

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITÉ MOHAMED BOUDIAF - M'SILA

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
DÉPARTEMENT DES LETTRES ET LANGUE
Française
N° :.....



DOMAINE : LETTRES ET LANGUES
ÉTRANGÈRES
FILIERE : LANGUE FRANÇAISE
OPTION : LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET
COMPARÉE

Mémoire présenté pour l'obtention
Du diplôme de Master Académique

Par : M'hamedi Samia

Intitulé

La dimension picturale dans *Femmes d'Alger*
***dans leur appartement* d'Assia Djebar**

Soutenu devant le jury composé de :

Mme CHETOUANI Noura Université Mohammed Boudiaf M'sila - Présidente

Dre HOUICHI Abla Université Mohammed Boudiaf M'sila - Rapporteuse

Mme KEFSI Nadia Université Mohammed Boudiaf M'sila - Examinatrice

Année universitaire : 2021/2022

Remerciement

*Après avoir terminé mon travail de recherche grâce
à dieu le tout puissant :*

*Mes profonds remerciements vont à notre directrice
de recherche : Dre **HOUICHI Abia** d'avoir été si
patiente, si compréhensive.*

*Je la remercie pour sa disponibilité et la qualité de
ses conseils qui m'ont aidé à structurer mon travail.*

*Merci à mes chers parents pour m'avoir donnée tout
ce que dont j'ai besoin pour réussir.*

*Je tiens à remercier tous nos professeurs du
département des lettres et langue française.*

Sommaire

| | |
|---|-----------|
| Introduction générale :..... | 1 |
| Chapitre I : L'auteure et son œuvre..... | 4 |
| I-Assia Djébar, un parcours multidisciplinaire :..... | 5 |
| II-Naissance du recueil femmes D'Alger dans leur appartement : | 8 |
| II-I- Les débuts d'une écrivaine :1957- 1968 | 9 |
| II-II- La rupture et la reprise 1968- 1978 : | 11 |
| II-III- Le silence, moyen de résolution..... | 13 |
| II-IV-Du cinéma à la création de « Femmes d'Alger dans leur appartement » | 15 |
| II-V-Le recours d'Assia Djébar à la peinture dans son recueil :..... | 16 |
| Chapitre II : Naissance d'une œuvre picturale..... | 19 |
| I-Naissance d'une œuvre picturale : « FEMMES D'ALGER » | 20 |
| I-I-La toile de Delacroix :..... | 20 |
| I- II-Analyse de la toile de Delacroix :..... | 22 |
| II-I La toile de Picasso : | 25 |
| II-II-Analyse de la toile de PICASSO..... | 25 |
| Chapitre III : L'intermédialité et le récit djébarien..... | 28 |
| I-L'intermédialité : | 29 |
| I-I Définitions :..... | 29 |
| I-II- L'intermédialité littéraire : | 33 |
| II-La dimension picturale : | 35 |
| II-I L'art plastique dans le recueil :..... | 36 |
| II-II-Entre l'image et le texte :..... | 40 |
| II-II-1- : Delacroix et « Femmes d'Alger » : | 40 |
| II-II-2- : Picasso et « Femmes d'Alger » : | 43 |
| Conclusion générale | 48 |
| Bibliographie : | 52 |
| Annexes | 56 |
| Résumé | |

Introduction générale

Introduction générale :

La littérature maghrébine d'expression française est imprégnée d'hybridité, de fragment, de métissage, de croisement et de la multiculturalité. C'est dans ce contexte culturel ainsi constitué dans le mélange de différentes cultures que se manifeste la littérature algérienne de langue française dont les fictions sont intensément ancrées dans la mémoire collective et la tradition ancestrale immémoriale. Elle est inhérente à une conjonction historique récente dans cette trajectoire culturelle millénaire.

L'indépendance du pays ne voit point son extinction. Dans cette nouvelle étape de l'histoire, la littérature s'épanouit à l'instar de tous les pays décolonisés. Bien plus, cette littérature continue à prospérer et à se développer de plus dans les temps modernes marqués par la mondialisation que favorise le développement accéléré de la technologie du numérique, les médias, les arts et les nouveaux moyens de communication. Ainsi dans cette ère de circularité et de mouvements, de nouvelles poétiques, de nouvelles écritures « une nouvelle diversité littéraire », selon Nadjib Radouane, ont-elles vu le jour. Pour cela, les valeurs esthétiques sont en somme bouleversées puisqu'elles se manifestent dans la culturalité, le dialogue des arts, en plus la flexibilité des procédés et mécanismes d'écriture..., en global dans une poétique de l'hybridité qui inaugure une nouvelle réflexion sur l'écriture littéraire et de sa réception critique. La littérature maghrébine d'expression française a connu une affluence de l'écriture féminine, au travers des écrivaines maghrébines.

Assia Djebar en constitue un bon exemple de cette littérature féminine maghrébine d'expression française. C'est en effet une pionnière par sa formation, son parcours particulier et son œuvre abondante. Elle met l'accent principalement sur l'enfermement féminin issu de la tradition. « L'ensemble de son œuvre se caractérise par une écriture de subversion et de résistance dans laquelle elle revendique plusieurs libertés refusées à la femme, comme la liberté du regard, de voir et d'être vue, la liberté de dévoiler le corps, la liberté de la parole en face de l'homme et la liberté de circuler dans l'espace masculin¹ ».

Outre l'écriture romanesque, l'auteure algérienne déploie d'autres moyens pour faire entendre et rendre visibles ses compatriotes. Pour ce faire, elle explore d'autres genres littéraires ainsi que d'autres formes artistiques. Nous retenons tout d'abord son penchant pour l'écriture théâtrale et pour la poésie. En 1969, elle publie en collaboration avec Walid Carn, son mari, une pièce intitulée Rouge l'aube. Au cours de la même année, elle publie un recueil de poèmes, des Poèmes pour l'Algérie heureuse. Nous signalons à ce propos que la plupart des

¹ Jean, Déjeux, La littérature maghrébine d'expression française, dans « Assia Djebar ou la naissance du couple », Sherbrooke, 1980, p 247- 274. Déjeux est le premier à souligner l'originalité de cette thématique à travers ce chapitre.

écrits d'Assia Djébar se nourrissent d'une forte verve poétique. Une passion pour la peinture inspire un recueil de nouvelles « Femmes d'Alger dans leur appartement » et se complète en une passion pour la photo. En 1993, elle publie *Chronique d'un été algérien*, ouvrage où elle commente des photographies de différentes villes d'Algérie prises par des photographes professionnels. En même temps, elle développe un talent de cinéaste, couronné par la réalisation de deux longs métrages « La Noubia des femmes du mont Chenoua », pour lequel elle obtient le prix de la critique internationale à la Biennale de Venise en 1979 et « La Zerda et les chants de l'oubli » en 1982. . Avec la publication de *La Femme sans Sépulture* en 2002, c'est au tour de l'art de la mosaïque de retenir l'attention des lecteurs.

À cela s'ajoute sa formation d'historienne qui influence plusieurs de ses productions.

L'échange constamment renouvelé entre l'écrivaine, la cinéaste, la critique d'art, l'historienne, la dramaturge, la poétesse a profondément retenti sur la conception littéraire de notre auteure. Effectivement, son recueil « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », en 1980, marque une nouvelle naissance d'une écriture hybride, fragmentée et éclatée, après une dizaine d'années d'arrêt et de mutisme. La critique Anne Vetter expose le nouveau projet romanesque de Djébar : « En effet, le texte utilise le code pictural comme médiateur afin d'enrichir son propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans l'œuvre [...] est –elle médiatisée par une esthétique littéraire [...] »¹.

Entre 1967 et 1974, l'auteure abandonne le roman pour explorer d'autres genres littéraires ainsi que diverses formes d'expressions artistiques non littéraires. Cette période devient une formidable opportunité de rompre avec les anciennes traditions littéraires.

Notre objectif est d'abordé la relation que privilégie l'écriture d'Assia Djébar avec les arts et les médias dans toute sa complexité et sa multiplicité. Cette relation affirmée par le récit djébarien avec d'autres médias, d'autres « formes d'expression artistiques », ainsi notre ambition sert à présenter le texte djébarien dans sa relation d'appropriation de divers médias, autrement dit l'interaction d'un média dans un autre texte, ce que les critiques appellent l'intermédialité littéraire : notre étude est centrée sur l'étude d'un seul média -la peinture -au sein des nouvelles de Assia Djébar « *Femmes d'Alger dans leur appartement* ». Mais, nous n'avons pas négligé l'influence du cinéma sur le recueil que nous en avons parlé comme élément appartient à la création du recueil de nouvelles.

Assia Djébar semble vouloir rompre avec les anciennes traditions littéraires pour adopter une nouvelle voie d'écriture moderne afin de libérer ses sœurs emprisonnées des harems.

¹ Anne Vetter, « De l'image au texte », dans Montserrat Prudon(dir.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence /UNESCO, coll. « Traverses », 1996, p207.

Notre problématique est la suivante : Quelle est la relation entre le récit djebarien et la peinture ? La peinture participe-t-elle à l'élaboration d'un texte ? Comment Djebbar utilise-t-elle la peinture dans l'écriture de ses « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » ? Comment Djebbar approprie-t-elle le code pictural ? Quel est l'effet de cette interaction médiatique artistique sur sa singularité et sa spécificité littéraire ? Notre démarche comparative nous permet de confirmer l'interaction largement présente entre le recueil et quelques formes d'expressions non littéraire (la peinture) dans l'écriture d'Assia Djebbar.

Nous allons expliciter notre plan de travail qui sera divisé en trois chapitres distincts. Le premier chapitre sera consacré à la présentation du parcours multidisciplinaire de l'auteure, d'une manière générale et en exposant sa relation intime avec les arts et les autres médias dans toute sa multiplicité et sa complexité. Puis, nous discutons de la naissance du recueil de nouvelles en montrant sa place parmi ses œuvres de débuts et ses œuvres de maturité. Ensuite, nous éclaircirons cette période de mutisme qui a précédé cette naissance douloureuse qui a poussé Djebbar à trouver une nouvelle voie littéraire influencée par les arts surtout la peinture notre élément de recherche. Ensuite, nous répondront à une interrogation inquiétante que nous l'envisagerons essentiel dans notre démarche; c'est l'influence du cinéma sur son nouveau projet littéraire et surtout sur la réécriture des deux tableaux de Delacroix et de Picasso, ce qui nous aboutira à une autre interrogation : pourquoi Assia Djebbar fait recours à la peinture dans la réalisation de cette écriture romanesque des toiles.

Alors que dans le prochain chapitre, nous brosserons le portrait de la fortune historique qu'a connu les deux toiles des deux peintres depuis l'année de leur conception jusqu'à aujourd'hui suivis d'une analyse approfondie des toiles.

Finalement, le dernier chapitre est le cœur de notre travail, il sera consacré à un balayage terminologique de l'intermédialité. Il comprendra deux éléments majeurs qui sont l'intermédialité (des définitions) et son application dans les champs des belles lettres en général et une application approfondie de cette nouvelle théorie sur le recueil de Djebbar en particulier. Nous montrerons la présence de l'art plastique dans les nouvelles en commentant nos propos par des extraits du paratexte dont nous détaillerons la postface et l'intertexte par une définition de Gérard Genette, ensuite nous montrerons quelques procédés picturaux pour confirmer le rapport dialogique existant entre le texte du recueil et les deux toiles des deux peintres. Autrement dit, une comparaison entre le texte du recueil et les tableaux de Delacroix et de Picasso en utilisant l'intermédialité comme outil méthodologique et une étude linguistique pour définir la postface et ses fonctions et une autre étude pour définir la nouvelle afin de dégager les différences et les ressemblances entre les tableaux de Delacroix et de Picasso et les nouvelles de Assia Djebbar.

Chapitre I

L'auteure et son œuvre

I-Assia Djébar, un parcours multidisciplinaire :

Assia Djébar, l'écrivaine algérienne la plus connue, couronnée et reconnue universellement et la plus étudiée, a inscrit une pensée féminine et une écriture particulière, lieux de rencontre de cultures, d'art et de voix. Comme son affect a toujours été purement lié au monde arabe et à ses origines arabo-berbères, comme elle préfère le mentionner à travers ses œuvres. Assia Djébar est au carrefour des lettres, des sciences humaines et des arts. Elle communique sa culturalité en écrivant dans la langue de l'Autre.

Plusieurs facteurs ont façonné son parcours productif, son éducation pendant la colonisation, les métiers qu'elle a exercé, soit dans le champ des belles lettres ou dans le champ artistique ou dans son vécu quotidien (romancière, poétesse, nouvelliste, dramaturge, metteuse en scène, cinéaste, enseignante, historienne, journaliste, photographe, sociologue, ...etc.).

Sans oublier son engagement militant en faveur des droits des femmes plus précisément la femme algérienne. Son parcours multidisciplinaire a marqué son œuvre pendant cinquante-deux ans. Elle a su bien tailler une place importante dans l'univers des belles lettres. Ses prix et son élection à l'Académie française sont témoins. Le nom d'Assia Djébar fut suggérer à plusieurs reprises pour le prix Nobel.

Depuis son premier roman, *La Soif*, publié chez Julliard en 1957, l'Histoire est omniprésente. Elle n'a que 21 ans et étudie alors l'Histoire à l'ENS (École nationale supérieure de Sèvres), après une grève des examens à laquelle elle participe. Elle se marie avec l'écrivain algérien Walid Carn en 1958. Ensuite, elle s'installe à Tunis avec lui où elle travaille comme journaliste. Elle reprend ses études et prépare une licence et un DEA en Histoire. En 1959, *Les Impatients* fut le deuxième roman de notre écrivaine édité chez Julliard. Au même temps, elle continue ses activités journalistiques en collaboration avec la Croix Rouge et le Croissant Rouge dans des camps de réfugiés sur les frontières algéro-tunisiennes afin d'interviewer les exilés. Ces derniers témoignages lui serviront dans la rédaction de ses œuvres ultérieures *Les Enfants du Nouveau Monde* (Julliard, 1962) et *Les Alouettes Naïves* (Julliard, 1967).

Après ces événements, la romancière s'inscrit au doctorat en Histoire et pratique l'enseignement universitaire. Elle fut la première professeure d'histoire de l'Afrique du Nord à l'université d'Alger jusqu'à 1965. Elle a également enseigné pendant trois ans à l'université de Rabat au Maroc de 1959 à 1962. C'est à Paris, qu'Assia Djébar se retrouve en 1965 pour une durée de 10 ans. Cette décennie est très déterminante dans la carrière de l'auteure car elle ouvre grand les portes à d'autres nouveaux projets. *Les Alouettes Naïves* était le dernier roman avant un arrêt qui dura environ dix ans. Pendant cette période, Assia Djébar explore d'autres genres littéraires et artistiques, elle propose un recueil de poèmes intitulé *Poèmes pour l'Algérie*

Heureuse et une pièce théâtrale *Rouge, l'Aube* qu'elle l'a écrit avec son mari, présenté au Premier Festival Culturel Panafricain. Cette dernière expérience lui stimule, elle poursuit donc d'autres activités théâtrales telles : l'adaptation théâtrale, la mise en scène d'une pièce théâtrale. Mais cette découverte fructueuse avec le théâtre prépare l'auteure à d'autres investigations dans le domaine de l'art : le cinéma, la musique, la peinture et la photographie. Cette expérience multidisciplinaire détermine vraiment une véritable transaction entre ses œuvres de jeunesse et celles de maturité. Assia Djébar devient même une critique de cinéma en 1974 à Paris. Elle enseigne d'abord à l'A.A.R.D.E.S. Ce travail lui permettra de parcourir l'Algérie en rencontrant des gens de toutes sortes, en particulier des femmes algériennes, afin de faire des enquêtes sur les structures familiales d'émigrants en arabe dialectal. Ce métier insuffle à l'écrivaine la passion et le désir de faire du cinéma puisque il lui enseigne comment capter le regard de ce qu'elle voit, comment écouter la voix des femmes qu'elle interroge, bref, d'être pénétré d'images, de sons, de vies et de mouvements.

Djébar confirme que : « Cette étude [sociologique] m'a permis d'aller dans des quartiers [...] où je ne serai jamais allée, de poser des questions à des femmes de toutes sortes, de découvrir des lieux comme l'aurait fait une ethnologue venant de l'autre bout de la terre. Sauf que je dialoguais dans ma langue et que les nuances des langues sont différentes selon les régions. Pendant cette période, je circule aussi [...], je parcours [...] la ville de Kateb (Kateb Yacine). Ce sont des Algériens et des architectures différentes. Il y a toute une variabilité algérienne. Rentrant dans mon pays, ne publiant plus, je plonge dans ces espaces, et c'est dans ces espaces qu'est venu mon désir de cinéma »¹.

En 1978, elle a réalisé son premier film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Il est né d'interviews menées auprès des femmes de la tribu de sa mère qui avaient contribué à la lutte de la guerre d'indépendance. Il représente pour la cinéaste l'occasion d'une triple rencontre : avec les femmes de son pays, avec leur langue et avec l'histoire. Ce film est un long métrage qui met en scène l'histoire d'une jeune femme architecte, algérienne, Leila, revient dans sa région natale comme l'auteure à la recherche de ses souvenirs. L'empreinte autobiographique n'est pas caché, le Je de l'auteure est remplacé par Nous le pluriel.

La critique Jeanne- Marie Clerc affirme ces propos :

« [...], l'expression du Je [s'imbriquera] étroitement avec celle de la collectivité, avec un Nous qui, tout à la fois le [révélera] à lui-même par effet d'identification, et le [perturba] dans sa spécificité et son unicité générale »².

¹ Hélène Cixous et Mireille Calle-Gruber, « Rencontre avec Assia Djébar », dans *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 79.

² Jeanne-Marie Clerc, Assia Djébar, *écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.58.

C'est à travers l'Histoire et les souvenirs de toutes les algériennes que l'écrivaine voudra entendre sa voix et faire dévoiler les maux de ses sœurs confinées dans leurs harems. Le cinéma est un art-synthèse qui regroupe plusieurs disciplines et arts (le théâtre, l'histoire, la sociologie, la peinture, la photographie, la danse, l'ethnologie....etc.). C'est également, avec le cinéma qu'Assia Djebbar trouve la chance de s'intéresser à la peinture. Après son premier métrage, l'auteure souhaite réaliser un deuxième film, mais sans résultat. Elle s'inspire de son scénario pour écrire en 1980 le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, titre donné à sa nouvelle éponyme d'ouverture. De plus, l'écrivaine emprunte celui-ci à un célèbre tableau orientaliste français Eugène Delacroix. Dans une interview Assia Djebbar s'exprime à ce sujet :

« [J'ai] voulu faire un deuxième film (la même démarche, mais pour les femmes dans la ville d'Alger), mais très vite, j'eus des difficultés. *La Noubia des femmes* a été, dans l'ensemble, mal reçue par mes confrères (sauf deux critiques, de vrais cinéphiles). La presse ironisa sur mon 'féminisme' à l'image, contraire au réalisme socialiste prôné alors. [...] N'ayant pas pu tourner ce deuxième film (dont le scénario me servit de base pour la nouvelle titre de mon recueil de nouvelles *Femmes d'Alger*, je suis retournée à Paris. Je suis revenue à l'écriture en langue française¹ [...] ».

Deux ans après, elle revient au cinéma pour réaliser un autre métrage intitulé *La Zerda et les chants de l'oubli* en 1982. Entre temps, elle a commencé l'écriture d'un autre roman qui prend la mosaïque comme source d'inspiration et qu'elle n'achèvera qu'en 2011. Avec la zerda le thème de la music revient en force. Elle reprend ses activités photographiques, même qu'elle se documente sur la photographie en Islam et son histoire. Encore, Djebbar fait des recherches sur des œuvres picturales produites par des colonisateurs sur le Maghreb.

En résultat, le cinéma a aidé beaucoup notre auteure dans la réalisation de son nouveau projet romanesque, après son retour à l'écriture. Gharbi évoque l'influence du cinéma sur le parcours littéraire d' Assia Djebbar après son retour à l'écriture :

« En effet, tout le monde s'accorde pour dire que l'intérêt qu'a porté Assia Djebbar aux arts et aux médias non littéraires durant sa période de silence romanesque a eu pour conséquence flagrante de transformer, d'informer son écriture lorsqu'elle est revenue au roman, dans la mesure où la littérature et les arts en générale n'ont alors plus cessé de s'interpénétrer au sein de ses récits »².

¹ David Coward et Kamal Salhi, « Assia Djebbar Speaking : An interview with Assia Djebbar », entretien réalisé le 18 septembre 1997, *International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, n°3, 1999, p. 168-179.

² Farah Aïcha, Gharbi. (2010). *L'Intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebbar*. Université de Montréal, p. 30.

Dès 1980, Djébar s'est investi dans le domaine littéraire, nous citons : les nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*(1980), *L'amour, la fantasia* (1985) premier volet d'un Quatuor dont les trois autres sont : *Ombre Sultan*(1987), *Vaste est la prison* (1995) et *La Femme sans sépulture* (2002).

Finalement, le parcours de Assia Djébar est un parcours riche qui est ancré d'un caractère multidisciplinaire et hybride en mélangeant plusieurs genres littéraires et artistiques. Un de ses grand lecteur et son ami T. Djaout définit son parcours ainsi :

« [...] le parcours d'Assia Djébar a été peuplé d'obstacles, de freinages, de retours en arrière de silence et de cris. En dépit de ces interruptions et de ces ralentissements, une constante se dégage : le rôle de l'histoire au féminin et le lien que les arts jouent dans ce développement. C'est à travers divers modes de discours scripturaux et visuels [...] que l'auteure parviendra à recréer son histoire, celle des femmes de son pays, à qui la parole avait été interdite. [...] Un nouveau langage naît sur l'écran, une nouvelle esthétique. Cette esthétique, représentée par la multiplicité des genres entrant dans la composition de l'œuvre d'Assia Djébar, est le résultat d'un travail commencé par l'écriture, continué par le passage du visuel avec son premier film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978). Affirmant une ouverture vers un autre média, une autre forme d'expression, le passage au cinéma renforce les écrits »¹.

L'exemple de son œuvre *Femmes d'Alger dans leur appartement* en 1980 est très signifiant. Dans le prochain élément, nous allons présenter ce recueil, en donnant son contexte d'émergence et ses influences multiples.

II-Naissance du recueil femmes D'Alger dans leur appartement :

L'œuvre romanesque de Assia Djébar se divise en deux parties importantes : des œuvres de jeunesse et des œuvres de maturité, entre les deux cycles une période de silence qui dura presque une dizaine d'années. Pour que Djébar rompe avec ce silence, elle choisit la caméra au lieu d'un stylo pourquoi? Comment l'auteure a-t-elle trouvée cette nouvelle voie créative ? Et comment sont nées les nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* ?

Ces questions nous semblent signifiantes dans l'aboutissement de ce travail, nous essaierons de répondre afin d'éclaircir ce recueil de nouvelles qui se trouve entre ses œuvres de jeunesse et ses œuvres de maturité.

Le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* paru en 1980 marque pour Assia Djébar une première tentative d'écriture après ce silence. Elle réalise en 1978, un

¹ Ibid.

film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Djebbar sort donc d'une longue période de mutisme en prenant la parole d'abord au cinéma plutôt qu'à l'écrit.

Pourquoi l'auteure s'est arrêtée d'écrire pendant 10 ans ? Pourquoi cette rupture entre ses œuvres de jeunesse et de maturité ? Pourquoi l'écrivaine s'impose-t-elle au départ un tel silence ? Pourquoi choisit-elle ensuite la caméra de préférence au crayon pour briser ce silence ? C'est de toute évidence ce long métrage qui entraîne naturellement l'auteure à écrire ses *Femmes d'Alger*. Comme le note Jeanne-Marie Clerc : « *La Nouba* [...] se prolonge à travers les nouvelles et romans suivants, depuis *Femmes d'Alger...* jusqu'à *Vaste est la prison* »¹. Et la critique avoue qu'il s'agit d'une « [...] expérience cinématographique [...] qui a servi en quelque sorte de matrice à l'écriture romanesque »².

Du film à la nouvelle, nous sommes obligés de faire ce passage du *La Nouba* au *Femmes d'Alger dans leur appartement* afin de tirer des analogies entre les deux pour extraire les influences. Et avant cela, nous allons abordés les premiers écrits de Assia Djebbar, son premier cycle ses écrits de jeunesse vu leurs jauges sur l'écrivaine et surtout sur son parcours créatif pour cerner les nouvelles par rapport à son œuvre romanesque-une contextualisation-.

II-I- Les débuts d'une écrivaine : 1957- 1968

La Soif était le premier roman de la jeune romancière. Il paraît en 1957 aux éditions Julliard, sous le pseudonyme d'Assia Djebbar. Le personnage principal, Nadia, est une jeune algérienne qui se raconte en s'exprimant au « je », prenant ainsi en charge la narration d'un bout à l'autre du récit. Cette femme est en proie à une « soif » d'émancipation que seule sa parole peut éteindre.

Or à cette époque, Assia Djebbar refuse pleinement de le qualifier d'autobiographie. En parlant de *La Soif*, elle parle d'un simple « exercice de style » où elle postule faire la caricature de la jeune fille algérienne occidentalisée. Elle va même jusqu'à affirmer que dans ce premier roman elle se cache délibérément : « Dans mon premier roman je m'étais masquée »³. La romancière veut se cacher, se voiler, comme le choix du pseudonyme d'Assia Djebbar lors de la parution de son premier roman.

Assia Djebbar explique ce choix : « A vingt ans, le jour où j'ai signé mon contrat, il me fallait un pseudonyme, (...). Je ne voulais pas que mon père et ma mère sachent que j'ai écrit un roman. J'allais chez l'éditeur. A ce moment-là, (...) je vais prendre Djebbar. J'ai pris le nom

¹ Clerc, Jeanne-Marie, op, cité, p.51.

² Ibid, p. 11.

³ Entrevue d'Assia Djebbar publiée dans *Les romans d'Assia Djebbar* de Beïda Chikhi, Office des publications universitaires, Alger, 1987, p. 24. Entrevue partiellement citée ici dans le texte de Jeanne-Marie Clerc, op. cit., à la page 56.

d'Assia parce que je le trouvais assez beau. Plus tard quelqu'un m'a dit : « Assia, c'est la fleur immortelle »¹.

En 1962, Djébar signe un autre roman, *Les Enfants du nouveau monde*, dans lequel le rôle principal est toujours attribué à un personnage féminin : Lila. Cette fois, l'auteure n'a pas d'autre choix que de reconnaître la nature autobiographique de ce texte. Les faits sont flagrants et ne peuvent être contredits, la ressemblance entre le personnage de fiction et son auteure est particulièrement évidente : « [...] j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila (l'héroïne), à côté et, en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi »².

Cet engagement personnel qu'assume sans trop le vouloir Assia Djébar au travers de ses personnages féminins devient de plus en plus important avec le temps, de telle sorte que cela conduit l'écrivaine à des entraves majeures lors de l'écriture de son troisième roman (*Les Impatients*) et surtout le quatrième roman, *Les Alouettes naïves*, en 1967. Le problème auquel Djébar a peur est celui de l'autobiographie. L'auteure ne peut éviter de se montrer en scène dans son écriture : nous citons ce passage dont Djébar éclaire ce point :

« [...] dans quarante pages des *Alouettes naïves*, je n'ai pas pu m'empêcher de parler de moi [...]. [...] J'ai compris qu'on ne peut pas continuer à écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque »³.

Bien plus, cela la met dans une position gênante et déstabilisante qu'il devient tout à fait impossible pour elle de poursuivre sur cette voie. Depuis, l'auteure ressent même une certaine douleur qui la paralyse violemment. Du coup, elle ne peut plus écrire. Sa main se paralyse parce qu'écrire, « s'écrire » revient à se dévoiler. Assia Djébar s'est exprimée sur ce sujet à plusieurs reprises :

« [...] L'écriture est un *dévoilement* en public devant des voyeurs qui ricanent. [...] Une sensation de ma mise à nu de femme [...] devant tous les hommes, me paralysa [...]. Je me suis figée [...]; je croyais m'emmurer »⁴.

« [...] ces pages, je les savais autobiographiques⁵. Une fois ce livre publié, ce fut comme si je voulais recouvrir ma vie et moi-même d'un voile immense, d'une nuit à l'infini. Écrire donc pour une femme [...] lui devient *a posteriori dévoilement*. Ainsi, pour revenir à mon expérience, me dévoiler - même dans cinquante pages d'un roman de trois cent cinquante- n'était plus vain : danger dès lors du *dévoilement*, oh oui... Écrire soudain, cela

¹ Heller (Michael), Assia Djébar, Une conversation avec Michael Heller, in Cahiers d'Études Maghrébines, N°14, Spécial Assia Djébar, 22octobre 2000, p.56.

² CHIKHI, Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des publications universitaires, 1987, p. 24.

³ DJEBAR, Assia, *Cahiers d'Études Maghrébines*, Cologne, n°2, mai, 1990, p. 89. Citée dans le texte de Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 56-57.

⁴ *Ibid.*, p. 77 et 110.

⁵ Assia Djébar fait allusion ici *aux Alouettes naïves*.

signifiait pour moi, au sens propre, « me dévoyer ». L'écrivain-femme deviendrait-elle presque la femme publique ? Je n'ai pas publié ensuite pendant dix ans, ou un peu plus, à cette époque de ma vie »¹.

Assia Djébar opère alors un brusque mouvement de recul. Elle ressent l'obligation de se taire. Plus d'une fois, elle a manifesté ouvertement le sentiment presque exacerbé d'un désarroi intérieur :

« Dans ce mouvement [...], j'ai peur, je crains quelque chute, quelque dérégulation »².

« [...] le silence [...], celui de la *hochma*, c'est-à-dire, en arabe, de la *honte*, en fait de la pudeur, seule spécificité féminine, pourrait-on dire, de la littérature autobiographique [...], qui, dans les temps anciens, vous aurait fait désigner comme sorcière, comme impure, et impudique, et obscène, et publique »³.

Après la publication des *Alouettes naïves*, Assia Djébar disparaît donc de la scène littéraire. Elle plonge dans un silence de dix ans. Mais comment définir, qualifier, comprendre la nature, la teneur et la portée d'un tel mutisme ?

II-II- La rupture et la reprise 1968- 1978 :

Ce dernier silence a préparé Djébar à un retour en force à l'écriture et non à une mort littéraire. En demeurant silencieuse, elle a ressenti ce que ses sœurs arabes sont forcées de vivre, à savoir l'interdiction, le refoulement de la parole, mais, tout en leur étant proche de cette manière. Par opposition au silence des femmes musulmanes voilées et négligées dans l'ombre des harems, le silence de Djébar a été productif. Il a été le lieu d'une transition décisive et significative entre deux voix, celle de la jeunesse qui s'exprime à travers les premiers romans jusqu'en 1967 et celle de la maturité qui prend son élan à partir de 1978 : « Le silence d'une décennie que je traversais alors a été habité par mon questionnement intérieur [...] »⁴.

Et puisque c'est l'écriture qui a conduit Djébar au silence, c'est sur l'écriture une réflexion que l'auteure a tenu à adopter. L'écriture en tant qu'acte, mais aussi en tant que langue, matière, moyen, support...

Djébar a cherché, pendant dix ans, à changer son rapport avec l'écriture, de telle sorte qu'elle ne le perçoit plus comme un simple acte d'exhibition personnel illégal et risqué, qu'il faut travestir en le masquant de quelque manière que ce soit⁵, mais plutôt comme un acte légitime de libération féminine sociale et générale. Elle lui attribue un caractère collectif non

¹ *Ibid.*, p. 64-65.

² DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 105.

³ Djébar, Assia, *Cahiers d'Études Maghrébines*, op. cit., p. 106

⁴ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 87.

⁵ Avec le recul, l'auteure a constaté que cette pratique d'écriture visant à « écrire tout en restant voilée, écrire donc de la fiction », ne pouvait être qu'« illusion » (Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 100).

individuel : Djébar, en *se* racontant à travers ses romans, ne donnerait plus uniquement à lire, à voir sa propre vérité ou à entendre son seul silence, mais ceux de toutes les femmes arabes réunies. En littérature, son « je » personnel deviendrait un « je » collectif, universel. Au sortir d'une écriture autobiographique « singulière », elle basculerait dans une écriture autobiographique dite « plurielle » : « [...], l'expression du Je s'imbrique étroitement avec celle de la collectivité, avec un Nous qui, tout à la fois le révèle à lui-même par effet d'identification, et le déstabilise dans sa spécificité et son unicité générale »¹, précise Clerc.

De ce point de vue, l'écriture devient un acte d'engagement, un moyen légitime de combat et de résistance contre l'injustice qui condamne la femme arabe à l'enfermement et au mutisme. Dans cette perspective, Djébar s'engage à écrire pour résister et se battre contre la contribution du silence pour dire la vérité exacte sur son vécu quotidien et ses malheurs ressentis. Elle réclame cette prise de position :

« on s'attend à ce qu'une femme arabe [...] montre ce qu'on ne peut pas voir. Mais je ne fais pas du cinéma pour touristes, ni pour étrangers qui veulent en savoir plus. Je ne suis pas une femme qui casse les portes »².

Comme Calle-Gruber le confirme :

« Djébar prend conscience que l'écriture [...] est désormais son espace de combat [...] »³.

De toute évidence, la littérature devient pour elle un moyen de lutte légal efficace contre tout ce qui pourrait brimer la liberté et les droits humains du sujet féminin :

« Dans cet état, je ressors de cette exposition du moi en texte publié : ainsi, je me rétracte devant l'exhibition au premier instant risqué; ainsi, glissant dans une nouvelle vulnérabilité qui s'ajoute au risque bien réel du corps de femme, de la main de femme qui écrit sur soi, sur moi, sur nous, je finis par sortir de la mise sous silence; je finis par m'en sortir »⁴.

Finalement, elle reprend l'écriture en français. Le français en tant que langue de création et non du colonisateur, a accueilli, adopté Djébar en tant qu'artiste et non en tant qu'Algérienne. Dans *Ces Voix qui m'assiègent*, on peut lire une intervention intéressante de l'auteure à ce propos :

¹ CLERC, Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 58. Laurence Huughe utilise aussi le concept d'autobiographie au pluriel: «The autobiography then becomes what Djébar calls *an autobiography in the plural* [...]; Djébar's is a narrative in which the collective héritage of female voices is mixed with the author's individual voice. This *autobiography in plural* is, moreover, the only possible autobiography for Djébar when it comes to escaping the alienation inhérent in expression in the enemy language » (*pp. cit.*, p. 874).

² CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regard d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 2001, p. 206, Entretien avec Assia Djébar donné en mars 1978 à Cultures et cité en partie ici dans le texte de Calle-Gruber.

³ *Ibid.*, p. 235.

⁴ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 106.

« Le français, [...] c'était pour moi le synonyme de « ma » liberté! »¹.

II-III- Le silence, moyen de résolution.

Le silence pousse l'auteure à chercher dans d'autres voies d'expressions artistiques dont elle a besoin pour adopter cette nouvelle voie/voix d'écriture. Calle-Gruber constate que : « Le silence devient alors réserve- retrait, certes, mais aussi trésor où puiser inépuisablement puissance poétique [...] »².

Elle décide de légitimer sa prise de parole autobiographique en la mettant au service d'une cause socio-politique, celle de la libération des femmes issues de tous les milieux arabes. L'auteure choisit une nouvelle voix, pour de nouveaux procédés et dispositifs d'écriture, pour des outils de langage et d'expression poétiques :

« [...] cette résistance donne aux œuvres des années 80 une tenue (et une teneur) nouvelle, où le politique est indissociable de la poétique »³.

Djebar cherche à trouver l'esthétique capable de libérer la femme, de la donner à voir et entendre de façon nouvelle, réelle et ce, pour la première fois. Ecrire l'Algérienne de manière nouvelle, suscite de nouveaux moyens et techniques d'écriture. Mais avant de les trouver, Djebar explore diverses formes d'expression. Djebar a expérimenté cette nouvelle écriture sur le recueil de *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui fut la première tentative d'écriture romanesque après sa rupture avec le silence. Ce silence est son laboratoire, son champ de recherche :

« Ce silence a été non vraiment d'écriture, mais fait de tentatives d'écritures diverses, de nature différentes, de disciplines multiples- théâtre, enquêtes sociologiques en terrain rural algérien, tournage de cinéma... Ces dix années de non-publication littéraire ont donc servi à cela : chercher [...], dix années de quête, de recherches souvent dans le noir, de tentatives polyphoniques. [...] dix ans de silence... De silence volontaire. Un silence délibéré. [...] j'ai élaboré ainsi, par tâtonnements, mon esthétique »⁴.

C'est dans cette perspective qu'Assia Djebar tire profit de son mutisme. Elle a cherché à élaborer une nouvelle esthétique via la pratique de plusieurs arts différents, elle choisit l'art et non la littérature. En réalité, c'est un jeu de destin, au moment où Djebar atteint une certaine maturité, la télévision algérienne lance une annonce de concours, lui demande de bien vouloir réaliser un film :

¹ *Ibid*, p. 189.

² CALLE-GRUBER, Mireille, Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie, op. cit, p 9.

³ *Ibid*, p. 10.

⁴ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 35-36, 44, et 64-65.

« [...] c'est l'expérience cinématographique imposée par une commande de la TV algérienne en 1977 qui incitera Assia Djebar à renouer avec un processus créateur cassé par l'irruption involontaire du sujet parlant et qui, cette fois, s'affirmera ouvertement comme une quête identitaire. Signe que les exigences autobiographiques, pressenties de façon de plus en plus affirmée tout au long de la première partie de l'œuvre, sont désormais assumées et revendiquées, grâce à ce nouvel outil d'écriture qu'est la caméra »¹.

Assia Djebar fait son premier pas au cinéma pour réaliser son projet : sa quête identitaire au féminin pluriel, sans transgresser aucune loi, sans trahir aucune nation.

Calle-Gruber affirme cette idée :

« [...] passer derrière la caméra c'est, [...], toujours, regarder pour la première fois »².

Après ce long silence, Assia Djebar souhaite vraiment de donner la parole à ses sœurs algériennes dépourvues de voix pour s'exprimer intérieurement. Son défi était de vouloir accéder à leurs profonds intérieurs, pas uniquement leurs physiques extérieurs mais aussi leurs intimités. L'auteure cherche l'image profonde de la femme algérienne qui demeure superficielle et qui cache l'imperceptible, l'invisible le plus important. Elle veut dévoiler les secrets de l'intérieur féminin. Clerc affirme que :

« Ce premier film [...] repose sur une tentative pour regarder celles qui, enfermées [...] ne pouvaient jusqu'alors regarder que furtivement [...] »³.

Et elle ajoute que :

« Ce regard est [...] tout intérieur : la caméra doit enregistrer le silence [...] des prunelles [...]. [...] enregistrement du silence et captation du non visible. Le cinéma a permis une recherche de cet au-delà des évidences sensibles [...] »⁴.

Clerc poursuit son opinion :

« l'image est utilisée aux antipodes de ses capacités de donner à voir, pour révéler ce qui, précisément, ne se voit ni ne s'entend car regarder les autres pour leur permettre de s'exprimer, les écouter pour susciter en elles une parole enfouie, c'est les rendre aptes à *se voir sans voile*, à se montrer dans leur authenticité de femmes »⁵.

¹ CLERC, Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 57.

² CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 229.

³ Clerc, Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

II-IV-Du cinéma à la création de « Femmes d'Alger dans leur appartement ».

Si le cinéma permet de filmer l'image physique de l'Algérienne, ce n'est pour Assia Djébar qu'un prétexte qui lui permet de filmer non pas seulement une image, mais ce qu'elle appelle une « image-son », un corps qui parle et qui s'exprime¹.

« [...] il a fallu le film, c'est-à-dire cette libération du regard par la caméra, devenue œil, et capable de saisir les femmes *dans l'espace*, hors de la prison du harem et du voile, que pour naisse la parole [...]. Le regard est cet instrument par lequel la femme a récupéré son corps et est devenue apte à le dire [...] »².

C'est dans cette optique de dévoilement que Djébar travaille à partir du moment où elle aborde le cinéma en 1977. Elle constate à quel point le voile ne peut tomber qu'avec la prise de parole, ceci la aider dans la réalisation de son projet à venir, surtout dans la naissance du recueil des nouvelles.

L'organisation et la construction du recueil *Femmes d'Alger* prennent justement forme à travers cette dialectique *passé-présent*, ce qui rappelle à quel point la conception de *La Noubia* a influencé Assia Djébar dans son retour à l'écriture et donc, dans la rédaction de ses nouvelles, une nouvelle forme d'écriture :

« Les nouvelles d'Assia Djébar, au nombre de 6 (numérotées), sont réparties en deux masses paginales de valeur à peu près égale qui partagent le volume : I. Aujourd'hui II. Hier. A la rubrique Aujourd'hui, deux nouvelles : la première très longue, intitulée « Femmes d'Alger », réinscrit en abyme le titre du livre. A la rubrique Hier : quatre nouvelles. Toutes ont pour le thème [...] les femmes de l'Algérie traditionnelle ou /et de l'Algérie moderne. On note aussitôt dans cet arrangement, que la chronologie diégétique est inversée »³.

La conception de *La Noubia* est donc globalement la même pour *Femmes d'Alger* (au niveau de composition temporaire) et ce, sans compter que les deux œuvres en question partagent en outre la même visée puisqu'elles « mettent à jour ce qui avait été occulté » en donnant « la parole à celles qui ne l'avaient pas »⁴ (les mêmes thèmes) Mais le recueil de nouvelles, en plus de se situer dans le prolongement du film, complète le travail cinématographique qui n'a pu être achevé. Comme Djébar le précise elle-même : « *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* [...] recueille des témoignages de femmes algériennes traditionnelles dont la vie est exposée à travers les réalités du quotidien »⁵.

¹ Dans *Ces Voix qui m'assiègent*, Assia Djébar cite Luce Irigaray et écrit : « Des paroles qui parlent corporel » (op. cit., p. 148).

² CLERC, Jeanne-Marie, op. cit., p. 78. À ce sujet, Calle-Gruber écrira aussi que « *La Noubia* est un film qu'on regarde et qu'on écoute. Plus qu'un film qu'on raconte » (op. cit., p. 207).

³ CALLE-GRUBER, Mireille, op. cit., p. 20.

⁴ COWARD, David, « L'œuvre d'Assia Djébar », Université de Leeds, 2001, p. 6.

⁵ *Ibid*, p. 5-6.

Or nous l'avons mentionné en haut que l'écrivaine aurait voulu pouvoir réaliser un deuxième long métrage, selon la même démarche que le premier, et dans lequel il aurait cette fois mis en scène la vie des femmes de la ville d'Alger. Mais la critique n'a guère défendu la réalisation de ce deuxième film. Djébar s'est servie du scénario de base pour écrire son recueil de nouvelles. *Femmes d'Alger* s'est ainsi d'abord inspirée d'un recueil de témoignages des montagnardes et de leurs filles émancipées vivant en villes pour devenir à la fin une œuvre d'imagination par excellence :

« [...] dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), [...] Djébar observe, sans imposer sa voix d'auteur, la vie des Algériennes traditionnelles cloîtrées et voilées, gardiennes de la poésie de la culture ancienne, mais aussi la situation de la femme émancipée de la ville»¹.

Elle présente les Algériennes d'hier, mais aussi les « nouvelles » femmes d'Alger, celles d'aujourd'hui qui se sont délivrées des anciens interdits socio et politico-religieux.

II-V-Le recours d'Assia Djébar à la peinture dans son recueil :

L'influence du cinéma sur le nouveau projet romanesque de l'auteure est très marquante puisqu'elle utilise plusieurs notions et techniques cinématographiques et l'exploite dans son recueil de nouvelles. Assia Djébar a utilisé une notion appelée « image-son » qui englobe plusieurs éléments. Tout d'abord, la parole est donnée aux femmes dans le cinéma et dans le recueil sous forme de dialogues. Mais nous avons vu que, dans le film, l'image physique de la femme précède sa prise de parole, c'est-à-dire que la caméra montre d'abord le corps féminin avant de lui faire parler au spectateur. Le corps se montre avant de « parler ». L'Algérienne surgit sur le plateau, puis elle s'exprime. L'image extérieure de l'algérienne s'impose. Elle est un avant-goût de ce qu'enferme l'image intérieure. L'image extérieure porte le voile et la prise de parole le dévoile, donne accès à l'image intérieure de la femme.

L'écriture n'est pas un média proprement visuel. Aussi Djébar n'avait-elle aucun moyen, comme elle a pu le faire au cinéma, de montrer concrètement la femme avant de la faire parler dans son recueil de nouvelles. Son recours à la peinture est très significatif de ce point de vue.

D'abord, Djébar donne à son recueil de nouvelles le titre d'un célèbre tableau de Delacroix dont l'image est représentée sur la page couverture du recueil.

Le premier contact du lecteur avec le recueil est un contact purement visuel avec l'image de la couverture. Le recueil contient de nombreux témoignages de femmes, recèle leur parole, leur voix. Et la couverture, la façade, l'image extérieure de ce monde sont proposées par la peinture de Delacroix qui joue donc ici le même rôle que l'image filmée au cinéma dans

¹ *Ibid.*, p. 6.

La Nouba de Djébar : il est cette image extérieure de la femme algérienne qui n'est en fait qu'une fenêtre ouverte sur sa prise de parole, laquelle donne ainsi à voir sa véritable image, intérieure. La toile de Delacroix ne parle pas, mais anticipe et provoque la parole : « Le langage supplée la parole du tableau, il le fait parler en parlant à sa place »¹, observe Jean-Pierre Guillermin.

C'est en ayant conscience de cela que Djébar a réussi à rendre dans l'écrit, quoique de manière différente et plus subtile, ce qu'elle a si bien rendu au cinéma : des « images-son ». Les questions d'espace, par ailleurs, qui plaçaient au sein d'une seule et même dialectique l'univers du dehors et du dedans, et qui étaient si importantes dans *La Nouba*, continuent de l'être dans *Femmes d'Alger*. La notion d'espace induit logiquement la notion d'habitation et donc, de manière plus générale, d'architecture. Leïla, qui est le personnage principal du film *La Nouba*, est architecte. Le choix de ce travail n'est pas gratuit. Tout est dans le long métrage ainsi que dans le recueil de nouvelles et l'œuvre de Djébar fait œuvre de construction. Leïla se déplace en voiture, et le fait un peu à la manière d'une caméra. Ainsi Leïla construit son habitat personnel de mouvement, de circulation, de regard et de parole en parcourant la haute campagne algérienne dans sa voiture à la recherche de témoignages féminins. Il s'agit d'un espace spécialement monté de toutes pièces pour la femme arabe. À ce propos, Calle-Gruber écrit que :

« [...] l'espace-au féminin n'existe pas en Algérie. Il est à *construire*, à mettre en formes, à habiter- par le dire, par le corps [...]. Autrement dit, par un *repérage* des lieux : Leïla, personnage d'émigrée dans *La Nouba*, architecte, retournée à Cherchell la ville natale, cherche ses repères dans un espace à investir, espace dont elle est dépossédée depuis toujours et qui la possède cependant, la hante de ses légendes. Par suite, plus que *mettre* en scène - expression qui semble impliquer une préexistence -, il s'agit de créer, de *fabriquer* la scène où puisse advenir du récit féminin. Tout l'art architectural si caractéristique d'Assia Djébar, dans les romans comme dans les films, s'emploie ainsi à *donner lieu*. Donner lieu à l'espace; rendre l'espace habitable au féminin; y faire arriver la présence-femme [...] »².

La critique poursuit en soulignant qu'il est surtout question de « donner lieu » à l'image féminine, puisque la femme arabe est d'abord, rappelons-le, interdite d'image pour l'islam³. Djébar a construit un espace pour ses femmes d'hier et d'aujourd'hui des nouvelles comme Delacroix et Picasso ont construit un univers spatial sur leurs tableaux pour leurs femmes. Elle termine en évoquant l'importance du rôle attribué au regard qui, à travers la caméra, doit voir

¹ GUILLERM, Jean-Pierre(Ed.), *Récits /Tableaux*, Paris, P.U..L, 1994, p.115.

² CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 203

³ *Ibid.*, p. 223.

la femme sous tous ses angles, la dévoiler à travers chacune de ses facettes, construisant ainsi l'espace d'une vision de l'algérienne la plus fidèle et précise possibles¹.

Quand Leïla n'est pas dehors dans sa voiture, quand elle se retrouve entre quatre murs à l'intérieur d'une quelconque maison, elle rêve d'un espace ouvert à l'image de celui qu'elle parcourt en pleine nature. Dans une scène particulière de *La Nouba*, on peut entendre Leïla formuler très clairement ce rêve : « Plus de murs entre les gens, entre les cœurs. J'ai toujours voulu construire des maisons transparentes »².

Djebar aurait-elle tenté, en écrivant *Femmes d'Alger dans leur appartement*, de réaliser ce rêve qui est celui de Leïla, mais aussi et surtout le sien et celui de toutes ses sœurs algériennes.

Il est intéressant, pour finir, de se pencher sur le caractère fragmentaire de *La Nouba*. La construction du film équivaut à un tout dont les parties sont articulées entre elles un peu à la manière de nouvelles dans un recueil. En cela, on remarque encore une fois combien l'écriture du scénario a influencé celle des *Femmes d'Alger*.

Ainsi, les témoignages de femmes épars que Leïla recueille dans sa traversée campagnarde sont des bribes qui, assemblées, forment une unité, à savoir *La Nouba*. De la même manière, *Femmes d'Alger* est un recueil constitué de fragments qui sont nulles autres que les nouvelles et leurs histoires, juxtaposées les unes aux autres. Si chaque fragment du film est un bout de partition qui contribue à forger la structure musicale d'une nouba³, car forme et contenu vont de pair dans ce long métrage, chaque fragment, chaque nouvelle de *Femmes d'Alger* ressemble par ailleurs à un morceau d'image qui participe à la reconstitution du tableau de Delacroix. Alors l'influence de l'expérience cinématographique d'Assia Djebar sur sa production littéraire à venir est très bouleversante, plus précisément dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Le cinéma est un art-synthèse qui regroupe plusieurs arts et disciplines, nous ne pouvons pas les séparer. Chaque art complète l'autre, ils entretiennent entre eux une relation de complémentarité, les frontières entre eux sont brouillées et floues.

En grosso-modo, la naissance de cette œuvre est marquée par plusieurs facteurs qui leurs attribuent une empreinte originelle et singulière.

Nous aborderons maintenant la naissance de l'œuvre picturale des « Femmes d'Alger » des deux peintres Delacroix et Picasso.

¹ *Ibid.*, p. 203.

² NIANG, Sada(dir), Assia Djebar et Sembène Ousmane : Littérature et cinéma en Afrique francophone, Paris, L'Harmattan, 1996, p.189.

³ La nouba est une « musique militaire des régiments de tirailleurs d'Afrique du Nord, comportant des instruments indigènes (fifres, tambourins) », selon *Le petit Robert* (édition 1996).

Chapitre II

Naissance d'une œuvre picturale

I-Naissance d'une œuvre picturale : « FEMMES D'ALGER »

« *Femmes d'Alger dans leur appartement* » est également le titre d'une œuvre de la femme écrivaine Assia Djebar et des deux tableaux du peintre français Eugène Delacroix. En 1832, pendant un court séjour à Alger, Delacroix a l'occasion de visiter un harem. Inspiré par cette expérience orientale, il peint la toile intitulée « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » qui montre quatre femmes dont deux sont assises, la troisième à demi allongée et la quatrième est une servante. Ces personnages à la fois présents et lointains donnent l'impression d'être des prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de nulle part. En 1849, Delacroix décrit une seconde version des femmes d'Alger. La réalisation est à peu près identique, mais cette fois-ci les traits des personnages sont plus précis, les éléments du décor moins fouillés, l'angle de vision s'est élargi. Quelques années plus tard, Picasso poursuit l'idée de la seconde toile de Delacroix et transforme les femmes emprisonnées en porteuses de bombes comme les qualifie Assia Djebar dans sa postface du recueil. Comparable aux deux toiles de Delacroix, le livre d'Assia Djebar se compose de deux parties intitulées « Aujourd'hui » et « Hier » qui représentent deux époques de l'évolution de la femme algérienne concernant son rôle dans une société extrêmement patriarcale. D'un côté, nous voyons la vie quotidienne de la femme algérienne avant la guerre de l'indépendance, et de l'autre, sa situation pendant et surtout après la guerre.

I-I-La toile de Delacroix :

Delacroix est un peintre français du XIX^{ème} siècle. Il a fait preuve d'innovation artistique contrairement à ses contemporains; son anticonformisme pictural est audacieux. D'ailleurs il fait partie de ce qu'on a appelé les peintres « marginaux », il n'appartient à aucun courant artistique de son temps. Il ne retient du romantisme que l'idée du sentiment; il le voit comme source d'inspiration dans un but créatif et purement artistique. Cet artiste appartient au monde onirique et caché de l'homme. Grâce à Baudelaire que Delacroix est reconnu, il apprécie énormément son travail. Christiane Chaulet-Achour écrit « On sait que Baudelaire est de ceux qui a le mieux compris Delacroix »¹. Dans la plupart de ses tableaux, des objets minutieusement choisis sont formidablement peints et d'une façon détaillée, il ne les peint pas objectivement à la manière d'un scientifique soucieux de la nature réelle des choses mais il les peint tels qu'il les perçoit personnellement. Delacroix s'exprime à ce sujet dans son cahier journal : « Le réalisme devait être défini à l'antipode de l'art. Il est peut-être plus odieux dans

¹ CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Eugène, Delacroix, Assia Djebar : regards, corps, voix... », dans De la palette à l'écritoire, vol. 2, Nantes, Joca Seria, 1997, p. 53-60.

la peinture et dans la sculpture que dans l'histoire et le roman »¹. Il déclare que : « Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau [...] »² Delacroix accorde à l'imagination du peintre une grande importance, c'est sa motivation première. La réflexion de Delacroix est au-delà d'un réalisme, il réclame une approche imaginaire de la peinture, Gautier résume le point de vue de Delacroix en postulant les caractéristiques de l'art tout entier : « Le but de l'art , on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création, au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde. C'est ce que comprenait instinctivement ou scientifiquement Delacroix, et ce qui donnait à sa peinture un caractère si particulier, si neuf et si étrange »³. Ce chef-d'œuvre pictural a connu une évolution intéressante dans l'histoire de la peinture. Plusieurs écrivains et critiques d'art l'ont apprécié de façons différentes jusqu'à nos jours. Les uns lui ont voué une admiration sans bornes et l'ont couvert d'éloges, tandis que les autres ont réagi avec plus de retenue et moins d'enthousiasme à son égard. La façon dont cette œuvre a été conçue par le peintre et reçue par l'histoire peuvent être éclairantes dans le cadre de ce mémoire, car la genèse et les réceptions successives des *Femmes d'Alger* de Delacroix permettent de situer et de définir celle d'Assia Djébar. En quoi consiste sa propre réception, sa lecture, son projet et son travail de réécriture du tableau? Ces questions sont capitales puisque c'est d'abord en confrontant la toile et son histoire, en tant que lectrice, qu'Assia Djébar devient ensuite l'auteure de ses *Femmes d'Alger*.

Dans le prochain chapitre, nous proposerons d'explorer, à partir de cette idée, le rapport qu'entretient Assia Djébar avec la peinture des *Femmes d'Alger*. Mais avant tout, nous brosserons, tel que nous avons annoncé plus haut, un portrait de la fortune historique qu'a connue ce tableau depuis l'année de sa conception jusqu'à aujourd'hui.

¹ Le journal intime d'Eugène Delacroix (né en 1798 et mort en 1863), intitulé *Journal d'Eugène Delacroix*, disponible en trois volumes distincts aux éditions Plon, Paris, 1932. C'est au volume III que nous ferons référence dans notre travail, p.266.

² Journal d'Eugène Delacroix, op. cit, p. 232. Il s'agit du troisième volume du journal de Delacroix a écrit ce commentaire à Strasbourg le 1^{er} septembre 1859. Cité par Armand Moss (op. cit, p 106).

³ BAUDELAIRE, Charles et Théophile GAUTIER, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Paris, Editions Oblia, coll. « classiques », 1998, p. 168. Ici, Gautier fait paraître cette critique dans *Le Moniteur universel*. Elle figure dans un article intitulé « Eugène Delacroix ».

I- II-Analyse de la toile de Delacroix :

En 1832, Eugène Delacroix visite pour la première fois le Maroc et l'Algérie à la compagnie du comte de Mornay, envoyé spécial de Louis-Philippe auprès du sultan Moulay Abd el- Rahman. Il en rapporte des livrets de croquis et d'aquarelles qu'il exploite longtemps. À Alger, il est autorisé à visiter le harem d'un corsaire turc, une révélation qui lui inspire *Femmes d'Alger dans leur appartement*, chef-d'œuvre qu'il expose au Salon de 1834 à Louvre. Le tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* influence la carrière artistique de Delacroix pendant trente ans, jusqu'à sa mort. Dans les immenses salles mornes du Salon annuel, le tableau de Delacroix brille d'une lumière nouvelle, que tous ne savent pas voir. Ce n'est pas seulement la qualité expressive de la couleur qui suscite les polémiques, ce ne sont ni la nouveauté, l'anticonformisme du sujet traité, ni l'audace de la représentation qui déchaînent les critiques. C'est la révélation authentique d'une âme et de ses émotions. Toute la peinture de Delacroix se situe dans ce rapport difficile entre l'imaginaire et le réel, entre l'observation du vrai et l'impulsion visionnaire. La réaction de Delacroix était marquante de ce qu'il a vu dans le harem, il s'exclame : « C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère. La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends »¹.

Cependant, Baudelaire n'était pas d'accord avec la vision de son idole Delacroix de la femme algérienne. La toile *Femmes d'Alger* peinte en France en 1834, a été inspirée de ce voyage en Orient, un court séjour pris à Alger entre le 25 et le 28 juin 1832, soit un mois plus tard environ, juste après le périple effectué au Maroc. Dans ce tableau, Delacroix peint un espace clos et confiné dans un harem algérois où trois femmes sont assises sur de luxueux tapis orientaux. Elles portent de riches tuniques de vaporeuse soie brodée, par-dessus des pantalons bouffants, des sarouels, qui laissent voir leurs mollets nus. Elles sont ornées d'une abondance de précieux bijoux. La femme de gauche s'appuie sur des coussins empilés, tandis que ses deux compagnes semblent engagées dans une conversation douce et feutrée. À droite, une servante noire sort du champ en tournant la tête vers ses maîtresses. Les murs sont revêtus de carreaux de faïence décorés de délicats motifs. Dans la niche qui surplombe un placard aux portes entrouvertes apparaît de la vaisselle précieuse. À gauche de cette niche est accroché un miroir richement encadré. Sur le sol gisent trois babouches abandonnées. La femme aux longs cheveux assise à droite tient dans la main gauche le long tuyau d'un narguilé. La pièce est dépourvue de meubles mais il en émane une impression de luxe et d'exotisme.

¹ Il s'agit ici d'une « [...] exclamation très connue de la correspondance de Delacroix » (Christiane Chaulet-Achour, op. cit, p. 54)

Charles Baudelaire analyse ce tableau en disant que : « cette mélancolie respire jusque dans les *Femmes d'Alger*, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse »¹.

Gharbi affirme que « Baudelaire refuse en effet de comprendre la femme comme la comprend Delacroix. Alors que le peintre exécute ce tableau dans la joie, l'euphorie et l'allégresse, le poète le contemple après coup avec un autre regard, décelant une sorte de spleen, d'affliction dans tout ce qu'il y voit »².

Rapportant maintenant un autre point critique d'art que déjà Gharbi la cite dans son mémoire de 2003, c'est le peintre algérien Ali Silem qui confirme l'approche onirique de Delacroix, il dit que « C'est une œuvre de rêve [...] »³.

Delacroix n'a peint que ce qui reste dans son imagination après son retour en France, ce n'est qu'un rêve, une illusion.

Alors que Mireille Calle-Gruber évoque cet Orient perdu dans les limbes des peintres occidentaux : « le regard [...] de Delacroix [...] est un regard orientalisant d'une Europe qui rêve le mythe de l'Orient au féminin [...] »⁴.

Un autre point de vue d'un autre auteur historien Jobert Barthélémy, en 1973 qui qualifie la toile de Delacroix de réaliste et explique le travail de ce peintre de la même sorte: « [...] Delacroix manifeste une volonté de distanciation, allié dans le même temps à un souci évident d'exactitude et de réalisme [...]. Dictée par des considérations d'ordre strictement réalistes, il renforce la vraisemblance aux yeux du spectateur familier des descriptions des harems [...]. L'intérêt vient ici de la précision minutieuse avec laquelle Delacroix a peint le costume de ces femmes, le décor de la scène et les différents objets qui sont offerts au spectateur- le narguilé, la corbeille, les babouches et jusqu'aux tapis et aux coussins. Cet aspect presque documentaire a été mené à un point tel que le tableau a servi de base, dans les années trente, à une présentation du vêtement des femmes algériennes du temps de la conquête française au Musée ethnographique d'Alger. C'est dire combien Delacroix a su

¹ Correspondance générale de Baudelaire, éditée par Jacques Crépet, six volumes, éditions L. Corard, 1947-53. On retrouve cette citation dans Baudelaire et Delacroix de Armand Moss (op. cit, p. 95). Encore une fois, le critique en donne la source, mais partiellement : on sait qu'il l'a puisée dans Correspondance générale de Baudelaire (op ; cit), mais on ignore dans quel volume et à quelle page précisément. Il faut noter, par ailleurs, que Baudelaire ne se contente pas de parler de la tristesse qui entoure les *Femmes d'Alger* de Delacroix. Il décèle aussi, dans le regard de ces femmes, la présence d'une « douleur » qu'il qualifie de « morale » (ibidem).

² GHARBI. Farah Aïcha, *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture*, Université de Montréal, octobre 2003, p. 69.

³ SILEM, Ali et Christiane CHAULET-ACHOUR, « Peintres orientalistes à la devanture-Etude de quatre couvertures », dans *Discours en-jeu*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1992 (Colloque du département de français de l'Université d'Alger, avril 1986). Document non paginé.

⁴ CALLE-GRUBER, Mireille, op. cit, p. 21.

rester très réaliste, proche en cela des autres peintres ou graveurs orientalistes de son temps, désireux de retranscrire avec exactitude ce qu'ils avaient vécu ou découvert lors de leurs périples en Orient »¹.

En effet, Eugène Delacroix dépeint un univers à la fois étrange et fascinant, dont l'exotisme a une tonalité explicitement érotique. La sensualité de ces femmes, leurs attitudes abandonnées, suggèrent une lascivité orientaliste loin d'Occident. Le public du Salon est amené à une véritable révolution du regard qui bouscule conventions et conformisme bourgeois.

Objet de curiosité et de fantasmes aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'Orient devient, « pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale » tel que Victor Hugo le qualifie dans sa préface des *Orientales* en 1829 au siècle suivant. Son luxe, son mystère, l'exotisme dont il est auréolé, alimentent le rêve du Levant qui inspire les écrivains et les artistes.

« Le voyage d'Alger devient pour les peintres aussi indispensable que le pèlerinage en Italie : ils vont apprendre le soleil, étudier la lumière, chercher des types originaux, des mœurs et des attitudes primitives et bibliques »², constate Théophile Gautier. Écrivains et artistes se muent en explorateurs, profitent des charges consulaires ou commerciales qui leur sont confiées pour voyager, se documenter, étudier les cultures, les mœurs et l'univers familier de cet Orient mythique. Leurs enquêtes les mènent à Alger, au Caire ou à Constantinople.

Scènes de harem présentant des femmes alanguies et lascives, scènes viriles de chasse ou de combat, descriptions de paysages typiques - déserts, oasis ou villes orientales -, scènes de rue, tels sont les principaux sujets abordés par les peintres orientalistes, qui mettent l'accent sur certains détails : les costumes, les particularités de l'architecture, les objets de la vie quotidienne et l'habitat. Autour de 1880, certains thèmes - celui du harem (un sérail), par exemple - tombent en désuétude au profit d'une étude ethnographique réaliste qui laisse peu de place à l'exotisme et au fantasme.

Au début du XX^e siècle, l'Orient cessa peu à peu d'inspirer la peinture française malgré l'ouverture à Alger, en 1907, de la villa Abd el-Tif, équivalent algérien de la villa Médicis. L'indépendance de l'Algérie en 1962 et la fermeture de cette institution sonneront le glas du courant orientaliste.

¹ BARTHÉLÉMY, Jobert, Delacroix, Paris, Gallimard, 1997, p.152-153.

² Citation citée de Gautier dans l'article de :ALAIN GALOIN, « Femmes d'Alger dans leur appartement de Delacroix », Histoire par l'image [en ligne], consulté le 06 /06/2022 URL :histoire- image. org /etudes/femmes-alger-leur-appartement-delacroix.

II-I La toile de Picasso :

Après « Femmes d'Alger dans leur appartement » réalisé en 1834, le peintre français Eugène Delacroix présente en 1849 une seconde version de ce tableau, « Femmes d'Alger dans leur intérieur », aujourd'hui exposée au musée Fabre de Montpellier. La toile est plus petite, le décor est plus sombre.

C'est de cette œuvre que s'est inspiré Pablo Picasso pour réaliser en 1955 une série de 15 toiles avec chacune une lettre allant de « A » à « O ». Revenant d'un voyage au Maroc en 1954, Picasso choisit spécifiquement cette toile parce que l'Orient et ses couleurs chatoyantes l'ont charmé. Mais Picasso est aussi un éternel romantique. La femme de profil sur le tableau ressemble à son épouse de l'époque, Jacqueline.

II-II-Analyse de la toile de Picasso :

Les toiles de Picasso sont marquées par les lettres (de A à O). Elles sont différentes dans les couleurs, les dimensions, la composition et le nombre de femmes. Picasso en modifie la composition ; des femmes plus nombreux s'invitent, la femme assise bascule sur le dos et devient un nu couché, thème déjà présent chez Picasso, les proportions et les volumes des corps s'arrondissent ou au contraire, empruntent des angles à la géométrie la plus radicale ; les corps se dénudent ou s'érotisent, là où Delacroix les habillaient du volume ample des soieries orientales ; le thème de nudité est remarquable dans les femmes d'Alger de Picasso.

L'historien des arts H.H. Arneson explique que la peinture traditionnelle insiste sur un point de vue visuel. Les tableaux traditionnels nous montrent le panorama vu par un seul spectateur. Picasso et les cubistes, en revanche, sont subjectifs, ils peignent à leurs guises, d'ailleurs, Arneson explique que :

« Heads, noses, or eyes are seen simultaneously in profile and full face ... the vision of the spectator is enlarged to include a number of different views ... as though he were moving from point to point Modern studies of perception have shown that this is indeed the way we see- not by one fixed, all-encompassing glance but by an infinite number of momentarily caught glimpses, formulated and codified in the mind of the spectator. Cubism thus introduced into painting not only a new kind of space, but even a new dimension- of time »¹. « (Arneson, 130) ».

Les quinze tableaux de Picasso dans sa suite *Femmes d'Alger* sont tous différents : femmes assises, debout, se reposant; femmes nues, vêtues, à moitié nues; têtes en haut ou à l'envers; corps complets et en morceaux dissociés; femmes en face au spectateur, se présentant de profil, sans visage, aux angles différents; eunuques présents ou absents; foyers détaillés ou

¹ Arneson, H.H, History of Modern Art, New York : Harry N. Abrams, 1983. Imprimé, p. 130.

vides; couleurs vives et joyeuses ou seulement noir et blanc; dessins de formes distinctes et reconnaissables ou dessins des formes compliquées, mélangées et cubistes. Les tableaux représentent un recueil d'observations variées.

Dans son article, *Le cubisme par écrit* d'Assia Djebar : l'emploi stratégique des digressions dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* la chercheuse Mary Helen Weber confirme l'idée d'Arneson H.H, « Dans quelques tableaux, les femmes nues se reposent en poses langoureuses, parmi des tapis, des murs, et des coussins aux couleurs riches et vives. Elles ont un eunuque à leur service. La fenêtre de leur chambre est ornée, mais barrée. Sans oser une interprétation compréhensive, il est évident que ces images signifient la vie protégée et luxueuse, mais renfermée sans liberté, de ces femmes. D'autres tableaux représentent à peu près la même scène, mais sans couleur ni détails, signifiant le vide morne de cette vie cloîtrée. Ailleurs, les corps des femmes sont en morceaux comme des objets. Parfois les parties féminines de leurs corps sont énormes, exagérées, ou distinguées parce qu'elles sont les seules surfaces exposées sans vêtements. Ces femmes sont privées de respect et réduites en objets, en jouets des hommes, ou en procréatrices. D'autres femmes sont colorées d'un pourpre étrange et surnaturel, comme si elles étaient des êtres extraterrestres, des étrangères dans leur propre foyer et dans leur société. D'autres affectent une pose exhibitionniste, comme si elles demandaient, comme Leila, l'attention des spectateurs. Quelques femmes ont le cou tordu de façon non naturelle, la tête baissée- de honte? De soumission? De tristesse? On ne sait pas »¹.

Comme l'a dit Arneson, le spectateur profite de cette multitude de point de vue. La réaction n'est pas limitée par un seul point de vue et par un seul moment fixé. Les images représentent des réalités multiples et différentes des femmes d'Alger. Elles varient, les unes des autres, et elles ne se déroulent pas à des moments simultanés, mais elles sont naturelles.

Djebar voyait dans les tableaux de Picasso, créés en 1954-55, l'intuition de l'artiste, qui à la fois captait le passé et présageait l'avenir des femmes d'Alger.

Dans le prochain chapitre, nous allons voir comment Djebar s'est investie dans une nouvelle voie. Elle a exploité d'autres formes artistiques dans son écriture nouvelle, autrement dit, elle a utilisé d'autres médias dans son projet romanesque ; c'est ce que les critiques ont nommé l'intermédialité. D'abord, nous donnons des définitions à ce concept nouveau, puis, nous donnons un aperçu général sur l'exploitation de ce concept dans les œuvres de notre romancière. Enfin, nous détaillons comment Djebar a réapproprié la peinture spécialement comme média dans ses nouvelles « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », une application de l'intermédialité en justifiant la présence de la peinture au sein de son

¹ Mary Helen Weber, *Le cubisme par écrit* d'Assia Djebar : L'emploi stratégique des digressions dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, B.A. Wellesley Coll , M.A. Harvard Univ. , J.D. Univ. of Cincinnati.

recueil de nouvelles et en dégagant quelques procédés propres au code picturale que Djébar a utilisé d'après les toiles des deux peintres Delacroix et de Picasso. Tout simplement, comment Assia Djébar a réécrit les toiles de Delacroix et de Picasso.

Chapitre III

L'intermédialité et le récit djebarien

I-L'intermédialité :**I-I Définitions :**

Dans ce modeste travail, nous allons essayer d'aborder le concept de l'intermédialité. Tout d'abord, ce dernier vocable renvoie surtout à l'évolution des médias et les moyens technologiques des communications. Le mot média entendu à la fois dans son sens général et non restrictif et dans sa sémantique moderne plus au moins limitée aux nouvelles techniques de l'information et de la communication réductibles à l'internet, à la télévision, au cinéma, au téléphone, etc. Selon Mounia Hacib cite l'explication de la critique Johanne Villeneuve qui affirme que « Le concept trouve [...] sa pertinence dans la diversité actuelle des médias et l'extraordinaire expansion des moyens de communication contemporains. La croissance rapide du multimédia et de ses enjeux économiques, la problématique de l'adaptation cinématographique ou télévisuelle d'une littérature à succès, les croisements de plus en plus nombreux entre la presse écrite et les chaînes d'informations télévisées, l'expansion des images numériques et la nécessité de s'inscrire dans une économie des savoirs sont autant de phénomènes qui rendent nécessaire la réflexion sur le rapport qu'entretiennent entre eux les médias »¹.

Selon la recherche de Routhier « Le concept d'intermédialité [qui est] par sa nature essentiellement multidisciplinaire et polymorphe » [...] occupe une place grandissante dans plusieurs domaines des études médiatiques, culturelles, artistiques et littéraires, Cependant, bien que la communauté des chercheurs s'entende sur la pertinence d'une telle approche pour rendre compte des différentes interactions entre les médias, ses contours demeurent flous et chaque discipline se l'approprie à sa manière »².

En effet, nous constatons la difficulté majeure de la définition de ce nouveau concept qui demeure ambigu jusqu'à aujourd'hui. D'ailleurs plusieurs critiques l'ont abordé selon plusieurs angles, à titre d'exemple la chercheuse canadienne Farah Aïcha Gharbi, ainsi faisant une recherche autour de ce concept théorique à l'Université de Montréal en 2010 pour comprendre l'œuvre de Djébar dont on va prendre son travail comme référence à développer en suivant cette perception dont elle déclare que « jusqu'à ce jour, les réflexions n'ont pas été

¹ Johanne Villeneuve, « La Symphonie-histoire d'Alfred Schnittke, Intermédialités, cinéma, musique », *Intermédialités*, n°2 automne 2003, [En ligne]<http://www.intermedialites.ca/page> consultée le 04 juin 2010). (cité dans le mémoire de Mounia Hacib, 2010, page 157.

² Elisabeth, Routhier, (2012). *L'intermédialité du texte littéraire. Le cas d'Océan mer d'Alessandro Baricco*, Faculté des études supérieures. Montréal, p. 01.

légion [autour l'intermédialité littéraire] »¹, mais « [...] elles doivent être encouragées grâce aux nouvelles opportunités de réflexion qu'elles proposent »².

Alors selon les critiques, d'une manière générale l'intermédialité est une approche qui étudie les relations entre les médias comme Eric Méchoulain a dit : « le concept d'intermédialité [...] peut désigner [...] les relations entre divers médias (voire entre divers pratiques artistiques [...]) »³; Walter Moser ainsi précise : « [...] l'intermédialité articule une relation entre deux ou plusieurs médias »⁴.

Enfin Jürgen Ernst Müller introduit ce concept pour la première fois à la fin des années 80, il affirme : « [...] qu'il y'a des relations médiatiques variables entre les médias »⁵.

Moser en 2001 a déclaré ainsi dans un autre ouvrage que : « [...] depuis quelque décennies, nous assistons au développement accéléré de nouvelles technologies qui ont un impact sur nos médias »⁶.

Alors « la littérature apparaît essentiellement [...], intermédiaire, ...une opérative définie par sa capacité d'établir des liens actifs avec autre chose que la littérature »⁷ avec d'autres médias (d'arts).

En outre, il ne faut pas oublier que pour élaborer ces médias il nous faut des moyens techniques tels que « plume, pinceau, caméra, instrument »⁸ et que les médias ont des caractéristiques techniques spécifiques mis à l'œuvre dans les récits de Djebbar, avec laquelle ils entretiennent en relations pour élaborer une esthétique originale et délicate à aborder propre à l'auteure. Jürgen Ernst Müller constate que «les effets des œuvres d'art sont liées à des structures spécifique des médias»⁹. La rencontre de divers esthétiques dans un projet littéraire (scripturaire, cinématographique, picturale, musicale) ne peuvent pas être sans médiatisation, transformation et déplacement d'un média (contexte) à un autre pour un nouveau statut. «Les médias sont détournés de leurs usages structurels pour des usages spécifiques en fonction de la configuration particulière des récits et des projets littéraire de l'écrivain»¹⁰. De ce fait, la poétique du récit Djebarien s'inspire des techniques du montage du cinéma et de la rédaction scénaristique, des techniques et des procédés picturales,...etc. Alors,

¹ Farah A ïcha, Gharbi,(2010), L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebbar, Université de Montréal, p. 69.

² Ibid, p. 32.

³ Méchoulain, Eric, (2003), Intermédialités : le temps des illusions perdues, L'intermédialité. Montréal. p. 22.

⁴ Moser, Walter, (2000), Puissance baroque dans les nouveaux médias. Cinémas. Montréal. p. 44.

⁵ Ernst, Müller, Jürgen, 1994. Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale. Cinémas. Montréal, p. 213.

⁶ Moser,Walter. (2001). Pas d'Euphorie ! Anatomie d'une crise. Revue canadienne de littérature comparée. Montréal. p. 205.

⁷ Ibid, p. 198.

⁸ Farah Aïcha, Gharbi,op, cit, p. 166.

⁹ Ernst Müller, Jürgen. op, cit, p. 110.

¹⁰ Mathieu, Martine. (2004). L'Entredire Francophone(Usage des médias dans les littératures négro-africaines) presses universitaires. Bordeaux. p. 150.

l'intermédialité s'intéresse à la manière dont un média peut affecter un autre ou peut transparaître dans un autre « c'est le cas, par exemple, du cinéma dont l'émergence traduit un amalgame entre la photographie, le spectacle fantasmagorique et le music-hall »¹, mais elle n'a pas exclu l'échange entre médias et texte littéraire.

En associant la perception et l'étude de Mounia Hacib à l'université de Montréal 2010 à celle de Gharbi dont toutes les deux ont fait leurs études dans la même année. Elles ont étudié la conception d'Irina O.Rajwesky. « Comme l'intertextualité, l'intermédialité a provoqué une problématique de définition depuis sa présence au champ littéraire par Jürgen E. Müller »². Julia Kristeva définit l'intertextualité en 1967, dans son livre *La révolution du langage poétique* comme « le passage d'un système de signes à un autre ». Si cette définition nous semble toujours convaincante, pourquoi avons-nous besoin d'un deuxième concept de l'intermédialité? C'est évident qu'il y a une relation entre les deux concepts, mais après son introduction, le premier fut utilisé par la majorité des critiques- en principe aussi par Kristeva d'une manière très restrictive pour la description des processus de production de sens purement textuels. Donc, l'intermédialité devient d'une façon nécessaire et complémentaire dans le sens où elle vise la fonction des interactions médiatiques pour la production du sens. Par conséquent, Müller a ainsi décrit l'intermédialité comme « des interactions entre les médias »³. Alors pour qu'on soit plus clair, l'intertextualité est un terme restrictive au sens purement textuel, alors que notre théorie centrée sur l'interaction entre plusieurs médias au sein de l'œuvre littéraire (exemple l'interaction de la peinture avec l'écriture de l'œuvre d'Assia Djébar) Nous pouvons, également, utiliser une terminologie empruntée à Irina O.Rajewsky qui, dans un article intitulé « Intermediality, Intertextuality and Remediation : A Literary perspective on intermediality » envisage une autre conception littéraire de l'intermédialité à travers trois types de pratiques caractéristiques qui sont : « medial transposition », « medial combination » et « intermediale references ». « La transposition médiatique » : selon⁴ cette forme de l'intermédialité consiste à transformer complètement un média à un autre c'est-à-dire la transformation du système de signes non verbaux par le biais du verbal comme dans le cas de l'adaptation cinématographique des textes littéraires ou dans la novélisation.

¹ Villeneuve, Johanne. (2003). *La Symphonie-histoire d'Alfred Schnittke*, Intermédialités. cinéma, musique, Intermédialité. Montréal, p. 12.

² Mounia Hacib. (2010). *Récit multiple et diversité romanesque* dans : *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar. Université Concordia. Montréal, P. 158.

³ Ernst Müller, Jürgen. (2000). *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire*. Cinéma. Montréal, p. 109.

⁴ Rajewsky, Irina. O. (2005). *Intermediality, Intertextuality and remediation*. Intermédialités. Montréal, p. 51.

La deuxième pratique « la combinaison médiatique » est beaucoup plus la manifestation de la présence de plusieurs médias comme dans l'opéra, le théâtre ou la bande dessinée. C'est une association entre deux médias ou plus qui pour former un nouveau média.

Un autre concept « intermédialité références » se réalise sous forme de l'évocation ou l'imitation des techniques propre à d'autre media (d'art) « évoquer ou les imiter »¹; les textes littéraires intermediales renvoient à d'autres systèmes d'expressions de nature audio/visuelle (extra-verbaux), à l'expérience sensible et au souvenir du lecteur par tentative d'imitation. Ces textes insèrent des modèles artistiques (filmique, musicale ou picturale) qui ont des techniques dont le texte capable de crée des effets proches de celles-ci tels que les jeux du rythmes en musique.

E. Rouhtier s'interroge, pour sa part « qu'est-ce que l'intermédialité permet d'aborder, concrètement, et comment peut-on s'en servir? Le champ d'étude multidisciplinaire de cette théorie pose en effet problème. À ce sujet, Müller formule une question importante : « [comment construire un système pour tous les types d'interactions possibles ou réalisées?] ». Donc, « [concevoir l'intermédialité comme un axe de pertinence] qui peut venir prolonger ou compléter d'autres approches [et] contribuer aux travaux sur l'intermédialité littéraire en tant qu'outil pour l'analyse de textes », mais toujours vers des autres questions « [...] quels sont les phénomènes, en littérature, qui impliquent une relation intermédiaire et de quelle manière l'intermédialité est en mesure de rendre compte de ces phénomènes »².

La lecture a un rôle important d'interpréter les choses alors qu'il est suffisant de concevoir l'intermédialité que comme une simple relation construite entre les médias. La question des « références intermediales » abordée par Rajewsky et de la compétence de lecteur qui lui permet d'en avoir une perception sensible est ainsi « Comment un lecteur reconnaît des indices d'un mode d'apparaître cinématographique ou picturale dans le texte littéraire », « on peut [...] déjà repérer deux grands champs intermédiaux qui correspondent à deux grands modes perceptifs, l'un relatif à l'oralité (à la perception auditif, l'autre relatif à l'image (à la perception visuelle) »³.

Alors cette troisième pratique nous semble plus convenable pour notre analyse. Elle nous permettra d'étudier les stratégies textuelles de constitutions de sens qui contribuèrent à la signification globale de l'œuvre. Parce qu'on a choisi « les références intermediales » on va l'aborder comme une notion « d'un défi de lecture » comme l'a nommé Gharbi, il faut qu'on approfondie ainsi un peu plus tout d'abord par l'idée⁴ « d'évoquer ou les imiter ». Donc le

¹ Ibid, p. 55

² Elisabeth, Rouhtier, op cit, p. 15.

³ Huglo, Marie-Pascale. (2007). Le sens du récit . Presse universitaire septentrion. Canada. P. 27.

⁴ Rajewwsky , Irina. O. op, cit, p. 55.

concept d'imitation, d'évocation et de référence intermédiaire sont « synonymiques »¹, d'ailleurs l'imitation selon le théoricien est ce que fait l'œuvre littéraire à des techniques d'autre média; en passant du septième art à la littérature par l'imitation de ses techniques.

Donc, il existe deux formes de référence : la première référence explicite qui ressemble à l'intertextualité et la deuxième l'évocation implicite qui dépend de l'actualisation mentale du lecteur même si le récit ne présente pas l'intermédialité concrètement ou par l'imitation. Le lecteur par son processus cognitive peut voir et entendre lors de la lecture; il puisse reconnaître les petits indices, les traces, les marques et les signaux que ce soit faibles ou forts par leur présence. Il doit avoir cette compétence de sensibilité qui dépend de son expérience culturelle, l'aptitude de s'en souvenir au moment de lecture et la capacité d'actualiser les références.

Audrey Vermetten donne l'importance à une pratique de littérature appelée «spectaculaire »², pour pousser le lecteur à penser à l'esthétique d'autre art lors de la lecture d'un roman. Il a mentionné plusieurs moyens pour connaître le « fonctionnement indiciel »³, d'un récit caractérisé par l'intermédialité. Vermetten ainsi fait remarquer que le récit présentera des signes qui peuvent « orienter » le lecteur pour découvrir la présence d'une intermédialité implicite comme l'usage d'un vocabulaire spécialisé renvoyant aux arts utilisé dans le code narratif littéraire, il nous invite ainsi à prendre en considération « les indices explicites » de l'intermédialité dans l'œuvre littéraire. Les indices sont de nature à la fois textuelle, co-textuelle et diégétique. Autrement dit ce sont « les seuils » de Gérard Genette «les titres, l'intertitre, les couvertures et annexes, les épigraphes, les préfaces et les postfaces».

I-II- L'intermédialité littéraire :

La conception de « l'intermédialité» nous invite à lire une œuvre d'art aussi bien dans sa spécificité que dans toute sa complexité, en intégrant divers fragments, non pas comme une juxtaposition, au contraire comme une intégration continue, en somme comme une continuité dans la discontinuité des formes artistiques. C'est le rapprochement, la complémentarité et l'interaction entre les différentes formes artistiques. Contrairement au concept de l'intertextualité littéraire, l'intermédialité apparaît comme une sorte d'art combinatoire initiant un dialogue, un échange entre deux ou plusieurs art et faisant intervenir différents niveaux de relations : le niveau technique, le niveau de la représentation et le niveau esthétique.

Dans notre perspective, l'intermédialité participe de la mise en relation d'un texte littéraire (signe verbal) avec l'ensemble des textes artistiques (signes iconiques et visuels). Elle rend également compte de la dynamique du processus de transformation ainsi que des

¹ Farah Aïcha, Gharbi. op, cit, p. 82.

² Vermetten, Audrey. (2005). Un tropisme cinématographique. Poétique. France. P. 492.

³ Ibid, p. 494.

rapports qui s'établissent entre les différents médias. Il s'agit aussi bien d'une appropriation, une réécriture des autres formes d'expressions artistiques que des modes d'insertion (d'imitation) des fragments dans l'espace textuel.

Par intermédialité, nous entendons donc, à la suite de Müller, une relation de coprésence, de transposition, d'intégration et d'interdépendance permanente des différentes formes d'expressions artistiques. Autrement dit, les romans s'inscrivent dans une approche esthétique, qui se retrouve aussi bien dans la littérature, la peinture, la musique que dans le film et pour laquelle l'expérimentation à travers le mélange des genres et des thèmes, la transposition, l'adaptation, l'hybridité de l'œuvre, est un principe de création. Ainsi définir l'intermédialité permet de proposer une lecture de « Femmes d'Alger dans leur appartement » d'Assia Djébar à travers une étude de l'inclusion du récit pictural dans l'espace textuel. C'est par la voie de la vue que le lecteur entre dans le monde romanesque, sous l'effet conjugué du pinceau et du rêve.

L'intermédialité ne fonde pas une relation de réécriture au sens strict du terme, mais bien une relation de dialogue, de complémentarité entre différents médias comme si ce rapprochement des arts permettait de faire éclater les cadres et les frontières des genres et de proposer un désir de syncretisme et de répétition, que ce soit pour les arts plastiques et le film ou pour la littérature : non pas une rupture mais une intégration. Cette disposition, pour reprendre un terme de la rhétorique classique, fonde en grande partie l'écriture postcoloniale, non seulement parce qu'elle repose sur une hybridité des genres mais aussi parce qu'elle refuse l'unité, la pureté et exhibe, de manière différente et parfois ostentatoire, l'hétérogénéité. Ce sont les modalités de cette écriture du discontinu et du mélange qui déterminent la spécificité et la singularité d'Assia Djébar.

Dès le retour volontaire d'Assia Djébar sur la scène littéraire en 1980, « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » est connu comme une œuvre médiatique. Dès le titre, un fort rapport dialogique apparaît entre ce dernier recueil et les toiles des deux peintres, dans la mesure où ce recueil a fait des emprunts et s'inspire des peintres déjà cités, qui mènent à l'élaboration de toute une suite de narrations racontant l'histoire des algériennes. Assia Djébar a fait recours au code pictural comme médiateur pour enrichir son propre monde esthétique romanesque. Sans oublier que dans ce recueil, il n'y a pas que la médiation picturale, mais il y a aussi une médiation cinématographique vu son contexte de naissance, ce que nous avons déjà expliqué dans le premier chapitre. Mais ce qui nous intéresse dans ce travail est la première médiation. Tout d'abord, nous affirmerons la présence du code pictural dans l'œuvre d'Assia Djébar puis nous aborderons quelques procédés que l'auteure a utilisés dans la réécriture du recueil, en commençant par la toile de Delacroix puis la toile de Picasso.

II-La dimension picturale :

La narration visuelle de notre corpus s'enrichit d'avantage par l'interférence du picturale qui a été confirmé par l'auteure elle-même et par les critiques de son œuvre dont le lecteur ne lui échappe une telle remarque (le croisement entre l'expression romanesque et l'expression iconographique). L'iconographie qui entoure la production matérielle du récit Djebarien n'est pas arbitraire, mais elle est signifiante. À bien des niveaux et selon divers degrés, elle en révèle beaucoup (quoique de façon indiciaire seulement) sur l'esthétique de la romancière et sa nouvelle voie créative. Elle signale que l'image fait sens dans l'imaginaire scripturaire de Djebbar, qu'il faut en tenir compte, et qu'elle ne joue pas uniquement un rôle commercial, d'attraction strictement publicitaire. Elle s'annonce d'emblée à partir des couvertures, des titres, des intertitres, des postfaces et des textes.

Tous se lisent dans notre corpus sous le titre éponyme du tableau « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » de Delacroix et l'intertitre de « *Femme qui pleure* » de Picasso. Les différents tableaux de la femme algérienne créés par Delacroix et Picasso se veulent comme une réécriture faite par Assia Djebbar.

La critique Hacib rapporte les propos de Chaulet-Achour et Silem dans son travail de recherche de 2010 en postulant :

« On peut penser [...] que le choix de Delacroix, [de deux autres] de ses tableaux continue l'« association » Djebbar/Delacroix consacrée depuis « Femmes d'Alger » et [qu'ils fonctionnent] donc comme [indicateurs] de reconnaissance pour le futur lecteur. Il y a donc une continuité certaine. Mais il n'y a pas la même nécessité organique que dans l'ouvrage précédent entre peinture et littérature. [Ce sont des illustrations] [...] qui ne [donnent] pas lieu à la richesse antérieure du dialogue avec le texte »¹.

Les critiques de cette interférence dans l'écriture de Djebbar sont peues, ils en ont consacré un chapitre dans leur ouvrage ou ont écrit des articles intéressants sur ce sujet. Gharbi dans son récent ouvrage « l'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebbar², Monia Hacib en 2010, Maria Gubińska en 2016 dans un article titré Dialogue de la littérature et de la peinture dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djebbar et le travail des deux collaborateurs D. Benhafsi et I. A. Bentounsi. Ces critiques sont faites pour insister sur l'idée d'Assia Djebbar d'affranchissement de la femme arabe enfermée en l'arrachant

¹ Chaulet-Achour, Christiane et Ali Silem, « Peintures orientalistes à la devanture-Étude de quatre couvertures », dans discours-en-jeux (Colloque du département de français de l'Université d'Alger, avril 1986), Alger, Office des Publications Universitaires, 1992. Document non paginé. Cité dans Mounia Hacib. (2010). Récit multiple est diversité romanesque dans L'amour, la fantasia d'Assia Djebbar. Université Concordia. Montréal.

² Farah Aïcha Gharbi, (2010). L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebbar. Université de Montréal, p.63-80.

aux modèles créés par les peintres et au même temps affranchir son écriture de l'emprisonnement dans un genre romanesque.

En l'analysant, nous constatons que « la peinture n'intervient pas comme sujet-il ne s'agit pas d'un texte sur la peinture---mais comme forme littéraire »¹. Nous étudierons ainsi la manière dont Djebbar a déchiffré les codes picturaux de l'artiste pour les récupérer et se les approprier après, lors de la rédaction de ses nouvelles : « En effet, le texte utilise le code pictural comme médiateur afin d'enrichir son propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans l'œuvre [...] est-elle médiatisée par une esthétique littéraire »² Anna Vetter s'interroge sur la manière de la redéfinition de sa poétique esthétique.

Donc, notre objectif sera de déterminer à quel point le recueil de nouvelles est marqué par la peinture, afin de dévoiler les procédés et les modalités du passage de la peinture à l'écriture, tout en utilisant le code picturale comme médiateur qui enrichit l'esthétique littéraire de notre romancière. Ce travail s'accomplit à l'aide de l'intermédialité comme outil de recherche. Tout d'abord, nous allons essayer de montrer la présence de la peinture dans le recueil explicite ou implicite, en particulier dans la nouvelle éponyme « Femmes d'Alger » . Et ensuite, nous parlerons des procédés d'écriture qui ont aidé l'auteure à retravaillé les tableaux de Delacroix et de Picasso.

II-I L'art plastique dans le recueil :

En effet, l'intérêt pour la peinture chez Assia Djebbar commence par « *Femme d'Alger dans leur appartement* » où deux peintres, Delacroix et Picasso, façonnent le regard porté sur l'œuvre et les personnages dont la première nouvelle éponyme se donne à lire comme une réécriture de la toile du peintre français Delacroix en portant le même titre, mais elle y ajoute plusieurs thèmes et idées qui ne sont pas présents dans le tableau. Les deux doctorantes algériennes Benhafsi Dalila et Ikram Aya Bentounsi réaffirment l'idée du critique Calle-Gruber (Un titre, trois œuvres) que « *Femmes d'Alger dans leur appartement* », un titre désignant trois œuvres qui renvoient à une période historique estimée de près d'un siècle et demi, depuis la prise d'Alger(1830) jusqu'à la publication du livre d'Assia Djebbar (1980). Ce sont donc deux œuvres renvoyant à trois syntagmes présentés en trois langues : la langue de la peinture de Delacroix (1834), fruit d'un long travail sur les notes et les graphismes pris à Alger; la langue de la peinture de Picasso, qui a élaboré, à partir de 1953, des variations sur le tableau de Delacroix et produit son interprétation des « Femmes d'Alger »[...]; la langue de

¹ Anne Vetter, « De l'image au texte », dans Montserrat Prudon(dir), Peinture et écriture, Paris, La Différence/UNESCO, coll. « Traverses », 1996, 207.

² Ibid.

l'écriture d'Assia Djébar qui par son génie, fusionne, à ce double titre et à l'enseigne des deux peintres, une suite de nouvelle... »¹.

Le recueil se présente en deux parties dont chacune contient un certain nombre de nouvelles. La première partie « Aujourd'hui » contient deux nouvelles : « Femmes d'Alger dans leur appartement » et « La femmes qui pleure », alors la deuxième partie « Hier » se compose de quatre nouvelles à savoir « Il n'y a pas d'exil », « Les Morts parlent », « Jour de Ramadhan » et « Nostalgie de la horde ». Elles étaient précédées d'une « Ouverture » rédigée en 1979 et clôturées par une « Postface » écrite la même année², intitulée « Regard interdit, son coupé ».

Donc, nous avons deux tableaux de Delacroix tout comme l'œuvre de Djébar comporte deux parties "*avant*" et "*hier*" qui présentent deux époques de l'évolution de la femme algérienne avant, pendant et après la guerre d'indépendance algérienne. Dans la dernière partie, il s'agit d'un intertitre intitulé « *La Femme qui pleure* » qui emprunte son titre à une toile de Picasso.

Femmes d'Alger dans leur appartement (1980) emprunte son titre au tableau de Delacroix dont la première version est présentée au public en 1834. La longue réflexion de l'auteure sur le destin des femmes en Algérie, se trouve dans la postface du livre intitulée « Regard interdit, son coupé ». La postface est un élément du paratexte que G. Genette lui accorde une grande importance. Elle détermine sa fonction : « Par son emplacement et son type de discours, la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou correctrice »³. Dans notre corpus, la postface est un essai réflexif qui se situe à la fin du recueil afin de corriger les fausses intentions et le « regard volé » de Delacroix à l'intérieur du harem, le regard d'un homme d'Occident qui a une vision exotique, orientaliste sur la femme algérienne. L'auteure veut corriger la vision des deux occidentaux donnée sur la femme algérienne pendant des ères différentes. Elle essaie de déchiffrer les messages transmis par différentes versions successives suggérées au tableau par Delacroix et de Picasso. La postface se compose de trois parties : la première qui est consacré à Delacroix, la deuxième qui est un essai sur le statut de la femme dans la société algérienne et la troisième porte sur Picasso. Djébar, par conséquent, a réussi à contempler soigneusement puis à faire une analyse picturale des « Femmes d'Alger » avec une originalité appréciée, des réflexions personnelles

¹ Dalila Benhafsi, Ikram Aya Bentounsi, De la peinture à l'écriture: naissance de « Femmes d'Alger dans leur appartement », Revue afak des sciences, Issn: 2507-7228_Eissn:2602-5345, <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/351>, vol: n°7, p 614.

² Cette composition du recueil concerne la première édition des Éditions "Des Femmes" en 1980. Or en 2002, Albin Michel réédite les nouvelles avec une septième nouvelle « La nuit du récit de Fatima » qui est écrite par Djébar en septembre –octobre aux États Unies.

³ Gérard. Genette, Seuils, Edition Seuil, Paris, 1987, p.220.

caractérisées par une pertinence et une vraisemblance intégrant l'histoire de la critique, tout en la présentant d'un regard neuf. Dans sa postface, Djebbar réclame que dans les premières « Femmes d'Alger, le but essentiel de Delacroix était de maîtriser l'acquisition d'un savoir authentique sur la femme algérienne et son vécu quotidien au sein d'un harem, n'oublions pas qu'il était ébloui de ces scènes lors de son voyage à Alger. Djebbar nous précise que durant son séjour, Delacroix n'arrête pas de prendre un nombre intéressant de notes relatifs à son œuvre picturale, elle affirme que :

« Delacroix veut tout savoir de cette vie nouvelle et mystérieuse pour lui. Sur les multiples croquis qu'il entreprend -attitudes diverses de femmes assises- il inscrit ce qui lui paraît, important à ne pas oublier : la présence des couleurs avec le détail des costumes »¹.

Ainsi Djebbar expose ses doutes en une série d'interrogation sur la réalité de l'acquisition d'une vraie et pure connaissance de Delacroix sur la femme algérienne à travers la peinture de cette toile :

« Ce cœur du harem, est-il vraiment tel qu'il le voit ? (...), il y'a là l'équivalent d'une compulsion fétichiste qu'aggrave la certitude de l'unicité irrévocable de ce moment vécu, qui ne se répètera plus jamais (...). A son tour à Paris, le peintre travaillera sur l'image de son souvenir qui tanguent d'une incertitude, il en tire un chef-d'œuvre qui nous fait toujours nous interroger (...), la vision, complètement nouvelle, a été perçue image pure. Cet éclat devait en brouiller la réalité »².

Djebbar médiatise l'écriture du picturale ou du plastique dans plusieurs passages à travers le jeu des lumières, des couleurs, des formes et des attitudes. D'ailleurs, dans un livre intitulé des mots et des couleurs, André Billaz affirme que : « *La littérature fut d'abord selon toute vraisemblance, une sorte de substitut [pour la peinture] : lorsqu'on ne pouvait pas voir le tableau et qu'aucune production n'était disponible, l'écrit prenait en charge une description qui devait d'abord donner un équivalent du visuel* »³.

Il confirme le rapport dialogique qu'entretient le picturale avec le scriptural, entre le visible et le lisible dans la mesure où la description prend en charge l'équivalent du visuel comme un substitut pour la peinture qui dévoile l'invisible du visuel.

Mounia Hacib ajoute à ces affirmations que : « *Les nouvelles du recueil et l'écriture, dans une tentative de dépassement, dévoile ce que la toile ne montre pas. Pour tentative de dépassement, dévoilement ce que la toile ne montre pas* »⁴.

¹ Assia Djebbar, Femmes d'Alger dans leur appartement, Paris, des femmes, 1980, p. 172.

² Assia. Djebbar, " postface", Femmes d'Alger dans leur appartement, op, cit, p. 147.

³ Billaz, André. (1981). Des Mots et des couleurs, Etudes sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIXe et XXe siècles). Presses Universitaires. Lille, p.89.

⁴ Mounia. Hacib (2010). Récit multiple est diversité romanesque dans *L'amour, la fantasia d'Assia Djebbar*. Université Concordia. Montréal, p.74.

Assia Djébar s'est distinguée d'une manière évolutive en romancière, dramaturge, poète, cinéaste, nouvelliste et essayiste de langue française à l'échelle mondiale. Son œuvre narre l'histoire d'un double combat : le premier est celui d'un peuple qui rêve de retrouver son indépendance; le second celui des femmes algériennes contre l'oppression masculine et le fanatisme religieux pour aboutir à une liberté de la parole, de la pensée, du mouvement et de l'action, Djébar déclare dans sa postface :

« Nombre d'épisodes, dans l'histoire des résistances algériennes du siècle dernier, montrent en effet des femmes guerrières, sorties de ce rôle traditionnel de spectatrices. Leur regard redoutable aiguillonnait le courage, mais soudain, là même où pointe l'ultime désespoir, leur présence même dans le mouvement bouillonnant du combat fait la décision »¹.

L'auteure s'engage littérairement, par le biais de l'esthétique, à offrir à la femme algérienne une identité solide et profonde, à lui donner la parole pour se justifier au sein d'une société arabo-musulmane. D'ailleurs Djébar affirme cet engagement dans l'ouverture de son recueil :

« Cette contrainte du voile abattu sur les corps et les bruits raréfie l'oxygène même aux personnages de fiction. À peine approchent-ils du jour de leur vérité qu'ils se retrouvent la cheville entravée, à cause des interdits sexuels de la réalité [...]. Ne pas prétendre « parler pour », « ou pis » parler sur, « à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit. Et ne pas oublier que celles qu'on incarcère, de tous âges, de toutes conditions, ont des corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes. Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles- nous délivrons-nous tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps ? Parlent-elles vraiment, en dansant et sans s'imaginer devoir toujours chuchoter »².

Le thème de la libération des femmes algériennes est fortement apparu dans les nouvelles de Djébar notamment comme dans les œuvres des deux peintres. Cette libération ne s'acquière qu'avec un dialogue entre le texte lui-même et l'image picturale. Elle ajoute que : « Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes »³.

¹ Djébar, Assia, « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement (1980)*, Paris, Des Femmes, 1955, p. 156-157.

² DJBAR, Assia, "ouverture", *Femmes d'Alger dans leur appartement (1980)* op. cit, p8.

³ Ibid, p. 164.

À travers ces mots, Assia Djébar établit elle-même le rapport dialogique d'une manière explicite entre « Femmes d'Alger » et la peinture. En plus de l'empreinte du titre, le recueil de nouvelles ajoute une sorte d'itinéraire chronologique à un aspect narratif. Les tableaux de Delacroix et de Picasso mettent en œuvre une méditation purement esthétique sur les femmes algériennes, tout en notant la difficulté de saisir le facteur temps qui les sépare. La nouvelle « Femmes d'Alger » éponyme nous conduit à une deuxième affirmation révélant la référence à cet art. Le dialogue entre le récit littéraire et l'image picturale dont le passage nécessite l'emploi d'un ou plusieurs médiateur (s), permet l'édification d'une sorte de pont entre ces deux arts ainsi que la définition de la notion d'esthétique littéraire de Djébar. L'auteure dote ses personnages de l'acte de parole dans un espace où le texte et l'image se mêlent, ce qui leur offre plus de liberté, d'expression et même d'existence. Donc ces « Femmes d'Alger » figées, stagnantes et immobiles sur les tableaux des deux artistes, deviennent mouvantes, vivantes et en pleine activité dans l'écrit narratif de notre romancière. Celle-ci produit un discours sociopolitique et historique féminin par excellence concluant à la libération de la femme algérienne de la servitude masculine, afin de lui garantir une délivrance à la fois physique (libérer la femme des espaces d'emprisonnement des sérails) et morale (faire sortir la femme du silence), les récits de l'écrivaine se marquent d'un caractère descriptif à la fois traditionnel et en outre d'un caractère psychologique des personnages féminins dominants au cœur de ses nouvelles.

II-II-Entre l'image et le texte :

Dès le titre un pur rapport dialogique apparaît entre l'œuvre de Djébar « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » et les tableaux des deux peintres dans la mesure où ce recueil a fait des emprunts et s'inspire des peintres déjà cités, qui contribuèrent de toute une suite de narrations racontant l'histoire des algériennes.

Plusieurs critiques littéraires ont posé la question sur la pratique d'une réécriture complexe des tableaux qui inspirent Djébar : *Comment peint-elle un texte par un langage métaphorique?*, se demander encore : *Comment écrire comme un peintre ?*

Pour répondre à cette question, nous nous appuyons sur les travaux analytiques de plusieurs critiques d'arts. Ainsi, nous divisons ce travail en deux parties, l'une est consacrée au peintre Delacroix et « Femmes d'Alger » et l'autre concerne Picasso et « Femmes d'Alger ». Comment Assia Djébar réécrit-elle les deux toiles de Delacroix et de Picasso dans son recueil ?

II-II-1- : Delacroix et « Femmes d'Alger » :

Après les interprétations personnelles de l'auteure sur les toiles de Delacroix, Djébar écrit les nouvelles « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » poussée par le désir de corriger

la vision du peintre Delacroix conçue sur la femme algérienne au moment de son illustre voyage à Alger, et aussi dans le but d'éclaircir le côté invisible et énigmatique du tableau par les mots magiques de l'écriture. Pour cela, Djebbar a utilisé des procédés d'écriture qui l'ont aidé à conclure une rencontre furtive entre l'image picturale et le texte littéraire. L'auteure a réussi à produire un espace médiateur qui favorise une sorte de communication entre les deux arts. Dans ce travail, nous allons aborder ces procédés d'écriture en les illustrons par des exemples ou des extraits des nouvelles du recueil. Dans la nouvelle éponyme Femmes d'Alger, la présence d'espace du rêve est remarquable. L'exemple du cauchemar d'Ali, le mari de Sarah dans les deux premières parties de la nouvelle éponyme du recueil. Ces deux parties traitent le cauchemar d'Ali le chirurgien pendant l'opération de sa femme Sarah dans la nuit. Ce dernier se déroule dans un espace irréel de caractère onirique. À titre d'exemple, nous citant cet extrait de cette deuxième partie : « [...] hommes au torse nu, au masque d'infirmier sur la bouche (non, pas « mes » infirmiers) [...], [...] la table se découvre avec des flacons suspendus, et des tuyaux, un matériel de cuisine ?... « Ma » table, « ma » salle, non, je n'opère pas car je ne suis pas là, à l'intérieur [...], je regarde, mais je ne suis pas avec eux, Sarah se réveillera-t-elle, début ou fin de l'opération [...] »¹.

Or cette même qualité est présente dans le travail pictural de Delacroix. Cette idée directrice est exposée dans ce petit extrait de Pierre Luquet dans un chapitre intitulé « L'œil et la main » déclare : « il faut considérer la pensée picturale comme un travail mental (...) au sens du travail du rêve »².

Or, le cauchemar d'Ali ressemble à l'expérience de Delacroix qui n'a pas arrivé à connaître ni l'algérienne, ni la peine, ni la tristesse qu'elle porte en elle à cause de l'enfermement et du silence ainsi le chirurgien n'a pas connu ni sa femme, ni le mal. Les deux hommes mettent l'accent sur l'espace, sur le corps de la femme et le décoratif. Ali était à l'extérieur de la salle de l'opération comme Delacroix était à l'extérieur de la situation de l'emprisonnement et du monde intime des femmes algériennes. Les deux regardent la femme comme un objet de regard et non un sujet qui a une vie intérieure.

Alors, Djebbar s'est investie du rêve, de son espace et des procédés d'expression ou d'écriture qui lui appartiennent : la figuration, la condensation, le déplacement et la symbolisation³, comme médiateurs entre son écriture et les peintures de Delacroix et Picasso. Avec son génie et la structure de son langage inconscient, Djebbar rend explicite la pensée picturale tout en l'intégrant dans une pensée et une écriture littéraire très originale dans

¹ Djebbar, Assia(2002), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel. Paris, p. 62, 63.

² Luquet. Pierre, « L'œil et la main », dans *Psychanalyse des arts de l'image*, Paris, Clancier- Guénaud, coll. « Centre national des lettres », 1980, p. 237.

³ Explication des procédés d'écritures: ces procédés ont été découvertes et définis par Sigmünd Freud dans son célèbre ouvrage « *Psychanalyse* » (Paris, P.U.F, 1973).

l'objectif de montrer ce que cachent les images de Delacroix. A ces propos, nous ajoutant les paroles de Lascault Gilbert qui affirme qu'une telle « approche de l'œuvre d'art semble bien avoir le but essentiel (...) d'éclaircir, de préciser le statut du visible dans ses rapports avec l'inconscient »¹.

Nous tirons ici un extrait du roman pour expliquer comment Assia Djébar inclue l'esthétique de la peinture de « *Delacroix* » dans son écriture où la description de Djébar des femmes de la nouvelle semble pareille à celle des femmes de Delacroix dans le tableau.

*« Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés - le brouillard de la pièce étroite empêche d'en voir la couleur - ou châtain clair, plutôt auburn, serait-ce Sarah? Non, pas noirs... La peau semble transparente, une perle de sueur sur une tempe... La goutte va tomber. Cette ligne du nez, la lèvre inférieure à l'ourlet rose vif : je connais, je reconnais! »*².

Un autre point signifiant que nous l'envisageons très pertinent dans le cheminement de cette étude est le choix de la nouvelle comme genre littéraire adéquat pour cette écriture inter-médiale. Djébar choisit la nouvelle pour son projet romanesque parce qu'elle est considérée comme un genre polymorphe censé de faciliter la réécriture d'un tableau et ont une similarité remarquable.

La nouvelle est un genre littéraire dont sa première caractéristique est la brièveté; elle est toujours plus ou moins brève et ne s'étend généralement jamais au-delà de 50 pages. Elle s'inscrit donc dans un espace matériel assez restreint, ce qui n'est pas sans la soumettre à un certain principe de condensation, c'est-à-dire que la nouvelle doit pouvoir dire très vite et dire l'essentiel. Donc, elle est douée d'une sorte de plénitude signifiante. Même, la nouvelle est soit à dominante narrative, soit à dominante descriptive. Elle obéit à un certain degré de narration, une logique d'unicité qui se trouve surtout au niveau des personnages et de son action, de son intrigue. Djébar a choisi un tel genre romanesque parce qu'il répond à ses fins esthétiques inter-médiales. Nous avons vu en haut que la romancière s'inspire du rêve et ses procédés dont l'un de ces derniers n'est que la condensation. Cette dernière est présente dans les deux arts : la nouvelle et la toile car « *Les femmes d'Alger* » de Delacroix représente une peinture figurative qui met en lumière une situation très précise et se situe dans un cadre d'espace-temps restreint et réduit renvoyant à un contenu imagé et fictif. Le peintre représente ses « *femmes d'Alger* » ainsi : debout, trois femmes assises à l'intérieur du harem, et à leur côté une servante debout où règnent le silence et l'immobilité sans un indice temporaire. La lumière du sérail est particulière, reflétant un univers plein de couleurs vives et localisant de nombreux

¹ Lascault. Gilbert, coll. "Pour une psychanalyse du visible" dans "Les sciences humaines et l'œuvre d'art", Gand, Témoins et témoignages/Actualité, coll. « La connaissance », 1969, p. 88.

² Djébar, Assia. (2002) *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 61.

objets précieux, de beaux vêtements et de fastueux bijoux. À la suite de ces quelques descriptions qui ont permis de faire cet éclaircissement sur le lien qui unie la nouvelle et la toile au niveau de l'un des procédés que Djebbar l'a approprié pour réaliser son projet romanesque. Le chercheur Michel Host donne une définition remarquable à ce sujet : « [...] Je proposerai de définir la nouvelle comme une peinture délicate de petite dimension. Car sans doute l'art des miniaturistes a quelque chose à voir avec celui des nouvellistes : dans les deux cas il s'agit de réduire un évènement, un portrait, un paysage à sa plus simple expression, en donnant le maximum de force à chaque détail»¹.

II-II-2 Picasso et « Femmes d'Alger » :

La toile « Femmes d'Alger » d'après Delacroix proposé en 1955 par le peintre cubiste Picasso, renvoie à l'idée des personnages féminines libérés de leur univers d'enfermement en quittant leurs appartements et leur harem s'exposant physiquement au monde extérieur de la même façon. Ces personnages sont aussi accompagnés d'une forte lumière; une lumière éclatante et éblouissante.

Assia Djebbar inclue dans son récit la peinture de « Picasso » dans la première partie du recueil « Aujourd'hui », placée juste après la nouvelle « Femmes d'Alger », est intitulée « La Femme qui pleure » en empruntant son titre à un tableau de Picasso peint en 1937 « La Femme en pleurs ». Dans cette nouvelle rassemble les femmes dans le hammam pour les faire montrer nues au public à partir de "la métaphore de l'eau", une symbolisation de purification et de destruction au même temps. Les femmes sont nues à l'intérieur du hammam, l'une parle de soi-même à l'autre de leur douleur, leur souffrance et leur passé. Les femmes à ce moment se libèrent de ses maux et de ses mauvais sentiments cachés longuement et de leur intimité :

« Enfin les héroïnes [...] y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les « dévoilées » comme des « dénudées ». Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leurs corps »².

Cette nudité est un élément médiateur qui rapproche le tableau de Picasso de la nouvelle.

Dans la postface, Djebbar affirme que Picasso offre les femmes d'Alger nues sans voile et sans vêtement comme l'image des femmes au hammam. Ici, les femmes sont libérées de leur emprisonnement. Elles s'affichent en pleine lumière, leur corps devant le public comme la lumière dans la toile du peintre cubiste.

¹ HOST, Michel, « Enlumines », Revue des deux mondes, juillet-août 1994 : « La nouvelle, c'est l'urgence », p.147. Cité par Joël Glaziou, op. cit, p. 240.

² Djebbar, Assia, dans « Femmes d'Alger dans leur appartement »(1980), Paris, Albin Michel, 2002, p163.

De cela, Djebbar met un autre procédé d'écriture concernant l'espace du rêve qui est la fragmentation caractéristique de la peinture cubiste. Cette dernière explore ses thèmes par bribes, en les déconstruisant. L'étude géométrique des formes complexes est au centre de leur intérêt. Picasso a désarticulé les corps des femmes, leurs silhouettes sont écartées et toute l'œuvre rassemble différentes parties de du corps féminin, les jambes, les bras, les visages et les poitrines s'entrecroisent dans le désordre. Les spectateurs les distinguent comme des formes géométriques complexes avec des angles et des facettes nombreuses.

En parallèle, les idées de l'éclatement et de la fragmentation dans la nouvelle de Djebbar apparaissent au niveau de la forme et du contenu, ce qui est confirmé par la lecture formelle qu'elle donne à la toile de Picasso, dans la postface du recueil : « Picasso (...) fait éclaté le malheur (...) éclatement improvisé dans un espace ouvert (...) les seins éclatent (...) Deux ans après cette intuition d'artiste, est apparue la lignée des porteuses de bombes, à la bataille d'Alger. (...). Il s'agit de se demander si les porteuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d'expression le plus direct : leurs corps exposés dehors (...) ? En fait elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs seins, et les grenades ont éclaté contre elles, tout contre »¹.

Maria Gubińska noue un lien historique entre ces chef d'œuvres de Picasso et la guerre de l'Algérie en affirmant que : « Cette peinture cubiste disloquée, fragmentée correspond aux événements authentiques de la guerre d'Algérie pendant laquelle les porteuses de bombes exposaient leurs corps dehors et certaines d'entre elles étaient exposées aux tortures. L'époque de la guerre d'indépendance est une époque de transgressions et paradoxalement, elle est favorable à l'émancipation de la femme arabe au cours de la guerre. Premièrement, les femmes algériennes, porteuses de bombes sortent du harem, deuxièmement, on parle publiquement de leurs actes, des tortures, des viols »².

La nouvelle représente donc deux ères de l'évolution qu'a connues la femme algérienne : avant et après la guerre de l'indépendance. La romancière a su comment s'approprier des codes picturaux du peintre afin d'enrichir son propre univers esthétique littéraire. L'univers chaotique de la toile traduit bien l'intériorité complexe et instable qui hante les personnages féminins du récit. L'exemple d'Anne, l'amie de Sarah l'épouse d'Ali, cette suicidaire qui doit vomir les cachets qu'elle a ingurgités pour se ressaisir. Ce procédé d'éclatement est apparent chez Djebbar dans son récit avec ses personnages féminins. Djebbar dote son écriture aussi des procédés typographiques précis afin de les donner son aspect « émietté » : des paragraphes sont ici et là placés en retrait par rapport au texte

¹ Djebbar, Assia, « postface », op. cit, p. 162-163.

² Maria Gubińska, Dialogue de la littérature et la peinture dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Quêtes littéraires n°6, 2016, Université Pédagogique de Cracovie, p. 104-105.

principal, sans compter qu'ils sont aussi entrecoupés d'extraits soulignés en italique. Cet agencement textuel irrégulier fait référence à l'esthétique de la peinture cubiste. Rappelons-nous de la structure générale de la nouvelle qui forme une unité singulière malgré qu'elle soit répartie en nombre restreint de parties, le cas de la nouvelle « Femmes d'Alger » contienne quatre parties. Cela est une confirmation d'une pratique de la fragmentation et d'éclatement. Quant à Picasso, il a exposé son chef-d'œuvre « *Les Femmes d'Alger* », le 14 février 1955 à Paris. Pour cela, il a réalisé 14 dessins préparatoires qui représentaient le noyau de cette toile universelle. C'est donc une véritable pratique de reproduction et de répétition annonçant une modulation fragmentaire qui a donné naissance à ce chef-d'œuvre, ce qui explique le génie et la stylistique personnelle de Picasso. Cette esthétique de répétition lui permet d'accéder au « fond » de la femme algérienne et, par conséquent, de la dévoiler et de la libérer. La critique d'art Brigitte Leal affirme que : « Ces nombreux dessins préparatoires [...] ont analysé les différentes postures des femmes, les ont superposées, imbriquées [...] Picasso a ainsi malaxé les chairs rebondies, les a pliées [...], développant la simultanéité des points de vue du corps. [...] Il les a soumises à des torsions, puis les a cassées, les a contraintes à une géométrie rigoureuse d'angles aigus, de volumes à facettes [...]. Ce qui l'intéressait, c'était ce qui se passait d'une version à l'autre, les modifications, les métamorphoses, les allers et retours, les constances [...]. [...] Son œuvre s'est donc conçue comme un tout, un ensemble, et non comme une succession de tableaux uniques »¹. Djebbar a procédé à l'animation de ses personnages féminins en utilisant des pulsions que nous trouvons ainsi chez Picasso dans sa toile. La répétition dans la série du peintre et son modèle de Picasso dont nous pouvons éclaircir le débat à ce sujet comme suit : il y a deux pulsions qui nous conduisent à l'animation et à la motivation de Picasso. La première est appelée « pulsion d'emprise » visant l'objet peint et dont le but est de dominer l'objet par la force. Ce qui nous permet de dire qu'il s'agit d'une pulsion de « pouvoir » amenant Picasso à s'emparer de l'œuvre de Delacroix afin de la faire sienne et d'arriver finalement à la dominer. Quant à la deuxième pulsion est « la pulsion de maîtrise » visant à l'excitation du sujet peint. Après ses nombreux dessins préparatoires, l'exploration du travail par différents vecteurs et la « prise » de la femme, Picasso arrive à une totale maîtrise de son projet. La force de l'esthétique de la répétition lui ont facilité une connaissance majeure de l'intimité de la femme algérienne et son intérieur refoulé, en la libérant, en la dévoilant et en l'offrant le pouvoir de se remémorer de leur passé, clairement à un moment du présent, ce que nous trouvons également au niveau du récit de Djebbar. Ceci nous mènent à évoquer un autre élément médiateur que l'auteure a exploité dans son écriture pour nouer ce lien existant entre l'art pictural de Picasso et les nouvelles « *Femmes d'Alger* »,

¹ LEAL, Brigitte, Picasso, la monographie (1881-1970), Paris, Éditions de la Martinière, 2000, p. 405 et 413.

qui est l'espace de la mémoire. Chez l'écrivaine, les femmes se font réapproprient leur passé en le racontant de manière répétitive et fragmentaire, et arrivant à l'emprise du contenu.

Enfin, Assia Djebar a médiatisé des codes picturaux des deux peintres dans le titre, l'intertitre, la postface et le texte entier. C'est ce qu'on a déchiffré à partir de la lecture. La romancière utilise des procédés d'écriture qui permettent de créer des effets de picturalité similaires entre les deux œuvres.

Conclusion générale

Conclusion générale

Lorsqu'en 1980, Assia Djébar publie « Femmes d'Alger dans leur appartement » aux Éditions des Femmes, elle propose un travail d'écriture qui se présente à l'image d'un dialogue entre l'image et le texte. Le recueil emprunte aux tableaux de Delacroix et de Picasso son titre et s'en inspire de ses thèmes pour conclure un parcours narratif racontant l'histoire des femmes d'Alger avant, durant et après la guerre d'indépendance. Ce recueil est né après son retour à l'écriture, d'ailleurs, ce silence est un moment de réflexion sur sa posture d'écrivaine, sur les langues et la langue de création, sur « la matière » de son travail (mot qu'elle utilisera dans son discours de réception à l'Académie française, un peu au sens de labeur) et sa posture dans ses textes, sa présence en texte par des bribes autobiographiques. Elle déclare que :

« J'ai pensé sincèrement que je pouvais devenir écrivain francophone. Mais pendant ces années de silence, j'ai compris qu'il y avait des problèmes de la langue arabe écrite qui ne relèvent pas actuellement de ma compétence. C'est différent au niveau de la langue de tous les jours. C'est pourquoi, faire du cinéma pour moi ce n'est pas abandonner le mot pour l'image. C'est faire de l'image-son. C'est effectuer un retour aux sources du langage »¹.

L'influence de l'art sur le nouveau projet littéraire de Djébar est très marquante, surtout le cinéma. La période cinématographique peut être considérée comme la matrice de l'écriture d'Assia Djébar dont elle l'a expérimenté dans son recueil. Comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, le recueil se trouve entre deux films « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* » et « *La Zerda et les chants de l'oubli* » et emprunte le scénario du premier. Il emprunte son nom à deux toiles des deux peintres Delacroix et Picasso. Il inaugure un nouveau projet romanesque où se mêlent l'art avec le littéraire, l'image avec l'écrit. Puis, nous avons parlé de la peinture des tableaux qui ont inspiré notre auteure. Finalement, nous avons fait un survol terminologique de l'intermédialité en donnant plusieurs définitions à ce nouveau concept que nous l'avons utilisé comme un outil méthodologique pour montrer les interactions existantes entre le recueil de Djébar et les tableaux en confirmant l'écriture intermédiaire de Djébar dans ce recueil. Nous avons expliqué comment l'écrivaine a réapproprié le code pictural dans son réécriture des toiles de Delacroix et de Picasso ainsi, en somme, la peinture, le rêve et le souvenir constituent le lien offrant cette capacité fluide de communication entre nos trois artistes. Le premier élément, c'est bien le rêve, les artistes affirment que l'existence du rêve dans tout objet artistique. Dans notre corpus, le rêve est dominant dans le recueil d'Assia Djébar et plus exactement dans la première partie de ses nouvelles intitulée « Aujourd'hui ». L'espace du rêve est omniprésent dans le tableau de

¹ Interview de Josie Fanon, Des femmes en mouvement n°3, mars 1978 et in Demain l'Afrique, 1977.

Conclusion générale

Delacroix. Le deuxième élément est l'espace de la mémoire que l'écrivaine emploie lors de la rédaction de son recueil qui a dit des intimités et des affinités avec les procédés artistiques de Picasso. L'usage de la mémoire s'identifie par le fait qu'elle active le mécanisme de la répétition par l'évocation de souvenirs que les personnages n'arrêtent pas de se rappeler au présent ce qui conduit à favoriser le procédé de fragmentation, car les souvenirs sont narrés par bribes désorganisées dans le texte. Nous avons détaillé d'autres procédés linguistiques qu'elle a employés dans son projet de réécriture des toiles.

Nous pouvons dire que l'écriture de Djébar est un milieu qui favorise la rencontre de la littérature, de la peinture et des autres arts avec une nouvelle vision dépassant toutes les frontières que Djébar a exploité dans son recueil de nouvelles.

Mohamed Boudjadja confirme cette relation intermédiaire entre les arts et les œuvres de la romancière : « En effet, dès 1980, ses récits, complexes, aux contenus hétéroclites et avec des formes hybrides, dialoguent avec les autres arts. La réalité de la relation que cultivent ses récits avec le cinéma, la peinture et la musique est unanimement reconnue par la critique. Par sa créativité, le roman djébarien qui puise dans la culture et la langue du milieu se conçoit en français et subit des influences textuelles et culturelles multiples. Cependant, c'est le métissage dans son écriture qui donne à son œuvre une certaine valeur universelle »¹.

Il rajoute : « Le mélange des genres et l'utilisation des techniques empruntées à la musique, la peinture, le cinéma consolident l'idée que son écriture est un lieu de réflexion, de recherche et d'innovation permanent se constitue essentiellement dans la singularité d'une poétique de métissage »².

Assia Djébar est inscrit au élan des grandes romancières de la littérature maghrébine d'expression française, d'autres critiques l'inscrivent comme une romancière de la littérature féminine d'expression française. Il est tout de même intéressant de remarquer que par rapport aux hommes, ces femmes telles qu'Assia Djébar ou bien d'autres qui sont à la quête de l'identité féminine et algérienne réclament un langage transgressif et audacieux, c'est probablement une façon pour elles de se faire entendre et d'acquérir un statut social. Par conséquent, pour sortir de l'ombre, toutes ces femmes ont réussi à envahir ce territoire d'écriture pour finalement parvenir à laisser leurs empreintes avec succès. Béatrice Didier disait que : « Parce que des femmes écrivent, les hommes ne peuvent plus écrire comme ils le faisaient quand elles étaient réduites au silence.

¹ Mohamed Boudjadja dans un article intitulé : Sur le métissage et l'écriture dans les romans d'Assia Djébar.

² Ibid

Conclusion générale

(...). Depuis que les femmes écrivent sans entrave, quelque chose a changé ; la conception de l'écrit et de la littérature n'est plus la même »¹.

¹ Béatrice, Didier, « l'écriture-femme », Paris, Puf / Écriture, 1981, p. 39.

Bibliographie

Bibliographie :

1- Corpus :

- Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, des femmes, 1980.
- DJEBAR, Assia, "ouverture", *Femmes d'Alger dans leur appartement (1980)*.
- Djébar, Assia, « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement (1980)*, Paris, Des Femmes, 1995.
- Djébar, Assia., *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris, 2002.

2- Ouvrages :

- Anne Vetter, « De l'image au texte », dans Montserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence /UNESCO, coll. « Traverses », 1996.
- Arneson, H.H, *History of Modern Art*, New York: Harry N. Abrams, 1983.
- BARTHÉLÉMY, Jobert, Delacroix, Paris, Gallimard, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles et Théophile GAUTIER, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Paris, Editions Oblia, coll. « classiques », 1998.
- Billaz, André. (1981). *Des Mots et des couleurs, Etudes sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIXe et XXe siècles)*. Presses Universitaires. Lille.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regard d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 2000.
- CHAULET-ACHOUR, Christane, « Eugène, Delacroix, Assia Djébar : regards, corps, voix... », dans *De la palette à l'écritoire*, vol. 2, Nantes, Joca Seria, 1997.
- CHIKHI, Beïda, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des publications universitaires, 1987.
- COWARD, David, « L'œuvre d'Assia Djébar », Université de Leeds, 2001.
- CRÉPET, Jacques, *Correspondance générale de Delacroix de Baudelaire*, 6 volumes, édition L. Corard, 1947-53.
- DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Gérard. Genette, *Seuils*, Edition Seuil, Paris, 1987.
- GUILLERM, Jean-Pierre (Ed.), *Récits /Tableaux*, Paris, P.U..L, 1994.
- Hélène Cixous et mireille Calle-Gruber, « Rencontre avec Assia Djébar », dans *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, Harmattan, 2001.
- Huglo, Marie-Pascale. (2007). *Le sens du récit*, Presse universitaire septentrion. Canada.
- Jean, Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française*, dans « *Assia Djébar ou la naissance du couple* », Sherbrooke, 1980.
- Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, Paris, Harmattan, 1997.

Bibliographies

- Le journal intime d'Eugène Delacroix *Journal d'Eugène Delacroix*, volume III éditions Plon, Paris, 1932.
- LEAL, Brigitte, Picasso, la monographie (1881-1970), Paris, Éditions de la Martinière, 2000.
- Luquet. Pierre, « L'œil et la main », dans *Psychanalyse des arts de l'image*, Paris, Clancier-Guénaud, coll. « Centre national des lettres », 1980.
- Mary Helen Weber, *Le cubisme par écrit d'Assia Djébar : L'emploi stratégique des digressions dans Femmes d'Alger dans leur appartement*, B.A. Wellesley Coll, M.A. Harvard Univ., J.D. Univ. of Cincinnati.
- Mathieu, Martine. (2004). *L'Entredire Francophone (Usage des médias dans les littératures négro-africaines)* presses universitaires. Bordeaux.
- NIANG, Sada (dir), *Assia Djébar et Sembène Ousmane : Littérature et cinéma en Afrique francophone*, Paris, Harmattan, 1996.
- Sigmünd Freud, « *Psychanalyse* » Paris, P.U.F, 1973.

3- Articles :

- ALAIN GALOIN, « Femmes d'Alger dans leur appartement de Delacroix », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 06 /06/2022 URL :[histoire- image. org /etudes/femmes-alger-leur-appartement-Delacroix](http://histoire-image.org/etudes/femmes-alger-leur-appartement-Delacroix).
- Béatrice, Didier, « l'écriture-femme », Paris, Puf / Écriture, 1981.
- Dalila Benhafsi, Ikram Aya Bentounsi, *De la peinture à l'écriture : naissance de « Femmes d'Alger dans leur appartement »*, *Revue afak des sciences*, Issn : 2507-7228_Eissn : 2602-5345, [http ://www.asjp.cerist. d z/ en/Présentation Revue/351](http://www.asjp.cerist.dz/en/PrésentationRevue/351), vol : n°7.Consulté le 05 septembre 2022.
- David Coward et Kamal Salhi, « Assia Djébar Speaking : An interview with Assia Djébar », *entretien réalisé le 18 septembre 1997*, *International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, n°3, 1999.
- DJEBAR, Assia, *Cahiers d'Études Maghrébines*, Cologne, n°2, mai, 1990.
- Ernst Müller, Jürgen. (2000). *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire*. Cinéma. Montréal
- Ernst, Müller, Jürgen, 1994. *Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale*. Cinémas. Montréal
- Farah Aïcha, Gharbi, *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture*, Université de Montréal, octobre 2003.
- Heller (Michael), Assia Djébar, *Une conversation avec Michael Heller*, in *Cahiers d'Études Maghrébines*, N°14, Spécial Assia Djébar, 22octobre 2000.

Bibliographies

- HOST, Michel, « Enluminures », Revue des deux mondes, juillet-août 1994 : « La nouvelle, c'est l'urgence ». Cité par Joël Glaziou.
- Interview de Josie Fanon, Des femmes en mouvement n°3, mars 1978 et in Demain l'Afrique, 1977.
- Johanne Villeneuve, « La Symphonie-histoire d'Alfred Schnittke, Intermédialités, cinéma, musique», Intermédialités, n°2 automne 2003, [En ligne]<http://www.intermedialites.ca/page> consultée le 04 juin 2010). (cité dans le mémoire de Mounia Hacib, 2010.)
- Lascault. Gilbert, coll. “Pour une psychanalyse du visible” dans “Les sciences humaines et l'œuvre d'art”, Grand, Témoins et témoignages/Actualité, coll. « La connaissance », 1969.
- Maria Gubińska, Dialogue de la littérature et la peinture dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Quêtes littéraires n°6, 2016, Université Pédagogique de Cracovie.
- Méchoulain, Eric, (2003), Intermédialités : le temps des illusions perdues, L'intermédialité. Montréal.
- Mohamed Boudjadja, Sur le métissage et l'écriture dans les romans d'Assia Djébar, DocPlayer.fr, [http : //docplayer.fr](http://docplayer.fr) »181367907-S..., consulté le 18 septembre 2022.
- Moser, Walter, (2000), Puissance baroque dans les nouveaux médias. Cinémas. Montréal.
- Moser, Walter. (2001). Pas d'Euphorie ! Anatomie d'une crise. Revue canadienne de littérature comparée. Montréal.
- Rajewesky, Irina. O. (2005). Intermediality, Intertextualiy and remediation. Intermédialités. Montréal.
- Vermetten, Audrey. (2005). Un tropisme cinématographique. Poétique. France.
- Villeneuve, Johanne. (2003). La Symphonie-histoire d'Alfred Schnittke, Intermédialités. cinéma, musique, Intermédialité. Montréal.

4- Thèses de doctorat :

- Elisabeth, Routhier, (2012). L'intermédialité du texte littéraire. Le cas d'Océan mer d'Alessandro Baricco, Faculté des études supérieures. Montréal..
- Farah Aïcha, Gharbi, (2010), L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar, Université de Montréal.
- Mounia Hacib. (2010). Récit multiple est diversité romanesque dans L'amour, la fantasia d'Assia Djébar. Université Concordia. Montréal.

5- colloque :

- Chalet-Achour, Christiane et Ali Silem, « Peintures orientalistes à la devanture-Étude de quatre couvertures », dans discours enjeux (Colloque du département de français de l'Université d'Alger, avril 1986) Alger, Office des Publications Universitaires, 1992.

Bibliographies

6- Site web:

- [http ; //www.booksgoogle.com](http://www.booksgoogle.com).

7- Les dictionnaires :

- Paul Robert, *Le petit Robert* (édition 1996).Paris, Dictionnaires Le Robert.

Annexes

Annexe 01

La toile d'Eugène Delacroix de 1832



La photo complète du tableau de Delacroix « Les Femmes d'Alger dans leur appartement » décrite par Djébar dans la postface du roman.

Annexe 02

Toile de Picasso Femme d'Alger dans leur appartement de 1955



La photo du tableau « Les Femmes d'Alger dans leur appartement » de Picasso, version « O ».

Résumé :

L'écrivaine algérienne d'expression française Assia Djébar se caractérise par un parcours exceptionnel, multidisciplinaire, littéraire et artistique ce qui apparaît même dans ses romans. Notre recherche a eu pour sujet d'étude : la dimension picturale dans l'œuvre d'Assia Djébar *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Ce recueil de nouvelles est en relation, en dialogue avec la peinture. Notre objectif est de comparer les nouvelles de Djébar avec les deux tableaux de Delacroix et de Picasso en affirmant la présence du code pictural dans le recueil pour dire comment Assia Djébar a réécrit les deux toiles de Delacroix et de Picasso. Nous utiliserons l'intermédialité comme outil méthodologique afin de montrer l'originalité de cette nouvelle écriture.

Mots clés : la peinture, l'intermédialité, écriture féminine, réécriture, image

Abstract:

The French-speaking Algerian writer Assia Djébar is characterized by an exceptional, multidisciplinary, literary and artistic career, which even appears in her novels. Our research had as subject of study : The pictorial dimension in the work of Assia Djébar *Women of Algiers in their apartment*. This collection of short stories is in relation, in dialogue with painting. Our objective is to compare Djébar's short stories with the two paintings by Delacroix and Picasso by affirming the presence of the pictorial code in the collection to say how Assia Djébar rewrote the two paintings by Delacroix and Picasso. We will use intermediality as a methodological tool to show the originality of this new writing.

Keywords: painting, intermediality, feminine writing, rewrite, image.

ملخص :

تتميز الكاتبة الجزائرية الناطقة بالفرنسية آسيا جبار بمسيرتها الأدبية والفنية الاستثنائية والمتعددة التخصصات، والتي ظهرت حتى في رواياتها. كان لبحثنا موضوع الدراسة: البعد التصويري في أعمال نساء آسيا جبار في الجزائر في شقتهم. هذه المجموعة من القصص القصيرة مرتبطة بالحوار مع الرسم. هدفنا هو مقارنة قصص جبار القصيرة باللوحتين اللتين رسمهما ديلاكروا وبيكاسو من خلال التأكيد على وجود الرمز المصور في المجموعة لنقول كيف أعادت آسيا جبار كتابة لوحين لديلاكروا وبيكاسو. سوف نستخدم الوسيلة كأداة منهجية لإظهار أصالة هذه الكتابة الجديدة.

الكلمات المفتاحية : الرسم ، الوسيلة ، الكتابة النسائية – إعادة الكتابة- الصورة.