l'école primaire à l'université, en passant par le collège et le lycée, durant la période coloniale. Mais pour intégrer ces espaces il faut accepter d'apprendre tous les enseignements dans la langue française et se séparer de sa langue maternelle.

L'étude de l'arabe classique restera donc longtemps ignorée dans ces espaces d'enseignement. Et la frustration qui en résultera pour l'héroïne demeurera vivace. L'extrait ci-dessous en est la preuve : « *Nfissa demandait à Karim de reprendre l'étude ensemble de leur langue maternelle que l'un et l'autre avaient abandonnée trop tôt* »³⁷⁷. Abandonnée ou plutôt contraints d'abandonner pour rejoindre l'école française.

Nous pouvons dire, en définitive, que ces espaces d'apprentissage français ont beaucoup apporté à nos deux héroïnes : l'instruction, la liberté,

³⁷⁵ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 121

³⁷⁶ *Ibid*, op. cit, p. 122

³⁷⁷ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 100

l'épanouissement, mais la rançon en fut le deuil de leur langue maternelle, et le renoncement à une grande part de leur identité.

Mais tout est relatif. Quand elles pensent à leurs innombrables sœurs arabo-musulmanes totalement déshéritées, qui n'ont jamais eu la chance d'apprendre ni la langue française, ni la langue arabe, elles se rendent compte que la langue de l'occupant leur a ouvert toutes grandes les portes d'une émancipation et une liberté que leur situation de départ ne leur aurait jamais permis de rêver.

Pour les deux romans de Leïla SEBBAR, cette condition d'apprendre la langue de l'Autre pour être accepté au sein de son espace est toujours de mise. En effet, dans *Fatima ou les Algériennes au square*, nous sommes dans un contexte d'immigration. Fatima et ses amies mères de familles se sont toutes retrouvées face à la nécessité d'apprendre la langue française pour s'intégrer dans ces nouveaux espaces français.

« elles sont illettrées. La France n'est pas un pays d'Islam, la langue française est étrangère, les codes de la vie quotidienne dans le béton elles ne les connaissent pas. Elles perdent le sol. »³⁷⁸.

Ne pas maîtriser la langue française est une situation qui s'est dressée face à elles comme un obstacle, apparemment infranchissable, dans le chemin de leur intégration dans la société d'accueil et l'appropriation de ces nouveaux espaces urbains avec lesquels elles ont des difficultés à se familiariser. Elles perdent de nouveau le sol (leur première perte du sol concerne leur terre d'origine qu'elles ont dû quitter) qui leur est complètement étranger. Mais l'instinct de survie les pousse à réagir, et, tandis que certaines se sont contentées d'apprendre un français oral, juste pour communiquer, d'autres se lancent hardiment dans des cours d'alphabétisation.

Le lien entre la maîtrise de la langue du nouveau pays et le contrôle de ses espaces, est clairement mis en évidence dans le dernier extrait. Une condition *sine qua non* à une intégration efficace dans les espaces urbains français. Sans

³⁷⁸ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 09

doute difficile au départ, le défi finit par être relevé par nos personnages féminins.

En ce qui concerne, *Je ne parle pas la langue de mon père*, il s'agit peut-être du roman où le problème de la maîtrise de la langue de l'Autre pour intégrer son espace est le mieux présenté, et nous permet de mesurer la frustration de la narratrice dans tout ce qu'elle a de sensible et de tragique.

Non pas la langue française mais la langue arabe, non pas les espaces français mais les espaces algériens. La narratrice de ce roman considérée comme une française à cause de sa mère et de son éducation, ne maîtrise pas la langue arabe, celle de son père et son pays.

Elle s'est vue, d'un côté, refuser l'accès et le partage des espaces algériens par les garçons arabes quand, à maintes reprises, ces derniers, tout au long du chemin de l'école, les ont abreuvées, elle et ses sœurs, de mots arabes injurieux. Pour s'en protéger, elles restent calfeutrées dans « *la citadelle de la langue française* »³⁷⁹. En effet, leur maison à l'époque coloniale était une « *Citadelle close, enfermée dans sa langue et ses rites, étrangère, distante au cœur même de la terre (...) aux garçons de sa langue* »³⁸⁰.

Un espace interdit à ces derniers, et où règne librement la langue étrangère. Mais au dehors, dans leur propre pays, elles deviennent étrangères et subissent la loi de ces garnements qui ne leur reconnaissent aucun droit, et le leur font savoir de la façon la plus vulgaire et la plus choquante. Cet espace c'est le leur, semblent-ils leur dire. Ils en sont les seigneurs.

Si, dans le roman précédent de Leila SEBBAR, Fatima et ses amies ont été forcées d'apprendre la langue française pour être admises dans les nouveaux espaces français, elles ont en revanche toute latitude de pratiquer leur langue maternelle dans leur foyer, à l'intérieur de ce même espace français. Au contraire, dans ce second roman, il n'est pas question de pratiquer la langue maternelle, française en l'occurrence, sur une quelconque parcelle algérienne.

³⁷⁹ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 31

³⁸⁰ *Ibid*, op. cit, p. 39

Qu'il soit public ou privé, ces garçons refusent catégoriquement tout partage de l'espace, aussi minime soit-il. Apprendre la langue arabe, la pratiquer, apparaît à leurs yeux comme la première condition permettant d'être reconnu et peut-être accepté.

4- L'espace privé et la langue chez Leila SEBBAR :

L'espace privé ou la maison, par définition, est l'espace de l'intimité. Un espace où les membres de la famille forment un seul bloc, en raison de leur langue commune, leur culture et leurs coutumes. Mais il arrive parfois, comme dans les mariages mixtes par exemple, que cette unité soit mise à mal.

Dans cette partie et la suivante, on se penchera sur le rôle de la langue dans l'espace privé pour voir comment cette dernière peut être un moyen qui renforce les liens des membres d'une même famille, sous le même toit, et, dans le cas contraire, comment elle peut s'avérer un motif de discorde et d'éloignement.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, la langue utilisée dans la maison est celle de la mère, comme dans tout autre foyer d'ailleurs. Mais dans ce roman il ne s'agit pas de la langue arabe, comme c'est le cas des autres maisons arabo-musulmanes, mais plutôt de la langue française, en raison de l'origine de la mère de la narratrice.

Cette langue est, selon la narratrice, la langue de la confiance entre son père et sa mère. Malgré leur langue maternelle différente, cela n'a en aucun cas altéré leur complicité : « *A sa femme, il parle dans la langue de la France, sa langue à elle (...) Ils peuvent tout se dire, ils se disent tout, c'est ce que je pense alors* »³⁸¹.

Le problème se pose entre le père et ses enfants, c'est-à-dire, elle, son frère et ses sœurs. La langue française se dresse entre eux tel un mur insurmontable, et ce, malgré les efforts de la narratrice plus tard pour en venir à bout.

³⁸¹ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 20

Le père ne se laisse jamais aller à des confidences avec ses enfants. « Dans sa langue, il aurait dit, ce qu'il ne dit pas dans la langue étrangère »³⁸² s' imagine la narratrice qui semble marquée par son silence et le regret de ces mots qu'elle aurait pu entendre de lui s'ils avaient partagé cette langue arabe dont elle est privée.

Son « père n'aura jamais su que le silence de sa langue, dans la maison de la française »³⁸³ est un silence qui pèsera durablement sur sa fille, qu'elle aurait aimé un jour le briser, surtout dans ses moments de grande solitude, quand, ses sœurs et elle, étaient injuriées dans la rue par les garçons dans sa langue à lui. Même quand il l'apprend des décennies plus tard, après la publication de son livre, son père continue de s'enfermer dans son mutisme, et elle, pathétique, a juste ces quelques mots : « Silence. Silence de mon père aussi. Il a lu, je le sais, mais il se tait, et je ne demande rien »³⁸⁴

La maison ou « la maison de ma mère »³⁸⁵, comme le dit aussi la narratrice, est donc un espace de silence, d'interrogations sans réponses. Un espace implicitement cloisonné par la langue : « depuis que ses enfants lui sont nés corps et langue divisés, il en est ainsi »³⁸⁶. La langue entraîne un rejet et rend toute communion impossible. Il y a d'un côté le père et de l'autre la française et ses enfants : « Mon père, avec lui, nous séparait de sa terre, de la langue de sa terre. Pourtant tout autour de l'école c'était l'arabe. Les murs n'étaient pas si épais ... »³⁸⁷.

Cette séparation dans l'espace privé affectera la narratrice durant toute son existence. Vivant pendant des années dans un espace public qui la rejette, et se heurtant dans l'espace privé à un père qui, à sa manière et sans le vouloir peut-être, dresse des frontières invisibles, mais pourtant bien présentes, entre lui et ses enfants, ne fera qu'accroître chez la narratrice ce sentiment désespérant de ne trouver aucune place dans l'espace privé ou public. Ceci explique pourquoi elle

³⁸² LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 21

³⁸³ *Ibid*, op. cit, p. 42

³⁸⁴ *Ibid*, op. cit, p. 36

³⁸⁵ *Ibid*, op. cit, p. 43

³⁸⁶ *Ibid*, op. cit, p. 23

³⁸⁷ *Ibid*, op. cit, p. 42

nous parle finalement de pays interdit, ou de pays qu'elle a fini par s'interdire elle-même.

Cette image d'espace privé segmenté à cause de la langue, nous la retrouvons également dans son autre roman, *Fatima ou les Algérienne au square*, à une différence près. Il ne s'agit pas d'une séparation entre le père et les autres membres de la famille, mais plutôt entre deux autres clans : les parents d'un côté et les enfants de l'autre.

Nés et ayant grandi en Algérie, les parents de Dalila continuent d'utiliser la langue arabe dans leur foyer en France. En effet, principalement dans les moments graves face à leur progéniture, la langue arabe ressurgit instinctivement. Par exemple, lorsque Fatima rappelle ses enfants aînés à l'ordre dans leurs discussions avec leurs cadets dans la cuisine : « *ils se moquaient d'eux jusqu'à ce que la mère leur dise de se taire en arabe. Lorsqu'elle leur donnait un ordre en arabe, ils écoutaient mais ils n'étaient pas souvent là* »³⁸⁸. Ou encore dans les moments de crises, quand Dalila rentre tard le soir à la maison. Son père l'attend toujours fou de rage : « *Il l'insultait en arabe, il la battait* »³⁸⁹.

D'un autre côté, pour leurs enfants nés en France, la langue naturelle est le français. Dalila, par exemple, est souvent menacée par son père d'être envoyée en Algérie ; comme ça, selon lui, « *Elle saurait l'arabe qu'elle ne voulait pas parler en France, bien obligée* »³⁹⁰.

La langue arabe est donc souvent un sujet de discorde entre les parents et les enfants à la maison, un facteur de violence. Imposée par les premiers, principalement le père, et rejetée par les seconds, le résultat est que dans ces intérieurs les deux langues coexistent en permanence, et cette division linguistique véhiculant des référents culturels différents, va rendre encore plus aigu le conflit de générations parents-enfants. L'incompréhension entre les deux clans et l'impossibilité de communication, à la fois verbale et psychologique, va

³⁸⁸ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 61

³⁸⁹ *Ibid*, op. cit, p. 15

³⁹⁰ *Ibid*, op. cit, p. 132

engendrer chaque jour des conflits encore plus graves qui finiront par se transformer en mur infranchissable.

5- L'espace privé et la langue chez Assia DJEBAR :

Dans le cas des deux romans de Assia DJEBAR, les deux espaces privés se trouvent en Algérie, et les parents ont la même origine arabo-musulmane. Il n'y a donc ni immigration, ni couple mixte, ce qui laisse comprendre que la langue arabe est la même pour tout le monde. En principe il n'y a pas lieu de parler d'espace privé segmenté à cause de la langue. Or dans *Nulle part dans la maison de mon père*, la narratrice a connu, il est vrai à titre exceptionnel, cette segmentation de la maison qui l'a marquée au fer rouge.

Il s'agit de l'épisode de la bicyclette qu'on a eu l'occasion d'évoquer dans les chapitres précédents. En effet, surprenant sa fille âgée à peine de quatre ou cinq ans, en train d'apprendre à faire du vélo avec le fils de la voisine française, la réaction de son père fut des plus violentes.

Ordonnant sèchement à sa fille de le suivre immédiatement à la maison, sa colère explose dès que le seuil de la maison est franchi. Non pas vis-à-vis d'elle, mais à l'adresse de sa mère. Son père s'emporte dans un flot de paroles en langue arabe. Toutes aussi blessantes les unes que les autres, la fillette qu'elle était n'a retenu pourtant que très peu de mots, mais dont l'impact fut irréparable :

« je n'ai retenu de sa phrase vibrante, comme une flèche d'acier qui résonne entre nous, que ces deux mots en arabe : « ses jambes » (...) il se rue dans « leur » chambre, cet antre ? »³⁹¹.

Malgré le jeune âge d'une personne, l'impact sur elle de certains mots dans une langue peut être fatal. Comme si le temps s'est arrêté pour elle, plus rien ne compte : « Il y avait surtout ce mot arabe pour « jambes » dans la phrase »³⁹² qui continuait à résonner dans sa petite tête d'enfant, l'éloignant violemment de ses parents, cruellement injustes envers elle :

³⁹¹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 55-56

³⁹² *Ibid*, op. cit, p. 58

« Je suis allée dans un coin opposé à eux deux (car, déjà, ma mère l'avait rejoint dans leur chambre). Je me voulais loin d'eux, dans la maison certes, mais me cherchant une place bien à moi »³⁹³.

La première envie qui lui est venue en tant qu'enfant profondément blessée ne fut pas de pleurer comme toute fillette de son âge l'aurait fait pour évacuer sa douleur. Non ! La violence des mots arabes utilisés par son père lui a donné une forte envie de disparaître à leurs yeux, de s'isoler dans un espace spécifique, opposé au leur, mais tout en restant à l'intérieur de la maison.

Cette dernière apparaît soudainement comme un espace segmenté pour deux clans : celui des parents enfermés dans leur chambre, et celui de la gamine n'importe où dans la maison, mais surtout loin d'eux : « Cette griffure, cette obscénité verbale devait me paralyser à jamais tout en m'éloignant d'eux »³⁹⁴.

La langue apparaît ici, comme dans les deux romans précédents de Leila SEBBAR, pareille à un mur séparateur entre les membres de la même famille. Si, chez Leila SEBBAR, la segmentation de la maison s'est installée progressivement, au jour le jour, à cause de langues différentes, celle dans *Nulle part dans la maison de mon père* a surgi, fulgurante, brève, mais avec autant si ce n'est plus de dommages.

De plus, dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, la narratrice est bien consciente de cette langue érigée devant elle comme un mur, et son rêve le plus cher est de pouvoir un jour le briser pour trouver la complicité qu'elle cherche désespérément avec son père.

En ce qui concerne *Les Alouettes naïves* de Assia DJEBAR, nous avons constaté qu'il est le seul roman dans ce corpus où la langue dans l'espace privé ne se dresse pas comme un mur entre les membres de la famille. En effet, Nfissa, ses parents et ses sœurs parlent tous la langue arabe.

L'auteur nous dresse l'image d'un espace privé hautement féminin, la présence de Si Othman, le père de Nfissa, est rarement mentionnée. La langue arabe n'est en aucun cas un obstacle mais plutôt un moyen de discussion entre les

³⁹³ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 58

³⁹⁴ *Ibid*, op. cit, p. 59

femmes de la maison. Que ce soit à l'heure du café dans la cour de la maison, pendant l'accomplissement des tâches domestiques, ou la nuit avant de dormir, la langue arabe est la langue de la confidentialité entre elles. Au lieu de les séparer, comme on l'a vu avec les autres romans, elle les unit fortement, en opposition avec le monde masculin de la rue.

Nous retiendrons un des moments qui a marqué Nfissa, celui où sa grand-mère raconte l'histoire de leur ancêtre. L'auteure ne nous dit pas que ce récit est fait dans la langue arabe, mais on peut clairement le deviner :

« elles (Nfissa, ses sœurs, sa mère, sa grand-mère, sa tante) *allaient dans la basse-cour (...) la journée continuait, Nfissa riait encore, conversait avec grand-mère, redemandait le récit de l'ancêtre qu'un siècle auparavant les Français conquérants avaient tué dans une bataille (...) et le temps continuait, la joie bondissait en avant* »³⁹⁵

Ce moment de bonheur lors de la narration de ces histoires marquera fortement la narratrice. L'espace privé devient un espace de convivialité, avec des moments de détente féminine, bercé d'histoires où les liens de solidarité entre femmes se renforcent dans la joie et la bonne humeur.

On l'aura compris, la langue n'est pas un obstacle dans l'espace privé dans ce roman, mais au contraire un moyen de rapprochement et de divertissement qui renforce les liens de cette vie féminine.

6- La langue arabe dans l'espace urbain entre beauté et violence :

Il va sans dire que la langue arabe chez Leila SEBBAR occupe une place non négligeable dans ses œuvres. Ceci est la preuve indéniable de l'importance qu'à cette langue dans sa vie. Depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte, la langue arabe, qu'elle n'a pourtant jamais réussi à apprendre, n'a cessé de la hanter dans un rapport complexe de fascination et de rejet.

Etant donné que notre travail est centré sur les espaces urbains, on verra comment, chez Leila SEBBAR, ces derniers peuvent avoir de l'influence sur une langue ? Comment à son tour la langue arabe peut rendre un espace violent ou au contraire fascinant et agréable pour ses personnages féminins ?

³⁹⁵ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 156

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, la narratrice nous communique sans détour la double image qu'une langue peut renvoyer, en fonction de l'espace dans lequel elle est utilisée.

Dans l'espace public par exemple, précisément dans la rue, la narratrice, à maintes reprises, subit la violence verbale des garçons qui l'apostrophent dans la langue de son père, et ce ne sont pas les extraits qui manquent.

Le chemin de l'école pour les petites filles qu'elles sont, ses sœurs et elle, se mute en un chemin vers l'enfer, vers leurs bourreaux qui les attendent chaque jour impatientement : « *Ces mots des garçons, agressifs et obscènes (...) ces mots étrangers et familiers, je les entends encore, violents comme des pierres jetées, visant l'œil ou la tempe, et séducteurs* »³⁹⁶.

Même si la narratrice n'a jamais appris la langue arabe, ceci ne l'empêche pas pourtant de deviner la violence de cette langue, de ces mots lancés comme des pierres dont elle cherche à tout prix à se protéger. Une protection qui aurait pu venir aussi de son père, lequel en gardant le silence sur sa langue à lui, ignorait certainement que cette dernière : « *se mutait en mots de l'enfer, la porte franchie, et que ses filles, seraient asphyxiées, étourdies par la violence répétée du verbe arabe* »³⁹⁷.

L'espace public, en plus d'être un espace violent à cause du verbe arabe, devient également asphyxiant, étouffant. Ceci est la preuve qu'une langue peut à elle seule faire d'un espace un enfer ou un paradis en fonction de son utilisation. Elle a le pouvoir de rendre un espace accueillant et agréable ou au contraire repoussant et infernal.

Il faut remarquer aussi que cette même langue quand elle est utilisée dans l'espace privé a une toute autre image. De la brutalité elle passe à la douceur, à la sérénité. La narratrice en fait elle-même la constatation : « *Mon père a parlé en arabe*

³⁹⁶ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, pp. 36-37

³⁹⁷ *Ibid*, op. cit, p. 42

avec sa mère, ses sœurs (...), la langue de mon père, dans la maison de sa mère, n'est pas la langue des garçons qui nous guettent, mes sœurs et moi sur le chemin de l'école »³⁹⁸.

De la langue qu'il faut taire et interdire, elle devient la langue de la discussion familiale qui la fascine et dont elle gardera toujours le regret de ne pas avoir pu l'apprendre. En passant de l'espace public à l'espace privé, la langue change catégoriquement de statut. D'ailleurs, la narratrice ne nous cachera pas qu'elle a gardé de bons souvenirs de la maison de sa grand-mère paternelle, des longues discussions de son père avec sa mère et ses sœurs, et dont elle ne saisit absolument rien. Le plaisir de les écouter sans avoir besoin de comprendre semble la réconcilier avec la langue de son père et lui faire oublier, ne serait-ce qu'un court moment, que ce qu'elle entend n'a aucun rapport avec cette langue qui la terrorise sur le chemin de l'école.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, la langue arabe que Dalila a pour habitude d'entendre dans l'espace public, c'est-à-dire en France, est plutôt une langue correcte, dénuée de violence comme on l'a vu précédemment. Le plus souvent utilisée par sa mère et ses amies dans le square, mélangée au français au cours de leurs discussions : « *Les amies punctuaient le récit d'exclamations en arabe et en français ... « Mesquina » ... la pauvre petite ... la malheureuse »³⁹⁹*. Rien de choquant ni d'alarmant dans leur verbe.

En revanche, il semble que c'est dans l'espace privé que la langue arabe change de tonalité, et devient brutale, comparable à celle notée dans le roman précédent. Utilisée dans les moments de grande colère des parents vis-à-vis de leurs enfants, elle est traumatisante et pleine d'agressivité.

D'une part, on a vu les injures en arabe que Dalila essuie de son père chaque fois qu'elle rentre tard le soir. D'autre part, il arrive aussi que la mère de famille, Fatima, qui, d'ordinaire, emploie dans l'espace public une langue arabe douce avec des mots de compassion, parfois, dans l'espace privé, passe à un arabe brutal avec ses enfants quand la colère l'emporte. « *Sa mère criait, elle le*

³⁹⁸ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 106

³⁹⁹ LEILA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 79

savait, elle les injurait même en arabe, lorsqu'elle ne les supportait plus, mais l'entendre là, brailler des injures en français, elle ne l'aurait pas supporté »⁴⁰⁰.

Comme si la brutalité de la langue arabe était plus supportable que celle de la langue française, ou qu'elle aurait eu l'air saugrenue en français.

Finalement, nous pouvons affirmer que dans ce second roman la langue arabe change également de registre en fonction de l'espace dans lequel elle est utilisée. A l'inverse du roman *Je ne parle pas la langue de mon père*, dans l'espace public elle est mesurée et policée, mais dans l'espace privé, elle est sans retenue. Sa violence dans cet espace, loin des regards extérieurs, laisse deviner qu'elle est une forme d'exutoire pour ces parents immigrés sous pression permanente, face à leur progéniture sur laquelle ils n'arrivent pas à avoir de contrôle, qui ne comprend rien à leur culture d'origine. Seule la violence dans leur langue à eux semble apaiser leur frustration dans cet espace étranger où ils se sentent dépossédés d'une autorité parentale jadis sans partage.

En ce qui concerne la langue arabe et l'espace urbain chez Assia DJEBAR, on constate qu'ils ont également chez cette auteure un rapport très intime, principalement l'arabe classique et l'espace public dans *Nulle part dans la maison de mon père*. En effet, lors de ses multiples escapades dans les rues d'Alger avec Tarik qui sera son fiancé par la suite, la narratrice semble vivre dans un monde parallèle. D'un côté, durant ses déambulations, elle découvre avec émerveillement les artères de la ville, et en admire l'architecture et l'histoire. De l'autre côté, ces moments partagés avec Tarik, sont l'occasion rêvée pour elle de découvrir l'arabe classique à travers les poètes de la période préislamique, entre autres : Imru-al-Quays : « Je vous en prie, récitez-moi, en arabe, un ou deux vers d'un de ces poètes-brigands d'avant l'islam...Par exemple du plus grand peut-être d'entre eux :Imru-al-Qays ! ». ⁴⁰¹

Ces instants où son fiancé, comme elle aime déjà l'appeler, lui récite ces poèmes en arabe classique sont d'un bonheur inégalable pour elle, plus rien n'a d'importance, le temps semble s'effacer, à tel point qu'elle a l'impression par

⁴⁰⁰ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 75

⁴⁰¹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 326

moment que le poète s'adresse directement à elle : « *La voix d'Imru al-Quays avait porté la voix même et jusqu'à l'inspiration du jeune homme lors de cette escapade dans Alger* »⁴⁰².

Alger, la capitale, devient le temps de ces escapades un espace de poésie, un espace de découverte de l'arabe classique : « *Je suis hélas médiocre en arabe classique ! Je n'ai jamais pu apprendre ma langue maternelle comme je l'aurais désiré !* »⁴⁰³. Et c'est la raison pour laquelle elle demande à son interlocuteur la traduction en français des vers qu'il lui récite, pour ne rien manquer de la beauté de ces poèmes.

Espace d'émerveillement, de rêve, de voyage à travers le temps, grâce à cette poésie préislamique « *la langue originelle- « la Somptueuse », ainsi l'appelai-je* »⁴⁰⁴, devient dans cette capitale d'Alger le pont qui fait passer la narratrice de l'autre côté de l'Histoire de la littérature.

Cet émerveillement que la langue arabe provoque chez la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* n'est pas nouveau. Nous l'avons déjà vue, lorsqu'enfant, elle est marquée par sa mère qui est une fervente auditrice de Radio Alger, la chaîne arabe dont elle écoute avec émerveillement les différentes chansons arabes qui y sont diffusées. Sa mère :

« *aime si souvent chanter les complaintes andalouses ; elle en a copié les paroles dans leur arabe raffiné, elle, seule, citadine au village et qui devait souffrir de solitude, cloîtrée qu'elle se trouvait dans cet appartement pour instituteurs* »⁴⁰⁵.

La musique arabe demeure comme l'unique échappatoire face à la solitude et l'enfermement de la maison. Par sa magie, tout comme nous l'avons vu avec la lecture précédemment, la musique en arabe classique plonge la mère de la narratrice dans la rêverie, et la transporte au-delà des murs qui l'emprisonnent dans l'appartement. La beauté des vers lui procure une joie incommensurable. Et ce même bonheur renaîtra plus tard chez sa fille quand

⁴⁰² DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p 335

⁴⁰³ *Ibid*, op. cit, p. 331

⁴⁰⁴ *Ibid*, op. cit, p. 330

⁴⁰⁵ *Ibid*, op. cit, p. 23

celle-ci découvrira la poésie antéislamique : « la beauté secrète, sans égale, pour elle, des vers andalous qu'elle fredonnait, tout émue »⁴⁰⁶.

Nous retrouvons également dans *Les Alouettes naïves*, cette même passion que la mère de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* a pour la chanson arabe et pour la poésie. En effet, Nfissa et les femmes de sa famille, connaissent au cœur de leur enfermement dans la maison, des moments d'évasion qu'elles affectionnent particulièrement : ceux du chant en langue arabe, auxquels la tante paternelle aime s'adonner avec plaisir : «- Chante, chante-nous donc, tante Djamila, demande Nfissa qui s'assoit devant le verger. Djamila connaît toutes les chansons du répertoire andalou (...). – Une qâcida d'amour, gémit Houria, suivie de Nadja »⁴⁰⁷.

Un moment de partage exclusivement féminin qui leur permet de rêver. La maison, en ce sens, n'est plus une prison pour elles, mais un théâtre où se mêlent chanson et poésie. Ceci démontre, encore une fois, que la langue arabe à travers le chant, peut, à elle seule, métamorphoser un espace. Si ces femmes ne peuvent se rendre dans les lieux publics où on interprète la chanson andalouse, c'est cette dernière qui s'invite chez elles. Une façon gaie et agréable de se jouer des murs censés les isoler du monde extérieur.

Il est indéniable que la langue sous ses différentes formes : romans, musique, poésie chez Assia DJEBAR a une influence remarquable sur ses personnages féminins. Que ce soit la langue arabe comme nous venons de le voir, ou la langue française, comme nous l'avons déjà démontré, les deux sont souvent reliées à un espace précis. Le cas le plus marquant est le pouvoir que la langue possède de rendre l'enfermement moins douloureux et oppressant. Sa magie permet à ces femmes trop souvent opprimées, de recréer leur espace, de le débarrasser du stress et de lui substituer grâce à un poème, une chanson, un roman, l'émotion et le rêve qui les aident à aller toujours de l'avant et à ne jamais s'avouer vaincues dans cet univers fait par les hommes pour les hommes.

7- La langue française dans l'espace public :

⁴⁰⁶ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 23

⁴⁰⁷ DJEBAR ASSIA, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 105

La relation que la langue française entretient avec les espaces publics cités dans les romans de notre corpus est différente d'un roman à un autre, et parfois même dans un même roman. En effet, en ce qui concerne *Nulle part dans la maison de mon père* de Assia DJEBAR, les rues d'Alger que la narratrice a commencé à fréquenter lors de sa période universitaire, sont plutôt protecteurs et libérateurs, à la condition de rester sous l'aile de la langue française.

La langue du colon impose systématiquement le respect de l'autochtone envers son maître. La narratrice s'en aperçoit et ne manque pas d'y recourir pour déambuler en toute quiétude à l'extérieur.

La langue française dans l'espace public est pour Assia DJEBAR comparable à un voile ou un masque : « « masquée », oui, masquée par la langue étrangère ! »⁴⁰⁸. Cependant ce voile n'est en aucun cas un voile opprimant et étouffant, tel le haïk blanc que la société arabo-musulmane a imposé aux femmes. Bien au contraire, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est un voile libérateur et surtout protecteur. Le voile de la langue française est un masque auquel la narratrice tient particulièrement : « c'est voilée dorénavant au-dehors mais de la langue des « Autres » que tu avances – celle que justement tu écris, j'allais dire : que tu étreins ! »⁴⁰⁹.

Donc, si nous pouvons avancer ici, dans les rues d'Alger qui deviennent des espaces accueillants et épanouissants pour la narratrice, cela est redevable en partie à la langue française.

Ce rôle de voile que la langue française joue, n'est pas uniquement ressenti face aux inconnus que la narratrice croise dans ses déambulations. En effet, lors de ses premières sorties dans les rues d'Alger, en compagnie de Tarik, la narratrice choisit de garder ses distances avec lui, et là, encore, c'est derrière le voile de la langue française qu'elle se dissimule : « Je nous voyais marcher côte à côte et deviser en français, bien sûr. Converser dès la première fois en arabe m'aurait paru

⁴⁰⁸ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 355

⁴⁰⁹ *Ibid*, op. cit, pp. 359-360

succomber à une familiarité hâtive (...). Le français si neutre, me tiendrait lieu, en quelque sorte, de voile »⁴¹⁰.

Curieusement c'est la langue française qui voile et protège la narratrice de ce monde masculin dans la rue, et la langue arabe la dévoile et l'expose.

En revanche, cette protection que le français lui procure dans l'espace public ne semble pas opérer son effet lorsque la crise éclate. Quand la dispute avec son fiancé vers la dernière partie du roman a lieu, la langue française n'est plus la langue protectrice mais la langue tragique.

Dans sa course effrénée des hauteurs d'Alger vers la mer, là où elle pense trouver la paix, une seule phrase résonne dans sa tête, qu'elle martèle sur plusieurs pages du roman : « *La phrase tragique ou mélodramatique met en branle son tic-tac effréné en toi : « Si mon père le sait, je me tue ! » »⁴¹¹. Si son père vient à découvrir soudain la relation qu'elle a avec ce jeune homme, elle ne pourra pas supporter sa réaction, son courroux, la honte, qui lui feront trop mal et elle se tuera donc.*

Ne pouvant supporter une telle idée, avec la phrase qui continue, lancinante, dans sa tête tout au long de sa course, la narratrice finit par se jeter sous le tramway qui passe à tout allure : « *Quant à la phrase fatale du début, à son tempo (« Si mon père ... »), grâce au vent de la course qui s'étire, ses mots enfin dispersés m'expulsent ... »⁴¹².*

Cette phrase témoigne de l'impact que la langue peut avoir sur une personne. Une arme à double tranchant tout compte fait. Tout comme elle peut être une protection elle peut devenir une torture insoutenable dont on ne peut s'échapper que par la mort. En quittant ce monde elle trouvera la paix et les mots cruels de la phrase qu'elle n'entendra plus peuvent alors se disperser dans le vent.

⁴¹⁰ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 304

⁴¹¹ *Ibid*, op. cit, p. 412

⁴¹² *Ibid*, op. cit, p. 413

Aveuglée, possédée par une pulsion de mort, plus rien n'a d'importance, nous dira-t-elle, seule « *l'exaltation de me dissoudre aux quatre coins de l'immense baie d'Alger, seul et dernier panorama entrevu* »⁴¹³, compte désormais pour elle.

La tentative de suicide échoue, la narratrice est sauvée in extremis par le conducteur de la machine, mais le mal est déjà fait et elle en souffrira durant toute son existence. En effet, les conséquences dramatiques de cette phrase fatale qu'elle n'a cessé de se répéter sont irréversibles, elles lui vaudront une exclusion à vie de la maison de son père : « *Je n'ai plus de « maison de mon père ». Je suis sans lieu là-bas (...). Je suis sans lieu là-bas depuis ce jour d'octobre* »⁴¹⁴

Une exclusion non pas imposée par son père, mais qu'elle ressentira elle-même à cause de ce père intransigeant et rigoriste, dont la sévérité s'est incarnée dans cette phrase de la langue française qui ne lui laissait aucune échappatoire.

Pour Leila SEBBAR dans *Fatima ou les Algériennes au square*, la langue française dans l'espace public est un moyen pour se fondre dans la masse, se faire intégrer sur le nouveau sol français.

Dalila, chaque mercredi, quand elle obtient l'autorisation maternelle pour passer l'après-midi chez sa copine, en profite pour déambuler avec elle dans les rues de Barbès.

Elles s'amuse beaucoup durant leurs escapades, parlent à des inconnus dans le métro ou dans la rue, sans jamais oublier de « *s'attribuer des prénoms français pour se faire draguer dans la rue* »⁴¹⁵. Les prénoms français qu'elles s'inventent leur servent à masquer leur véritable identité dans l'espace public. Hors de question de révéler des détails, aussi anodins soient-ils, qui peuvent être fatals si jamais ces étrangers croisent leurs familles : « *jamais elle ne s'était trompée, se nommant en français à des étrangers dans la rue* »⁴¹⁶

⁴¹³ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 427

⁴¹⁴ *Ibid*, op. cit, pp. 449-450

⁴¹⁵ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 31

⁴¹⁶ *Ibid*, op. cit, p. 32

Nous constatons qu'ici, aussi, la langue française sert à ces personnages féminins de voile dans la rue. Un voile sur leur identité arabo-musulmane. Se faire passer pour des françaises afin de pouvoir s'amuser tranquillement sans avoir à s'inquiéter de possibles conséquences désagréables plus tard.

En revanche, dans *Je ne parle pas la langue de mon père* la langue française est tout sauf un voile pour la narratrice et ses sœurs. Bien au contraire, elle est en grande partie la cause qui attire la colère sur elles dans la rue. La narratrice nous rapporte que pour les garçons qui les couvrent d'injures durant tout le chemin de l'école, ces derniers condamnent entre autres : leur différence linguistique. Pour eux : « *ces filles qui ne savaient pas qu'elles étaient impudiques, étrangères à la langue et à la coutume* »⁴¹⁷

En plus d'être différentes dans l'apparence, elles sont différentes par leur langue. La langue française dans la rue ne représente en aucun cas un bouclier protecteur dans ce roman, elle est plutôt source de réprobation et d'agressivité. La langue de l'ennemi, du colon, du maître qui les rabaisse et dont on se venge à la première occasion. La rue devient un espace où on règle ses comptes.

Arrivé à ce stade d'analyse, nous pouvons dire que la langue française peut rendre un espace accueillant, plaisant pour certains personnages féminins de notre corpus, tout comme elle peut en faire un espace hostile et extrêmement violent pour d'autres.

Conclusion :

Dans ce chapitre intitulé *La langue arabe et la langue française entre espace privé et espace public*, nous avons constaté que, d'un côté, chez Assia DJEBAR il y a une forme de bilinguisme. En effet, les deux narratrices de ses deux romans : *Nulle part dans la maison de mon père* et *Les Alouettes naïves*, maîtrisent l'arabe et le français. La langue arabe leur a permis de partager la vie des femmes de leur société arabo-musulmane dans leur enfermement, souvent dans les maisons, loin des hommes, et grâce à leurs chants, aux histoires

⁴¹⁷ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 41

divertissantes qu'elles échangent entre elles, elles réussissent à semer le plaisir et la bonne humeur là où, à priori, ne doivent régner que l'ennui et la tristesse. Tandis que la langue française leur a permis de dépasser cet enfermement par le biais de la lecture des romans français et aussi grâce aux établissements éducatifs auxquels elles ont eu la chance d'accéder.

D'autre part, chez Leila SEBBAR, le bilinguisme n'existe que dans un seul de ses romans, à savoir : *Fatima ou les Algériennes au square*. La langue arabe et la langue française dans ce roman sont complémentaires, et contribuent à une meilleure adaptation et appropriation de nouveaux espaces français par les personnages féminins.

Cependant, en ce qui concerne : *Je ne parle pas la langue de mon père*, la narratrice, avec beaucoup de sensibilité explique son regret cuisant de n'avoir pas pu apprendre la langue arabe, la langue de son père. Maîtrisant uniquement la langue française, ceci a fait qu'elle s'est toujours sentie exclue et interdite des espaces de son enfance en Algérie. La langue de l'Autre, c'est une évidence, est une condition pour intégrer son espace.

Nous avons remarqué également, que s'agissant de l'espace privé, ce dernier a souvent été un espace segmenté à cause de la langue. En effet, mis à part dans *Les Alouettes naïves*, où la langue ne fait pas office de mur séparateur entre les membres de la même famille, bien au contraire, les trois autres romans représentent des maisons segmentées implicitement. Les conséquences pour l'héroïne de *Nulle part dans la maison de mon père* et celle de *Je ne parle pas la langue de mon père* ont été douloureuses, les marquant à vie.

En dernier lieu, pour ce qui est de la langue arabe dans l'espace urbain, celle-ci change de visage selon que l'espace est public ou privé. De la beauté à la violence, Leila SEBBAR s'est évertuée à nous démontrer comment l'espace peut changer une langue et comment aussi une langue peut changer selon l'espace. Au final une relation très intime entre eux, les rend dépendant l'un de l'autre. Ainsi, concernant la langue française, particulièrement dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *Fatima ou les Algériennes au square*, celle-ci a fait office de voile

protecteur pour certains personnages féminins dans l'espace public. Un voile non pas opprimant mais libérateur.

De façon générale, chez Assia DJEBAR ou chez Leila SEBBAR, s'agissant de la langue française ou de la langue arabe, dans l'espace privé comme dans l'espace public, la langue a fortement marqué la vision et la nature du parcours des personnages féminins dans les espaces où ils ont évolué, rendant certains plus accueillants et libérateurs, tandis que d'autres sont plus hostiles ou interdits.

Chapitre II : L'écriture des espaces mnémoniques :

« Sans la mémoire que deviendrions- nous ? Nous oublierons nos amitiés nos amours, nos plaisirs, nos affaires ; le génie ne pourrait rassembler ses idées ; le cœur le plus affectueux perdrait sa tendresse s'il ne se souvenait plus ; notre existence se réduirait aux moments successifs d'un présent qui s'écoule sans cesse ; il n'y aurait plus de passé. »

CHATEAUBRIAND, dans Jean Yves et Marc TADIE, *Le sens de la mémoire*

Introduction :

« Inséparables l'un et l'autre, mémoire et temps se recréent chaque fois que nous essayons d'imaginer ce qui s'est passé hier, la semaine dernière ou quarante ans plus tôt »⁴¹⁸.

Cette citation extraite du livre *Le sens de la mémoire* de Jean-Yves et Marc TADIE, témoigne de la relation de dépendance entre les souvenirs et les dates. En effet, se remémorer passe incontestablement par un repère temporel pour acquérir un sens.

De même, selon toujours les mêmes auteurs, le temps a besoin de l'espace pour être représenté. Nous comprenons qu'à son tour, le temps est dans une relation de dépendance avec l'espace. Mais qu'en est-il de la mémoire et de l'espace ? Sont-ils également dans une relation de dépendance ? La réponse est que chaque souvenir qui nous remonte à la mémoire, est lié de façon directe ou indirecte à un espace précis.

Prenons l'exemple de l'autobiographie ou des récits de voyage, des genres littéraires où la mémoire est au cœur de l'exercice d'écriture, en est le moteur principal. Nous constatons que, d'un côté, tous les souvenirs relatés ont un

⁴¹⁸ JEAN-YVES et MARC TADIE, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, p. 134

ancrage spatial. En effet, on ne peut envisager de raconter ses vacances par exemple, sans citer les villes et les lieux visités. Mais aussi, d'un autre côté, un autre élément vient s'ajouter à ce petit schéma, celui de l'écriture. Pour Jean-Yves et Marc TADIE, « *L'écriture est un phénomène de mémoire* »⁴¹⁹ ou encore « *Le souvenir est une construction littéraire qui est faite lentement avec des perfectionnements graduels* »⁴²⁰ et un peu plus loin : « *la fabulation, c'est la mémoire développée pour elle-même* »⁴²¹

Ces trois extraits mettent l'accent sur un point commun, celui de l'égalité ou de la similitude entre la mémoire et l'écriture. En effet, on peut les résumer comme suit : l'écriture est mémoire, le souvenir est construction littéraire, la fabulation est la mémoire développée. Là, encore, les auteurs pointent, du doigt, le lien très fort entre la mémoire et la littérature, le souvenir et l'écriture.

Arrivés à ce stade, on aura compris que la mémoire, le temps, l'espace et l'écriture sont intimement liés. C'est principalement autour de ces axes que s'articulera, donc, le travail qu'on abordera dans ce chapitre intitulé : *L'écriture des espaces mnémoniques*.

1- Des romans écrits autour des espaces mnémoniques :

Espaces mnémoniques ou espaces et mémoire sont deux concepts très liés. La mémoire se souvient de l'espace et l'espace trouve refuge, via le souvenir, dans la mémoire.

Sans vouloir entrer dans les méandres de la psychanalyse de FREUD, une image avancée par celui-ci, a, pourtant, réussi à capter notre attention en raison de sa beauté et sa pertinence : celle de la ville et de la mémoire. En effet, FREUD⁴²² compare la mémoire à une ville en évolution permanente telle Troie ou Alexandrie, des villes millénaires et qui sont, en fait, derrière ces villes modernes que l'on connaît aujourd'hui. Devenant, au fil des siècles, des villes

⁴¹⁹ JEAN-YVES et MARC TADIE, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, p. 135

⁴²⁰ *Ibid*, op.cit, p. 135

⁴²¹ *Ibid*, op.cit, p. 135

⁴²² Lettre 126 à Fliess (21 décembre 1899), in *Naissance de la Psychanalyse*, PUF, p. 272, dans JEAN-YVES et MARC TADIE, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, p. 133

arabes, romaines, grecques, apportant à chaque fois une nouvelle civilisation, une histoire où de nouveaux espaces se construisent. Tandis que certains s'effacent, d'autres sont conservés.

Dans *Le sens de la mémoire*, les auteurs de ce livre reprennent de façon très claire et simple, l'idée que FREUD avait donnée concernant la comparaison entre la ville et la mémoire :

« Au centre de cette ville, une maison sera privilégiée, celle où siège notre mémoire affective, ou plutôt (qui n'a pas déménagé plusieurs fois dans sa vie ?) des maisons successives qui pour nous sont l'épicentre sentimental de cette ville. Dans cette ville, il y a des quartiers d'affaires, aux immeubles semblables, ce sont nos habitudes, il y en a d'autres où les maisons sont différentes les unes des autres, ce sont nos souvenirs personnels ; des quartiers sont abandonnés, envahis par les mauvaises herbes, qui constituent les souvenirs que nous ne rappelons que peu souvent ; enfin des quartiers que nous voulons détruire, qui sont les souvenirs qui nous gênent, qui déparent notre personnalité »⁴²³

Comme la ville, alors, notre mémoire évolue perpétuellement et se transforme. Nos souvenirs ne sont en aucun cas figés, ils évoluent eux aussi en fonction de l'évolution de la personne qui les évoque. Le souvenir que nous avons d'un espace visité plusieurs fois durant des années passées, et préservé jalousement, sera certainement différent si aujourd'hui on décide de revenir sur ces lieux. L'espace est certes le même, mais le temps, les conditions et la personnalité ne sont plus les mêmes. Il ne sera donc pas perçu de la même façon. *« Ce n'est plus le même être qui se souvient mais un nouveau chemin pour un nouvel être »⁴²⁴* disait Paul VALÉRY. Un nouveau souvenir va donc se construire et c'est ainsi que *« Nous récrivons l'histoire »⁴²⁵*.

Ces espaces du passé sur lesquels on se retourne, sont considérés comme des supports extérieurs d'une importance non négligeable, capables de réveiller les souvenirs les plus lointains. En effet, ces lieux, avec tout ce qu'ils peuvent charrier, sont susceptibles de jouer le rôle du détonateur sur lequel la personne appuie, pour déclencher des souvenirs qui lui permettent de revivre, une seconde fois, des moments passés qui lui semblaient complètement oubliés.

⁴²³ JEAN-YVES et MARC TADIE, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, pp. 133-134

⁴²⁴ PAUL VALÉRY, *Cahiers*, « Mémoire », dans, JEAN-YVES et MARC TADIE, *Le sens de la mémoire*,

Gallimard, 1999, p. 136

⁴²⁵ *Ibid*, op.cit, p. 136

Cependant, si ces espaces peuvent faire renaître des moments passés de la vie de la personne qui se souvient, l'émotion qu'ils sont susceptibles de provoquer chez cette personne est liée à ce que les spécialistes appellent : la mémoire affective. Cette dernière est présentée comme étant « celle qui nous fait éprouver, à l'évocation d'un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation »⁴²⁶.

Qui parmi nous n'a pas eu, ne serait-ce qu'une seule fois dans sa vie, envie de retourner dans un espace qui, autrefois, a beaucoup compté pour lui ? Certains en ont eu l'occasion : ils ont revu les classes de leur école primaire, passé une journée dans leur campus universitaire, ou encore visité la maison de leurs grands-parents. Et ces retrouvailles sont souvent chargées d'émotion.

Selon Jean-Yves et Marc TADIE, le souvenir :

*« peut ne ramener que des images qui sont vidées de toute connotation affective, parce que le temps a aboli la qualité de la vie. Le souvenir peut aussi être chargé d'affect. Il peut non seulement ramener à la conscience le fait, le contexte, le paysage perçus autrefois, mais aussi faire ressentir une sensation à l'occasion de ce rappel »*⁴²⁷

Afin de s'assurer de bien transmettre l'idée, les auteurs divisent la mémoire affective en deux types de mémoire, à savoir : la mémoire romantique et la mémoire imaginative.

Par mémoire romantique, ils entendent l'ensemble des sensations, l'émotion qu'un espace peut réveiller chez nous. Tandis que la mémoire imaginative, reconstruit, à partir de l'image qu'un espace peut donner, un sentiment que nous croyons avoir vécu autrefois. C'est ce qui explique pourquoi les auteurs annoncent, dès le départ, que les choses souvenues restent discutables au niveau de leur intensité et leur authenticité.

En ce qui concerne les romans de notre corpus, nous avons constaté que leur écriture repose en grande partie sur la mémoire et les souvenirs ainsi que les espaces qui en sont les supports. En effet, nous verrons que dans les quatre romans les deux auteures ont évoqué et fait revivre, par le biais de l'écriture, des personnages qui n'ont eu de cesse de revenir vers les espaces de leur passé, se

⁴²⁶ JEAN-YVES et MARC TADIE, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, p. 177

⁴²⁷ *Ibid*, op.cit, p. 177

remémorant des pans entiers de leur enfance et de leur jeunesse, et ce dans des objectifs différents.

Nous verrons également que pour certaines le retour vers ces lieux de leur passé sera très douloureux, tandis que pour d'autres il aura l'allure d'une échappatoire car c'est plutôt l'espace du présent qui est douloureux. Les souvenirs seront souvent riches en émotion, mais dans certains cas, comme nous en ont averti Jean Yves et Marc Tadié, ils seront complètement vidés de toute substance, car le temps et les années se sont chargés d'effacer toutes les sensations qui ont pu les habiter.

Nous commencerons par le roman de Assia DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, étant donné que ce dernier est celui où la mémoire, l'écriture et l'espace sont mis en avant de façon frappante comparé aux trois autres romans. Du début jusqu'à la fin du récit, Assia DJEBAR ne cessera de questionner sa mémoire, en revenant vers des lieux qui ont jadis marqué sa vie, et qui ont manifestement continué indirectement, à affecter sa vie et ses choix de femme adulte longtemps après.

Suite à notre lecture de ce roman, nous avons constaté que beaucoup de nouvelles pages commencent par un verbe ou une expression qui exprime le souvenir et la mémoire. Nous citerons comme exemple :

« Remonte en mémoire le souvenir d'une fillette »⁴²⁸, « Me remémorer, même de si loin »⁴²⁹, « Il arrive qu'un souvenir précis ressuscite »⁴³⁰ ? « Un après-midi se détache dans mon souvenir »⁴³¹, « Est-ce vraiment ma mémoire qui reconstitue ? »⁴³², « J'ai gardé intact le souvenir de cette promenade »⁴³³, « Je me souviens de ma première année »⁴³⁴.

Nous ne pourrions citer toutes les premières phrases des nouvelles pages du roman qui font référence à la mémoire. En revanche, tout ce que l'on peut dire c'est qu'elles sont nombreuses, à tel point qu'elles n'ont pas manqué d'attirer notre attention, et de nous pousser à un examen plus approfondi. De même, le

⁴²⁸ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 20

⁴²⁹ *Ibid*, op.cit,p. 202

⁴³⁰ *Ibid*, op.cit,p. 213

⁴³¹ *Ibid*, op.cit, p.243

⁴³² *Ibid*, op.cit,p. 255

⁴³³ *Ibid*, op.cit,p. 259

⁴³⁴ *Ibid*, op.cit, p.354

texte regorge de verbes et de termes allant dans cette optique, c'est-à-dire la remémoration. Nous avons retenu certains comme : se remémorer, se souvenir, ma mémoire, le souvenir, ressurgir, remonter, revenir (le souvenir qui revient).

Il ne fait aucun doute que l'on a affaire à une écriture tournée vers le passé. Dans ce dernier, l'espace est évoqué tantôt de façon directe, tantôt de façon indirecte, mais en tout cas, tous les souvenirs sont en rapport avec un espace. Il sera question ici des espaces liés à l'enfance ou à l'adolescence, et, dans de très rares cas, ils font partie de la vie d'adulte du personnage. Mais là encore, on a noté qu'ils ont trait à un événement qui a eu lieu dans le passé.

Par ailleurs, une question s'impose d'elle-même : dans quel objectif Assia DJEBAR a entrepris cette évocation des espaces mnémoniques ? C'est une interrogation, qu'on n'est pas les seuls à se poser ; l'auteure elle-même se demande pourquoi ce besoin de revenir vers les lieux du passé avec tout ce qu'ils peuvent véhiculer comme douleur et sentiment pénible : « *Pourquoi me remémorer cette vulnérabilité, ce malaise, dans une ville comme Alger (...) ?* »⁴³⁵.

Rappelons-le, Alger, pour elle, a été, certes, la ville de la liberté, mais aussi celle où elle a vécu une tragédie personnelle et un grand désespoir. Des dizaines de pages après s'être posé cette interrogation, Assia DJEBAR semble arriver finalement à une réponse. L'auteure annonce :

« Ces « premiers souvenirs » ne s'imposent à moi que par besoin soudain –quoique tardif- de m'expliquer à moi-même-, ici personnage et auteur à la fois-, le sens d'un geste auto-meurtrier »⁴³⁶.

Nous comprenons donc, en même temps qu'elle, ce besoin de revenir par l'écriture, vers les espaces d'autrefois, et la nécessité de la remémoration des souvenirs douloureux qui lui remontent d'emblée à la mémoire. Même des décennies après ce jour tragique où elle a tenté de mettre fin à ses jours, le terrible événement qu'elle croyait avoir dépassé est finalement resté vivace en elle. Faire la lumière sur cette pulsion soudaine de mort, pour son propre

⁴³⁵ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p.361

⁴³⁶ *Ibid*, op. cit, p.441

équilibre de femme adulte et pour conjurer le passé, est donc une entreprise primordiale.

Cependant, étant donné que notre travail relève de la langue et de la littérature françaises et non pas de la psychanalyse (vu qu'on ne maîtrise pas ce domaine), ce qui nous intéresse donc c'est cette utilisation par l'auteure de l'écriture comme un moyen pour faire revivre le passé, le comprendre, et le dépasser afin de pouvoir trouver ne serait-ce qu'un semblant de paix. Le revivre une seconde fois, non pas physiquement, mais par les mots et l'esprit, dans des espaces qui ont jadis marqué le cours de son existence : « moi, aujourd'hui, qui reconstitue par les mots de la langue française ces secondes et ces minutes d'un trou béant »⁴³⁷.

La langue française est donc l'outil par lequel Assia DJEBAR cherche à comprendre comment Alger où elle avait commencé à respirer le bonheur s'est soudainement transformée, en l'espace de quelques minutes, en la ville où ses rêves se sont fracassés. L'écriture sur ce vide immense que sa mémoire tente de lui rappeler, est tellement troublante que les rôles, celui de la mémoire et du verbe, ont fini par s'inverser. Assia DJEBAR écrit : « Ce n'est plus ma mémoire qui m'aiguillonne, mais l'avancée du poinçon de l'écriture, du dessin qui saisit ce qui reste, qui creuse ce qui demeurait flou »⁴³⁸. Autrement dit, ce n'est plus la mémoire qui occupe le devant de la scène, mais plutôt les mots de la langue française, la plume. Ce sont eux qui finalement secouent la mémoire, pour tenter de faire remonter à la surface ce que l'auteure n'arrivait pas encore à saisir.

Dans les dernières lignes de ce roman, qui n'aura été qu'une suite de souvenirs entre les espaces d'enfance et d'adolescence de l'écrivaine, Assia DJEBAR se retrouve nez-à-nez avec ses souvenirs les plus douloureux. Face à des espaces qui ont réduit à néant ses rêves les plus ardents (on verra plus tard qu'il ne s'agit pas uniquement d'Alger), exclue et rejetée, l'écrivaine désabusée, blessée à jamais, cherche quand même à retrouver la voie de l'apaisement et de la guérison. Sa seule consolation demeure l'écriture. « Enfin toi seule et ta mémoire

⁴³⁷ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p.436

⁴³⁸ *Ibid*, op. cit, p. 448

*ouverte. Et tu te purifies par des mots de poussière et de braises. Tatouée, tu marches sans savoir où, l'horizon droit devant. C'est cela, jusqu'à l'horizon ! »*⁴³⁹

En ce qui concerne *Les Alouettes naïves*, cet ouvrage est structuré selon une référence directe au temps. Autrefois, Au-delà, Aujourd'hui, sont les intitulés des trois parties qui divisent le roman de Assia Djebar.

Dans les deux premières parties, il s'agit de l'adolescence de Nfissa dans son village, auprès des femmes de son pays, de sa jeunesse à Alger, de la liberté qu'elle a découverte à l'université, bref, du passé de l'héroïne. L'auteure y raconte, en parallèle, l'enfance et l'adolescence de Omar et Rachid, mais comme notre étude est centrée sur les personnages féminins, on ne s'intéressera à ces personnages masculins que plus tard, lorsqu'ils croiseront le chemin de Nfissa. Si on doit revenir vers eux, ce sera uniquement à travers cette dernière.

La première partie aborde donc des espaces mnémoniques incarnés par les lieux que Nfissa avait fréquentés autrefois, dans son enfance, mais surtout dans son adolescence. Des espaces imprégnés de souvenirs entre femmes enfermées dans leurs maisons, ainsi que de ceux relatifs à sa vie plus tard à Alger et à l'université, auprès d'autres personnes, comme son fiancé de l'époque : Karim.

En ce qui concerne la seconde partie intitulée : Au-delà, il est question toujours de temps, mais d'un temps particulier, qui n'est situé ni dans le passé, ni dans le présent, mais en raison du bonheur auquel il renvoie, semble s'inscrire dans une dimension à part. La félicité qu'éprouve Nfissa auprès de Rachid son mari fait de cette période immédiate après son mariage quelque chose de si contrasté avec tout ce qu'elle a vécu avant et après qu'elle semble appartenir à un temps parallèle, un temps au-delà du temps habituel.

Cette partie ainsi que la précédente, ne prennent tout leur sens qu'une fois arrivés à la dernière, intitulée : Aujourd'hui. En effet, à travers les deux parties précédentes, confrontées à la dernière, l'auteure tente de nous montrer que le

⁴³⁹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 463

temps a changé. Que tout ce qui a pu être relaté jusque-là, faisait partie du passé, et que désormais on est dans le présent. Tous les espaces dans lesquels Nfissa a pu évoluer dans les deux premières parties relèvent d'une période révolue et tout ce qu'ils peuvent contenir comme histoires, sont aujourd'hui des souvenirs.

Par ailleurs, il est vrai que dans la partie « Aujourd'hui », on est dans le présent de Nfissa, dans sa nouvelle vie à Tunis, loin des espaces algériens où elle a vécu et de son voyage de noce relaté dans la partie Au-delà ? Cela dit, nous avons noté que par moments existe un retour, par le biais de la remémoration, vers des espaces du passé, à cause d'états d'âme comme la nostalgie ou le mal du pays. Nous pouvons, citer comme exemple, la conversation de Nfissa avec Lla Fatouma :

« -C'est la nostalgie ! affirme péremptoire Lla Fatouma, crois-moi, l'éloignement du pays natal est difficile (...) Oh oui ! s'exclame Nfissa (...) Si elle pouvait courir dans les rues, ou seulement flâner en liberté ... ou chanter à tue-tête, ou faire de grands sauts de jambe, oui, c'est cela, courir jusqu'à l'épuisement »⁴⁴⁰ sauf qu' « elle n'oserait pas courir, la rue n'est pas la sienne (...) Tous autour d'elle restent irréels ; au-delà, demeure sa maison, demeure son enfance »⁴⁴¹

C'est suite à cette conversation que Nfissa réalise, non sans amertume, que depuis son arrivée en Tunisie, elle a laissé derrière toute sa famille et son passé :

« elle les a exclus dans un éloignement en arrière de la Ligne Morice, dans un passé qui se confond avec la grotte moite de son univers d'enfant. Celui-ci seul persiste immuable et Nfissa ressent ce qu'elle a perdu vraiment : la simplicité de vivre, le présent qu'enfin elle retrouva »⁴⁴²

La ligne de Morice fait non seulement office de mur séparateur entre deux espaces à savoir algérien et tunisien, mais aussi entre deux temps : le passé et le présent. La remémoration de ce passé, de cette insouciance qu'elle avait jadis connue dans les rues de son pays, et qu'elle aurait aimé retrouver à Tunis, lui fait prendre conscience du changement qui a affecté sa vie. Changement d'espace, mais, aussi, changement de vie. La remémoration des souvenirs d'enfance et des espaces d'autrefois fait en sorte que la narratrice retrouve d'un

⁴⁴⁰ ASSIA DJEBAR, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 317

⁴⁴¹ *Ibid*, op.cit, p. 317

⁴⁴² *Ibid*, op.cit, p. 318

coup son présent. Tout compte fait, un passé immuable peut-être le chemin pour retrouver son présent, tellement près mais jusque-là oublié.

En ce qui concerne les deux romans de Leila SEBBAR, ils reposent également sur une écriture tournée vers les espaces du passé. Encore plus évidente et frappante dans *Je ne parle pas la langue de mon père* que dans *Fatima ou les algériennes au square*.

Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, la première phrase du roman en dit long sur son écriture : « Quelques dates utiles qui permettront de ne pas se perdre dans les méandres de la mémoire »⁴⁴³. Dès le départ, l'auteure annonce au lecteur qu'il sera question d'une remémoration, d'un retour vers un passé, dont seules les dates pourront l'aider à ne pas se perdre au milieu des souvenirs qu'elle va évoquer.

De plus, nous constatons que les dates avancées par l'auteure juste après cette phrase, sont liées systématiquement et de façon directe à des espaces relatant le parcours de son père. Nous ne citerons que quelques-unes : « De 1932 à 1935, il étudie à l'école normale d'instituteurs de Bouzaréah, à Alger »⁴⁴⁴, « Il sera instituteur et directeur d'école : de 1935 à 1940, à El-Bordj, de 1940 à 1945, à Aflou »⁴⁴⁵. Et bien d'autres. Si Leila SEBBAR cite ces dates et ces espaces où son père a vécu, c'est parce que d'un côté, elle tente de comprendre, par le biais de l'écriture, le comportement de son père et d'expliquer son attitude distante vis-à-vis de ses enfants. Et d'un autre côté, car certaines dates et espaces la concernent, elle, et font partie de son itinéraire, l'ont marquée. Ces espaces regorgent de souvenirs en rapport avec son enfance en Algérie.

Grâce au verbe, Leila Sebbar revient à des espaces lointains, à des espaces qu'elle n'a plus jamais revus depuis son départ en France, afin de les interroger pour se remémorer cette vie d'autrefois. Une vie que son père cherche justement à oublier, à effacer définitivement de sa mémoire et celle de ses enfants en raison de la douleur qu'elle suscite :

⁴⁴³ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 09

⁴⁴⁴ *Ibid*, op.cit, p. 09

⁴⁴⁵ *Ibid*, op.cit, p. 09

« parce qu'il ne parlait pas de ce qui pouvait faire souffrir, il pensait qu'il fallait oublier, ne pas se rappeler la peine encore et encore ... De ces années-là je n'ai rien su. Mon père n'en a rien dit, obstinément »⁴⁴⁶.

Nous devinons chez Leila Sebbar une frustration devant le silence « obstiné » de son père, et son entreprise de remémoration par l'écriture est donc une tentative de lever un peu le voile dont ce père a recouvert ces espaces que sont : Ténès, Alger, El-Bordj, Aflou, Mascara, Hennaya, qui représentent une partie importante de son passé. Malgré la douleur que son père refusait de continuer à ruminer, inévitable aussi pour elle, son besoin de comprendre est beaucoup trop fort et la pousse donc à fouiller par la mémoire tous ces espaces pour en extraire la vérité qui lui avait été cachée.

En ce qui concerne *Fatima ou les algériennes au square*, l'écriture des espaces du passé, des espaces mnémoniques, n'est pas vraiment mise en avant. Autrement dit, Leila SEBBAR dans ce roman relate l'histoire de Dalila enfermée dans sa chambre suite à une dispute avec son père, dont on a parlé à plusieurs reprises dans ce travail, et qui s'échappe par la mémoire vers plusieurs espaces, entre autres le square.

Cependant, ce qui nous interpelle, c'est que tout au long de la narration le lecteur ne sait pas qu'il s'agit d'une remémoration. Il aura fallu arriver à la dernière page du roman et au dernier paragraphe pour le comprendre. En effet, vers le début du roman, Leila SEBBAR nous rapporte la dispute entre Dalila et son père à cause de son retour tard dans la nuit à la maison. Jusque-là, tout se passe dans le présent de Dalila et des autres personnages. Son père a été violent, il l'a battu. Dalila s'enferme dans la chambre de ses petits frères : « Pendant huit jours, Dalila n'a pas quitté la chambre des petits. (...) Un jour elle est partie pour ne plus revenir »⁴⁴⁷.

Après cet extrait, l'auteure nous raconte, à travers le personnage de Dalila, le quotidien de Fatima, sa mère, en France, en tant que femme au foyer et mère immigrée, dans des espaces différents : à la maison, au square, dans la rue etc.

⁴⁴⁶ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 12

⁴⁴⁷ LEILA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 14

Plusieurs thèmes sont abordés, comme celui : de la famille, la religion, la mort, l'exil, la terre natale et bien d'autres.

Ce n'est qu'à la dernière page, que l'on comprend que tout le roman n'est qu'une suite de scènes remémorées par Dalila, pendant son enfermement dans la chambre des petits :

« Avant d'aller se coucher, Fatima vint embrasser Dalila séquestrée dans sa chambre depuis bientôt huit jours. Elle lui toucha la joue « Ma fille. » Si elle n'avait pas décidé de quitter la maison de sa mère le lendemain ; Dalila se serait serrée contre elle, pour lui parler »⁴⁴⁸

Finalement, tout ce que Dalila avait raconté tout au long de ces pages n'était qu'une remémoration, qui a eu lieu dans sa chambre où elle était séquestrée. Une remémoration qui a duré huit jours et qui a pris fin le jour où Dalila a décidé de quitter la maison.

2- Souvenirs d'enfance :

Denis DIDEROT avait écrit dans *Lettre sur les aveugles* : « Le temps de l'enfance est celui de la mémoire »⁴⁴⁹. En effet, de toutes les périodes par lesquelles l'être humain passe dans sa vie, celle de l'enfance demeure l'époque des souvenirs intacts. Parfois on est nous-mêmes surpris par la capacité et le nombre de détails que l'on peut toujours rapporter d'un espace que l'on a visité il y a vingt ans ou trente ans, durant notre enfance, alors que l'on est incapable de nous rappeler les détails d'un lieu qu'on a vu il y a juste quelques années, durant notre vie d'adulte. « Nos souvenirs d'enfance ne se modifieront plus ; ils constituent, comme le dit PROUST, « le gisement profond de notre sol mental » »⁴⁵⁰.

De plus, l'adulte que l'on est devenu pourra, pour diverses raisons, changer sa façon de voir ses propres souvenirs d'adulte. Un lieu que l'on a fréquenté plusieurs fois par exemple, et dont on avait gardé un agréable souvenir, peut cesser de l'être, devenant même, parfois, un espace qui nous répugne, un

⁴⁴⁸ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 251

⁴⁴⁹ DENIS DIDEROT, *Lettre sur les aveugles*, dans JEAN-YVES et MARC TADIE, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, p. 300

⁴⁵⁰ JEAN-YVES et MARC TADIE, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, p. 300

souvenir dont on aimerait se débarrasser. A l'inverse, le souvenir que l'on a de notre maison d'enfance par exemple, demeurera toujours le même. Quelles que soient les circonstances, il restera immuable. Ce sont ces souvenirs d'enfance qui forgeront la personnalité que l'on se construit au fil des âges, jusqu'à devenir adulte.

Pour continuer dans cette lignée de souvenirs d'enfance immuables, en plus des espaces, nous pouvons citer un autre point, le souvenir que l'on a de ses parents. En effet, dans l'ouvrage *Le sens de la mémoire*, les auteurs attirent notre attention sur le souvenir que l'on se fait de nos parents et des moments passés avec eux. Pour mieux expliquer leurs idées, ils les illustrent d'un exemple simple : à l'âge adulte, on peut-être épris d'une personne, et après quelques années, ne plus pouvoir se souvenir des moments partagés avec elle. Cependant, jamais il nous arrivera d'oublier les bons moments ou les mauvais que l'on a passés avec nos parents, des décennies après, même si la vie nous en éloigne.

Si nous nous sommes arrêtés sur ce point, concernant les souvenirs des parents, c'est justement parce que la figure paternelle, les souvenirs, et l'espace sont très liés dans trois de nos romans.

Sans entrer dans les détails puisqu'on le fera dans la partie suivante, nous mentionnerons juste que c'est à cause de souvenirs douloureux que la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* s'est sentie exclue de la maison de son père, son premier espace d'enfance. Même le titre du roman, d'ailleurs, fait référence à cela. Arrivée à l'âge adulte, ses sentiments n'ont pas varié.

Pareil pour *Je ne parle pas la langue de mon père*, la narratrice a l'impression de vivre avec un mur entre elle et ses frères et sœurs d'un côté, et leur père de l'autre, dans le même espace, la même maison. Ceci découle de la loi du silence érigée par leur père et qui a marqué toute leur enfance.

Enfin, dans *Fatima ou les algériennes au square*, Dalila a fini par quitter la maison paternelle sans jamais y retourner, certes, à cause de la violence de son père à son égard, mais aussi, et on le comprend implicitement, parce que le

souvenir que Dalila a de son père est des plus pénibles, suffocant, en raison de la différence culturelle qui les oppose. La fugue, en définitive, ne nous surprend pas.

De plus, durant l'enfance, la sensibilité est grande et les émotions souvent extrêmes. Par exemple, si l'on remonte dans notre mémoire, à l'enfant que nous avons été autrefois, on se rend compte qu'il nous était facile d'être heureux ou au contraire très malheureux. Un simple jouet pouvait nous remplir de bonheur, tout comme le moindre reproche, presque futile, parfois déclenchait en nous un torrent de larmes : « *La forte charge affective de ces souvenirs d'enfance montre que celle-ci est vraiment la période où nous sommes le plus réceptifs, le plus sensibles, le plus vulnérables* »⁴⁵¹ écrivaient Jean-Yves et Marc TADIE dans leur livre.

En ce qui concerne la remémoration des souvenirs d'enfance, les spécialistes distinguent deux façons de les revivre : soit en s'incluant soi-même dans la scène, soit en n'y figurant pas. Ceci nous a d'emblée rappelé un extrait dans les premières pages du roman de Assia DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, où elle s'interroge : « *L'enfance serait-elle tunnel de songes, étincelants, là-bas, sur une scène de théâtre où tout se rejoue, mais pour toi seule, à l'œil exorbité* »⁴⁵²

L'extrait nous donne l'impression que dans ce passage la narratrice, en évoquant le passé, est comme une spectatrice anxieuse et fascinée par son enfance qui se rejoue devant elle. Elle n'est pas dans la scène, mais en dehors de l'espace théâtral qu'elle contemple avec un regard d'adulte, « l'œil exorbité », tendue dans un effort de découverte et de compréhension de ce qu'elle a réellement vécu et que les années ont effacé de sa mémoire.

3- La remémoration d'une enfance entre espaces de douleur et espaces de joie :

Des quatre romans de notre corpus, *Je ne parle pas la langue de mon père* est sans conteste celui où l'enfance est largement abordée. En effet, presque tout ce que Leila SEBBAR a écrit dans ce roman est en rapport avec cette période de sa vie, où il lui semble que tout s'est joué, où elle espère trouver les réponses à

⁴⁵¹ JEAN-YVES et MARC TADIE, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, p. 300

⁴⁵² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 13

ses interrogations et la clé qui lui permettra peut-être de surmonter sa douleur et ses regrets.

Quand on lit le roman, on se rend vite compte que les espaces de l'enfance de la narratrice sont des espaces de douleur. Bien entendu, objectivement et matériellement, son enfance, comparée à celle des autres enfants de l'époque, était sans aucun doute privilégiée, mais elle avait été ternie par la relation que son père avait établie avec sa progéniture. La distance et le silence qu'il avait imposés à ses enfants, avait été mal vécus par la narratrice et ressentis comme une blessure qu'elle a traînée toute sa vie durant.

Dans ses souvenirs d'enfant, la narratrice a l'impression qu'il existait deux sortes d'enfance : celle qu'elle a eu dans la maison de son père, et celle qu'elle voyait dans les rues du village de son père :

*« Ses enfants auraient ri comme les enfants de sa rue, comme eux ils auraient parlé et crié. Mais il n'a pas parlé la langue de sa mère avec son fils, ses filles, et il ne sait pas comment faire. Maintenant. Il se tait. »*⁴⁵³.

Les enfants des rues du village de son père étaient, aux yeux de la narratrice, plus heureux qu'elle et ses frères et sœurs, ils ont eu l'enfance qu'elle aurait aimé vivre pour être proche de son père. Comme si la langue arabe, qu'elle ne maîtrisait pas, a fait que son père a été plus proche des enfants de sa rue que de ses propres enfants.

Ces mêmes rues les rejetaient à cause de leur langue et de leur mère française : *« Nous, ses enfants, et sa femme, étrangers, dans le quartier populaire, « indigène », musulman, où il était le maître absolu de l'école et le bienfaiteur des habitants »*⁴⁵⁴. Exclue d'un espace où leur père régnait comme un roi, dispensait son savoir et émancipait les petits indigènes, eux, ont l'impression de vivre un ostracisme dont l'auteur était ce même père qui les a maintenus dans l'ignorance de sa langue et avait empêché leur intégration à son monde.

Insultées, elle et ses sœurs quotidiennement sur le chemin de l'école comme on l'a vu précédemment, bannies des rues, obligées de vivre comme des

⁴⁵³ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 21

⁴⁵⁴ *Ibid*, op.cit, p. 31

étrangères dans la même maison que leur père, toutes ces raisons ont fait qu'arrivée à l'âge adulte, après avoir quitté l'Algérie, la narratrice ne souhaite plus y retourner :

*« Je n'irai pas à Hennaya, ou j'irai dans le silence, je tournerai autour de l'école, sans oser passer la porte de bois clouté ou le portail de la cour. La nuit, dans mes rêves, je reviens, j'entre dans la maison, tout a changé et je pleure. Non je n'irai pas. Même sachant l'arabe que je n'ai pas appris, je n'irai pas »*⁴⁵⁵

Bien que toujours hantée par ce douloureux passé, la décision de la narratrice est sans appel. Pourquoi, en effet, y retourner ? Elle ne pourrait rien y trouver de réconfortant, d'autant plus que, parallèlement à la souffrance qu'elle y a subie, le temps, comme c'est toujours le cas, a aussi fait son œuvre et embelli ce chapitre de son enfance ; il l'a probablement recouvert d'un halo de poésie qu'elle y rechercherait vainement. Ensuite, ajoute-t-elle, l'apprentissage de la langue ne pourrait rien y changer. Cette langue, elle lui aurait été salutaire si son père avait daigné la lui apprendre quand elle en avait eu besoin ; maintenant elle ne lui était plus d'aucune utilité.

On ne peut s'empêcher de penser ici à ce qu'on a cité plus haut, au sujet des souvenirs immuables concernant la maison de l'enfance. Quand la narratrice réalise dans ses rêves que tout n'est plus comme dans ses souvenirs d'enfant, elle pleure. Effectivement, dans ces espaces d'enfance, on reste attaché à l'image vraie ou fausse, heureuse ou malheureuse, que le temps a imprimé dans notre mémoire, et la réalité, qui est toujours un choc, la contredit et nous déçoit. Dans ce cas, la narratrice préfère garder ses illusions et s'interdire d'y retourner.

Dans *Fatima ou les algériennes au square*, Dalila avant de quitter la maison de ses parents, séquestrée entre les murs de sa chambre, s'est lancée dans un exercice de remémoration qui a duré huit jours.

Dans son souvenir, l'espace qui revient souvent est le square. Ce dernier est représenté comme un espace de détente, non seulement pour les femmes arabo-musulmanes, mais surtout pour elle, la fillette qu'elle était autrefois. En

⁴⁵⁵ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 60

effet, au lieu de jouer avec les enfants de son âge, dans un coin réservé pour eux, sous le regard de leurs mamans, Dalila préférait de loin rester collée à la jupe de Fatima, sa mère, afin d'écouter les histoires d'adultes que les femmes se racontent.

Elle se souvient du square comme d'un lieu où elle a hâte de se rendre pour connaître la suite des histoires. Celle du petit Mustapha qui a été placé dans une famille d'accueil, l'a marquée plus que toutes les autres. Et quand Fatima, dépassée par ses responsabilités à la maison s'absente du square, Dalila n'a qu'une seule hâte, celle d'y revenir :

« Dalila avait demandé à sa mère quand est ce que elle retournerait au square. Fatima avait répondu, irritée, qu'elle n'en savait rien. Et si les amies de sa mère qui se voyaient pendant ce temps-là avaient réclamé la suite de l'histoire de Mustapha ? Dalila n'oserait plus demander à la femme qui battait sa fille, sa mère aurait oublié et elles parleraient d'autre chose »⁴⁵⁶

En attendant ce retour, Dalila cherche à connaître de sa mère les détails qui manquent à cette histoire qui la passionne tant et veut : *« lui demander à nouveau de lui raconter ce qui lui manquait pour cette sorte de feuilleton qu'elle voulait à jour »⁴⁵⁷*

Nous avons l'impression que le square, dans les souvenirs de Dalila, est un espace où se déroule quotidiennement un film, où on diffuse chaque fois un nouvel épisode de son feuilleton préféré. Un moment de divertissement et de joie que l'adolescente d'aujourd'hui se remémore pendant sa séquestration. Une échappatoire, vers un espace de l'enfance plein de souvenirs agréables, ou un baume apaisant que sa mémoire applique à la douleur qu'elle ressent quand elle est enfermée dans sa chambre.

Cependant, dans le roman de Assia DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, l'enfance de la narratrice est marquée par un espace qui a souvent été le berceau d'une enfance heureuse mais qui, soudain, s'est métamorphosé pour devenir un lieu de souffrance qui lui rappelle, aujourd'hui encore, un drame dont elle n'a jamais pu faire le deuil.

⁴⁵⁶ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 136

⁴⁵⁷ *Ibid*, op.cit, p. 137

Césarée est la ville où la narratrice a passé son enfance, et l'empreinte qu'elle a laissée dans son cœur et son esprit, est incontestablement profonde. S'il est vrai qu'elle en a gardé de bons souvenirs, elle fut également la ville où son innocence d'enfant a été frappée de plein fouet par un malheur dont elle se souvient toujours : « *La main scripteuse de la femme d'aujourd'hui ressuscite une fillette livrée à son premier chagrin échevelé* »⁴⁵⁸.

Ce premier chagrin n'est autre que le décès de sa grand-mère paternelle qu'elle chérissait et qui survient, un jour, brutalement :

« *A quel enchaînement, vers quel déchaînement nous trouvons-nous acculés ? Serait-ce pour revenir à l'enfance de cette fillette qui, à Césarée, dévalait un jour la ruelle du haut de la colline, près des casernes jusqu'en bas, derrière l'église, pleurant et sanglotant, ululant la mort de l'aïeule paternelle, elle, toi, moi qui écris, qui regarde et pleure à nouveau* »⁴⁵⁹

Les rues de Césarée sont devenues pour elle ce jour-là synonyme d'une douleur intense, trop grande pour son petit cœur d'enfant, dont elle se souvient encore aujourd'hui et qu'elle tente de comprendre. La mémoire est intacte, les sensations encore fortes, le mal est toujours présent. Elle a l'impression de revivre ce jour pour la seconde fois, de perdre de nouveau sa grand-mère, et d'être toujours incapable de retenir ses larmes qui se remettent à couler sous sa plume.

Ceci témoigne de la ténacité de la mémoire, de sa capacité à garder tous les détails vivants d'un événement ou d'un espace. On croit avoir oublié mais en fait, tout est toujours en nous, comme cette course effrénée dans laquelle elle s'est lancée autrefois, et qu'elle a l'impression de ne jamais avoir terminée :

« *larmes de désarroi causées par un chagrin à vif, déchirure étirée à l'infini et me taraudant tout au long d'une course qui, dans ma mémoire, paraît encore ne jamais finir ... Dans une rue de Césarée, je cours ; je cours en sanglotant, je n'ai plus de trois ans, sans doute* »⁴⁶⁰

Cette rue de Césarée reste imprimée dans sa mémoire, représentant l'espace de son premier gros chagrin d'autrefois, et vers laquelle elle revient aujourd'hui par le biais de l'écriture. Sa seule consolation, aujourd'hui, est que

⁴⁵⁸ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 31

⁴⁵⁹ *Ibid*, op.cit, p. 40

⁴⁶⁰ *Ibid*, op.cit, p. 24

ses larmes sont plus douces : « *Mes larmes couleraient encore, mais douces à cause de cette distance en années, en décennies multipliées* »⁴⁶¹ .

Dans *Les Alouettes naïves*, et précisément dans la première partie du roman « Autrefois », réservée au passé des différents protagonistes, notamment de Nfissa, nous assistons à une remémoration non pas des espaces de l'enfance mais plutôt de l'adolescence de ce personnage.

Nous n'avons pas beaucoup de détails sur l'enfance de Nfissa, on sait juste qu'elle n'a été marquée par aucune douleur particulière, et que l'espace qu'elle évoque est un monde surtout de femmes. Quand elle remonte « *loin, si loin dans ses souvenirs* »⁴⁶², Nfissa se rappelle de son enfance, quand elle s'endormait et que :

« *Dans ses premiers rêves, Nfissa entendait confusément les propos alternés de ses parents, le rire perlé de Houria, les prières douces de l'aïeule qui s'endormirait dans le même grand lit que les jeunes filles* »⁴⁶³.

Une ambiance douce et agréable, grâce, en partie, à l'ombre bienveillante de sa grand-mère paternelle dont elle était très proche :

« *la vieille, autrefois, avait coutume de chauffer les pieds froids de la fillette en les frottant doucement de ses mains sèches ...oui, en vérité, il semblait à Nfissa que le jour, que la vie ne finirait jamais, puisque même le sommeil devenait un lac de chaleur d'où elle jaillissait comme d'une source à chaque fois ressuscitée* »⁴⁶⁴

C'est cette douceur qu'elle a connue dans la maison de ses parents, quand elle était enfant, qui la rend nostalgique lorsqu'elle est devenue adulte et qu'elle se retrouve exilée en Tunisie :

« *-Qu'ai-je perdu ? reprend Nfissa devant ses livres ouverts, ou allongée, fermant les yeux pour s'imaginer dans le large lit de son enfance. « La maison abandonnée, la maison vide ... les pigeons s'ébrouant seuls, au grenier » - Tu pleures ?interroge Lla Fatouma en surprenant Nfissa. – Moi, non ... -Mais si ! – Je ne sais pas ! se plaint-elle (elle fuit à sa manière). J'ai sommeil* »⁴⁶⁵

Faute de ne pouvoir revenir vers la maison de l'enfance, d'abord à cause de l'exil, et puis parce que, aussi, l'enfance ne revient jamais, Nfissa tente

⁴⁶¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 31

⁴⁶² ASSIA DJEBAR, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 156

⁴⁶³ *Ibid*, op.cit, p. 157

⁴⁶⁴ *Ibid*, op.cit, p. 157

⁴⁶⁵ *Ibid*, op.cit, pp. 316-317

désespérément, en fermant les yeux et en s'allongeant sur le lit, de retourner par la mémoire vers ce lieu qui lui manque tant. Elle espère retrouver un semblant de la chaleur et de l'ambiance d'autrefois, mais finalement tout ce qu'elle arrive à ressusciter c'est une maison vide et abandonnée que la vie et la joie ont désertée. Et elle ne peut s'empêcher de pleurer.

Nous retrouvons, encore une fois, ce point mentionné précédemment dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, quand la narratrice revient, en rêve, vers la maison de son enfance à Hennaya, et qu'elle constate qu'elle n'est plus comme elle l'a laissée. Elle, aussi, n'arrive pas à retenir ses larmes. Ceci confirme, une seconde fois, le point théorique que l'on a avancé et qui stipule que l'on ne souhaite jamais voir sa maison d'enfance changer un jour.

Espaces joyeux ou espaces douloureux, les lieux qui ont marqué l'enfance des narratrices de nos quatre romans, demeureront des espaces vers lesquels elles reviendront par moment plus tard dans leur vie, et ce pour des raisons différentes : tentative d'évasion, nostalgie, deuil non accompli, etc. Il faut cependant le rappeler, ce retour n'est jamais physique mais se fait plutôt par le biais de la remémoration.

4-L'adolescence et la remémoration des espaces de transgression :

Après avoir abordé la remémoration des espaces de l'enfance par les narratrices des romans de notre corpus, nous verrons dans cette partie, leur retour vers les espaces qui les ont marquées à un autre âge, celui de l'adolescence.

Si l'âge de l'enfance est connu pour être cette phase de la vie où on reçoit et intériorise toute sorte d'enseignements de la part des adultes, principalement des parents, sans grande contestation, l'adolescence est, quant à elle, celle où la révolte apparaît et prend la forme souvent d'une opposition vis-à-vis des lois et des interdits. Une importante remise en question d'une bonne partie de ce que l'on a appris durant la période de l'enfance peut s'effectuer, causant souvent des conflits entre l'adolescent et ses parents ou la société. Quand ces lois établies ne sont plus respectées on parle alors de transgression.

Le roman *Nulle part dans la maison de mon père* de Assia DJEBAR, est celui où l'on a relevé plusieurs espaces de transgression durant la période de l'adolescence. Rien de surprenant quand on sait que dans ce roman, l'auteure a opté pour une écriture tournée vers le passé de la narratrice, précisément vers l'enfance et l'adolescence de celle-ci.

La narratrice se souvient encore de ses premières transgressions dans la ville de Blida. Comme lorsqu'elle fait la rencontre de Mag, une collégienne comme elle, qui est devenue sa meilleure amie et avec laquelle elle a, à plusieurs reprises, transgressé de nombreux interdits :

« l'espiègle Mag (...) réussit à m'entraîner dans de menues escapades dans la ville de Blida »⁴⁶⁶, c'est avec elle, nous dira-t-elle : « j'expérimentai mes premières échappées, malgré ma crainte de la sévérité paternelle et l'observance du « contrat » implicite que je me sentais tenue de respecter vis-à-vis du père »⁴⁶⁷

Ses premières transgressions furent, chaque samedi, avant de retourner au village pour le week-end, ses sorties dans la ville de Blida pour se rendre au cinéma. Ce lieu censé être interdit pour elle, est devenu un espace qu'elle visite régulièrement en dépit de la crainte d'être surprise par son père :

« je garde le souvenir d'une immense salle de cinéma, l'Empire, qui, en matinée, était presque vide. Là, vis-je les premiers westerns qui me restent en mémoire, surtout parce qu'au début du moins mon cœur battait à l'idée d'être surprise là par mon père ou par quelque espion de mon père ! »⁴⁶⁸

La salle de cinéma est représentée comme un espace de transgression où le sentiment de la peur est mêlé à celui de l'émerveillement, de la découverte d'un nouvel univers, jusque-là ignoré, et qui restera gravé à jamais dans sa mémoire.

Viens, après, un autre espace de transgression que la narratrice s'habitua à fréquenter en compagnie de son amie, celui de la pâtisserie et des babas au rhum : *« Le second émoi avait pour théâtre la pâtisserie »⁴⁶⁹.*

⁴⁶⁶ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 159

⁴⁶⁷ *Ibid*, op.cit, p. 159

⁴⁶⁸ *Ibid*, op.cit, p. 160

⁴⁶⁹ *Ibid*, op.cit, p. 160

Nous assistons à une double transgression ici. D'abord le fait de sortir seule et d'aller vers cet espace public interdit selon le contrat du père, et ensuite, la consommation de babas au rhum, interdit, évidemment, par la religion musulmane. *« sous les yeux de Mag, chaque samedi, je me convertis au plaisir des babas au rhume. « Vive le rhume ! Ironisait-elle, après m'avoir fait transgresser la pratique musulmane »⁴⁷⁰.*

Aujourd'hui, quand la narratrice se remémore cette transgression, elle se souvient qu'autrefois seule celle qui était commise vis-à-vis du père semblait la tracasser. La transgression religieuse lui paraissait ce jour-là anodine : *« ces quelques manquements alimentaires n'étaient que broutilles ...Cela n'altérerait en rien ma loyauté envers mon père »⁴⁷¹* aimait-elle à se rassurer.

Au souvenir de ces deux espaces de transgressions vient s'ajouter un autre : celui du stade. En effet, cet espace que la narratrice a découvert lorsqu'elle a rejoint le collège, est un lieu qui lui procure beaucoup de liberté, le genre de liberté interdite par la loi paternelle : *« Sur ce stade, ma liberté m'inonde, corps et âme, telle une invisible et inépuisable cascade »⁴⁷².*

Découvrant peu à peu sa passion pour le basket-ball et le volley-ball, la narratrice rejoint l'équipe de sport de son collège, devenant ainsi l'une des joueuses phares dans son groupe. Mais une complication surgit souvent quand leur équipe doit se déplacer dans les autres collèges pour des matchs de compétition. La narratrice, consciente de la transgression qu'elle commet, et du prix qu'elle risque de payer si son père vient à l'apprendre, se trouve dans l'obligation de prétexter une quelconque maladie pour s'absenter, préférant, ainsi, mentir plutôt que de révéler la véritable raison de son absence à son enseignante française :

« comment lui avouer que mon père, depuis le début, avait édicté cette loi : à douze ans, à plus forte raison après, une jeune fille musulmane ne peut se mettre en short que sur le stade intérieur à l'établissement ? »⁴⁷³

⁴⁷⁰ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 161

⁴⁷¹ *Ibid*, op.cit, p. 161

⁴⁷² *Ibid*, op.cit, p. 209

⁴⁷³ *Ibid*, op.cit, p. 300

Si son père ne tolère ces jeux que dans l'enceinte du collège, c'est parce qu'il n'y a pas de regards masculins. Se mettre en short et devant des étrangers serait une transgression que l'on ne lui pardonnerait jamais. C'est pourquoi quand la narratrice se trouve dans l'obligation d'y participer, elle éprouve une véritable panique :

« nul ne se doutait que, les matchs de compétition ayant lieu le jeudi hors du collège et souvent devant un public des deux sexes, lorsque j'y participais, j'étais parfois prise d'un sentiment de panique à l'idée de voir surgir inopinément mon père »⁴⁷⁴

Le dernier espace de transgression que l'on relève dans ce roman est représenté par ses déambulations dans les rues d'Alger en compagnie de Tarik, l'homme qui est devenu des années plus tard son fiancé et, après, son mari. Ici, aussi, il y a une double transgression. D'une part, le fait de sortir sans raisons dans la rue, car une femme selon les lois patriarcales n'a pas le droit de marcher juste pour marcher dehors, c'est-à-dire uniquement pour le plaisir, et on l'a vu dans les chapitres précédents. D'autre part, et c'est surtout cela, le fait d'avoir un petit ami et d'oser en plus s'afficher en son compagnie dans la rue.

De toutes les transgressions qui ont eu lieu dans ces différents espaces, celle-ci est la plus grave, car elle a failli être fatale à la narratrice. En effet, suite à une dispute qui l'oppose à Tarik dans le vestibule de l'un des immeuble d'Alger, la narratrice, saisie par la peur que son père puisse découvrir son aventure, voit subitement surgir, dans sa tête, cette phrase lancinante: *« Si mon père le sait, je me tue ! »⁴⁷⁵*. Elle se lance, alors, dans une course effrénée dans les rues d'Alger pour, finalement, se jeter sous les roues du tramway. Une tentative de suicide.

Recourant à sa mémoire qui a gardé, intact, ce souvenir *« je me remémore, soudain désarmée. Tenace est la mémoire »⁴⁷⁶*, la narratrice est revenue des décennies plus tard, par le biais de l'écriture, sur cette transgression et le drame qui a failli mettre un terme à sa vie ce jour-là à Alger :

«Moi qui écris aujourd'hui, qui vient de reprendre dans le détail, au plus près, les secondes, les minutes de celle qui, ce matin-là, du haut de la volée de marches, au-dessus du

⁴⁷⁴ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 301

⁴⁷⁵ *Ibid*, op.cit, p. 410

⁴⁷⁶ *Ibid*, op.cit, p. 400

boulevard du front de mer, a couru, puis s'est couchée sur les rails devant le tramway venant en trombe, oui, moi, aujourd'hui, qui reconstitue par les mots de la langue française ces secondes et ces minutes d'un trou béant (...) moi, aujourd'hui, face à cette béance, ce faux drame, ce risque d'une mort qui a dansé, puis s'en est allée »⁴⁷⁷

Mais, ne sachant, dans le flot de ses souvenirs qui remontent à la surface, par quel mécanisme une transgression peut pousser à commettre l'irréparable, l'auteure tente toujours, à travers son écriture, de comprendre cette pulsion de mort :

« Ces « premiers souvenirs » ne s'imposent à moi que par besoin soudain-quoique tardif- de m'expliquer à moi-même-moi, ici personnage et auteur à la fois-, le sens d'un geste auto-meurtrier »⁴⁷⁸

Arrivés à ce stade d'analyse, on peut dire que la remémoration de ces espaces avec toutes les transgressions qu'ils ont pu contenir, n'a finalement qu'un seul objectif : celui de comprendre si ce drame n'est, tout compte fait, qu'une suite logique de tout ce qui a précédé. Sont-ce les lois qui interdisent toute forme de liberté, engendrent une frustration, et, par réaction, une délectation de plus en plus grande à les enfreindre et à braver des interdits de plus en plus grands, qui sont la cause de tout ? La raison serait donc, à côté du plaisir interdit, un sentiment de culpabilité qui est allé crescendo et a culminé dans cette transgression impardonnable qui consiste à sortir avec un étranger. Ou bien, est-ce justement le fait que cette faute, aux yeux du père, est impardonnable, que l'auteure n'arrive pas à supporter, ne comprenant pas que dans son cœur il n'existe pour sa fille aucune espèce de miséricorde. Nous découvrirons après que cette deuxième hypothèse est celle qu'il faut retenir. La douleur éprouvée par la narratrice, faite de honte et de désespoir face à l'inflexibilité que son père va lui manifester, dont elle ne doute pas, a transformé cet espace auparavant seulement de transgression en un espace dramatique qui a failli entraîner sa mort.

En ce qui concerne *Les Alouettes naïves*, nous constatons qu'existent les mêmes transgressions dans les mêmes espaces, sauf que l'interdit paternel n'est pas aussi strict et sévère que dans *Nulle part dans la maison de mon père*.

⁴⁷⁷ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 436

⁴⁷⁸ *Ibid*, op.cit, p. 441

Nfissa se découvre la même passion que la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, celle du sport dans le stade de l'établissement scolaire. Comme elle, elle s'adonne avec ferveur au basket-ball :

« D'autorité ? Nfissa s'emparait d'un ballon de basket-ball et, sur l'un des terrains de gymnastique, elle passait des heures (...) à « faire des paniers ». Seule sans public, elle courait, sautait »⁴⁷⁹

Comme dans le roman précédent, le stade et le basket-ball, relèvent du domaine de l'interdit. La différence, c'est que l'interdiction du père de Nfissa n'est pas aussi formelle et intransigeante. Quand la jeune fille rapporte à son père sa passion, prudente, elle évite de donner des détails, parce qu'elle n'est pas sans ignorer que cet espace lui est interdit :

« Elle n'expliquait rien, ne détaillait pas, mais pensait à cette intensité quand elle décrivait à son père ses loisirs. Si Othman, monotone, conseillait : - Prends un livre, et lis, ma fille, ne perds pas ton temps ... »⁴⁸⁰

La réponse du père laisse comprendre qu'il y a eu transgression de la part de Nfissa, mais sa réaction reste mesurée et dépourvue de menace.

De même, les rues d'Alger sont un espace interdit pour Nfissa. S'y promener seule relève déjà de la transgression, mais s'y promener en compagnie d'un étranger et une double transgression, autrement plus grave, susceptible de lui coûter cher. Nfissa la commet, pourtant, non sans crainte :

« ils se promenaient aux alentours du port, mais les jours de pluie, Nfissa craignait, dans chaque café où Karim voulait entrer, qu'une connaissance ne les aperçût... »⁴⁸¹.

Cette éventuelle connaissance qu'elle redoute de voir surgir, peut rapporter à son père la transgression et déclencher ainsi sa colère.

Ce passage nous rappelle d'emblée un autre que nous avons déjà vu dans *Nulle part dans la maison de mon père*. La similitude est frappante :

⁴⁷⁹ ASSIA DJEBAR, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 80

⁴⁸⁰ *Ibid*, op.cit, p. 80

⁴⁸¹ *Ibid*, op.cit, p. 100

« « Si un ami de mon père me reconnaît dans une rue d'Alger, alors que je marche aux côtés de ce jeune homme, s'il va le dire à mon père, si mon père me convoque à son tribunal, je n'apparaîtrai pas ! » »⁴⁸²

La différence est que Nfissa s'arrête à la peur d'être surprise et démasquée, et pense à fuir, à échapper au jugement de son père si cela arrive, tandis que Fatima va plus loin, et songe à une solution extrême si jamais elle est reconnue : « Si je suis convoquée au tribunal du père ...je me tue ! »⁴⁸³

Ce que l'on déduit, c'est que contrairement à la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, les transgressions commises par Nfissa dans les espaces cités ci-dessus, n'ont pas fini par la mener au pire, à attenter à ses jours. La différence réside peut-être dans le fait que son père, Si Othman, n'est pas aussi sévère par rapport au respect des espaces censés être interdits, que Tahar, le père de Fatima dans le roman précédent. Ce dernier que sa fille finit par accuser d'être « le conducteur du char de la mort »,⁴⁸⁴ faisant référence à sa tentative de suicide.

Dans *Fatima ou les algériennes au square*, Dalila se souvient durant son enfermement à travers les histoires que les femmes racontent au square, d'un espace qui a toujours été interdit pour les filles arabo-musulmanes, même celles qui habitent en France : celui du gymnase : « Les filles n'apprenaient pas le judo, les leurs, du moins. Certaines d'entre elles avaient demandé à leur père de les inscrire au gymnase. Les pères avaient toujours dit non, avec l'accord de la mère »⁴⁸⁵. En effet, l'interdiction des espaces d'activités sportives aux filles par leur père, semble être un point commun dans les trois romans de notre corpus. Mais si la transgression dans les deux romans de Assia DJEBAR a eu lieu dans un même espace interdit, en l'occurrence, le stade, dans le roman de Leïla SEBBAR la transgression concerne un autre espace : le bas des immeubles. Quand leur père leur défend d'apprendre le judo dans les gymnases, les filles ne laissent pas pour autant tomber leur sport préféré. Bien au contraire, elles tiennent tête et n'ont pas eu peur de défier la loi

⁴⁸² ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 430

⁴⁸³ *Ibid*, op.cit, p. 431

⁴⁸⁴ *Ibid*, op.cit, p. 445

⁴⁸⁵ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 80

paternelle : « *Les plus intrépides, pour leur mère, les plus délurées, l'apprenaient en bas des blocs avec les garçons, leur frères et les copines* »⁴⁸⁶.

Sauf que cette transgression ne reste pas sans conséquence. Souvent le prix à payer est l'interdiction de sortir ou la violence, comme c'est le cas de cette mère dont la fille a décidé de braver l'interdit :

« *L'une d'entre elles avait raconté qu'elle avait dû battre sa fille pour lui faire comprendre, parce que le père, un jour où il revenait du travail un peu plus tôt, avait vu sa fille s'exercer à des prises avec des garçons, il faisait chaud, elle avait une jupe courte (...) les jambes nues* »⁴⁸⁷.

Si la mère, à la place du père, a elle-même puni sa fille, c'est pour lui éviter le pire. La menace que son mari a brandie : « *Elle ne sort plus de la maison ou tu lui mets un pantalon (...) Si je la revois avec des garçons ... ça ira mal* »⁴⁸⁸ a contraint la mère à prendre les devants, à sanctionner sa fille pour l'amener à la raison et lui éviter un châtiment plus grand de la part de son père.

Les espaces de transgressions de notre corpus tels qu'ils sont gravés dans la mémoire de nos personnages féminins, témoignent de la sévérité et de l'injustice des lois paternelles et patriarcales vis-à-vis des femmes arabomusulmanes. Mais ces lois, à la faveur de l'instruction reçue par certaines filles, de la prise de conscience de leurs droits, rendue plus vive par leur côtoiement des européennes et accélérée par la relative liberté que leur permettent leurs études, ont fini par être battues en brèche. Lentement, mais obstinément, faisant fi des sanctions pouvant pleuvoir sur elles, ces jeunes filles assoiffées de justice ont résolument remis en question l'ordre social archaïque, bravé les interdits et fièrement relevé la tête pour gagner leur place dans un monde égoïste fait sur mesure pour les hommes et contre les femmes.

5- L'écriture de la mémoire corporelle dans l'espace urbain :

Dans les romans de notre corpus nous avons constaté que le corps féminin dans l'espace urbain occupe une place relativement importante, c'est pourquoi nous lui avons réservé précédemment tout un chapitre. Mais qu'en est-il de la

⁴⁸⁶ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 80

⁴⁸⁷ *Ibid*, op.cit, p p. 80-81

⁴⁸⁸ *Ibid*, op.cit, p. 81

mémoire du corps ? Ce corps garde-t-il un souvenir de tout ce qu'il a enduré dans ces espaces urbains ?

Manifestement, la réponse est affirmative, étant donné que nos deux auteures, ont tenté à travers leur écriture de nous rapporter, le plus fidèlement possible, la capacité du corps à se souvenir, et nous démontrer comment il peut garder en lui, de façon concrète, des détails qui ont lieu, des années avant, dans différents espaces. La simple remémoration d'un événement, automatiquement, fait ressurgir tout ce qui a été ressenti autrefois. Des scènes sont revécues avec une impression physique comme si elles viennent juste de se dérouler.

Le meilleur exemple à ce qui a vient d'être cité demeure la scène rapportée par la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, quand cette dernière se rappelle la cour de leur immeuble et le jour où elle a voulu apprendre à monter la bicyclette : « Une scène, dans la cour de l'immeuble pour instituteurs me reste toutefois comme une brûlure »⁴⁸⁹.

Le souvenir de cet espace d'enfance qu'est la cour fait renaître, même des décennies plus tard, une douleur cuisante que l'auteure ressent comme une brûlure corporelle.

Apprendre à monter la bicyclette, même pour une enfant, dans un pays arabo-musulman, régi par des lois sévères, peut être une expérience dramatique. Le plaisir innocent d'une petite fille peut facilement se transformer en une blessure profonde qu'elle va traîner toute sa vie : « lorsque j'ai voulu à mon tour- à quatre ou cinq ans, je ne sais plus- apprendre à monter à vélo, de ce passé quelque chose vrille dans ma mémoire, devient blessure, griffure »⁴⁹⁰.

La blessure, bien sûr, n'est en aucun cas physique, elle n'est pas du genre de celles causées par les chutes dues à l'apprentissage du vélo, qui ont certainement existé mais n'ont laissé aucune empreinte dans la mémoire. Mais elle est morale et gardée par le corps comme une brûlure physique.

⁴⁸⁹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 53

⁴⁹⁰ *Ibid*, op.cit, p. 54

Cette blessure a été infligée par un père qui a toujours été idéalisé, et sa phrase lancée à sa femme : « *je ne veux pas que ma fille montre ses jambes en montant à bicyclette* »⁴⁹¹ est chargée d'une colère inexplicable pour la fillette, qui, brutalement, est arrachée à son univers enfantin et propulsée dans un tout autre monde, celui des adultes, agressif et injuste, où on peut recevoir des coups sans comprendre pourquoi. « *Je me rappelle cette blessure qu'il m'infligea (...), comme s'il m'en avait tatouée, encore à cette heure où j'écris, plus d'un demi-siècle plus tard !* »⁴⁹². Des décennies plus tard, le mal est toujours là et le corps en porte la signature. Il est « tatoué ».

Ce tatouage, indice d'une blessure indélébile que le corps n'arrivera pas à oublier, fera son œuvre de nombreuses années après, quand la narratrice, par réaction, laissera libre cours à l'exubérance de ce corps :

« *Ce trouble, ce trauma, le ressuscitant si tard, je découvre toutefois que mon corps, sourdement, à la préadolescence et à l'adolescence – mais dans l'internat de jeunes filles, un lieu fermé, un « harem » nouvelle manière –, prendra sa revanche : de dix à seize ou dix-sept ans, au collège, par des entraînements prolongés au basket-ball et à l'athlétisme ...* »⁴⁹³

Ce passage nous éclaire donc sur l'origine de ce besoin de transgression de la narratrice, que l'on a abordé dans le titre ci-dessus, quand elle s'adonne à cœur joie au sport dans les stades de ses différents établissements, en dépit de l'interdiction formelle de son père.

Le besoin de braver l'interdit dans ces espaces, de transgresser les lois, n'est en fait qu'une façon que le corps, opprimé, brimé, a choisie pour se libérer des entraves qui lui ont été infligées et s'épanouir. L'enfant qu'elle était autrefois, contrainte au silence et au refoulement des élans de son corps avide de mouvements dans la cour de l'immeuble, devenue adolescente reprendra sa liberté dans un autre espace : celui du stade. Un espace condamne le corps et un autre le réhabilite. Malheureusement, lorsque la blessure est profonde, le corps en garde un souvenir têtu et la guérison en est difficile.

⁴⁹¹ ASSIA DJEBAR, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 55

⁴⁹² *Ibid*, op.cit, pp. 58-59

⁴⁹³ *Ibid*, op.cit, p. 60

Cette ténacité de la mémoire que l'on vient de voir, on la retrouve également dans *Les Alouettes naïves*. Quand Rachid, son mari, lui demandait souvent de lui décrire ce qu'elle ressentait au moment de leurs rapports intimes dans leur chambre conjugale, cette dernière mettait du temps à lui répondre. Un long silence s'abattait sur eux, durant lequel Nfissa ignorait si c'est pour trouver les mots adéquats ou au contraire si c'est une forme de lutte. La seule chose dont elle est certaine c'est que :

« La mémoire du corps est difficile à effeuiller, touffue, mais seule pour Nfissa, elle le sait de mieux en mieux chaque nuit, seule la mémoire du corps est fidèle, seul le présent du corps qui dort puis se réveille, qui dure, puis sommeille inaltéré, seul il ne se multiplie pas. Elle se tait parce qu'elle cherche ; les mots lui manquent pour dépeindre la lueur dans l'ancre de son corps ombreux »⁴⁹⁴

La fidélité de la mémoire corporelle est sans faille, car cette dernière est difficile à pénétrer. Elle est inviolable comme leur chambre conjugale. Si cet espace est gardien de leurs ébats intimes, la mémoire de son corps à elle est gardienne de tous ses ressentis.

« un ancre de son corps », nous dira-t-elle, l'impression de voir un espace dans un espace. Si le premier est particulier, incluant seulement Nfissa, le second est plus général, car la chambre conjugale inclut les deux époux. Des espaces gigognes, dont tous deux sont détenteurs de secrets. A une différence près, est que si un jour l'époux décide de quitter les lieux, d'être infidèle, la chambre conjugale cessera d'être cet espace inviolable, avec un risque de divulguer tous ses secrets. L'espace de la mémoire corporelle, quant à lui, restera éternellement fidèle, infaillible et renfermé.

Concernant les deux romans de Leila SEBBAR, nous y retrouvons l'injustice que la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* a subie vis-à-vis de son corps d'enfant et que sa mémoire a préservée de façon intacte.

D'abord, dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, où il s'agit de la même partie du corps, les jambes, et à peu près au même âge. La narratrice et ses sœurs sont, à l'époque, des écolières. Cependant, l'injustice et l'agression morale n'ont

⁴⁹⁴ ASSIA DJEBAR, *Les Alouettes naïves*, Babel, 1997, p. 203

pas pour origine leur père, mais, plutôt, comme on l'a vu, des garnements qu'elles croisent quotidiennement sur le chemin de l'école :

« toujours à l'affût d'un fragment minuscule de peau féminine, hurlé de joie et de colère au passage de ces jambes nues jusqu'à la cuisse et blanches, six fois exhibées au rythme de la marche et de la courte jupe plissée qui ourlait le tablier de l'école »⁴⁹⁵.

La mémoire de la narratrice gardera à jamais la violence des mots dont les garçons n'hésitent pas à les accabler à cause de la nudité de leurs jambes de fillettes :

« elles entendaient les mots orduriers, les seuls qu'elles retiendraient, scellés dans un coin de la mémoire, dans une chambre noire de la citadelle, les mots des garçons fascinés par la peau lisse et blanche de ces captives offertes, les mots imprimés sur la chair à nu disaient aussi la rage de séduire »⁴⁹⁶

Leur corps gardera toujours la violence des mots qui l'ont injustement offensé, gravés « sur la chair mise à nue ».

La narratrice se souvient de la rue, ou du trajet de l'école, comme d'un chemin de croix pendant lequel le corps est violemment stigmatisé, et sa mémoire en gardera tout. Là aussi, comme pour la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, le seul recours sera le silence, au moment de l'agression, et même après, ce qui sera le plus grave :

« J'ai déjà signalé notre silence sur cette scène de la rue quotidienne, furieuse, où le dedans du corps vacille, celui de mes sœurs ? Je ne le saurai pas, je connais la sounoisierie du silence, qui simule l'oubli avec quelle constance ... et la dénégation répétée qui fait douter de sa propre mémoire »⁴⁹⁷

En écrivant, la narratrice rappelle donc ce silence dont elle s'est servie comme d'un voile pour occulter le traumatisme, mais se rend compte amèrement que ce corps qui « vacille » sous la violence des assauts verbaux qui le frappent, en restera toujours affecté. Ne pas en parler, nier l'agression, peut à la longue brouiller l'évènement, en faire même douter, mais le mal subi par le corps n'en continuera pas moins de le ronger insidieusement, insensiblement, provoquant des dégâts autrement plus graves. Elle parle aussi de ses sœurs, victimes identiques, ayant elles, aussi, choisi de tout recouvrir sous la chape du silence, et

⁴⁹⁵ LEILA SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003, p. 41

⁴⁹⁶ *Ibid*, op.cit, p. 41

⁴⁹⁷ *Ibid*, op.cit, p. 42

dont le corps outragé, comme le sien, probablement, en gardera les mêmes séquelles.

Dans *Fatima ou les algériennes au square*, dès les premières pages du roman, nous assistons à la scène violente dont Dalila est victime. Vivant en France, avec une mentalité française, mais sous le toit d'un père arabo-musulman, avec un code de valeurs traditionnelles, les points de vue ne peuvent être que divergents, et le conflit est inévitable.

Chaque soir, quand Dalila rentre tard à la maison, défiant ainsi la stricte loi paternelle qui exige de rentrer avant la tombée de la nuit, elle est violemment battue par son père. Son corps est si meurtri qu'elle est obligée, le lendemain de s'absenter du collège. « Elle attendait que les traces disparaissent pour retourner au collège, ou bien elle ne laissait voir de son corps, que les mains et le visage »⁴⁹⁸.

Cependant, ce qui est révoltant pour Dalila, c'est que, dès le lendemain des coups reçus, elle entend son père chantonner dans sa salle de bain en effectuant sa toilette pour aller au travail : « il chantait en arabe, le lendemain de la raclée, comme s'il avait tout oublié, elle, elle n'oublierait jamais »⁴⁹⁹. Si la mémoire de celui qui a frappé semble effacer, ou faire semblant d'effacer, sans souci, la violence infligée, la mémoire de la victime est plus tenace. La mémoire du corps et de la main qui s'est levée et a frappé, est, manifestement, plus courte que celle du corps qui a été battu.

Dalila ne l'oubliera pas, son corps, non plus. Et le jour où ce dernier ne supportera pas d'être maltraité, elle optera pour une solution radicale : « Les coups de son père la forceraient un jour à s'enfuir, peut-être à se suicider »⁵⁰⁰.

On constate également, en relation avec cette scène où le corps est battu, que trois espaces importants sont identifiés : d'abord la maison, dans son ensemble, théâtre où a lieu la punition, qui est l'espace du châtiment du corps, que Dalila ne peut avoir qu'en horreur, puis, deux autres espaces où le bourreau

⁴⁹⁸ LEÏLA SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010, p. 28

⁴⁹⁹ *Ibid*, op.cit, p. 25

⁵⁰⁰ *Ibid*, op.cit, p. 28

et la victime ont, chacun, sa posture. La chambre pour Dalila, à l'écoute des blessures répétées de son corps, et la salle de bain pour son père dont le corps chante, oubliant que la veille son déchaînement faisait hurler sa fille.

Entre les murs de la chambre, le corps martyrisé se souvient, tandis qu'entre les murs de la salle de bain, le corps agresseur passe à autre chose, reprend le cours habituel de son existence, léger et insouciant. On ne peut qu'être triste de constater que le sentiment d'autorité, les lois de la société, souvent dessèchent les cœurs et en effacent l'amour naturel que des pères ont eu jadis pour leurs enfants.

Conclusion :

Dans ce chapitre intitulé *L'écriture des espaces mnémoniques*, nous avons mis l'accent sur trois axes principaux : d'abord la mémoire, en raison de la présence évidente de ce thème dans les quatre romans du corps. Puis l'écriture de cette mémoire. En effet, nous avons démontré que dans ces romans les auteures ont utilisé leur écriture pour faire remonter à la surface des souvenirs qui ont marqué, autrefois, la vie de leurs narratrices. Et, bien évidemment, ces deux axes ont été reliés à un autre, qui est le moteur principal de notre investigation : l'espace urbain.

Nous avons constaté que les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence, particulièrement les plus douloureux, ne s'oublient jamais. Certes, ils peuvent s'estomper durant des décennies, à tel point qu'on pourrait les croire effacés, mais il suffit de retourner, ne serait-ce que mentalement, vers les espaces où ils se sont déroulés, pour les voir ressurgir, aussitôt, avec une force et une émotion comparables à celles des premiers jours.

Ce retour vers le passé que la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, et celle de *Je ne parle pas la langue de mon père* effectuent par le biais de l'écriture, n'est pas seulement un exercice littéraire. C'est aussi et surtout une tentative de poser un regard lucide, analytique, sur des événements et des situations déterminantes de leur existence pour mieux les comprendre, et peut-

être, les surmonter. Toutes les deux s'aperçoivent d'une chose qui leur est commune : le silence qu'elles se sont imposé à propos d'épisodes douloureux qu'elles ont vécus ne résout rien, bien au contraire. Il laisse le mal progresser sourdement, inexorablement, jusqu'à ce que tout leur être, miné de l'intérieur, ne dispose plus des ressorts naturels nécessaires à son épanouissement. Seul, donc, le face à face avec la douleur peut être salutaire, et l'écriture, en leur permettant de revivre leur drame, les aide ainsi à en prendre toute la mesure, à l'expliquer et, enfin, à l'exorciser.

Nous avons vu également comment un espace peut facilement se confondre avec un souvenir. En effet, entre ses murs, il en mémorise tous les détails, jusqu'à finir par en être l'incarnation : espace de l'oubli, espace de l'enfance, espace de transgression etc., comme un parchemin, il donne à lire toutes les péripéties dont il a été le théâtre.

En dernier lieu, nous avons abordé la mémoire du corps dans ces espaces. Nous avons constaté qu'un corps a une mémoire et que celle-ci est étroitement liée à l'espace dans lequel ce corps a été malmené, agressé ou offensé. La douleur qu'il peut avoir ressentie, remplit cet espace et lui donne comme une nouvelle identité exclusive, un sens qui le confond avec cette douleur, et il devient, alors, selon les cas, la chambre du châtiment, la rue des humiliations, la cour de la violence injuste et incomprise, éprouvée comme une brûlure. Sa simple évocation, comme un déclic, réveille la mémoire du corps et le fait à nouveau souffrir comme au premier jour.

Conclusion générale

Comme nous l'avions signalé dans notre introduction à cette thèse, il était intéressant de confronter la vision des espaces urbains qui se dégage des œuvres de Assia DJEBAR et de Leila SEBBAR que nous avons choisies d'étudier, à savoir, *Nulle part dans la maison de mon père* et *Les Alouettes naïves* pour ce qui concerne la première, et *Fatima ou les Algériennes au square* et *Je ne parle pas la langue de mon père* pour ce qui se rapporte à la seconde.

Voilà donc deux femmes ayant à peu près, comme nous l'avions dit dans notre introduction, le même âge, ayant vécu en Algérie à la même époque une part déterminante de leur existence et poussant la similitude jusqu'à avoir, de façon identique un père instituteur dont les études ont été effectuées dans la même fameuse école de la Bouzaréah.

Notre problématique était de chercher à découvrir si les nombreux points communs aux deux écrivaines ont entraîné chez elles une vision analogue de l'espace, ou bien, si la différence de leur langue maternelle a déterminé de franches oppositions.

A priori, étant donné tout ce qui les fait ressembler, inévitablement, leur art devrait être plein de convergences. Nous verrons que ce sera le cas, en ajoutant, tout de suite, que la langue dont on pressentait qu'elle serait à l'origine de différences fondamentales, imprimera effectivement son cachet à Leila SEBBAR dont l'éducation à la française aura une influence décisive sur son évolution psychologique et le regard qu'elle aura sur les espaces urbains dans lesquels elle sera conduite à évoluer durant son existence.

On s'est d'abord penché dans notre corpus sur l'espace privé et l'espace public et notre étude a permis de constater à la fois des analogies et des oppositions chez les deux écrivaines concernant ce thème. Chez Assia DJEBAR, l'espace public est un espace réservé aux hommes où la femme ne peut s'aventurer que sous certaines conditions, de manière furtive et effacée, sous l'œil sourcilieux du chef de famille. Cet espace public est idéalisé par la femme musulmane qui y perçoit la liberté dont jouit la femme occidentale et cette liberté

lui rend encore plus aigüe l'oppression qu'elle ressent dans son espace privé. Lorsque l'occasion se présente pour la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* de fouler cet espace, en l'occurrence la ville d'Alger, elle est comme transportée par une ivresse qui la saisit et la libère d'emblée. Ses déambulations sans fin dans la ville d'Alger seront pour elle une source inépuisable de liberté.

Mais, chez Leila SEBBAR, l'impression qui se dégage est tout à fait inverse. Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, la narratrice, dans le cocon familial que représente la maison du maître d'école, isolée du monde extérieur, éprouve un sentiment de paix et de sécurité, et, c'est à l'extérieur, lorsque les enfants de la française sont en butte à l'agressivité et aux insultes grossières des garnements musulmans que l'angoisse et la peur les saisissent. Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, la narratrice décrit le chemin de l'école avec ses sœurs comme un passage éprouvant, où elles se devaient de presser le pas afin de mettre fin le plus vite possible à la guerre des mots violents qu'elles subissaient. Perdre cette dernière était une délivrance pour elles.

Mais, dans *Fatima ou les Algériennes au square*, nous constatons que, d'une certaine façon, les deux écrivaines se rejoignent. Les femmes, au square, disposent d'un espace de liberté isolé à l'intérieur de l'espace public européen où elles se retrouvent entre elles comme dans un patio, échangeant, à leur aise, leurs impressions : du rire à la détresse en passant par la complicité, les confidences, les conseils etc.

Ceci nous rappelle le « hammam » dont parle Assia DJEBAR dans *Nulle part dans la maison de mon père* où les femmes se ressourcent dans la chaleur d'une eau bienfaisante, loin du monde âpre et étouffant que les hommes leur infligent quotidiennement avec ses règles strictes et injustes, ses nombreux interdits.

Dans un autre registre, la langue arabe, que ce soit chez Leila SEBBAR ou Assia DJEBAR, entraîne une métamorphose de l'espace. Chez cette dernière, l'espace privé, normalement plein de frustrations à cause de l'enferment et la monotonie des tâches quotidiennes, devient féérique grâce aux chants et aux

belles histoires que se racontent les femmes. C'est cette belle ambiance que rapporte la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* quand elle est à Césarée, lui rappelant immanquablement l'univers des Mille et Une Nuits.

Chez Leila SEBBAR la langue arabe, en privé, charme par la douceur et la sérénité qui s'en dégage lorsque la narratrice de *Je ne parle pas la langue de mon père* assiste aux conversations de son père qui discute dans sa langue maternelle avec sa mère et ses sœurs. Bien que ne la comprenant pas, elle ne peut s'empêcher de la ressentir comme une belle musique, tout à fait à l'opposé de la langue arabe des garçons qui les guettaient ses sœurs et elle, sur le chemin de l'école.

On ne pouvait trouver un meilleur exemple du rapport qu'une langue peut avoir avec un espace. En effet, sans même comprendre la langue arabe, l'auteur arrive à faire la différence entre des mots violents et vulgaires de la rue, et des mots doux et beaux de la maison, de la même langue, grâce aux sons.

Force est de constater que l'espace et les sonorités d'une langue sont intimement liés, à tel point qu'un son peut métamorphoser, agréablement ou désagréablement un espace, sans qu'il soit nécessaire d'en saisir le sens exact.

L'espace public, lui aussi, chez Assia DJEBAR, est transformé sous l'effet de la langue arabe et de ses sons. Dans les rues d'Alger, comme on l'a vu, lorsque Tarik, le fiancé de la narratrice lui récite des poèmes d'*Imru-al-Qays*, sans comprendre le sens, la ville lui semble transfigurée.

La langue arabe, chez Assia DJEBAR, peut-être d'utilisation tantôt inopportune, tantôt commode. Nous l'avons constaté dans *Les Alouettes naïves* lorsque Nfissa propose dans le tramway sa place à une vieille, lui parlant en arabe. Cette dernière, ébouriffée, rendue soupçonneuse par son allure occidentale, réagit désagréablement. Nfissa n'aura d'autre choix que de se voiler par la langue française dans la rue qui devient un subterfuge pour garder ses distances.

C'est ce que nous apprend la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* qui, relativement à ses sorties dans les rues d'Alger avec son fiancé Tarik, affirme que l'utilisation de la langue arabe lors de son premier rendez-vous aurait donné l'impression de hâter une certaine familiarité qu'elle ne pouvait tolérer. Seule la langue française pouvait garder les distances, faisant office d'un voile sous lequel elle pouvait se cacher.

Il faut, cependant, émettre une réserve à propos de cet aspect avantageux de la langue française dans l'espace public, car, lorsque survient le crash entre la narratrice et son fiancé, les mots se bousculent dans sa tête et la rendent follement désespérée. C'est cette phrase en français : « *Si mon père le sait, je me tue !* »⁵⁰¹, qui la lance dans sa course effrénée vers la baie d'Alger, pour se jeter devant la locomotive du tramway.

Dans *Fatima ou les Algériennes au square*, le français aussi est un moyen commode que Dalila et ses amies emploient pour être à l'aise au cours de leurs escapades dans les rues de Barbès. Dans ces espaces interdits, il leur sert de voile pour éviter les ennuis avec la famille. Quand elles parlent à des inconnus, elles ne manquent pas de s'attribuer des prénoms français et restent constamment vigilantes.

La langue française donc, dans le cas des deux écrivaines est parfois un masque auquel elles ont recours chaque fois que dans un espace public existe une gêne à se mettre à nu, dans le cas de la première, ou une menace de la part de la famille, pour la seconde.

Mais le plus intéressant dans cette étude des espaces urbains dans notre corpus se rapporte à la relation avec le père chez chacune des deux écrivaines, et la vision que cette relation a imprimée aux espaces de leur enfance ou adolescence. Leurs deux romans *Nulle part dans la maison de mon père* et *Je ne parle pas la langue de mon père*, brossent, par l'écriture, des espaces mnémoniques dont l'image a exercé sur leur vie une influence fondamentale.

⁵⁰¹ DJEBAR ASSIA, *Nulle part dans la maison de mon père*, Sedia, 2008, p. 412

Dans le cas de Assia DJEBAR, la sévérité du père qu'elle pointe du doigt comme étant celui qui a mené indirectement le char de la mort, sera à l'origine d'un désespoir qui ne laissera à la narratrice d'autre issue que l'autodestruction par une tentative de suicide. Elle sera manquée heureusement.

Mais si son corps sort indemne de ce tragique épisode, ce ne sera pas le cas de son âme qui en restera marquée au fer rouge, subissant durant toute son existence l'influence insidieuse de ce traumatisme qui continuera à ronger sa vie. Et l'espace urbain qui a été le théâtre de ce drame apparaîtra durant tout ce temps comme un lieu interdit, un espace dont elle a l'impression d'avoir été irrémédiablement chassée. Ceci va engendrer la sensation d'avoir perdu avec, et à jamais depuis ce jour, la maison de son père.

Leila SEBBAR, aussi, peut tenir le même langage, accompagné de façon identique d'une accusation grave à l'égard du père qui n'a rien fait pour lui apprendre sa langue arabe, et lui permettre d'accéder à son monde. De cette coupure résultera une frustration, une blessure qui la rendra éternellement inapte à reprendre le contact avec son pays natal. Elle ne peut qu'éprouver une détresse poignante quand elle se figure, Hennaya, cet espace de son enfance dont elle se sent complètement bannie.

Dans une interview à *Revue-plurielles*, après la sortie de *Je ne parle pas la langue de mon père*, Leila SEBBAR affirme, parlant de son père et de la langue arabe qu'il n'a pas voulu lui apprendre, qu'il « *s'est interdit la transmission de son patrimoine, de son roman familial, de son roman historique algérien* »⁵⁰², et plus loin elle ajoute : « *... Ce dont j'avais été privée, c'est finalement l'Algérie algérienne, c'est-à-dire l'Algérie de mon père* »⁵⁰³.

Un autre point de convergence entre les deux écrivaines est constitué par l'imagologie des espaces urbains. Ainsi, nous constatons chez Leila SEBBAR que le colon pose sur la femme indigène un regard fantasmé. Dans *Je ne parle*

⁵⁰² Entretien avec Leila Sebbar, propos recueillis par Catherine Dana, dans *CONFLUENCES MEDITERRANEE* 2003/2 (N° 45), pages 171 à 184, <https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2003-2-page-171.htm>, consulté le : 01/12/2019.

⁵⁰³ *Ibid*, op.cit.

pas la langue de mon père, le voile des femmes échauffe l'imagination de l'européen, et l'amène à s'exclamer sur la beauté qu'il dissimule.

On a remarqué également, que ce fantasme est teinté de mépris car l'Européen dans sa vision, englobe toutes les femmes indigènes, ne leur reconnaissant même pas une identité. Elles sont toutes des « Fatmas ».

La mère de la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père*, suscite une réaction analogue quand elle passe à Césarée sous son voile blanc devant les Européens attablés. Ces derniers, espèrent désespérément qu'une légère brise vienne faire glisser son voile, pour voir comment elle est faite, découvrir cette beauté à part venant d'un autre monde.

Ainsi, pratiquement dans les mêmes termes, sur le même ton, chez les deux écrivaines, la réaction de l'homme européen traduit ce fantasme invétéré vis-à-vis de la femme indigène dont l'apparition, à ses yeux, dans l'espace urbain, semble entourée d'un halo de mystère.

Le regard du colonisé sur l'Européenne dans l'espace public, chez les deux écrivaines est, de la même façon, similaire, et traduit dans les deux cas, une ambivalence. Chez Assia DJEBAR, l'Européenne, vue du côté indigène suscite en même temps le respect mais aussi le mépris. C'est le jugement que rapporte la narratrice de *Nulle part dans la maison de mon père* quand elle affirme que sa communauté arabo-musulmane qualifie l'Européenne de nue dans la rue, mais que paradoxalement tout le monde la respecte.

Cette idée est la même qu'expriment Ali et ses amis dans *Fatima ou les Algériennes au square*. Ils trouvent que les européennes sont de belles femmes, mais sans pudeur en raison de leur apparence dévoilée.

On peut dire que l'espace urbain, chez les deux écrivaines, renvoie une image contradictoire de la femme (Arabe et Européenne), telle qu'elle est perçue par l'Autre clan.

La vision de l'espace public présentée par les deux écrivaines est aussi semblable quand on regarde la réaction du père de la narratrice de *Nulle part*

dans la maison de mon père qui fulmine lorsqu'il aperçoit sa fillette faisant de la bicyclette avec un garçon et qui laisse découvrir ses jambes. Les mots qu'il a utilisés avec sa femme, pour déverser sa colère, sont d'une violence qui va marquer la fillette pour toujours.

Cette scène est tout à fait identique à celle du père immigré dans *Fatima ou les Algériennes au square*. Les mêmes personnages, même espace de jeu, même espace de colère, même reproche et en utilisant de façon troublante, carrément les mêmes mots.

On constate donc que Assia DJEBAR et Leila SEBBAR se rejoignent, à travers l'imagologie de la femme dans les espaces urbains. Que cette femme soit européenne ou indigène, dans l'espace public, elles nous en donnent une vision fantasmée ou ambivalente dans laquelle se mêlent le respect et le blâme, ou le mépris. L'image pleine de rigorisme qu'elles présentent du père indigène et son corollaire l'interdiction de l'espace public, est aussi identique faisant de cet espace public un espace interdit comme l'illustre l'exemple cité plus haut qui est d'une similitude frappante.

L'image forte qui nous reste de l'étude de notre corpus, en plus de tous les détails montrant les convergences et les oppositions dans la vision des espaces urbains, que nous avons repris dans cette conclusion, c'est ce déchirement des deux écrivaines, cette obsession de la rupture avec leurs racines algériennes, et ce regard tragique qu'elles ont irrémédiablement gardé, chacune à travers son père, de ces espaces urbains où elles sont nées, avec lesquels elles ne peuvent plus fusionner, et qu'elles ne peuvent ni renier, ni complètement oublier.

Références bibliographiques :

1-Oeuvres du corpus :

DJEBAR Assia, *Les Alouettes naïves*, Julliard, 1967 (1^{ère} édition)

Babel, 1997

DJEBAR Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007 (1^{ère} édition)

Sedia, 2008

SEBBAR Leila, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Julliard, 2003

SEBBAR Leila, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, 2010

2- Œuvres des deux auteurs :

-DJEBAR ASSIA :

La Soif, Éd. Julliard, Paris, 1957 (roman)

Les Impatients, Éd. Julliard, Paris, 1958 (roman)

Les Enfants du nouveau monde, Julliard, Paris, 1962 (roman)

Rouge l'aube, Alger, Éd. SNED, 1969 (théâtre)

Femmes d'Alger dans leur appartement, 1980, ed Des femmes (nouvelles)

L'Amour, la fantasia, roman, J. C. Lattès/Enal, 1985 (roman)

Ombre sultane, roman, J.-C. Lattès, 1985 (roman)

Loin de Médine, Éd. Albin Michel, Paris, 1991 (roman)

Vaste est la prison, Éd. Albin Michel, Paris, 1995 (roman)

Le Blanc de l'Algérie, Éd. Albin Michel, Paris, 1996 (récit)

Les Nuits de Strasbourg, Actes Sud, 1997(roman)

Ces voix qui m'assiègent, Albin Michel, Paris, 1999, (essai)

La Femme sans sépulture, Éd. Albin Michel, Paris, 2002, (roman)

La Disparition de la langue française, Éd. Albin Michel, Paris, 2003, (roman)

-SEBBAR LEILA :

Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts, Stock, 1982.

Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil avec Nancy Huston, Balland, 1985.

Le Silence des rives, Paris : éditions 1993.

Le fou de Shérazade, Stock, 1994.

Soldat, Seuil, 1999. (Nouvelle)

La jeune fille au balcon, Seuil, 2001 (Nouvelle)

La Seine était rouge, Thierry Magnier, 2003.

Mes Algéries en France, Bleu autour : 2004. (Récits)

Mon père, Chèvre- feuille étoilée, 2007. (Récits)

L'ombre de la langue parue dans L'ombre - a sombra, Sigila, revue transdisciplinaire

Franco-portugaise sur le secret. Paris : automne hiver, 2005,

GrisFrance.

L'Orient, ma rêverie, Paris : nouvelle parue dans Sigila, 2004, GrisFrance

Mon cher fils, Elyzad, 2009.

L'arabe comme un chant secret, Bleu autour, 2010.

Les Femmes au bain, Bleu autour, Collection D'un Lieu L'autre, 2006.

Voyage en Algérie, autour de ma chambre, Bleu autour, 2008

3- Ouvrages critiques et littérature maghrébine :

ALLAMI Noria, *Voilées, Dévoilées : être femme dans le monde arabe*. Paris : L'Harmattan, 1988.

ARNAUD Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française. Tome 1 :*

Origines et perspectives, Publisud, 1986

BENARAB Abdelkader, *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994.

BONN Charles, *LITTÉRATURES DES IMMIGRATIONS, Un espace littéraire*

émergent, Tome 1, L'Harmattan, 1995

--- *Problématiques spatiales du roman algérien*. Alger ENL, 1986

BRAHIMI Denise, *Maghrébines : portraits littéraires*, Paris: Editions L'Harmattan, 1995.

CANDAU Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998

CHEBEL Malek, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris: Presses universitaires de France, 1984.

CHIKHI Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, OPU, 2002

--- *Assia Djébar : Histoires et fantaisies*, Paris, PUPS, 2006

CLERC Jeanne-Marie, *Assia Djébar : Ecrire, transgresser, résister*, L'Harmattan, 1997

DEJEUX Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*,

KARTHALA, 1994

--- *Femmes d'Algérie : Légendes, traditions, histoire, littérature*, Paris, La Boîte à documents, 1987

--- *Image de l'étrangère : Unions mixtes franco-maghrébines*, Paris, La Boîte à documents, 1989

ELBAZ Robert, and Françoise Saquer-Sabin, *Les Espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*, L'Harmattan , 2014.

ETOKE Nathalie, *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 2010.

KIAN Soheila, *Ecritures et transgressions d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar*,
L'Harmattan, 2009

LABONTU ASTIER Diana, *ASSIA DJEBAR Les Alouettes naïves*, Champion, 2014

MADELAIN Jacques, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1999

MARC Alain, *Ecrire le cri : Essai*, Orléans: Ecarlate, 2000.

MEMMI Albert, *Écrivains francophones du Maghreb : Anthologie*, Paris, Seghers, 1985

MERNISSI Fatima, *Le corps au féminin*, Casablanca, Le Fennec, 1991.

ROCCA Anna, *Assia Djébar, le corps invisible, voir sans être vu*, L'Harmattan, 2005

SEGARA Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris,
L'Harmattan, 1997

SAYAD Abdelmalek, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, De Boek/ Editions
Universitaires, 1991

SOUKEHAL Rabah, *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*, PUBLISUD, 2003

SOW Fatou, *La recherche féministe francophone. Langue, identité et enjeux*. Kharthala,
Edition.2009

TOUALBI Noureddine, *L'identité au Maghreb : L'errance*, Alger, CASBAH, 2000

4- Ouvrages théoriques :

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Quadrige/Puf, 2010

- BAKHTINE Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970
- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953
- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966.
- BERDOULAY Vincent, *Des mots et des lieux (La dynamique du discours géographique)*, Paris, éd. du CNRS, 1988
- BERTRAND Denis, *L'espace et le sens (Germinal d'Emile Zola)*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benamins, 1985, (coll. « Actes sémiotiques »).
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 2014
- BOURQUE Dominique, *Ecrire l'inter-dit*, l'Harmattan, 2006.
- BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, « Que-sais-je ? ». PUF, 1990
- BRUNEL Pierre, PICHOS Claude et ROUSSEAU André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 2000
- BUTOR Michel, *Essais sur le Roman*, Paris, Gallimard, 1960
- CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, éd. Dunod, Décembre, 1998.
- CHAULET-ACHOUR Christiane et Simone REZZOUG, *Convergences critiques*, *Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, 2005
- *Frontières des genres, Féminins- masculin*, Paris, le Manuscrit, 2006
- DE CERTEAU Michel, *L'invention du Quotidien 1, (Art de faire)*, Paris, Gallimard, 1990, (coll. « Folio / Essai »).
- DERRIDA Jacques, *Le monolinguisme de l'Autre ou la prothèse d'origine*, Paris : Gaulée, 1996
- DUCHET Claude, *Sociocritique*, Nathan, 1979
- FOUCAULT Michel, *La pensée du dehors*, Fontfroide, Fata Morgana, 1986.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, 2002
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, 2015
- GOLDSTEIN Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1983
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- *La création culturelle dans la société moderne*, Denoël, 1971

- ISSACHAROFF Michael, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.
- JOUBE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- KERBRAT Marie-Claire, *Leçon littéraire sur la ville*, PUF, 1995.
- KRISTEVA Julia, *Le génie féminin : la vie, la folie, les mots. Volume 1 : Hannah Arendt*, Gallimard, 2003
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 (1ère éd. : 1974)
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, 1980
- MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973.
- MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, PUF, 1980
- « *Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus de Balzac* », *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980
- NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, 1997
- PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, 1994
- *Rencontres, échanges, passages : essais et études de littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. «L'espace critique», 2000
- POULET Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- RAGON Michel, *L'Homme et les villes*, Paris, Albin Michel, 1975
- REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, Paris, 2005.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002.
- ROUDAUT Jean, *Les Villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990
- SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Payot et Rivages, 2004
- TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XXe siècle*, Pocket, 2004
- TADIE Jean-yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999
- WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique, réel, fiction, espace*, Minuit 2007

ZIMA, Pierre V, *Pour une sociologie du texte littéraire*, L'Harmattan, 2000

WEISGERBER Jean, *L'Espace romanesque*, Ed, L'Âge d'homme, 1978

5- Articles scientifiques :

ACHOUR Christiane, *Ecrivains algériens d'aujourd'hui*, Algérie : Littérature/Action,
N° 7-8 Jan-fév. 1997.

ANDRIOT-SAILLANT, Claude et Marie-Claire, ROPARS WUILLEUMIER, *Ecrire l'espace*,
Saint- Denis, P.U.Vincennes, Coll. « Esthétiques hors cadre », 2002.

BENAOUDA, Lebdaï, « *Malika Mokeddem. Romancière. Le "je" n'est ni féminin ni masculin* »,
le quotidien *El Watan*, le 01-02-2007

BEN JELLOUN, Tahar, Entretien avec Assia Djébar, *Nos mères n'avaient pas conscience du
dehors*, Le Monde, 29 mai 1987.

BENNAI Kahina, ZERAR Sabrina, *Ecriture Féminine dans L'Amour, la Fantasia d'Assia
Djébar*, revue EL-KHITAB, n° 16

BONN Charles, *A propos de la répudiation de Rachid Boujedra. Le roman algérien de
langue française*. Paris : Ed .Harmattan, 1985.

--- *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.

--- *Entre Paris et Constantine, Le dialogue des villes identitaires chez quelques
"classiques" du roman algérien*, Écarts d'identité, n°82, Septembre 1997

BOUGHERARA Nassima, *Littérature algérienne au féminin*, dans Cahier d'Etudes
Maghrébines, n° 12, 1999, p. 63 – 68

BOULAHBAL Karim, *Leila Sebbar, une écriture de la double appartenance*, Revue
EXPRESSIONS n°4. Décembre 2017

CHITOUR, Marie-Françoise, *Ecriture sur du silence, du vide, et de l'absence*.

L'Emigration dans Le silence des rives de Leila Sebbar.

Ernst Peter Ruhe (s. la dir. de). *Die Kinder der*

Immigration : Les enfants de l'immigration. Würzburg,

Königshausen, et neumann, 1999.

JURNEY Florence Ramond, *Le Hammam dans L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun et*

Halfaouine : l'enfant des terrasses de Ferid Boughedir, The french Review

vol.77, N°5 May 2004. A.A.T.F, USA

GHARBI Farah Aicha, *Femmes d'Alger dans leur appartement de Djebbar Assia, une rencontre entre la peinture et l'écriture*, Études françaises, Volume 40, numéro 1, 2004,

KIAN Soheila, *Écritures et transgressions d'Assia Djebbar et de Leïla Sebbar. La traversée des frontières*, Harmattan, 2009.

LAGHOUATI Sofiane, *Les je(ux) de partitions d'Assia Djebbar : un Quatuor algérien pour corps féminins*, revue Tangence, n°103, 2013

LARONDE Michel, *Leïla Sebbar et le roman « croisé » : Histoires, mémoire, identité*, Celfan, Women writers of the Maghreb and the Mashreq, N° 7 : 1-2, novembre 1987-février 1988.

LAUMONIER Alexandre, *L'errance ou la pensée du milieu*, Le Magazine littéraire, n°353, avril 1997

MANGADA Beatrice, *Leïla Sebbar, l'écriture en français comme passage entre enjeux identitaires*, Cédille, revue d'études française, n° 9 avril 2013

MERDADI Djamel-Eddine, « *Antinéa ou le fantasme de la femme interdite Pierre Benoît, Une mythologie de carte postale* », le quotidien El-Watan, du 09- 03- 2006

SOUBEYROUX Jacques, « *Le discours du roman sur l'espace approche méthodologique* », *Lieux-dits*, Les Cahiers du G.R.I.A.S, n°1, Publications de l'Université de Saint Etienne, 1998.

6- Ouvrages généraux :

AMRANE Djamilia, *Des femmes dans la guerre d'Algérie : Entretiens*, Paris, Khartala, 1994

AMROUCHE Fadhma Aït, *Histoire de ma vie*, Paris, Maspero, 1968

BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1999

BITTAR Zoubida, *O mes sœurs musulmanes*, Paris, Gallimard, 1964

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Seuil, 1998

CHAMOISEAU Patrick, *Ecrire en pays dominé*, Gallimard, 1997

CHEBEL Malek, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, P.U.F., 1984

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard, 1986.

ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Ed. Bernard Grasset, 1992

- MERNISSI Fatima, *Sexe, idéologie, islam*, Paris: Tierce, 1983.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999
- MOSTEGHANEMI Ahlam, *Algérie, femme et écritures*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1985
- Mémoires de la chair*, Paris, Ed. Albin Michel, 2002
- PARAVY Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, L'Harmattan, 1999
- RAMADAN Hani, *La Femme en Islam*, Paris, Ed. Maison d'Ennour, 2001
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme autre*, Paris, Seuil, 1996.
- STORA Benjamin, *Ils venaient d'Algérie. L'immigration algérienne en France (1912-1992)*, Fayard, 1992
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, 1989.

7- Thèses consultées :

- ALI KHODJA Jamel, *L'Itinéraire de Malek Haddad Témoignage et Proposition*, Université de Provence (Aix-Marseille), Thèse de doctorat de troisième cycle, 1981
- AZZOUZ Esma Lamia , *Ecritures féminines algériennes de langue françaises (1980- 1997) mémoire, voix resurgies, narrations spécifiques*, Thèse de doctorat, université de Nice- Sophia Antipolis faculté des lettres, arts et sciences humaines Tome I sous la direction du professeur Arlette CHEMAIN, Septembre 1998
- BELKEIR -GHARIRI, Khaldia, *Le discours sur l'espace et le temps dans l'œuvre de Malika Mokeddem*, Thèse de doctorat - Université d'Oran, 2011-2012
- BONN Charles : *Le Roman algérien contemporain de langue française : espace de l'énonciation et productivité des récits*. Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982.Sous la direction du Prof. Simon JEUNE.
- JAYED Abdelkhaled, *Espace et significations dans l'œuvre romanesque d'André Gide*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Martin, Université Lumière Lyon 2, 1994.
- LIEBERT Adeline, *Espaces et déplacements dans une écriture contemporaine non sédentaire : François Cheng, Hector Bianciotti, Gérard Macé et Claudio Magris*, sous la direction de Philippe DAROS, UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3, 2012
- GOURDIN-GIRARD Céline, *VILLE ET ECRITURE AU FEMININ, QUEBEC ET MONTREAL DANS LE ROMAN FEMININ, QUEBECOIS DES ANNEES SOIXANTE A NOS JOURS*, sous la direction de : Claude FILTEAU,

Université de Limoges, 2006.

MOHAMMEDI-TABTI Bouba, Thèse de Doctorat d'État en Langue Étrangère, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Université d'Alger, 2001

MUNSCH Suzanne, *UNE LECTURE DE L'ESPACE ROMANESQUE CELINIEN*, sous la direction de Michel BRAUD, UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR, 2011

LEVY Clément, - *La Crise du territoire (La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christophe Ransmayr)*, Thèse soutenue à l'Université de Limoge le 28 novembre 2008, dirigée par Bertrand Westphal.

Résumé :

Dans notre thèse qui s'intitule *Etude comparative des espaces urbains dans Nulle part dans la maison de mon père, Les Alouettes naïves, chez Assia DJEBAR ; et Je ne parle pas la langue de mon père, Fatima ou les algériennes au square, chez Leïla SEBBAR*, nous avons donc choisi de confronter la vision que chacune des écrivaines a de ces espaces urbains.

On s'est d'abord penché sur l'espace privé et l'espace public, ce qui nous a permis de constater à la fois des analogies et des oppositions chez les deux auteures concernant ce thème. Un espace public qui apparaît tantôt idéalisé tantôt traumatisant, et un espace privé qui semble soit emprisonnant soit libérateur et sécurisant.

Ensuite, on a abordé l'espace urbain d'un point de vue imagologique ainsi que le rapport de la femme avec ce dernier. On a pu remarquer que les visions des deux écrivaines se rejoignent. Dans l'espace public, que la femme soit européenne ou indigène, Assia DJEBAR et Leïla SEBBAR nous en donnent une vision fantasmée ou ambivalente dans laquelle se mêlent à la fois le respect et le blâme, ou le mépris.

En dernier lieu, on a analysé l'espace urbain dans son rapport à la langue. On a découvert que la langue arabe chez les deux auteures entraîne une métamorphose de l'espace privé. Leur vision est analogue également concernant la langue française. Celle-ci devient une sorte de masque auquel les personnages féminins ont recours chaque fois que dans un espace public elles ressentent une gêne à se mettre à nu, ou qu'il leur semble que leur véritable identité, si elle est révélée, les rendrait vulnérables.

Abstract

In our thesis, titled *Comparative study of urban spaces in Nowhere in my father's house, Naïve Larks, written by Assia DJEBAR; and I do not speak the language of my father, Fatima or the Algerians in the square, written by Leïla*

SEBBAR, we've chosen to confront the vision that each of the writers had of these urban spaces.

We have first tackled about the private and public space, which allowed us to note both analogies and oppositions of the two authors concerning this theme; a public space that sometimes appears idealized, sometimes traumatic, and a private space that seems either imprisoning or liberating and reassuring.

Then, we approached the urban space from an imagological point of view as well as the relationship of women with it. We noticed that the visions of the two writers coincide. In public space, whether the woman is European or indigenous, Assia DJEBAR and Leïla SEBBAR give us a fantasized or ambivalent vision, in which both respect and blame, or contempt are mixed.

Finally, we analyzed the urban space in its relation to language. We discovered that the Arabic language, in the two authors, led to a metamorphosis of private space. Their vision is similar also for the French language. This becomes a kind of mask which female characters use in a public space whenever they feel embarrassed to expose themselves, or when it seems to them that their true identity, if revealed, would make them vulnerable.

ملخص

في أطروحتنا هذه، بعنوان: دراسة مقارنة للأفضية الحضرية في كل من "لا مكان لي في منزل والدي" و"طيور القبرة الساذجة"، لكاتبتهما آسيا جبار، و"لا أتكلم لغة والدي" و"فاطمة، أو الجزائريون في الميدان" لكاتبتهما ليلي صبار، اخترنا مقارنة وجهتي نظر الكاتبتين حول هذه الأفضية الحضرية.

تناولنا أولاً الفضاء الخاص والفضاء العام، مما سمح لنا بمعاينة أوجه التشابه وأوجه الاختلاف لدى الكاتبتين حول هذا الموضوع. فالفضاء العام قد يبدو مثالياً تارةً وصادماً تارةً أخرى، أما الفضاء الخاص فقد يكون بمثابة السّجن، أو بالعكس قد يكون محرراً ومطمئناً.

ثم تناولنا الفضاء الحضري من وجهة نظر خيالية، وعلاقة المرأة به، فلاحظنا تطابق وجهتي نظر الكاتبتين. ففي الأماكن العامة، سواء كانت المرأة أوروبية أو من الأهالي الأصليين، تعطينا آسيا جبار ويلي صبار رؤية متخيلة أو متناقضة يختلط فيها كل من الاحترام واللوم، أو الاحتقار.

وأخيراً، قمنا بتحليل الفضاء الحضري في علاقته مع اللغة، واكتشفنا أن اللغة العربية لدى الكاتبتين تؤدي إلى تحويل الفضاء الخاص. ونظرتاهما متطابقتان في اللغة الفرنسية أيضاً، حيث تصبح هذه الأخيرة بمثابة قناع تلجأ إليه الشخصيات الأنثوية في كل مرة تشعرن فيها بالحرج في الإفصاح عن أنفسهن، أو عندما تشعرن بأن كشف شخصياتهن الحقيقية قد يجعلهن ضعيفات.

Table des matières

Dédicace

Remerciements

Introduction générale.....05

 Problématique.....20

Première partie :

 L'espace urbain, un espace compartimenté : hommes /femmes

Chapitre I : Etude paratextuelle et espace urbain :

 Quand le paratexte tente de dire l'espace.....32

Introduction.....32

1- Le péritexte éditorial.....33

2- Le nom de l'auteur.....39

3- Des titres en lien direct avec l'espace urbain.....42

4- Epigraphes : clin d'œil à certains espaces.....49

5- Des intertitres révélant des espaces phares du texte.....58

6- Epilogue et Postace.....61

Conclusion.....62

Chapitre II : L'espace public, un espace complètement ouvert ?65

Introduction.....65

1- Qu'est-ce qu'un espace urbain ?.....66

2- La présence de l'espace urbain dans la littérature.....68

3- Espace public et espace privé.....72

4- La rue : un espace ouvert à l'homme

 aux murs invisibles pour la femme.....74

5- Le bain maure, un espace féminin clos

 au cœur d'un espace masculin ouvert.....77

6- Le café maure, un espace masculin de résistance.....	82
7- La gare et ses moyens de transports : des espaces majoritairement masculins.....	86
8- Les espaces d'apprentissages : un droit naturel pour les hommes, un luxe pour les femmes.....	89
Conclusion.....	93
Chapitre III : L'espace privé, un espace féminin fermé ?.....	95
Introduction	95
1- L'espace privé entre la description et la narration.....	96
2- L'ambivalence de la maison.....	101
2.1- Espace d'enfermement et de soumission.....	102
2.2 La maison comme espace de liberté.....	107
3- La chambre : refuge et intimité, Ou douleur et séquestration ?.....	110
4- La cuisine et les tâches ménagères : un univers éminemment féminin.....	115
5- La terrasse et la cour, espaces de détente pour la femme.....	119
6- La fenêtre et le balcon.....	122
Conclusion.....	126

Deuxième partie

Espace urbain, corps féminin et regard de l'Autre

Chapitre I : L'imagologie de l'espace urbain.....	130
Introduction.....	130
1- L'imagologie littéraire.....	130
2- La thématologie littéraire.....	132
3- Imagologie et espace urbain.....	169
4- L'altérité ou la rencontre avec l'Autre.....	137
5- Les stéréotypes dans l'espace urbain.....	143

6- L'espace privé de l'Autre, un espace interdit ?	148
7- L'espace public, un espace sous surveillance.....	152
Conclusion.....	154

Chapitre II : L'espace urbain et le regard de l'Autre

face au corps féminin.....	156
Introduction.....	156
1- La naissance d'une vision collective féminine de l'espace urbain.....	157
2- Des écrivaines et des héroïnes en quête d'un dehors libre.....	162
3- L'Européenne, un miroir et une prise de conscience.....	168
4- Le voile, une obligation pour circuler dans l'espace urbain.....	173
5- Le corps féminin dévoilé dans la rue, espace de l'Autre : une liberté ?.....	180
6- Le corps féminin sous le regard de l'Autre	187
Conclusion.....	192

Troisième partie

La langue et l'écriture des espaces mnémoniques

Chapitre I : La langue arabe et la langue française

entre espace privé et espace public.....	196
Introduction.....	196
1- Le bilinguisme selon Léonard BLOOMFIELD et François GROSJEAN.....	197
2- Espace urbain, personnages féminins et bilinguisme.....	199
3- La langue de l'Autre, une condition pour intégrer son espace.....	207
4- L'espace privé et la langue chez Leila SEBBAR.....	211
5- L'espace privé et la langue chez Assia DJEBAR.....	214
6- La langue arabe dans l'espace urbain entre beauté et violence.....	216
7- La langue française dans l'espace public.....	221
Conclusion.....	225
Chapitre II : L'écriture des espaces mnémoniques.....	228
Introduction	228

1- Des romans écrits autour des espaces mnémoniques.....	229
2- Souvenirs d'enfance.....	239
3- La remémoration d'une enfance entre	
Espaces de douleur et espaces de joie.....	241
4- L'adolescence et la remémoration des espaces de transgression.....	247
5- L'écriture de la mémoire corporelle dans l'espace urbain.....	254
Conclusion.....	260
Conclusion générale	262
Références bibliographies	270
1- Œuvres du corpus.....	270
2- Œuvres des deux auteurs.....	270
Assia DJEBAR.....	270
Leila SEBBAR.....	270
3- Ouvrages critiques et littérature maghrébine.....	271
4- Ouvrages théoriques.....	272
5- Articles critiques.....	275
6- Ouvrages généraux	276
7- Thèses consultées.....	277
8- Résumé	279