

Université de Montréal

L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djebar

par
Farah Aïcha Gharbi

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

Thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de
Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littératures de langue française

Décembre 2009

© Farah Aïcha Gharbi, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :
L'intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar

présentée et soutenue à l'Université de Montréal par
Farah Aïcha Gharbi

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur	Josias Semujanga (Université de Montréal)
Directrice de recherche	Marie-Pascale Huglo (Université de Montréal)
Co-directrice de recherche	Lise Gauvin (Université de Montréal)
Membre du jury	Silvestra Mariniello (Université de Montréal)
Examinatrice externe	Françoise Naudillon (Université Concordia)
Représentante du doyen de la FES	Livia Monnet

Thèse acceptée le mardi 4 mai 2010

SOMMAIRE

Le parcours d'Assia Djébar est frappé du sceau de la multidisciplinarité. L'écrivaine algérienne d'expression française a en effet toujours voué un intérêt particulier à la littérature, mais également aux arts. Son engouement pour ces derniers n'a pas été sans influencer son écriture. Ce fait est *a priori* remarquable au niveau des nombreuses références explicites (tant intertextuelles qu'interdiscursives) que ses récits font tour à tour au cinéma, à la peinture, à la musique, à la photographie et à la mosaïque. C'est à partir de ces renvois que nous posons l'hypothèse d'une relation aux arts mise à l'œuvre de manière plus implicite dans la prose de Djébar, c'est-à-dire susceptible de définir sa poétique. Il s'agira donc pour nous de mettre au jour des procédés d'écriture qui, dans le récit djébarien, sont aptes à créer — moyennant leur déplacement et leur transformation — des effets que des techniques en usage dans d'autres arts produisent habituellement. L'intermédialité permet d'envisager ce travail : là où l'intertextualité insiste surtout sur la question des textes ; l'interdiscursivité sur celle du discours ; et l'interartialité sur celle de l'esthétique caractéristique des productions artistiques, l'intermédialité rassemble ces préoccupations en ne négligeant pas de considérer la dimension technique inhérente aux phénomènes de signification, qui prête forme à leur matière sémiotique.

Mots clés : intermédialité, intertextualité, interdiscursivité, interartialité, littérature, textes, discours, arts, médias, écriture, image, son, cinéma, peinture, musique, photographie, mosaïque.

ABSTRACT

Multidiscipline has definitely marked the journey of Assia Djébar. The Algerian French writer has devoted interest in literature as well as the arts. Her infatuation with the arts hasn't been without influence towards her writing. The fact is above all remarkable in the level of numerous explicit references, both intertextual and interdiscursive, that her stories have made their rounds in cinema, in art, in music, in photography and in mosaics. It is from these references that we hypothesize a relation to the arts, implemented in a more implicit style in Djébar's prose, that is to say an openness to defining her poetics. Therefore, for us it is a matter of putting into place writing procedures, in the Djébarian style, which in return for their movements and changes, are capable of creating effects as well as techniques that will be used in other art forms that are generally produced. Intermediality allows us to envision this type of work. Whereas, intertextuality puts emphasis above all on texts, interdiscursivity on discourse, and interartiality on the esthetical characteristics of artistic productions ; intermediality gathers these concerns, without neglecting to consider the technical dimension inherent to the phenomena of meaning which lends shape to their semiotic subject matter.

Keywords : Intermediality, intertextuality, interdiscursivity, interartiality, literature, text, discourse, arts, media, writing, image, sound, cinema, painting, music, photography, mosaic.

REMERCIEMENTS

Cette thèse sur l'intermédialité littéraire est un projet dont l'aboutissement a été rendu possible grâce au précieux concours financier de plusieurs organismes gouvernementaux, centres de recherche et départements universitaires : le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), le Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal (CRI), le Centre de recherche en éthique de l'Université de Montréal (CREUM), le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal (DLLF) et le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal (DHISTART).

Mes directrices de recherche, Mme Marie-Pascale Huglo et Mme Lise Gauvin, méritent ma profonde reconnaissance pour m'avoir généreusement accompagnée et patiemment soutenue au fil des ans. Leur présence de tous les instants témoigne de la foi inébranlable qu'elles n'ont jamais cessé de nourrir à l'égard de mes aptitudes intellectuelles. Grâce à leur compétence comme à leur gentillesse, j'ai pu mener à bien ce travail et relever le défi important qu'il représentait au départ. Leurs lectures attentives et leurs conseils productifs ont eu, et continuent d'avoir pour moi une valeur qui demeure au-delà de toute expression.

Ma gratitude sans fin est également destinée à tous ceux qui ont su me faire garder la tête hors de l'eau à certains moments difficiles, alors que la vie et ses épreuves ne m'ont pas toujours épargnée. Je pense en particulier à mes parents Latifa et Fathallah, à mes frères Hicham et Samir, à mes tantes Maria et Dounia ainsi qu'à leurs époux Costa et Mati, à Mouna et à l'ensemble de leur famille. Je songe aussi pareillement à Fatima-Zohra, à Ichrak et à A. El-Khaïr ;

mais par-dessus tout à celui que j'aime appeler affectueusement mon « Unique », qui se reconnaîtra et qui sait seul tout ce que je lui dois ;
et à S. Ahmad S.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	iii
Remerciements	v
Table des matières	vi
Liste des abréviations	xii
Épigraphe	xiii
Introduction	1
1) Assia Djébar et les arts : un parcours multidisciplinaire.....	2
2) Assia Djébar au carrefour des lettres, des sciences humaines et des arts.....	3
3) État de la recherche.....	16
4) La question de l'intermédialité chez Assia Djébar.....	29
5) Des <i>Femmes d'Alger</i> à <i>La Femme sans sépulture</i>	36
Chapitre I : De l'interdiscursivité, de l'interartialité et de l'intermédialité littéraire	40
1) De l'interdiscursivité dans une perspective extensive.....	41
2) De l'interartialité et de l'intermédialité : une étude comparée.....	56
3) De l'intermédialité littéraire.....	69
3.1 <i>La transposition intermédiatique</i>	72
3.2 <i>Les références intermédiales : un défi lancé à la lecture</i>	80
3.2.1 <i>Écriture et perception visuelle</i>	90
3.2.2 <i>Écriture et perception auditive</i>	97
3.2.3 <i>Montage</i>	104
a) La spectature de la page, du livre.....	104
b) Le montage parallèle d'actions simultanées et le montage métaphorique.....	106
c) « L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient ».....	109
4) Conclusion.....	110

Chapitre II : Paratextualité, textualité et intermédialité explicite dans le récit djebarien.....	112
1) La paratextualité genettienne.....	113
1.1 <i>Éléments péritextuels</i>	115
— <i>Couvertures et annexes</i>	115
— <i>Titres et intertitres</i>	116
— <i>Les épigraphes</i>	118
— <i>L'instance préfacielle</i>	119
1.2 <i>Types d'épitextualité</i>	121
— <i>L'épitexte auctorial public</i>	122
— <i>L'épitexte auctorial privé</i>	122
2) Paratextualité et intermédialité dans l'œuvre romanesque d'Assia Djebar.....	123
2.1 <i>Couvertures et annexes du récit djebarien</i>	124
— <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>	124
— <i>L'Amour, la fantasia</i>	128
— <i>Vaste est la prison</i>	130
— <i>Le Blanc de l'Algérie</i>	131
— <i>La Femme sans sépulture</i>	132
2.2 <i>Titres et intertitres du récit djebarien</i>	133
— <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>	133
— <i>L'Amour, la fantasia</i>	135
— <i>Vaste est la prison</i>	136
— <i>Le Blanc de l'Algérie</i>	138
— <i>La Femme sans sépulture</i>	138
2.3 <i>Les épigraphes du récit djebarien</i>	139
— <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>	139
— <i>L'Amour, la fantasia</i>	140
— <i>Vaste est la prison</i>	142
— <i>Le Blanc de l'Algérie</i>	142
— <i>La Femme sans sépulture</i>	143

2.4	<i>L'instance préfacielle dans le récit djebarien</i>	143
	— <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>	144
	— <i>Le Blanc de l'Algérie</i>	148
2.5	<i>L'építex-te auctorial chez Assia Djebar</i>	149
	— <i>L'építex-te auctorial public</i>	149
	— <i>L'építex-te auctorial privé</i>	154
3)	Textualité et intermédialité explicite dans le récit djebarien.....	155
3.1	<i>Le vocabulaire dans le récit djebarien</i>	155
	— <i>Le mot et ses clins d'œil au thème du visuel pris dans un sens large</i>	156
	— <i>Le mot et ses renvois au thème du sonore pris dans un sens large</i>	159
	— <i>Le mot et sa référence précise aux arts</i>	161
3.2	<i>Les personnages dans le récit djebarien</i>	166
4)	Médias dominants et non dominants dans le récit djebarien.....	168
Chapitre III : Art majeur — Cinéma dans le récit djebarien		170
1)	Cinéma et littérature dans le récit djebarien.....	171
1.1	<i>Le récit djebarien et sa prédisposition à une écriture-cinéma</i>	172
	— <i>Un univers mental omniprés-ent</i>	172
	— <i>Une invitation constante à une lecture-spectature</i> ..	173
	— <i>Des personnages-regard, des personnage d'écoute</i> .	175
2)	Effets de visualité, de sonorité et de montage.....	179
2.1	<i>Effets de visualité</i>	181
	— <i>Effets de surimpression</i>	181
	— <i>Effets de cadre : visions cadrées, décadrées et surcadrées</i>	188
	— <i>Effets de vision rapprochée, de prises de vue et d'angles de prise de vue</i>	195
	— <i>Qualité de la perception visuelle : éclairage, ombre et lumière</i>	201

— Effets de mouvements de caméra.....	205
2.2 Effets de sonorité.....	208
— Effets d’oralité des voix et de « regard à l’écran » ou de « voix qui se voient ».....	208
— Effets de surimpression sonore.....	223
— Effets d’accompagnement musical.....	229
— Obsession des sons ou effets d’enregistrement sonore.....	232
2.3 Effets de montage cinématographique.....	238
— Au niveau phrastique.....	239
— Au niveau des paragraphes.....	246
— Au niveau des parties, des chapitres et de leurs subdivisions.....	252
Chapitre IV : Art majeur — Peinture dans le récit djebarien.....	259
1) Peinture et littérature dans le récit djebarien.....	260
1.1 Femmes d’Alger dans leur appartement.....	264
— Eugène Delacroix, la peinture, le rêve.....	264
— Djebbar lectrice de Delacroix : le visible et le lisible.....	266
— Picasso, le « chirurgien » de la peinture ou le « destructeur » du sujet.....	269
— La nouvelle « Femmes d’Alger dans leur appartement.....	272
— La nouvelle « La Femme qui pleure ».....	283
1.2 L’Amour, la fantasia.....	293
— Scène d’Ouverture ou de Prise de La Ville.....	297
— Scène de combat mortel.....	299
— Scène de fantasia.....	301
1.3 Le Blanc de l’Algérie.....	302
Chapitre V : Art Majeur — Musique dans le récit djebarien.....	312
1) Musique et littérature dans le récit djebarien.....	313

1.1 Au niveau de l'écriture.....	316
— Effets de chœur.....	316
— Le récit djebarien quand « il répète toujours les mêmes refrains ».....	320
1.2 Au niveau de la structure.....	327
— L'Amour, la fantasia.....	327
— Les critiques.....	330
— Effets de fantasia.....	333
2) Conclusion.....	339
Chapitre VI : Arts mineurs — Photographie et mosaïque dans le récit djebarien.....	341
1) Photographie et littérature dans le récit djebarien.....	342
1.1 Parler de photographie dans le récit djebarien.....	342
1.2 Remarques.....	349
1.3 Photographie et aspect formel du récit djebarien.....	349
— Le récit djebarien et le principe photographique de la condensation.....	351
— Flashs citationnels dans le récit djebarien.....	356
1.4 Conclusions.....	357
1.5 Photographie, rapport au temps, au réel, à la rêverie dans le récit djebarien.....	360
— Retrouver à présent la photographie de classe et son passé.....	361
— L'image, l'oubli et le refus de la perte : Le réflexe de la rêverie photographique.....	365
— Retrouver ou recréer l'instant de la pose photographique.....	370
2) Mosaïque et littérature dans le récit djebarien.....	374
2.1 La Femme sans sépulture : mise en place de la femme ; la femme au centre de tout, au centre du livre-mosaïque.....	376
2.2 La Femme sans sépulture : une histoire romanesque à créer en mosaïque de voix et d'images.....	378

Conclusion	385
Bibliographie	403

Liste des abréviations

Corpus principal – Récits d'Assia Djébar qui seront soumis à l'analyse

- 1) *Alger : Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002.
- 2) *Fantasia : L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.
- 3) *Prison : Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
- 4) *Blanc : Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995.
- 5) *Sépulture : La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

Les mots qui ont un son noble contiennent toujours de belles images

- Marcel Pagnol

INTRODUCTION

1) Assia Djébar et les arts : un parcours multidisciplinaire

Assia Djébar, figure de proue de la littérature du Maghreb d'expression française, a connu un parcours absolument unique et des plus particuliers qui peut s'expliquer de plusieurs façons : soit par l'extraordinaire éducation qui a été la sienne, à une époque et dans une société où les femmes de l'islam en étaient habituellement privées ; soit par les différents métiers qu'elle a pu exercer, aussi bien dans le champ des sciences humaines que dans celui des arts et ce, toujours en tant que musulmane ; soit, enfin, par la réalisation de son œuvre militant en faveur des droits des femmes, œuvre précoce et prolifique, dont l'originalité et la qualité ont été maintes fois saluées à travers le monde, et qui a emprunté des voies aussi nombreuses que variées, malgré l'oppression masculine et le fanatisme religieux désireux d'étouffer toute action, toute voix, toute émancipation féminines.

En cinquante-deux ans de carrière, c'est donc progressivement qu'Assia Djébar a su se faire connaître tout en se taillant une place enviable dans l'univers des belles lettres¹. Son élection à l'Académie française le 16 juin 2005, grâce à 16 voix contre 11 pour l'écrivain Dominique Fernandez, et son nom qui fut retenu à quelques reprises pour le Prix Nobel, en font foi, entre autres honneurs prestigieux dont elle a été gratifiée par le passé².

Les spécialistes de son œuvre n'ont pas manqué de souvent mettre en lumière les différentes étapes de son cheminement à la fois riche et complexe. Mais un aspect incontournable du parcours djébarien semble malgré tout avoir en partie échappé à la critique qui ne s'y est jamais penchée sérieusement. Il s'agit du caractère multidisciplinaire du cheminement qui fut celui d'Assia Djébar, lequel a de manière décisive orienté son œuvre, marqué son esthétique et défini sa poétique, fait avéré que nous aimerions développer et qui constituera l'objet d'étude même de notre thèse.

¹ L'auteure, née en 1936, a aujourd'hui 73 ans et a débuté sa carrière d'écrivaine alors qu'elle était encore étudiante en 1957.

² À titre d'exemple, Assia Djébar fut également élue à l'Académie Royale de Belgique en 1999 où on lui offrit le fauteuil de Julien Green. Et l'année d'après, elle reçut le Prix de la Paix à Francfort-sur-le-Main.

2) Assia Djébar au carrefour des lettres, des sciences humaines et des arts

Lorsqu'Assia Djébar voit son premier roman, *La Soif*, publié aux éditions Julliard en 1957³, elle n'a que 21 ans et étudie alors l'Histoire à l'ENS (École nationale supérieure de Sèvres⁴). Obligée de quitter l'école en raison d'une grève des examens à laquelle elle participe avec d'autres étudiants algériens depuis mai-juin 1956⁵, la jeune écrivaine, subitement libérée de ses préoccupations et responsabilités scolaires, se marie avec l'Algérien Walid Carn au cours de l'été 1958. Elle l'accompagne d'abord en Suisse puis à Tunis, où elle gagne sa vie en tant que journaliste aux côtés de Frantz Fanon au *Moudjahid* du FLN (Front de libération nationale). Durant cette période, Assia Djébar signe un essai écrit en français, et titré *Femmes en islam*⁶, lequel est accompagné d'une soixante-dizaine de photos. Elle reprend également assez vite les études, obtient une licence en Histoire et prépare un DEA (diplôme d'études approfondies) dans la même discipline.

En 1959, l'écrivaine fait paraître un deuxième roman, *Les Impatients*, toujours chez Julliard. Dans le cadre de ses activités journalistiques, par ailleurs, elle est appelée la même année à se rendre avec La Croix Rouge et Le Croissant Rouge dans des camps de réfugiés sur les frontières algéro-tunisiennes pour interviewer des compatriotes – des paysannes surtout – forcés à l'exil suite à des événements sanglants survenus dans leur mère patrie. Les problèmes de ce genre, provoqués par la guerre d'indépendance, Assia Djébar n'y fera implicitement référence que dans deux romans ultérieurs, *Les Enfants du Nouveau Monde* (Julliard, 1962) et *Les Alouettes Naïves*⁷

³ Ce roman sera rapidement traduit en anglais aux États-Unis et son succès lui fera bénéficier d'une importante édition en format poche.

⁴ En 1955-56, Assia Djébar est la première algérienne à réussir le concours d'admission de cette grande école.

⁵ Mois durant lesquels Assia Djébar a écrit *La Soif*. Les étudiants grévistes veulent, à ce moment-là, se montrer solidaires de la résistance algérienne qui lutte pour l'indépendance depuis que la guerre a éclaté le premier novembre 1954.

⁶ Cet essai n'a jamais été publié. Mais il a fait l'objet d'une traduction en anglais et est paru en 1961 sous le titre de *Women of Islam* à Londres (A. Deutsch, Limited).

⁷ Il faut savoir que les deux premiers romans d'Assia Djébar, *La Soif* et *Les Impatients*, ont été écrits en marge de l'actualité et qu'ils se sont plutôt concentrés sur la question de la femme arabo-musulmane et de son destin, sur sa soif de liberté et sur son impatience de vivre pleinement, d'être, d'agir, de bouger, de se montrer, de parler, de penser et de s'instruire sans contraintes, dans un monde en mouvement et avide de changements. Bien qu'Assia Djébar ait *a priori* nié la part d'autobiographie qui s'est glissée dans ces deux œuvres où l'évolution, l'émancipation des personnages féminins rappellent, en certains points et avec force d'évidence, les siennes propres (au sujet de *La Soif*, pour ne citer qu'un exemple, Assia Djébar parle d'un simple « exercice de style » où elle prétend faire « la caricature de la jeune fille

(Julliard, 1967). Peu de temps après, l'auteure s'inscrit au doctorat en Histoire et pratique l'enseignement. D'abord assistante pendant trois ans à l'Université de Rabat au Maroc (de 1959 à 1962), elle retourne ensuite en Algérie⁸ pour y être nommée Professeure d'Histoire de l'Afrique du Nord à l'Université d'Alger jusqu'en 1965⁹. Simultanément, elle écrit pour plusieurs journaux et réalise même un reportage pour *L'Express* sur les premiers jours de l'indépendance algérienne.

C'est à Paris, enfin, qu'Assia Djebar se retrouve en 1965 pour une durée d'environ dix ans. Ce chapitre de sa vie est assez intéressant dans la mesure où elle s'ouvre à de tous nouveaux projets. Sa thèse n'est pas terminée et elle cesse d'enseigner pour se consacrer entièrement à l'art, dans le sens le plus général du terme. *Les Alouettes naïves*, déjà cité plus haut, est le dernier roman qu'elle signe en 1967. Et elle ne renouera avec la prose romanesque que dans le courant des années quatre-vingts¹⁰. Désireuse d'explorer d'autres genres, Assia Djebar se lance pour commencer

algérienne occidentalisée». Elle va même jusqu'à dire que dans ce premier roman elle s'est « masquée » [propos d'une entrevue publiés dans Beïda Chikhi, *Les romans d'Assia Djebar*, Alger, Office des publications universitaires, 1987, p. 24]. Cette dimension autobiographique n'a cessé de prendre de l'ampleur à son insu dans les deux romans suivants, *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*, ce qu'elle a bien fini par devoir avouer plus tard. Nous traiterons davantage de ce sujet un peu plus loin.

⁸ L'Algérie est alors nouvellement indépendante, la guerre ayant pris fin en 1962. Il faut noter qu'à cette époque, Assia Djebar est la seule femme algérienne à occuper un tel poste dans l'enseignement de sa discipline.

⁹ Après l'indépendance, l'arabisation de certaines matières, dont l'Histoire, empêche Assia Djebar d'enseigner plus longtemps en français à Alger. Il convient de préciser qu'Assia Djebar a reçu une éducation essentiellement française, cela grâce à son père Tahar Imalhayène qui était instituteur durant l'époque coloniale et qui lui a enseigné pendant quelque temps avant de lui permettre de poursuivre ses études en France, en tant qu'étudiante de khâgne au Lycée Fénelon puis à L'ENS. Bien sûr, Assia Djebar a également pu s'initier à l'arabe classique, étant enfant, en fréquentant l'école coranique, mais cette initiation a été de courte durée, un peu comparable à celle qui a été la sienne lorsqu'elle a étudié le latin, le grec et l'anglais au Collège de Blida entre 1946 et 1953. Et quand Assia Djebar a voulu parfaire son arabe classique à l'université, elle s'est heurtée à un mur puisqu'alors, une telle option n'existait pas. Donc, finalement, le français est la seule langue qu'Assia Djebar ait jamais parfaitement maîtrisée, bien qu'elle ait tenté, au début des années 70, d'étudier un peu l'arabe classique pour en cultiver l'esprit dans son imaginaire d'algérienne qu'elle a toujours surtout traduit en français, langue à travers laquelle l'auteure a pu s'occidentaliser et s'affranchir des interdits dont la culture arabo-musulmane rend les femmes captives. Djebar maîtrise aussi l'arabe dialectal de sa mère Bahia Sahraoui, mais jamais aucun dialecte n'a pu servir une culture ou une institution reconnues. Le français est conséquemment resté pour Assia Djebar la langue principale de sa littérature et de son enseignement, même si elle a essayé à quelques reprises d'écrire en arabe, notamment au Maroc, entre 1959 et 1962 (elle a écrit des poèmes dont quelques-uns, en français toutefois, se sont retrouvés plus tard, entre autres, dans *Les Alouettes naïves* en 1967).

¹⁰ Après *Les Alouettes naïves*, le cinquième roman d'Assia Djebar n'est publié qu'en 1985 chez Jean-Claude Lattès. Il s'agit de *L'Amour, la fantasia*. Quelques années auparavant, en 1980, Assia Djebar signe d'abord un recueil de nouvelles aux éditions Des Femmes, à Paris, intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

dans la poésie et propose en 1969 un recueil titré *Poèmes pour l'Algérie heureuse*¹¹. En outre, la même année, elle offre à son public, au Premier Festival Culturel Panafricain, une pièce théâtrale, *Rouge l'Aube*, qu'elle a écrite en collaboration avec son mari Walid Carn neuf ans plus tôt. Or cette dernière expérience la stimule au point qu'elle reste un certain temps très attachée au théâtre. Tantôt elle découvre avec plaisir le dramaturge polonais Slawomir Mrozek, tantôt elle adapte une nouvelle de l'Argentin Julio Cortazar tout en étant assistante à la mise en scène. Plus encore, elle adapte « en pleine effervescence féministe », en 1970, *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane, pièce antique qu'elle se plaît à imaginer « montée dans un cirque¹²... ». Les deux années suivantes, en 1971-72, Assia Djébar adapte et met en scène sans l'aide de personne une pièce de l'auteur américain Tom Eyen qui porte sur Marilyn Monroe, *The White Whore and the Bitplayer* (*La pute blonde et l'actrice des seconds rôles*).

Mais cette rencontre fructueuse avec le théâtre ne s'arrête pas là. Elle permet à l'écrivaine de se découvrir une autre passion : la musique. Lors des répétitions, elle affirme surtout aimer « choisir les musiques, et chaque soir [lors des représentations], diriger la régie-son¹³ ». Cet intérêt pour la musique n'est toutefois pas complètement nouveau puisqu'au début de sa carrière d'auteure, Assia Djébar avait déjà commencé à flirter avec l'art musical, quoique plus discrètement. Effectivement, elle n'avait pas hésité, lors d'un entretien, à parler de son premier roman, *La Soif*, en termes de « petite fugue¹⁴ ». Et pour *Les Impatients*, composé en trois mouvements, elle avait retenu le terme de « sonate¹⁵ ».

À ce stade, nous pouvons et nous devons nous demander ce qui a poussé Assia Djébar¹⁶ à tourner le dos au roman pendant aussi longtemps pour se jeter ainsi à corps

¹¹ Certains poèmes de ce recueil font partie de ceux que Djébar avaient écrits lorsqu'elle enseignait au Maroc avant l'indépendance, entre 1959 et 1962.

¹² 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, p. 174 (pour les deux citations qui se suivent).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Entretien réalisé avec Renate Siebert, manuscrit, p. 60. Nous retrouvons ces propos dans un ouvrage de Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 9.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ De son vrai nom Fatima Zohra Imalyène, « Assia Djébar » est un pseudonyme qui, dès la parution de *la Soif*, permet à l'écrivaine de cacher ses activités littéraires à son père ainsi qu'à sa famille, surtout par mesure de protection, car la liberté d'expression, la prise de position (même artistiques), surtout lorsqu'elles sont féminines, ne sont alors pas vues d'un bon œil en Algérie.

perdu dans d'autres formes d'expression dont nous n'avons d'ailleurs pas encore épuisé la liste. Tout d'abord, il convient de préciser que c'est involontairement qu'Assia Djébar s'est détachée de sa première pratique littéraire, sombrant dans une espèce de silence romanesque en apparence sans issue. Elle ne supportait tout simplement plus de s'exhiber contre son gré dans ses textes¹⁷, parce qu'écrire des romans, « s'écrire » dans ses romans, revenait à se dévoiler malgré elle, à se livrer complètement nue au public, à rendre accessible aux femmes comme aux hommes ce qui constituait la part la plus intime de son être. Assia Djébar ne pouvait concevoir, assumer ou revendiquer un tel manque de pudeur, une telle indécence à la fin des années soixante, surtout pas dans une société arabo-musulmane où la femme était, par principe et définition, interdite de parole et d'image. L'auteure s'est plusieurs fois exprimée sur ce sujet. Les deux citations qui suivent en témoignent :

[...] 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'emmurier¹⁸.

[mes] pages, je les savais autobiographiques. Une fois [publiée], 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 signifiait pour moi, au sens propre, « me dévoyer ». L'écrivain-femme deviendrait-elle presque la femme publique ? Je n'ai pas publié [de romans] ensuite pendant dix ans, ou un peu plus, à cette époque de ma vie¹⁹.

Djébar a eu le sentiment très désagréable de transgresser des lois fondamentales de la tradition islamique. De plus, elle « l'a fait » en français, soit dans la langue de l'Autre, celle de la France contre laquelle son pays, l'Algérie, a été en guerre :

I refused to allow the French language to enter into my life, into my secret. I felt it was the enemy. To write in this language, but to write very close to the self, not to say oneself, with a violent separation, became a very dangerous undertaking²⁰.

¹⁷ Nous renvoyons à ce propos à la septième note de bas de page de cette introduction.

¹⁸ Assia Djébar, *Cahiers d'Études Maghrébines*, Cologne, n° 2, mai, 1990, p. 89. Citée dans un texte de Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 56-57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

²⁰ Marguerite Le Clézio, « Assia Djébar, écrire dans la langue adverse », dans *Contemporary French Civilization*, vol. 9, n° 2, 1985, p. 238.

Au sentiment de transgression s'est donc ajouté celui de trahison. Assia Djébar a alors opéré un brusque mouvement de recul. Elle a ressenti l'obligation de se taire, de se retirer dans le mutisme, par peur, par honte, par désarroi. Plus d'une fois, elle a manifesté ouvertement le sentiment presque exacerbé d'une telle contrainte :

Il y a un moment où l'écriture vient se coller à vous, rejoint votre expérience personnelle. [...] Prendre conscience que l'écriture devient un dévoilement, cela m'a fait reculer ; quand j'ai senti que [l'écriture] commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier [...] ²¹.

[mon] silence [était] 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 ²².

Or de toute évidence, ni la poésie, ni le théâtre, ni la musique, dans lesquels la romancière s'est plongée après *Les Alouettes naïves*, ne lui ont causé des problèmes de cette nature, probablement parce qu'ils n'étaient en rien d'inspiration autobiographique. Ils sont loin, d'ailleurs, d'être les seuls arts qu'elle ait abordés, et cette aventure multidisciplinaire, véritable transition entre ses œuvres de jeunesse et de maturité, l'a préparée à un retour en force à l'écriture romanesque, puisqu'elle recommence à publier des récits dès 1980.

Entre 1967 et 1974, l'auteure algérienne délaisse donc le roman pour explorer d'autres genres littéraires ainsi que diverses formes d'expression artistiques (Assia Djébar devient même critique de cinéma en 1974 à Paris) qui l'éloignent de l'autobiographie tant redoutée, phobie incontrôlable, et à travers lesquels elle se cherche en tant qu'artiste, sans contredit. Cette période devient cependant aussi et surtout autre chose : une formidable opportunité de rompre avec l'immobilité et d'embrasser une vie toute en mouvement. Ne restant jamais définitivement à Paris, Assia Djébar multiplie ses allées et venues entre la France et l'Algérie ²³ où elle passe tous ses étés, appréciant ce privilège qu'elle a de pouvoir voyager et se déplacer librement, sans y être forcée (par l'exil entre autres), sans devoir être accompagnée, sans besoin de permission, et sans voile par-dessus tout, contrairement à quantité de

²¹ Assia Djébar, dans *Cahiers d'Études Maghrébines*, op. cit., p. 89. Citée dans Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, op. cit., p. 57.

²² *Ibid.*, p. 106.

²³ Entre 1962 et 1965, Assia Djébar est restée en Algérie sans en sortir.

ses sœurs musulmanes couvertes et confinées dans leurs appartements²⁴. Aussi, voulant pousser cette expérience de la mobilité plus loin, elle décide, en 1974, de s'installer en Algérie pour y parcourir différents espaces et y rencontrer les gens à sa guise. Mais bien sûr, cette envie de bouger en Algérie alimente en vérité une motivation beaucoup plus profonde : Assia Djébar éprouve le besoin impérieux de retrouver sa terre natale, de comprendre ce que celle-ci est devenue à travers les changements que la guerre lui a apportés :

[...] début 74, j'ai décidé de rentrer au pays, pensant soudain que quel que soit ce que je devais continuer, il me fallait le faire chez moi... J'ai donc effectué un retour d'émigration, ce qu'on appelait déjà une « réinsertion ». Très vite, j'ai vécu ce retour avec bonheur, curieuse soudain de tout : neuf ans s'étaient passés. Les changements n'étaient pas seulement politiques : bref, je rentrais avec un vif désir de mobilité, de circuler, de chercher à comprendre les changements, et lesquels²⁵...

Animée par le désir de revisiter son pays, elle aspire dans cette quête à mieux saisir l'Histoire qui a chambardé sa mère patrie, celle également de ceux qui y habitent, et à travers tout cela, on a l'impression qu'elle espère apprendre à se connaître davantage, qu'elle souhaite trouver une inspiration qui la guidera peut-être vers une nouvelle voie/voix d'expression pour les années à venir.

Enseignant d'abord à l'université la sémiotique du théâtre et du cinéma²⁶ en 1974, elle accepte ensuite un travail en sociologie à l'A.A.R.D.E.S, dirigée par M'Hamed Boukhobza²⁷, qui lui permet de parcourir en long et en large son pays et d'y rencontrer toutes sortes de personnes, des femmes en particulier, puisqu'elle est tenue de faire des enquêtes sur les structures familiales d'émigrants en arabe dialectal. Or cet épisode est on ne peut plus capital. Il insuffle à l'écrivaine le désir de faire du cinéma et l'aide ainsi à trouver cette fameuse voix/voie d'expression toute inédite qu'elle

²⁴ Étant plus jeune, Assia Djébar ne jouissait du privilège de voyager d'espaces en espaces qu'à travers l'imaginaire des lieux de ses romans. À propos de *La Soif*, elle précise que « pendant ce temps, [elle écrivait] un livre qui fonctionnait comme une sorte de rêve, qui devait transmettre, à [ses] yeux, un bonheur de l'espace : une jeune fille, au soleil, [...] qui conduit une voiture [...] ». « Je crois que j'avais surtout envie de donner chair à un personnage qui danserait dans l'espace... C'est cette mobilité dans l'espace qui est le sujet vrai », déclare enfin l'auteure (David Coward et Kamal Salhi, « Assia Djébar Speaking : An interview with Assia Djébar », *op. cit.*, p. 171).

²⁵ *Ibid.*, p. 174.

²⁶ On lui a d'abord proposé d'enseigner la littérature française et francophone, mais elle a préféré rester fidèle à son « éloignement romanesque » en privilégiant plutôt l'enseignement de ces arts.

²⁷ Cet homme sera victime d'un assassinat politique en Algérie et Assia Djébar en fera mention dans un récit ultérieur, *Le Blanc de l'Algérie* (Paris, Albin Michel, 1995), qui rend hommage à plusieurs autres

recherche plus ou moins consciemment depuis la parution des *Alouettes naïves*. Car c'est bel et bien grâce au cinéma et avec lui qu'Assia Djébar parvient à reconquérir le territoire du roman déserté depuis une dizaine d'années :

Cette étude [sociologique] m'a permis d'aller dans des quartiers [...] où je ne serais 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 Algéries et des architectures²⁸ 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 cinéma²⁹.

Comment s'en étonner ? Après tout, le cinéma n'est-il pas l'art par excellence du mouvement³⁰ qu'elle prise chaque jour davantage ? Entre 1974 et 1978, année de réalisation de son premier film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, Assia Djébar expérimente en qualité de sociologue la joie de se mouvoir, de capter du regard tout ce qui s'offre à elle (la beauté des paysages, de ses sœurs algériennes), d'écouter la voix des femmes qu'elle interroge, bref, d'être pénétrée d'images, de sons et de vie, de mouvements. Mais en tant que telle, cette expérience ne satisfait pas complètement Assia Djébar, qui se met rapidement à chercher ce qu'elle peut construire à partir de ses errances. Elle se demande plus particulièrement quel art parviendrait à l'y aider le mieux : « qu'est-ce que je vais garder si je deviens peintre ou cinéaste³¹ ? », pense-t-elle en effet, *a priori*. Le cinéma, qui a sa faveur en 1978, lui donne la chance de devenir un témoin authentique de la collectivité féminine puisqu'il lui permet d'enregistrer de concert, dans une perspective ethnographique et sociologique, tous les

victimes de ce genre, le plus souvent connues de l'écrivaine. Ce récit est fortement marqué par l'expérience journalistique d'Assia Djébar et donc, par les médias de l'information.

²⁸ L'intérêt que porte l'auteure à l'architecture doit être souligné parce qu'il s'agit là d'un domaine qui la fascinera toujours, spécialement en tant qu'écrivaine. Au cours de sa vie, Djébar se coiffa elle-même souvent du titre d'« architecte » de l'écriture et nombre de ses critiques abonderont dans ce sens en parlant régulièrement d'elle comme d'un « écrivain-architecte » (par exemple, Mireille Calle-Gruber a proposé un article intéressant à ce sujet, intitulé « Et la voix s'écri(e)ra. Assia Djébar ou le cri de l'architecte », dans *Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 275-291). Il faut dire que la romancière, par son expérience des arts, a été amenée à explorer plusieurs formes, « architectures » d'expression qui ont largement influencé les diverses constructions plutôt complexes de ses récits. C'est donc dans cette perspective qu'il faut comprendre cette image d'architecte qu'Assia Djébar s'approprie.

²⁹ Hélène Cixous et Mireille Calle-Gruber, « Rencontre avec Assia Djébar », dans *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 79.

³⁰ « [...] qu'on songe au mot américain *movies* », fait remarquer Serge-Dominique Ménager dans son article « Assia Djébar, de l'écriture au cinéma », dans *Literator*, vol. 21, n° 3, novembre 2000, p. 116.

³¹ *Ibid.*, p. 81.

mouvements et les actes, toutes les voix et les images de la musulmane qu'elle veut – particulièrement ceux qu'on cache, qu'on refuse de montrer, ceux des femmes au quotidien, par conséquent³² – et de les immortaliser, de même, de les rendre accessibles au monde entier³³. C'est de cette manière qu'Assia Djébar, peu à peu, réussit à mettre en forme le projet qui sera dorénavant le sien et qui, tout en prenant racines dans le cinéma, germera et s'épanouira dans toute sa prose romanesque à venir, en premier lieu dans son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Ce grand projet s'attache à rendre possible, à même la fiction, une autobiographie dénuée de honte, légitime, voire souhaitable parce que non plus exclusivement individuelle, mais aussi collective, plurielle. C'est à travers l'Histoire et les souvenirs de toutes les musulmanes réunies qu'Assia Djébar voudra progressivement faire entendre sa propre voix ; pareillement, c'est à travers sa vie que l'auteure s'ingéniera à faire éclater les vérités de ses sœurs restées trop longtemps en marge d'elles-mêmes et de l'existence : « [...], 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 [perturbera] dans sa spécificité et son unicité générale³⁴ », précise la critique Jeanne-Marie Clerc.

³² Djébar a souvent insisté sur le fait qu'elle n'a jamais souhaité faire découvrir la femme autrement que dans sa vérité la plus naturelle et essentielle, c'est-à-dire surtout métaphysique, émergeant de l'intérieur. Découvrir non pas au sens de déshabiller honteusement pour satisfaire l'œil pervers de l'homme musulman et/ou occidental (touriste) qui se sent dans l'obligation de « voler » du regard l'image du corps féminin inaccessible, espérant ainsi y accéder, mais découvrir au sens du mot découverte. Placer sous le regard d'autrui l'Algérienne dans toute sa nudité ordinaire plutôt que spectaculaire, pour faire rayonner son authenticité sans que rien n'ait à être caché, voilà ce vers quoi Djébar oriente son travail. Et si l'Algérienne doit, à un moment ou à un autre, pouvoir briser son silence afin de se mettre en lumière, elle ne le fera pas dans le but de révéler certains secrets auparavant jalousement gardés, mais pour dire les choses telles qu'elles sont, tout simplement, sans surprise et sans mystère : « 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 », affirme Djébar (Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, op. cit., p. 206. Entretien avec Assia Djébar produit en mars 1978 à *Cultures* et cité en partie ici dans le texte de Calle-Gruber). Cette règle s'appliquera aussi bien dans la production romanesque ultérieure de Djébar.

³³ Actuellement, il est possible de se procurer une version de *La Noubia* par le biais d'un prêt interinstitutionnel avec The Anthology Film Archives situé à New-York. Une copie de ce long métrage est en outre disponible au Département d'études françaises du Centre de la Francophonie à LSU (Bâton Rouge). On peut également en trouver une à la médiathèque de la Bibliothèque des lettres et des sciences humaines de l'Université de Montréal depuis 2004-2005. Avant cette date, le film d'Assia Djébar était distribué aux États-Unis, à New York, par *Women Film Makers*.

³⁴ Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, op. cit., p. 58. Laurence Huughe utilise aussi le concept d'autobiographie au pluriel en rappelant que c'est Assia Djébar elle-même qui l'a forgé : « The autobiography then becomes what Djébar calls *an autobiography in the plural* [...] ;

L'écrivaine, devenue la première femme cinéaste de l'Algérie, apprend vite que l'identité individuelle ne se forge qu'à travers l'identité collective (et vice versa), lesquelles demeurent indissociables de leur Histoire, de leur mémoire.

La Noubia, de ce point de vue, est un long métrage assez réussi : il met en scène l'histoire d'une jeune femme, Lila, dont le cheminement n'est pas sans rappeler l'expérience sociologique d'Assia Djébar puisque l'héroïne du film, comme l'écrivaine, parcourt les campagnes³⁵ en quête de divers témoignages féminins, à travers lesquels elle se découvre elle-même, tandis que les autres femmes se retrouvent également en elle qui les écoute avec une patience indéfectible³⁶.

Le cinéma, art-synthèse, offre aussi à l'auteure l'occasion de rassembler autour d'elle, et en même temps, toutes les disciplines et les arts qui lui ont tenu à cœur jusqu'alors. Parmi les plus importants, dans un premier temps, il y a l'Histoire, puisqu'en optant pour un cinéma de recherche, Djébar a pu faire s'entrelacer le documentaire (archives et témoignages de paysannes concernant la guerre d'Indépendance de l'Algérie) et la fiction (histoire de Lila et légendes que certaines femmes lui racontent). Vient ensuite le théâtre, car la mise en scène cinématographique chez Assia Djébar relève en grande partie de la mise en scène du théâtre antique³⁷. Enfin, nous pourrions aussi citer la musique, la noubia étant au départ une « musique

Djébar's is a narrative in which the collective heritage 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 inherent in expression in the enemy language » (dans « Écrire comme un voile : The Problematics of the Gaze in the World of Assia Djébar », *World Literature Today – Assia Djébar : 1996 Neustadt international prize for literature*, vol. 70, n° 4, Autumn 1996, p. 874).

³⁵ Il s'agit de campagnes du Sahel algérien, région natale d'Assia Djébar où cette dernière a également passé toute son enfance. Notons, au passage, que Djébar a dû mener elle-même ses propres enquêtes sociologiques dans cette région avant d'y tourner son film. Nous aborderons plus en détail cette question concernant la genèse de ce film notamment au troisième chapitre de cette thèse.

³⁶ Il est intéressant d'apprendre que le prénom « Assia » signifie en français « celle qui console, qui accompagne de sa présence ». C'est comme si le choix de ce pseudonyme avait prédestiné l'auteure à sa carrière de journaliste, sociologue et ethnologue, au cours de laquelle elle fut justement amenée à devenir la confidente des opprimés de son pays, les consolant, les accompagnant ainsi en quelque sorte dans leur chagrin. Rôle qui, de toute évidence, est resté le sien ensuite en tant que cinéaste, et qui a provoqué, chemin faisant, sa renaissance à l'écriture romanesque. De même, il est intéressant de constater que Lila est architecte dans ce film si l'on considère l'importance que ce métier a aux yeux de Djébar, comme nous l'avons déjà mis en relief plus haut (à la note 28). Nous traiterons plus à fond ce sujet ultérieurement.

³⁷ Nous aimerions renvoyer ici à un remarquable article que Mireille Calle-Gruber a justement consacré à ce sujet : « Faire une scène au féminin », dans Hélène Cixous et Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 97-123. Rappelons que Djébar a déjà adapté une pièce d'Aristophane et que son intérêt pour le théâtre antique au cinéma est donc une réalité.

militaire des régiments de tirailleurs d'Afrique du Nord, comportant des instruments indigènes (fifres, tambourins) », selon *Le petit Robert* (édition 1996). À ce propos, Assia Djébar a d'ailleurs dû réaliser plusieurs recherches en musicologie pour choisir les genres qu'elle allait mettre sur la bande-son du film, lequel a été dédié par ailleurs au compositeur Béla Bartók³⁸. Ayant tenu à ce que la structure de son long métrage reprenne celle de la nouba, cette étape de travail a été indispensable : « la musique est à la fois le cadre et le moteur du film », confie l'auteure à Tahar Djaout en 1978³⁹. « Elle entretient un rapport assez complexe [...] avec l'image⁴⁰ ».

Mais le cinéma, qui offre à Assia Djébar de faire une synthèse des arts qui la passionnent, lui donne par surcroît l'occasion de mettre en pratique certains d'entre eux, la photographie en particulier. Pour apprendre à filmer, l'auteure doit d'abord apprendre à se comporter comme un photographe digne de ce nom :

Il fallait que je prenne du champ, que j'aie du recul devant le réel algérien, un peu comme un photographe exigeant⁴¹, souligne-t-elle en se remémorant ses premiers pas effectués à titre de réalisatrice⁴².

³⁸ Ce compositeur est entre autres reconnu pour sa musique folklorique. En 1913, il voyagea dans Les Aurès pour s'inspirer de certains genres et rythmes musicaux algériens. Dans *La Nouba*, on peut entendre des extraits de son œuvre mêlés à d'autres d'Edgar Varèse, compositeur, acousticien et électroacousticien né à Paris en 1883, mais naturalisé américain, qui « a renouvelé le matériel orchestral et bouleversé l'usage des instruments auxquels il fut le premier à ajouter des bruits de machine » (information fournie par *Le Larousse illustré*).

³⁹ Tahar Djaout, « Assia Djébar, cinéaste », dans le cahier Culture d'*Algérie-Actualité*, n° 1276, semaine du 29 mars au 4 avril 1990, p. 39. Comme M'Hamed Boukhobza, Djaout sera victime d'un assassinat politique en Algérie et Assia Djébar rapportera ce fait dans son récit *Le Blanc de l'Algérie*. Djaout a suivi un séminaire de cinéma que Djébar a donné à l'université.

⁴⁰ *Ibidem*. Soulignons que c'est par la découverte du son que l'image a surgi dans la tête d'Assia Djébar. C'est effectivement en écoutant les témoignages qu'elle recueillait auprès de ses sœurs algériennes – lors de ses enquêtes journalistiques, sociologiques et ethnologiques, de même juste avant la réalisation de son film *La Nouba* – que l'idée du cinéma et les images du film ont commencé à naître dans son esprit. Ainsi, depuis 1978, l'image est-elle pour Assia Djébar indissociable du son qui la fait apparaître – il peut s'agir de bruits, de voix comme de musique – et avec lequel elle entretient toujours une relation particulière. « La voix s'envole [...] », précise Djébar, « Après seulement, les yeux s'ouvrent [...] » (Assia Djébar, « Un regard de femme », dans *Le Courrier de l'UNESCO*, octobre 1989, p. 37. Notons au passage qu'Assia Djébar refusa de travailler pour l'UNESCO en 1984 pour se concentrer sur l'écriture).

⁴¹ David Coward et Kamal Salhi, « Assia Djébar Speaking : An interview with Assia Djébar », *op. cit.*, p. 177.

⁴² La photographie n'a absolument rien d'un intérêt nouveau pour Djébar puisqu'elle a déjà fait paraître un essai en 1958 (réédité en 1961), *Women of Islam*, lequel était accompagné d'environ 70 photos.

Avec le cinéma, Assia Djébar trouve également la chance de s'intéresser à la peinture. Après la réalisation de son premier film *La Nouba*, elle souhaite en proposer un deuxième, sans succès néanmoins, principalement à cause de mauvaises critiques qui l'empêchent de faire aboutir ce projet. Résultat ? L'écrivaine s'inspire de son scénario pour écrire, en 1980, la nouvelle d'ouverture éponyme de son recueil *Femmes d'Alger*. Or il se trouve que celui-ci emprunte son titre à un célèbre tableau d'Eugène Delacroix⁴³ :

[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 Nouba 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 française⁴⁴ [...]).

Deux ans après *Femmes d'Alger*, soit en 1982, Assia Djébar revient au cinéma avec cette fois un long métrage intitulé *La Zerda et les chants de l'oubli*. Entre temps, elle a entamé l'écriture d'un roman⁴⁵ qu'elle n'achèvera qu'en 2001 et qui se construit sur le modèle des mosaïques de Cherchell, ville natale de l'auteure⁴⁶. Il est intéressant de remarquer qu'après la peinture avec *Femmes d'Alger*, c'est l'art de la mosaïque, voisine de la peinture, qui retient l'attention d'Assia Djébar.

⁴³ *Femmes d'Alger dans leur appartement* est, de fait, le titre d'un tableau de Delacroix peint en 1834 et dont une autre version, *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, a été proposée 15 ans plus tard, toujours par le même artiste. Picasso a lui aussi, par ailleurs, offert sa vision des *Femmes d'Alger, d'après Delacroix* en 1955, après s'être exercé 12 fois sur ce thème.

⁴⁴ David Coward et Kamal Salhi, « Assia Djébar Speaking : An interview with Assia Djébar », *op. cit.*, p. 177. En se remettant à écrire en français, Assia Djébar, enrichie de son expérience de journaliste, sociologue, ethnologue et cinéaste, qui lui a permis de redécouvrir la beauté de son dialecte maternel ainsi que ses variantes à travers l'Algérie, s'efforcera de transposer dans ses romans la musicalité toute particulière de la langue arabe, ses images, ses styles, ses tonalités, ses accents, ses impulsions, ses rythmes et ses souffles divers. L'engouement qu'a l'auteure pour la musique vient aussi de cela, du désir de faire retentir dans la langue française la musique de celle des femmes de son pays, de leurs voix qui se veulent être chants.

⁴⁵ Entre temps, Assia Djébar s'est aussi mariée avec le poète Malek Alloula en 1980, après avoir divorcé en 1975 d'avec son premier mari, Walid Carn. Elle a en outre accepté de signer un contrat de recherche à Paris au Centre Culturel Algérien où elle a traduit de l'arabe au français un roman de l'Égyptien Nawal El-Saadoui, *Ferdaous, une voix en enfer* (Paris, Des Femmes, 1981). Elle a de plus été chargée de fournir une introduction à cette traduction.

⁴⁶ Il s'agit de *La Femme sans sépulture* qui paraîtra chez Albin Michel en 2002.

Avec *La Zerda* et ses chants arabes, à la fois traditionnels et modernes⁴⁷, qui servent de contrepoint au film⁴⁸, le thème de la musique revient en force et Djébar reprend ses activités photographiques qu'elle n'avait de toute façon pas vraiment mises de côté puisqu'avec *Femmes d'Alger*, elle avait fait quelques recherches sur la question des photographes-voyageurs des années 1800-1900⁴⁹. Plus précisément, Assia Djébar doit se documenter sur l'Histoire de la photographie en Islam quand vient le moment pour elle de filmer l'image d'une prière au tout début du long métrage, cela afin de trouver le meilleur cadrage. Également, l'écrivaine continue de se pencher sur le thème de la peinture lors de ses recherches en observant, outre des photographies, des œuvres picturales produites par des colonisateurs Français sur le Maghreb pouvant la guider dans son travail.

Voilà comment le cinéma favorise et développe progressivement chez l'auteure algérienne un certain intérêt pour l'art, en général⁵⁰, un naturel « plaisir de l'esquisse, tant picturale que cinématographique⁵¹ », confesse-t-elle, et « mosaïstique », et photographique, ajouterons-nous, tout cela accompagné de musique. Alors que son pays n'est tributaire d'aucune tradition iconique figurative, Assia Djébar s'ouvre à celle que possède l'Occident pour s'en enrichir, déployer divers moyens de se révéler elle-même et de rendre visibles, audibles, toutes ses sœurs musulmanes interdites de parole et d'image depuis des siècles, cela à travers ses films comme dans bien des

⁴⁷ Assia Djébar a composé elle-même ces chants. Elle a également composé un chant en arabe sur lequel se termine son film *La Nouba*.

⁴⁸ *La Zerda* est un film constitué d'archives (photographiques, picturales et documentaires) qui relatent l'Histoire de la colonie française en Afrique du Nord. La bande-son de ce long métrage, formée de chants et de commentaires arabes variés, ne correspond pas à la bande-image dont elle vise ainsi à déconstruire le message colonialiste pour faire entendre la dure réalité du peuple colonisé. Mireille Calle-Gruber a produit un article fort éclairant là-dessus intitulé « L'image-son ou la pharmacie du cinématographe » (dans *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 223-243). Comme c'était le cas avec *La Nouba*, l'image et le son continuent ici d'entretenir des rapports complexes dont nous approfondirons l'étude, entre autres choses concernant ce film, au troisième chapitre de cette thèse.

⁴⁹ De la même manière qu'Assia Djébar s'est intéressée à la peinture orientaliste en reprenant le titre du tableau *Femmes d'Alger* de Delacroix pour son recueil, elle s'est penchée sur la question des photographes orientalistes de cette époque pour approfondir ses connaissances au sujet de l'orientalisme dans l'art.

⁵⁰ Le cinéma permet aussi à Assia Djébar de recouper, on l'a vu, les recherches ainsi que les réflexions d'ordre tour à tour historique et ethnographique qu'elle a d'abord réservées à la question de la femme musulmane, avec tous les enjeux politiques que cela implique.

⁵¹ Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, P.U.M., 1999, p. 35. Cet essai fut couronné du Prix de la revue *Études françaises* l'année de sa parution.

réécrits qu'elle écrira par la suite⁵², et pour que soient restituées à l'ensemble des femmes reléguées au silence, à l'invisibilité et à la claustration, leur identité, leur histoire, leur mémoire, leur droit d'égalité en toute chose aux côtés des hommes⁵³.

Aussi Assia Djébar ne cesse-t-elle pas de s'intéresser aux arts après 1980, en plein cœur de son activité romanesque, cela parce qu'elle continue de les fréquenter (elle signe notamment un deuxième essai accompagné de photographies aux éditions Plume en 1993, *Chroniques d'un été algérien*) et même si l'occasion de refaire du cinéma ne se présente plus pour elle. En effet, bien qu'elle manifeste plus tard l'envie de porter au grand écran, pour ne citer qu'un exemple, le récit du prophète Joseph tel qu'on le retrouve dans la sourate XII du Coran (« Je [veux] tourner cela en prenant comme référence le Pasolini de *L'Évangile selon Saint-Mathieu*⁵⁴ », avoue-t-elle alors), Assia Djébar ne peut donner suite à ce projet et se tourne plutôt vers l'écriture, comme elle l'a fait pour *Femmes d'Alger*, proposant à la place une longue nouvelle, « La beauté de Joseph », qui paraît à Arles chez Actes Sud en 1998 et qui compte quarante-six pages. Malgré tout, son « besoin de cinéma⁵⁵ » ne s'éteint jamais après *La Zerda*. Il perdure, même après *L'Amour, la fantasia* (1985), premier volet d'un Quatuor⁵⁶ dont les trois autres composantes sont les romans *Ombre sultane*⁵⁷ (1987), *Vaste est la prison* (1995) et *La Femme sans sépulture*⁵⁸ (2002) :

⁵² Bien sûr, la traduction de son expérience artistique dans ses œuvres littéraires n'ira pas de soi, mais sera le fruit d'un travail laborieux, autant qu'a pu l'être son travail de traductrice linguistique (cf. note 45).

⁵³ Cette ouverture sur l'Occident est aussi, et surtout, une façon de montrer quel regard a porté le « colonisateur » sur les femmes pour pouvoir mieux le critiquer et se l'approprier ensuite.

⁵⁴ Hélène Cixous et Mireille Calle-Gruber, « Rencontre avec Assia Djébar », *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, op. cit., p. 88.

⁵⁵ Il s'agit là du titre d'une communication qu'Assia Djébar a présentée lors du Colloque « Écrit-Écran : Assia Djébar-Sembène Ousmane » à Vancouver à l'Université de Victoria en octobre 1994.

⁵⁶ On voit que la musique œuvre toujours dans l'imaginaire de la romancière. Pour ne citer que les exemples les plus importants, *L'Amour, la fantasia*, outre le fait qu'il continue d'être sous l'influence de l'esthétique de Delacroix après *Femmes d'Alger*, nous le verrons, s'inspire également d'une sonate de Beethoven pour reproduire, lors de sa troisième partie, des témoignages de femmes demeurés inutilisés durant le tournage de *La Nouba*. *Vaste est la prison* (publié chez Albin Michel dix ans plus tard), quant à lui, se brode autour du thème d'une chanson berbère portant le même titre. Et en 2000-2001, Assia Djébar signe successivement deux drames musicaux, *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête* et *Aïcha et les femmes de Médine* dont le premier, sorte de « livret d'opéra », s'inspire du roman *Loin de Médine* paru chez Albin Michel en 1991. Mireille Calle-Gruber le souligne dans *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, op. cit., p. 189.

⁵⁷ *Ombre sultane* (paru chez Jean-Claude Lattès) revendique aussi un certain rapport à la peinture, plus précisément à l'esthétique du nabi Pierre Bonnard dont on trouve une citation en exergue du livre. Même chose pour *Le Blanc de l'Algérie* qui affiche clairement sa relation à l'esthétique du peintre

Mon rapport au réel [...] est marqué par la tentation de recourir à l'image-son, celle-ci dans le cadre du plan cinématographique, à le créer en tableau mobile, comme un récit concentré⁵⁹.

En définitive, le parcours d'Assia Djébar, par les nombreuses voies artistiques qu'il a empruntées, a nettement contribué à faire évoluer l'œuvre romanesque de l'auteure et ce, de manière significative. Ainsi, les romans de jeunesse (1957-1967), de facture classique, réalistes, à intrigues linéaires et psychologiques, formant une espèce d'« odyssée personnelle⁶⁰ » de l'écrivaine où se croisent de multiples thèmes tels que l'intellectualité, la sexualité, la société et la spiritualité, ont vite fait de céder leur place à des récits beaucoup plus complexes dès 1980, aux contenus hétéroclites, puisés dans les arts, et aux formes hybrides, en dialogue incessant avec des structures non littéraires. Cette esthétique est plus à même de rendre la vérité multiple des musulmanes de ce monde, celle que cachent les voiles du corps, du silence et de l'absence.

3) État de la recherche

Assia Djébar est une auteure très étudiée à travers le monde. On compte par plusieurs centaines le nombre d'articles (de presse comme de recherche), de documentaires, d'ouvrages, de mémoires et de thèses qui portent entièrement ou partiellement sur son œuvre. Que les spécialistes de cette écrivaine proviennent du

abstrait Wassily Kandinsky, plus précisément à la définition que celui-ci a donnée à la non-couleur blanche.

⁵⁸ Aucun critique à notre connaissance n'a encore affirmé que *La Femme sans sépulture* représente le volet final du Quatuor djébarien. Si, pour notre part, nous osons le postuler, c'est parce que dans une entrevue qu'Assia Djébar a accordée à Clarisse Zimra en 1992, l'auteure projette déjà de clore son Quatuor avec ce livre dont elle a commencé la rédaction en 1980, qui n'a alors qu'un titre provisoire, *Les oiseaux de la mosaïque*, et qu'elle ne terminera qu'en 2001. En 2002, le titre *Les oiseaux de la mosaïque* est plutôt uniquement donné à l'un des chapitres du roman *La Femme sans sépulture*. Voici la citation où Assia Djébar fournit cette information : « [...] I think I'll call the fourth book, perhaps, *Les oiseaux de la mosaïque* (*Birds of the mosaic*) » (dans « Afterwords », *Women of Algiers in Their Apartment*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1992, p. 186). Il faut souligner, par ailleurs, que ce roman a en commun avec *L'Amour, la fantasia*, *Vaste est la prison* et *Le Blanc de l'Algérie* une certaine filiation entretenue avec le film *La Nouba*. *L'Amour, la fantasia* s'est cependant également inspiré du deuxième film d'Assia Djébar *La Zerda*. En effet, le montage du long métrage a été réalisé juste avant la rédaction de ce roman dont il a inspiré certains principes de composition. L'auteure avait alors dû interrompre l'écriture d'*Ombre sultane* dont elle n'avait terminé que la première partie pour se consacrer à ce montage et, par la suite, au projet de *L'Amour, la fantasia*. Assia Djébar n'a signé son roman *Ombre sultane* que deux ans après la parution de *L'Amour, la fantasia*.

⁵⁹ Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 172.

Canada, des États-Unis, de l'Angleterre, de la France, de la Suisse, de la Hongrie ou du Maghreb, ils confirment tous la part d'influence qu'a eue le parcours artistique d'Assia Djébar sur ses activités littéraires. Néanmoins, trop peu d'entre eux ont tenté d'étudier cette question et ceux qui l'ont fait se sont limités à certains aspects du sujet sans chercher à l'approfondir, évacuant de leurs analyses des éléments importants. Or cela est plutôt étonnant si l'on considère seulement la grande place qu'Assia Djébar elle-même déclare accorder aux arts dans sa pratique d'écriture, notamment dans son célèbre essai *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*⁶¹ :

Il peut sembler surprenant que, choisissant de rééclairer le thème de l'Algérienne [...], je renonce à en cerner la présence chez [des] écrivains [...], préférant aujourd'hui devant vous me tourner vers les peintres⁶².

Pourquoi ai-je besoin d'une écriture de cinéma⁶³ ?

Depuis 1980, une cinquantaine de travaux plus ou moins longs ont abordé le sujet de la mise en œuvre de l'art dans le récit djébarien. Nous aimerions proposer un court examen critique de ceux qui ont la plus grande pertinence à nos yeux, de manière à ce que soient mis en lumière autant ce qu'ils analysent que ce qu'ils négligent de développer.

Tout d'abord, il faut citer l'ouvrage *Littérature et cinéma en Afrique francophone* publié chez L'Harmattan en 1996. Placé sous la direction de Sada Niang, il rassemble les articles issus d'un colloque auquel nous avons déjà fait référence⁶⁴ et dont un seulement se concentre sur le thème du cinéma en tant qu'ingrédient majeur et actif au premier plan dans l'imaginaire scripturaire d'Assia Djébar. Mais son approche demeure limitée puisque le cinéma djébarien seul est à l'honneur et que seule son esthétique est considérée comme déterminante pour la rédaction des textes littéraires ultérieurs de l'auteure. L'étude de cas se restreint par ailleurs à l'analyse d'un unique

⁶⁰ David Coward, « L'œuvre de Assia Djébar », entretien enregistré dans les studios du service de l'audiovisuel de l'Université de Leeds le 18 septembre 2001, p. 4.

⁶¹ Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, *op. cit.*

⁶² *Ibid.*, p. 78.

⁶³ *Ibid.*, p. 168. L'exposé « Mon besoin de cinéma », qu'Assia Djébar a présenté lors du Colloque « Écrit-Écran : Assia Djébar-Sembène Ousmane » en 1994 (voir note 55), a été publié dans l'essai cité.

⁶⁴ Nous renvoyons derechef le lecteur à la note 55 de cette introduction.

récit, *L'Amour, la fantasia*⁶⁵. Et en ce qui a trait aux autres articles, deux uniquement s'avèrent intéressants, mais ont le désavantage de ne se pencher que sur l'analyse du film *La Nouba* sans jeter de pont entre ce long métrage et l'un ou l'autre des textes littéraires d'Assia Djébar qui s'en sont inspirés⁶⁶.

Jeanne-Marie Clerc, avec son étude *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister* parue chez L'Harmattan en 1997, retient également notre attention. Dans sa recherche, elle consacre deux courts chapitres⁶⁷ à la manière dont l'expérience cinématographique de Djébar a influencé, après coup, sa pratique du roman. Aussi brosse-t-elle d'abord des portraits éclairants des films *La Nouba* et *La Zerda*, en résumant ce qu'ils racontent et mettent en scène, et en expliquant brièvement comment ils ont été construits, de quelle façon leur bande-son et leur bande-image ont été réalisées et quelle relation celles-ci partagent. Tout ce qu'il y a d'important à retenir est abordé succinctement : les thèmes, les espaces, les personnages, les voix, la musique, leur traitement, leur mise en forme selon telle ou telle démarche, la réflexion qui en découle. Clerc s'attache ensuite à affirmer que ces éléments ont été récupérés par l'écrivaine, qui les a ensuite intégrés à des récits choisis, mais sans vraiment montrer dans le détail comment une telle chose a eu lieu, selon une logique à dominante énumérative, qui se contente surtout d'exposer les faits les uns à la suite des autres, et qui néglige tout ce qui concerne techniquement la genèse proprement dite de l'écriture djébarienne d'influence cinématographique.

Par ailleurs, Clerc, comme Niang, exclut de sa réflexion tout autre art que le cinéma alors qu'Assia Djébar, à travers le cinéma, a trouvé l'occasion de s'ouvrir à

⁶⁵ L'article dont il est question est le suivant : Bernard Aresu, « (D)écrire, entendre l'écran : *L'Amour, la fantasia* », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone ; Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, coll. « images plurielles », 1996, p. 209-224.

⁶⁶ Réda Bensmaïa, « La Nouba des femmes du Mont Chenoua : Introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique », dans Sada Niang (dir.), *op. cit.*, p. 161-188 et Ratiba Hadj-Moussa, « Le difficile surgissement de la mémoire », dans Sada Niang (dir.), *op. cit.*, p. 198-208.

⁶⁷ Le premier de ces chapitres s'intitule « Du cinéma à la littérature : naissance d'une écriture » et compte une vingtaine de pages. Le deuxième est titré « La construction » et ne fait qu'environ 15 pages. Les autres sections de l'ouvrage s'intéressent aux questions de l'autobiographie chez Assia Djébar (comment elle a été redéfinie par le passage au cinéma notamment, ce que nous avons déjà pu voir), de l'Histoire, de la langue, de la culture et de l'écriture dite de transgression, au sens freudien du terme, puisque l'auteure occidentalisée, en choisissant d'écrire en français tout en s'inspirant d'un média audiovisuel, le cinéma, propose des textes où les interdits qui frappent la musulmane dans certaines sociétés arabes sont levés, où la parole et l'image féminines, refoulées depuis des siècles, sont révélées. Cette

d'autres médias, d'autres formes artistiques d'expression, et qui ne l'ont pas moins influencée en tant que romancière. Mais cela est compréhensible puisque Clerc est reconnue pour l'intérêt qu'elle voue spécialement aux études cinématographico-littéraires. On peut recenser un certain nombre d'ouvrages qu'elle a signés portant sur ce sujet : *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain* (Peter Lang, 1984) et *Littérature et cinéma* (Nathan, 1993) en sont de parfaits exemples. Le premier est particulièrement pertinent dans la mesure où il explore à plusieurs niveaux un grand nombre d'aspects touchant la question du rôle que peut jouer le cinéma en général à travers la littérature (discours sur le cinéma, citations de nature filmique, description de séquences, structures narratives bouleversées parce que calquées sur certains procédés liés aux techniques du montage, des flashes back, des ellipses ou des prises de vue, métamorphoses résultant de l'intégration de formes d'écriture cinématographiques). Malheureusement, Assia Djébar, qui ne figure ni dans cet ouvrage ni dans l'autre, ne voit pas ses romans bénéficier d'une étude similaire, aussi approfondie, et comme dans la recherche qui la concerne Clerc ne retient de l'écrivaine algérienne que ses propres réalisations cinématographiques et non la passion qu'elle peut entretenir pour le cinéma en général, l'analyse proposée n'a pu se rendre aussi loin. Pourtant, après 1980, si Assia Djébar écrit des romans en étant simultanément réalisatrice, elle les rédige aussi d'abord et surtout à titre d'écrivaine intéressée par le septième art⁶⁸. Conséquemment, si de tels romans sont en partie inspirés des films produits par Assia Djébar, ils sont aussi enrichis par l'amour du cinéma, par tout ce qui le concerne concrètement, c'est-à-dire par ses matériaux visuels (images) et sonores (paroles, silences, bruits, musique), par les techniques de manipulation de ces matériaux (flou, éclairages, coloration, cadrages, perspective, distorsions), par les divers traitements qui touchent leurs dimensions spatio-

notion de transgression empruntée à la psychanalyse est appréciée, revendiquée par la critique djébarienne qui l'utilise souvent.

⁶⁸ Pour ne mentionner qu'un exemple, à l'époque où Assia Djébar tourne son premier film, *La Nouba*, elle apprécie la montée de l'avant-garde cinématographique. Femme de son temps, elle ne reste alors pas insensible à différentes œuvres du grand écran, attribuées à Jean-Luc Godard, par exemple. Ses propres films ressentiront l'effet de cet intérêt et, par extension, son écriture. Chemin faisant, cet engouement pour le cinéma ne cessera pas de s'élargir à d'autres styles, comme à celui de Pasolini déjà mentionné. On peut donc vraiment affirmer sans crainte que c'est davantage le cinéma en général qui a marqué la vie et l'œuvre écrite d'Assia Djébar, et non pas seulement certaines expériences cinématographiques

temporelles et les usages qui en sont faits, par ses modes esthétiques de représentation. De quelle(s) manière(s) ? À quelles conditions poétiques, selon quelles stratégies d'écriture liées tant au récit qu'au discours ? C'est une chose que Clerc n'a pas su assez mettre en évidence, pas même dans les articles qu'elle a tirés de sa longue étude portant sur Assia Djébar⁶⁹.

Bien sûr, les réflexions de Clerc, associées à celles que contient l'ouvrage dirigé par Niang, sont fréquentes et quantité d'autres recherches d'importance relative consacrées à Assia Djébar privilégient également ce genre d'analyse. Il est donc inutile de toutes les passer en revue⁷⁰. Clerc et Niang étant, à notre sens, les figures les plus incontournables de cette question, nous avons jugé bon de les présenter brièvement à titre d'illustration.

Malgré tout, nous pouvons repérer deux timides exceptions. En 1997 et en 2000, dans des articles, deux critiques ont ouvert une brèche dans cette tendance qui pousse leurs confrères à ne parler que des films de Djébar et de leur influence sur les écrits, pour laisser entrevoir la possibilité d'étudier Assia Djébar dans son rapport au cinéma en général. Guy Teissier, en premier lieu, laisse glisser, dans une analyse qu'il fait des paysages algériens présents dans *L'Amour, la fantasia*, la formulation suivante : « Construction soulignée par des effets formels de fondu enchaîné destinés à

personnelles et conséquemment isolées. Serge-Dominique Ménager, dans son article « Assia Djébar, de l'écriture au cinéma » (*loc. cit.*), n'a pas manqué de souligner cela.

⁶⁹ Parmi ces articles, il y a « La guerre d'Algérie dans l'œuvre cinématographique et littéraire d'Assia Djébar », qui cherche à comprendre comment le thème de la guerre a été traité dans le récit djébarien après avoir été travaillé au cinéma, cela dans une optique comparative qui se veut correspondante (dans *L'Esprit créateur*, vol. 41, n°4, Hiver 2001, p. 89-100). Il y a en outre l'article « Du cinéma à la littérature : naissance d'une écriture métisse chez Assia Djébar », toujours signé Jeanne-Marie Clerc, paru l'année précédente, et qui s'inscrit essentiellement dans la même visée (dans *Colonizer and Colonized*, Theo D'Haen et Patricia Krüs eds., vol. 2, Amsterdam-Rodopi, 2000, p. 421-32).

⁷⁰ Voici tout de même une liste non exhaustive qui fournira quelques exemples : Valerie Budig-Markin, « Writing and Filming the Cries of Silence », dans *WLT*, 70 (4), automne 1996, p. 893-904 ; Anne Donadey, « Rekindling the Vividness of the Past : Assia Djébar's Films and Fiction », dans *WLT*, 70 (4), automne 1996, p. 847-55 ; Mildred Mortimer, « Reappropriating the Gaze in Assia Djébar's Fiction and Film », dans *WLT*, 70 (4), automne 1996, p. 859-66 ; Touria Khannous, « The Subaltern Speaks : Assia Djébar's *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* », in *Film Criticism*, vol. 26, n° 2, hiver 2001-02, p. 41-61 ; Tamzali Wassyla, « *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* », dans *Les Deux Écrans* (Alger), n° 5, juillet 1978, p. 45-49.

rapprocher [...] deux plans⁷¹ ». Serge Ménager, ensuite, que nous avons cité un peu plus haut, déclare ceci :

Mais l'impact de l'œuvre cinématographique sur l'œuvre écrite est aussi sensible à un niveau plus conceptuel dans ce que l'on pourrait appeler une expérience de fusionnement de deux types d'écriture. Celle-ci se ressent par exemple dans la tentative pour lier certains chapitres comme on lie au cinéma deux séquences par une répétition d'image⁷².

Or c'est principalement cette perspective d'étude – qui consiste à mettre en parallèle diverses formes d'expression esthétiques, c'est-à-dire des matérialités de différentes natures (scripturaires et cinématographiques ici) –, que nous souhaitons faire nôtre afin de compléter tout ce qui a déjà pu être dit sur les rapports que nourrissent certains textes d'Assia Djébar avec le cinéma, certes, mais également avec d'autres médias puisque la peinture, la musique, la photographie et la mosaïque entrent pareillement dans ce dialogue interartistique.

Attardons-nous maintenant sur ce que la critique a étudié de la relation que tisse l'écriture djébarienne avec l'art de la peinture.

Le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar reste à ce jour la manifestation et la concrétisation la plus évidente de cette relation, fait que l'auteure a d'ailleurs elle-même confirmé à plusieurs reprises, notamment en 1979 dans la postface du recueil :

⁷¹ Guy Teissier, « Paysages algériens dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », dans Sylvaine Goyault (dir.), *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, Université Blaise-Pascal, Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, 1997, p. 195.

⁷² Serge-Dominique Ménager, « Assia Djébar, de l'écriture au cinéma », *loc. cit.*, p. 118. L'« Écriture du regard », d'un point de vue pictural – nous le verrons sous peu –, mais aussi cinématographique, demeure en outre pour l'auteure une préoccupation constante (*Ces Voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 159). Plusieurs critiques ayant remarqué cet intérêt avoué par Djébar dans son essai, n'ont pas manqué de se pencher brièvement sur cette question : « Le regard [...] impose son autonomie comme soumis au seul déterminisme mécanique, celui de l'œil-caméra », remarque par exemple Beïda Chikhi dans *Désir d'histoire et d'esthétique* (*op. cit.*, p. 161). Dans le même esprit, Christiane Chaulet-Achour reconnaît qu'à plusieurs personnages du récit djébarien « revient le jeu de la caméra » (« Eugène Delacroix, Assia Djébar », dans *De la palette à l'écritoire*, vol. 2, Nantes, Joca Seria, 1997, p. 56). Sonia Assa-Rosenblum n'hésite pas, quant à elle, à mentionner que l'écriture djébarienne est à lire comme une « écriture - caméra » (« M'introduire dans ton histoire : entrée des narrateurs dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », dans *Études francophones*, vol. XII, n° 2, 1997, p. 71). Jeanne-Marie Clerc (*Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, *op. cit.*) et Mireille Calle-Grüber (*Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*) pourraient être ajoutés à cette liste comme nombre d'autres critiques. Nous reviendrons plus en détails sur cette question lors du troisième chapitre de cette thèse, dans la section 1.1.

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 a ensuite imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes⁷³.

C'est la raison pour laquelle il existe de multiples travaux qui abordent *Femmes d'Alger* dans cette optique. Néanmoins, malgré leur nombre considérable, ces études n'analysent guère, techniquement parlant, la réécriture que fait Assia Djébar des toiles de Delacroix et/ou de Picasso dans son recueil. En d'autres termes, elles n'interrogent pas la manière dont l'auteure a pu concrètement s'approprier les techniques de travail ou l'esthétique des peintres pour mieux servir son projet littéraire. Leur discours a plutôt à cœur de comprendre, de décrire le regard en relais que pose l'écrivaine⁷⁴ sur la perception orientaliste et/ou cubiste qu'ont eue Delacroix et Picasso de l'Algérienne, poursuivant ainsi la réflexion qu'Assia Djébar a déjà entamée à ce sujet, surtout dans la postface de son recueil et lors d'une conférence publiée dans son essai *Ces Voix qui m'assiègent*⁷⁵, laquelle a pour titre « Algériennes, le regard qui recule... ». Et comme c'est le cas avec le cinéma, quand certains critiques semblent s'y intéresser, ils ne font qu'en parler avec retenue.

Laurence Christiane Huughe, Stéphanie Boibessot, Anne Donadey, Emer O'Beirne, Michèle Bacholle, Madeleine Dobie et Mireille Calle-Gruber font partie de ces critiques qui cherchent surtout à cerner l'interprétation que propose le regard djébarien des toiles de Delacroix et Picasso.

Huughe, Boibessot et Donadey s'entendent pour affirmer, par exemple, que Djébar déconstruit purement et simplement dans son recueil le regard des peintres :

Assia Djébar [...] s'attache à déconstruire l'image traditionnelle de la femme orientale en dénonçant le rôle essentiel du regard dans l'entreprise d'objectification orientaliste⁷⁶.

⁷³ *Alger*, 247.

⁷⁴ Nous empruntons cette expression de « regard en relais » à Miléna Horvath qui l'a proposée dans son article « Le regard en relais : les enjeux thématiques et narratifs du visuel dans la série *Arabian Quartet* d'Assia Djébar », dans *L'Entredire francophone*, Pessac, Presses de l'Université de Bordeaux, Actes du Colloque de Bordeaux, 2002, p. 117-130.

⁷⁵ *Op. cit.* La conférence s'est déroulée à Londres au Centre culturel français en janvier 1989. On la trouve dans l'essai aux pages 78-87.

⁷⁶ Laurence C. Huughe, « Déconstruction du regard panoptique orientaliste : la contribution narrative d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar », dans *Études francophones*, vol. 15, n° 2, automne 2000, p. 89.

[...] ce recueil [...] présente cette notion de nouvelle identité [féminine]. [...] Il faut [la] reconstruire [...]⁷⁷.

Djebar deconstructs the master's sway by superimposing onto their representations her own portrayal of women of Algeria going inside and outside their apartments⁷⁸.

O'Beirne, pour sa part, se contente de ramener le texte d'Assia Djebar à une sorte de commentaire des regards de Delacroix et Picasso :

Her comment [...] asserts the empowering effect of French artists' gaze on the women they represented, in a culture where the female body was (and often remains) hidden from view⁷⁹.

De son côté, Bacholle parle de contestation, de critique, de rejet des toiles en réfléchissant sur les *Femmes d'Alger* de l'auteure algérienne : « Djebar response to Delacroix... is to [...] reject the Orientalist's attraction to darkness and immobility⁸⁰ ». Dobie, toutefois, s'érige contre cette vision des choses et propose plutôt l'explication suivante :

The relation of text to painting which is expressed here is not one of outright rejection or opposition, but is rather a form of interpretation or reading. It is a *revision*⁸¹ [...].

Enfin, selon Calle-Gruber, le regard que pose la romancière algérienne sur celui des peintres est un regard « re-tourné » :

C'est bien de torsion qu'il s'agit dans le livre d'Assia Djebar, et d'une tentative, infiniment recommencée, de re-tourner l'œil sur soi – sur l'autre soi que sont les femmes sans issue sans histoire de l'Algérie d'hier et d'aujourd'hui. [...] ce regard *retourné* [...] ne peut être que le « regard volé » par l'étranger⁸².

De rares chercheurs comme Pamela Hoffer, Christiane Chaulet-Achour et Beïda Chikhi, par contre, déplacent la question du regard en encourageant les lecteurs d'Assia Djebar à voir également dans son recueil la pratique d'une réécriture complexe des tableaux qui l'inspirent.

⁷⁷ Stéphanie Boibessot, « Voix et voies sur les chemins de l'identité féminine dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* », dans *Dalhousie French Studies*, n° 57, hiver 2001, p. 149.

⁷⁸ Anne Donadey, *Recasting Postcolonialism. Women Writing Between Worlds*, Portsmouth, Heinemann, coll. « Studies in African Literature », 2001, p. 109.

⁷⁹ Emer O'Beirne, « Veiled Vision : Assia Djebar on Delacroix, Picasso, and the *Femmes d'Alger* », dans *Romance Studies*, vol. 21, n° 1, mars 2003, p. 39.

⁸⁰ Michèle Bacholle, « Women in their Apartment : the Trepassing Gaze », dans *Philological Papers*, n° 48, 2001, p. 23.

⁸¹ Madeleine Dobie, « The Woman as Look and the Woman as Voice : Assia Djebar and Leïla Sebbar », dans *Construction*, vol. 9, 1994, p. 102.

« Comment peint-elle un texte par un langage métaphorique⁸³ ? », se demande Hoffer. « Comment écrire comme un peintre⁸⁴ ? », poursuit-elle. Chaulet-Achour, en ce qui la concerne, décrit le recueil d'Assia Djébar en termes de « transposition » et de « transformation » des « signes » inscrits sur les toiles de Delacroix et Picasso⁸⁵. Et Chikhi, de façon similaire, place le livre de l'écrivaine au centre d'un « dialogue avec les peintres » et postule qu'Assia Djébar « tente de déchiffrer [...] les messages picturaux [...] » pour pouvoir se les approprier en leur faisant cependant d'abord subir certaines « modifications⁸⁶ ».

Mais si ces déclarations sont faites haut et fort, elles ne donnent pourtant pas lieu à des études approfondies. C'est pourquoi, en 2003, nous avons consacré un mémoire⁸⁷ à ce sujet, recherche qui en explore les différents angles et sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir dans le cadre de cette thèse.

Les critiques, pour terminer, qui ont le mérite de reconnaître que *Femmes d'Alger* n'est pas la seule œuvre écrite d'Assia Djébar ayant certaines affinités avec la peinture, sont rares. À notre connaissance, il n'y en a que quatre : Chikhi que nous venons à peine de citer et qui remarque que « *L'Amour, la fantasia* à son tour fait appel à la médiation des arts plastiques⁸⁸ [...] » en étant nourri, quoique plus indirectement, par Delacroix ; Mai Al-Nakib qui s'intéresse aux épisodes de l'Algérie française que Djébar raconte dans *L'Amour, la fantasia* parce que les peintres d'histoire (Major Langlois, Eugène Fromentin) ont omis de les immortaliser sur leurs toiles⁸⁹ ; Nicole

⁸² Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, op. cit., p. 25.

⁸³ Pamela Hoffer, « Delacroix, Picasso et Djébar sur *Femmes d'Alger dans leur appartement* : Voyeurisme et libération à travers une optique cixousienne », *Études francophones*, vol. 16, n° 1, Spring 2001, p. 159.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁵ Christiane Chaulet-Achour, « Eugène Delacroix, Assia Djébar : regards, corps, voix... », dans *De la palette à l'écritoire*, loc. cit., p. 56 et 57.

⁸⁶ Beïda Chikhi, « Dialogue avec les peintres », dans *Littérature algérienne (désir d'histoire et esthétique)*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 167-168.

⁸⁷ Ce mémoire est intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture*. Il a été déposé à l'Université de Montréal. Nous avons rédigé, en outre, un article portant le même titre et étudiant la même problématique, qui est paru dans la revue *Études françaises* l'année suivante (vol. 40, n° 1, « Réécrire au féminin – Pratiques, modalités, enjeux », p. 63-80).

⁸⁸ Beïda Chikhi, *Les romans d'Assia Djébar*, op. cit., p. 32.

⁸⁹ Mai Al-Nakib, « Assia Djébar's Musical Ekphrasis », dans *Comparative Literature Studies*, vol. 42, n°4, 2005, p. 253-276.

Brossard, par ailleurs, qui, dans son ouvrage *Mise en scène d'écrivains*⁹⁰, constate, comme Anne Donadey, que l'esthétique du peintre nabi Pierre Bonnard a eu une certaine influence, quoique négligeable, dans l'écriture du roman *Ombre sultane*⁹¹. Donadey le souligne en une vingtaine de pages dans une thèse qu'elle a déposée à Northwestern University en 1993⁹². Personne, néanmoins, ne semble encore s'être intéressé à l'influence réelle qu'a pu avoir l'esthétique de Kandinsky sur la rédaction du récit *Le Blanc de l'Algérie*. Nous disons « réelle influence » puisqu'elle a été clairement affirmée par Assia Djébar elle-même précisément dans ce livre :

Je ne peux pour ma part exprimer mon malaise d'écrivain et d'Algérienne que par référence à cette couleur, ou plutôt à cette non-couleur. « Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu », disait Kandinsky. Me voici, par ce rappel de la peinture abstraite, en train d'amorcer un discours en quelque sorte déporté⁹³.

Et personne n'a encore cherché à démontrer comment l'art de la peinture, en général, imprègne l'imaginaire scripturaire d'Assia Djébar. De même, si l'on a souligné la manière dont certains autres médias, voisins ou non de la peinture, ont pu inspirer, au sens large ou pas, l'auteure algérienne lors de la rédaction de certains de ses récits, personne n'a encore étudié sérieusement cette question. Nous pensons plus particulièrement au rôle qu'a pu jouer le média mosaïque dans *La Femme sans sépulture*⁹⁴, et à la part d'influence qu'ont pu avoir la photographie et la musique (plus proches du cinéma) dans tel(s) ou tel(s) autre(s) texte(s) djébarien(s). Pourtant, on aime à dire qu'Assia Djébar sait parfois « photographier », dans ses romans comme dans ses films, la réalité quotidienne des femmes⁹⁵. De même, on se plaît ouvertement à

⁹⁰ Plus précisément dans un chapitre de cet ouvrage intitulé « Assia Djébar » (Ste-Foy, Le Griffon d'argile, 1993, p. 45).

⁹¹ Anne Donadey (*Recasting Postcolonialism, op. cit.*) précise en effet que l'esthétique de Bonnard n'a pas inspiré *Ombre sultane* en particulier – bien que ce roman y fasse référence en exergue – mais la grande majorité des récits djébariens, et de manière imprécise, d'un point de vue assez aléatoire par conséquent.

⁹² La thèse a pour titre *Polyphonic and Palimpsestic discourse in the works of Assia Djébar and Leïla Sebbar* et a donné lieu à une publication (il s'agit de *Recasting Postcolonialism. Women Writing Between Worlds, op. cit.*).

⁹³ *Blanc*, 271.

⁹⁴ Pourtant, comme Lise Gauvin le souligne dans son article intitulé « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *La Femme sans sépulture* transpose l'art des fresques exposées au musée de Césarée, ville natale de l'auteure, reprenant ainsi « un procédé qui rappelle celui des *Femmes d'Alger dans leur appartement* » (dans *Études Française*, vol. 40, n°1, numéro spécial intitulé « Réécrire au féminin – Pratiques, modalités, enjeux », p. 25).

⁹⁵ Le verbe « peindre » est aussi fréquemment utilisé par la critique. Et ce ne sont pas là que des images quand on sait quelle place occupent les arts dans la littérature djébarienne.

affirmer que la musique joue un rôle évident dans la structure et l'écriture de ses textes :

Assurément, il est justifié de parler de lecture et de structure *polyphonique*, en employant ce terme dans un sens musical, comme nous y invite l'épigraphe de la « Troisième partie : Les voix ensevelies [de *L'Amour, la fantasia*] : *Quasi una fantasia*... Ludwig van Beethoven opus 27 sonates 1 et 2 ». [...] La composition de *L'Amour, la fantasia* rappelle celle de la sonate⁹⁶.

Les livres de ces vingt dernières années sont traversés par les œuvres de compositeurs européens – Beethoven, Schubert, Bartok, Ravel⁹⁷ [...].

Assia Djébar est d'ailleurs la première à appuyer ce genre de propos :

Désir soudain d'une écriture pour laquelle le pianiste n'a pas besoin d'appuyer sur la pédale, juste un frôlement du doigt – chez Bartok ou chez Ravel : le son disparaît et demeure⁹⁸.

Jusqu'ici, les chercheurs qui ont retenu notre attention n'ont manifesté de l'intérêt que pour l'un ou l'autre des médias ayant fréquemment influencé l'auteure dans son écriture, le cinéma, la peinture ou la musique en l'occurrence. Ces arts demeurent les plus « populaires » auprès de la critique djébarienne, tout simplement parce qu'ils occupent sans contredit une place dominante, par rapport aux autres médias concernés (photographie et mosaïque), dans l'univers scripturaire d'Assia Djébar, en tant que thèmes notamment.

Certaines personnes, par contre, ont soit considéré ensemble la question des influences cinématographique et picturale dans l'écriture djébarienne, soit inclu dans leur réflexion également la mention de plusieurs autres médias, mais encore une fois, sans apporter de précisions, sans pousser assez loin leurs analyses (c'est le cas, par exemple, de Silvestra Mariniello qui écrit en conclusion d'un article que l'écriture

⁹⁶ Raymond Michel, « Pour une lecture polyphonique. Assia Djébar : Langage, Tangage, Langage Tatouage », dans *Pratiques*, n° 123-124, décembre 2004, p. 90. Notons au passage que malgré cette affirmation, Michel reste prudent et hésite sérieusement à développer ce sujet en poursuivant sur ce ton dubitatif : « Il serait tentant de prendre au mot le texte, et de voir dans quelle mesure le terme *sonate* lui convient, [mais] cette importation notionnelle reste bien évidemment quelque peu métaphorique et risquée » (*ibidem*). Mai Al-Nakib (« Assia Djébar's Musical Ekphrasis », *op. cit.*) s'intéresse de manière plus affirmée que Raymond Michel à la façon dont le roman *L'Amour, la fantasia* se présente comme une réécriture de la « forme sonate » *Quasi una fantasia* de Beethoven. Nous verrons dans un chapitre ultérieur consacré à cette question que quelques autres critiques partagent pareillement cet avis : Guy Teissier (« Paysages algériens dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », *loc. cit.*) ; Mireille Calle-Gruber (*Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*) ; et Jeanne-Marie Clerc (*Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*).

⁹⁷ Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁸ Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, *op. cit.* p. 62.

d'Assia Djébar est « contaminée par les médias de l'information et par le cinéma⁹⁹ ») ou en s'engageant dans des voies autres que celle de l'intermédialité littéraire¹⁰⁰ : à ce propos, nous pouvons citer Typhaine Leservot qui a signé en 2004, à l'Université de La Caroline du Nord, une thèse étudiant la manière dont Assia Djébar propose dans ses textes une image de la femme différente de celle qu'aime à présenter la culture médiatique internationale depuis longtemps¹⁰¹. Milena Horvath, selon une approche également axée sur la diversité des cultures, a déposé deux ans plus tôt, à l'Université de Pécs en Hongrie, une thèse¹⁰² qui traite de l'écriture djébarienne en termes d'écriture de l'entre-deux, hybride, métisse, dont la dimension intertextuelle se manifeste de trois façons et qui se veut ancrée dans la problématique interculturelle de l'identité de l'auteure (par *transcription* en français d'un imaginaire culturel arabe, par *description en relais* de la femme représentée dans l'art occidental, ce qui nous intéresse davantage, et par *inscription* d'une culture de l'oralité arabe au féminin¹⁰³). Béatrice Schuchardt a, pour sa part, proposé en 2005 une thèse à l'Université de Siegen (Allemagne) sur le travail historiographique postcolonial d'Assia Djébar. Ce travail, postule Schuchardt, résulte d'une déconstruction des archives écrites, mais aussi audio-visuelles de l'Histoire coloniale française en particulier. En déconstruisant les messages véhiculés par de tels médias, la littérature djébarienne entend réécrire l'Histoire de l'Algérie pour dire et montrer ce que l'Occident a omis de mettre en scène sur les drames ayant touché les Algériens à travers le temps¹⁰⁴.

⁹⁹ Silvestra Mariniello (dir.), « Commencements », dans le numéro spécial de la revue *Cinémas* intitulé « Intermédialité et cinéma », vol. 10, n° 2-3, printemps 2000, p. 62. Mariniello fait surtout allusion ici à l'écriture du *Blanc de l'Algérie*.

¹⁰⁰ L'intermédialité désigne de manière générale les relations que peuvent entretenir divers médias, lesquels peuvent représenter différentes pratiques artistiques et impliquer, donc, plusieurs esthétiques.

¹⁰¹ Cette thèse s'intitule *Globalization and the Female Body : Media Influences in Marie Redonnet, Maryse Condé, and Assia Djébar*.

¹⁰² Milena Horvath, *La poétique de l'entre-deux dans l'œuvre d'Assia Djébar* (thèse rédigée en cotutelle), Université de Pécs (Hongrie) et Université Bordeaux 3 (France), 2002.

¹⁰³ Cette thèse a donné lieu à un article intitulé « Une poétique de l'entre-deux : figures de l'intermédiaire dans l'écriture d'Assia Djébar », dans *Présence francophone*, n° 58, 2002, p. 28-39.

¹⁰⁴ La thèse de Béatrice Schuchardt a pour titre *Postkoloniale Geschichtsbilder bei Assia Djébar. Zwischen Dekonstruktion und Montage, Archäologie und Archiv*. Elle a donné lieu à la publication d'une monographie en 2006, intitulée *Schreiben auf der Grenze. Postkoloniale Geschichtsbilder bei Assia Djébar* (Köln, Weimar : Böhlau). La quatrième page de couverture de ce livre offre un résumé de l'étude qui a aussi été traduit en français. Il nous informe sur la nature du travail de Schuchardt en ces termes : « Les analyses se concentrent sur les romans et nouvelles de Djébar écrits entre 1980 et 2003 et traitent le cadre historique de la colonisation de l'Algérie jusqu'aux conflits politiques des années 1990 ». Nous pouvons lire, encore, qu'en « se basant sur les disciplines des lettres, de l'histoire et des

Pour conclure, nous sommes en mesure de constater certaines choses : d'abord que la plupart des critiques, qui se sont interrogés sur la nature de la relation unissant l'écrivaine Assia Djébar aux arts, n'ont retenu dans leurs analyses que la présence d'un média unique, disons prédominant, remarquable à travers les écrits de l'auteure, évacuant les autres. Ces critiques, qui restreignent ainsi, par exemple, leur réflexion à l'étude du cinéma, à celle de la peinture ou à celle de la musique dans le récit djébarien, ne mettent également à notre disposition qu'un maigre corpus d'œuvres concernées par leur sujet de dissertation, leurs choix d'élection n'étant basés que sur les exemples les plus connus¹⁰⁵. Et quand au contraire ils se proposent de survoler l'œuvre romanesque djébarienne, il ne s'agit toujours justement que d'un survol. De plus, même si ces chercheurs démontrent à première vue un intérêt pour la relation qu'entretient le récit djébarien avec divers médias, leurs recherches ne privilégient guère une problématique intermédiaire et basculent souvent dans de tout autres voies, frôlant la psychanalyse, abordant la sociocritique, l'interculturalité, l'histoire, l'historiographie ou les études féministes, si bien qu'on finit presque par en oublier la dimension de l'art, concrètement active dans l'écriture, sorte de prétexte permettant d'accéder à d'autres centres d'intérêt.

Et pour ce qui est des chercheurs qui s'intéressent aux rapports que nourrit le récit djébarien avec les arts, ils ont tendance à les effleurer, à n'avoir d'yeux, la plupart du temps, que pour la manière dont Assia Djébar emprunte certains thèmes à telle ou telle production artistique (ainsi que pour le traitement qui en est fait), sans chercher à interroger le problème de la rencontre contraignante d'esthétiques liées à des

recherches sur les médias, [...] [qu'en effectuant] une relecture interdisciplinaire de l'œuvre d'Assia Djébar, Schuchardt analyse comment [l'auteure algérienne] éprouve dans la littérature les possibilités et les limites du travail historiographique postcolonial ». Schuchardt emprunte donc surtout la voie de l'intermédialité pour se concentrer sur la question de l'histoire et de l'historiographie. Les dernières lignes du résumé que propose la quatrième de couverture le confirment de manière explicite : « Schuchardt démontre comment la recherche constante des moments hybrides de l'histoire franco-algérienne mène à l'immersion de Djébar dans cet espace historique que représente l'Algérie. Dans sa profondeur reposent les sédiments de ce qui a été oublié et supprimé, mais là-dessus se présentent aussi les projections d'un futur possible. À mesure que Djébar localise ici les moments de contacts entre la France et l'Algérie, elle réussit à ouvrir un interstice interculturel ». Schuchardt a également rédigé un article à partir de sa thèse : « *L'Amour, la fantasia* by Assia Djébar : A Post-Colonial Staging of History and (Inter-) Media » (*Arena Romanistica : Journal of Romance Studies*, vol. 2, n° 1, p. 146-163).

¹⁰⁵ Pour ne citer qu'un exemple, si la peinture est à l'étude, il n'y en aura que pour le recueil *Femmes d'Alger* alors que l'influence de la peinture se manifeste ailleurs dans l'œuvre d'Assia Djébar, comme nous l'avons vu brièvement plus haut, dans *L'Amour, la fantasia* et *Le Blanc de l'Algérie*.

matérialités et à des arts différents, celui des conséquences qui en découlent automatiquement sur tous les aspects poétiques de l'œuvre écrite (tant diégétiques que discursifs, narratifs, stylistiques, structurels, formels).

Enfin, quand les critiques se penchent sur la question du cinéma, de la peinture ou de la musique ayant inspiré le récit djebarien, ils s'intéressent non pas au média en tant que tel, d'un point de vue général, mais plutôt à une œuvre précise que ce média matérialise et met en forme. Ainsi, pour ne faire part que d'un cas parmi d'autres, on favorise l'étude de l'influence qu'ont pu avoir les tournages de *La Noubia* et/ou de *La Zerda* sur certains récits djebariens d'après 1980, sans se soucier de la façon dont l'art du cinéma, pris au sens large, a globalement pu marquer l'écriture d'Assia Djébar, sa technique et son esthétique.

Voilà pourquoi notre recherche gagnera à entreprendre sérieusement l'étude de l'intermédialité à travers les diverses modalités de sa manifestation dans le récit djebarien. Cela nous permettra sans contredit d'approfondir l'analyse proposée par la critique à ce sujet et nous donnera l'occasion d'aborder la relation que privilégie l'écriture d'Assia Djébar avec les arts et les médias dans toute sa multiplicité et sa complexité.

4) La question de l'intermédialité littéraire chez Assia Djébar

La réalité de la relation que cultive le récit djebarien, réapparu sur la scène littéraire à partir des années 1980, avec le cinéma, la peinture, la musique, la photographie et la mosaïque, n'est plus à démontrer et elle est unanimement reconnue par la critique. En effet, tout le monde s'accorde pour dire que l'intérêt qu'a porté Assia Djébar aux arts et aux médias non littéraires¹⁰⁶, 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 général n'ont alors plus cessé de s'interpénétrer au sein de ses récits. Les remarques suivantes sont éloquentes à ce propos :

¹⁰⁶ Au cinéma principalement, pour commencer, mais qui, par ricochet, a entraîné la romancière à s'ouvrir à d'autres arts, comme nous l'avons vu.

Ce qui nous paraît essentiel dans ce détour par le cinéma effectué par une romancière, c'est qu'il annonce la forme et les préoccupations qui seront celles d'Assia Djébar lorsqu'elle reviendra au roman¹⁰⁷.

Assia Djébar, première femme cinéaste algérienne, [a connu] une expérience cinématographique qui, contrairement au parcours habituel, a servi en quelque sorte de matrice à l'écriture romanesque¹⁰⁸.

[...] 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 au 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 écrits¹⁰⁹.

Entre ces deux époques d'écriture, celle des œuvres de jeunesse, celle de la maturité, la différence n'est pas tant une question de qualité romanesque que d'étoffe textuelle. En fait, ce qui arrive, après le silence, [...] c'est un déplacement majeur [...]. [...] l'œuvre, à partir des années 80, élabore des dispositifs inédits [...]. [...] dans l'intervalle d'un changement de genres [...], la production cinématographique apparaît comme une expérience refondatrice¹¹⁰ [...].

[...] l'écriture de Djébar, après 1980, s'interroge sur sa propre matérialité et ses fonctions. [...] Le recours à des procédés et à des techniques venant de plusieurs champs artistiques sollicite le lecteur à participer activement à la production de sens des textes littéraires. [...] Djébar tente de construire de nouveaux modes d'expression et de signification¹¹¹.

L'originalité de l'auteure vient de son mélange de genres, et de son utilisation de techniques empruntées à l'art [...] de la peinture, du cinéma¹¹², [...].

Malheureusement, ces postulats sont toujours placés soit en introduction, soit en conclusion d'articles, d'ouvrages ou de recherches dont le sujet d'étude est tout

¹⁰⁷ Tahar Djaout, « Assia Djébar, cinéaste », *loc. cit.*, p. 39.

¹⁰⁸ Jeanne-Marie Clerc, « Du cinéma à la littérature : naissance d'une écriture métisse chez Assia Djébar, romancière et première femme cinéaste algérienne » (*loc. cit.*, p. 421).

¹⁰⁹ Agnès Peysson-Zeiss, « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* : de l'histoire muette au cinéma parlant », dans *Cinémaction*, n° 111, deuxième trimestre, 2004, p. 81-82.

¹¹⁰ Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 8-10.

¹¹¹ Frederick Ivor Case, « Esthétique et discours idéologique dans l'œuvre d'Ousmane Sembène et d'Assia Djébar », dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone ; Ousmane Sembène et Assia Djébar*, *op. cit.*, p. 54 et p. 100.

¹¹² Nicole Aas-Rouxpars, « La Femme-oiseau de la mosaïque : image et chant dans *La Femme sans sépulture d'Assia Djébar* », dans *Nouvelles études francophones*, vol. 19, n°2, automne 2004, p. 97.

autre ; ils ne vont pas au-delà de l'ouverture. Et quand de tels textes – qui ne sont pas légion – privilégient une réflexion portant sur le dialogue qu'entretient le récit djebarien avec d'autres arts, loin d'aborder tous les aspects cruciaux de cette question, ils ne font que l'effleurer en se satisfaisant d'analyses partielles, restreintes ou trop générales, qui n'étudient guère l'ensemble du sujet en profondeur.

Nous voulons, pour notre part, insister sur le fait que cette relation affirmée par le récit djebarien avec d'autres médias, d'autres « formes d'expression », pour reprendre les termes d'Agnès Peysson-Zeiss cités à la page précédente, s'opère de plusieurs manières et à différents niveaux, de telle sorte qu'il importe d'en considérer toutes les manifestations de la manière la plus englobante possible, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu.

Dans certains récits qu'a signés Assia Djébar entre 1980 et 2003¹¹³, les médias cinéma, peinture, musique, photographie et mosaïque sont thématiquement présents, ils sont parfois même visibles sur les couvertures (c'est le cas souvent de la peinture et de la photographie) qui deviennent alors des espaces idéaux de monstration, d'exposition, de reproduction de l'image.

Une telle présence dans le récit djebarien – thématique, mais aussi visuelle – de l'ensemble des médias énumérés ci-dessus, indique déjà que le rôle de ces derniers n'est pas accessoire. Nous croyons fermement, de concert avec d'autres critiques et comme Assia Djébar l'a maintes fois sous-entendu et démontré au fil de son parcours, que ces médias participent à chaque étape de l'élaboration et de la production des textes de l'auteure, qu'ils agissent activement dans son écriture en tant qu'éléments majeurs, indispensables et déterminants. Les questions suivantes demeurent : à quels niveaux les échanges opèrent-ils ? Comment la poétique d'Assia Djébar s'en trouve-t-elle enrichie ? Comment un tel phénomène contribue-t-il à imprégner le style djebarien qui, malgré son caractère hybride, ne perd rien de sa spécificité littéraire ?

Voyons comment, en situant le récit djebarien dans une perspective d'étude intermédiaire, nous serons aptes à trouver les réponses que nous cherchons.

¹¹³ Année de publication de *La Disparition de la langue française* chez Albin Michel. Le dernier roman d'Assia Djébar paru à ce jour s'intitule *Nulle part dans la maison de mon père* (Paris, Fayard, 2007).

De manière générale, l'intermédialité se laisse concevoir par la critique comme une approche qui étudie les relations que peuvent entretenir les médias entre eux : « Le concept d'intermédialité [...] [désigne], d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques¹¹⁴ [...]) », précise en effet Éric Méchoulan ; « [...] l'intermédialité articule [une] relation entre deux ou plusieurs médias¹¹⁵ », déclare pour sa part Walter Moser ; « elle représente l'ensemble des relations médiatiques variables entre les médias¹¹⁶ [...] », affirme dans le même esprit Jürgen Ernst Müller.

Or il faut savoir que ce sont surtout les œuvres audiovisuelles que les chercheurs se plaisent à analyser selon une approche intermédiaire, puisqu'elles incarnent, par définition, des médias-synthèse qui recyclent toutes sortes de pratiques artistiques. Ainsi le cinéma demeure-t-il un secteur d'étude absolument incontournable pour l'intermédialité, du simple fait que sa technique relève sur plusieurs points de celles du théâtre, de la photographie, de la peinture et de la musique (etc.), qu'elle renouvelle en même temps.

L'intermédialité littéraire, qui se retrouve au cœur de notre projet puisqu'elle présente le récit djebarien dans sa relation d'appropriation de divers autres médias, reste donc plutôt originale et délicate à aborder. Néanmoins, même si les recherches sur l'intermédialité sont peu courantes en littérature, elles doivent être encouragées grâce aux nouvelles opportunités de réflexion qu'elles proposent.

Walter Moser et Jean-Christophe Valtat font partie de ces rares théoriciens qui le reconnaissent volontiers.

En 2001, Moser, dans un important article intitulé « Pas d'Euphorie ! Anatomie d'une crise », explique que « [...] depuis quelques décennies, nous assistons au développement accéléré de nouvelles technologies qui ont un impact sur nos médias¹¹⁷ [...] », et sur la littérature en particulier. D'après lui, effectivement, celle-ci :

¹¹⁴ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », dans *Intermédialités*, n° 1 (naître), printemps 2003, p. 22.

¹¹⁵ Walter Moser, « Puissance baroque dans les nouveaux médias », dans *Cinémas*, vol. 10, n°2/3, printemps 2000, p. 44.

¹¹⁶ Jürgen Ernst Müller, « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale », dans *Cinémas*, vol. 5, n°s 1-2, automne 1994, p. 213.

¹¹⁷ Walter Moser, « Pas d'Euphorie ! Anatomie d'une crise », dans *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 26, n° 209, 2001, p. 205.

[...] montre [...] des signes non seulement de pouvoir résister à l'assaut des nouveaux médias, mais même de pouvoir profiter des nouvelles possibilités créées par l'explosion technologique. Elle s'adapte à la nouvelle situation tout en maintenant une spécificité de discours spécialisé et en acquérant de nouvelles fonctions¹¹⁸.

En d'autres termes, postule-t-il, dans notre sphère médiatique, la littérature « entre dans la phase critique de sa transformation », subit bouleversements et métamorphoses, développe, en tant que « laboratoire permanent¹¹⁹ », « des entités hybrides¹²⁰ », « une nouvelle forme », « une nouvelle configuration », « une structure inédite¹²¹ », pour devenir « intrinsèquement intermédiaire¹²² », « [...] c'est-à-dire une opérativité définie par sa capacité d'établir des liens actifs avec autre chose que la littérature¹²³ », avec d'autres arts, d'autres médias.

Deux ans plus tard, soit en 2003, Jean-Christophe Valtat, dans un texte éloquentement titré « L'autonomie intermédiaire du littéraire : Une introduction », adopte la pensée de Moser et la commente tout en la complétant :

Si la littérature est comme le note Walter Moser, « intrinsèquement intermédiaire », ce serait moins par sa spécificité structurelle de média, que par sa souplesse [...] même à travers les médias, à les hybrider entre eux, par le mouvement même où elle s'hybride avec eux, bref, dans la reconnaissance qu'il n'est d'autonomie que dans cette impureté¹²⁴.

Sur les traces de ces chercheurs, nous espérons être en mesure d'apprécier la qualité intermédiaire de la littérature à travers l'étude du récit djebarien. Mais notre ambition ne consiste pas à nous servir du récit djebarien et de sa dimension intermédiaire pour élaborer ensuite une réflexion sur l'intermédialité littéraire proprement dite. Bien que nous nous intéressions aux diverses modalités des manifestations relationnelles qui s'établissent dans les écrits d'Assia Djébar entre le média littérature et les médias cinéma, peinture, musique, photographie et mosaïque, notre principal objet d'analyse reste la littérature et non l'intermédialité. Ce qui motive notre démarche n'est pas l'intermédialité en tant que telle, mais bien la capacité qu'a la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 207.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 197.

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 195 (pour les trois citations qui se suivent).

¹²² *Ibid.*, p. 209.

¹²³ *Ibid.*, p. 198.

¹²⁴ Jean-Christophe Valtat, « L'autonomie intermédiaire du littéraire », dans un numéro spécial de la revue *L'Esprit Créateur*, « L'intermédialité littéraire », vol. 43, n° 2, été 2003, p. 9.

littérature djebarienne d'acquérir une fonction intermédiaire en s'incrinant dans une dynamique de l'échange, en nourrissant des liens actifs avec d'autres médias.

Nous avons la certitude que les divers « jeux intermédiatiques¹²⁵ » mis à l'œuvre dans les récits de Djébar sont significatifs, qu'ils contribuent à éclairer une esthétique propre à l'écrivaine, laquelle, parce qu'elle n'a encore jamais été sérieusement étudiée d'un point de vue technique, reste toujours à définir.

Notre idée consiste à ne pas ignorer le rôle majeur que remplissent les médias, en tant que supports ayant des caractéristiques techniques précises, dans la mise en forme des œuvres artistiques visées par notre projet. Qu'il s'agisse du récit djebarien ou de n'importe quelle autre œuvre d'art avec laquelle il entre en relation, nous devons reconnaître que ces différentes formes d'expression (littéraire, cinématographique, picturale, musicale...) n'existent que par les moyens techniques (de la plume, de la caméra, du pinceau, de l'instrument de musique) qui les concrétisent et que lorsqu'elles se livrent à des échanges – par exemple de thèmes, dont le traitement se veut spécifique ; ou de principes structurels, qui organisent les divers éléments d'une œuvre selon des règles rigoureuses –, ceux-ci ne peuvent être produits que selon ce que permettent de faire tels ou tels moyens techniques associés à tels ou tels médias.

Jusqu'à aujourd'hui, rappelons-le, les critiques de Djébar ont complètement écarté de leurs analyses cette problématique toute intermédiaire en ne se concentrant que sur les œuvres d'art impliquées (incluant le récit djebarien) indépendamment de leur aspect matériel, technique, qui déterminent pourtant la nature, la possibilité même de leur dialogue ainsi que sa réalisation. Ces spécialistes n'ont eu d'intérêt que pour la manière dont littérature et cinéma, littérature et peinture ou littérature et musique, par exemple, ont partagé certains motifs (la femme, sa voix, son espace) ou principes d'organisation formelle (éclatement du texte, contrepoints textuels) dans le récit djebarien pour créer, autant que possible, des effets esthétiques similaires. La démarche comparative pratiquée entre les arts mis à l'étude a toujours été l'unique préoccupation des critiques d'Assia Djébar, comme si les œuvres pouvaient librement

¹²⁵ Jürgen Ernst Müller, « L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire », dans *Cinémas*, vol. 10, n^{os} 2-3, printemps 2000, p. 115.

jouer de correspondances esthétiques sans que les caractéristiques techniques des médias qui leur prêtent forme ne rendent ces correspondances contraignantes, alors que « [...] les *effets* des œuvres d'art sont liés à des structures spécifiques des médias¹²⁶ », insiste Müller.

La vérité, c'est que la rencontre d'esthétiques — liées à des matérialités et à des arts différents — dans le cadre de notre projet littéraire (scripturaire, cinématographique, picturale, musicale...) ne se fait pas *a priori* sans heurt ou résistance, ces diverses esthétiques n'étant pas nécessairement compatibles sur tous les points les unes avec les autres. Leurs interactions et interférences complexes que nous souhaitons analyser, leur contamination réciproque et leurs interpénétrations, leurs partages et leurs échanges ne peuvent avoir libre cours sans compromis, sans transformation, en un mot, sans médiatisation, opération réalisée dans cet espace intermédiaire où le passage contraignant d'un média à un autre a lieu, où les formes d'expression sont déplacées, transférées d'un contexte à l'autre pour acquérir un nouveau statut, dynamique, et une nouvelle signification :

[...] les médias sont détournés de leurs usages structurels pour des usages spécifiques en fonction de la configuration particulière des récits et du projet littéraire de l'écrivain¹²⁷.

Aussi est-il normal que tous les aspects poétiques du récit djebarien (relatifs à la diégèse et au discours) se trouvent affectés par une telle situation. À titre d'illustration, si nous sommes désireuse d'étudier le caractère non linéaire des histoires d'Assia Djébar, qui favorise une écriture fragmentaire s'inspirant des techniques de montage reliées tantôt au cinéma, au découpage technique caractéristique de la rédaction scénaristique¹²⁸, et tantôt à la mosaïque ; si en outre, nous cherchons à voir comment les espaces du rêve, du souvenir et de l'hallucination, très exploités au cinéma, mais aussi dans les textes de Djébar, encouragent l'auteure à déployer diverses descriptions mettant en œuvre une sorte de « discours de l'œil », de « langage de l'image » parfois proche de celui de la peinture ; si, pour poursuivre, nous observons

¹²⁶ Jürgen Ernst Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », *loc. cit.*, p. 110.

¹²⁷ Kouméalo Anaté, « Usage des médias dans les littératures négro-africaines », *L'Entredire francophone*, Bordeaux, P.U.B., 2004, p. 150.

¹²⁸ Nous songeons entre autres aux intrigues disparates que Djébar se plaît à présenter en alternance dans certains de ses livres, reprenant de cette façon la technique du montage parallèle d'actions simultanées propre au cinéma pour l'assimiler à son travail.

l'originalité avec laquelle Djébar orchestre ses nombreuses voix narratives (observant une structure toute musicale), lesquelles se font souvent suite sous la forme de « chapitres-monologues », ce qui n'est pas sans rappeler aussi la *polyphonie informationnelle* du récit filmique, lui-même fréquemment « composé de plusieurs monodies¹²⁹ », nous devons tenir compte du rôle que jouent les différents médias concernés, ainsi que leurs caractéristiques techniques spécifiques, dans de telles manifestations littéraires de l'intermédialité.

Tout le nœud du problème se trouve donc là : dans la volonté d'admettre avec Herbert Marshall Mc Luhan que « le médium, c'est le message¹³⁰ ». Nous pensons que l'œuvre n'existe pas sans le média qui lui donne vie, bien que la croyance populaire cultive plutôt l'idée contraire selon laquelle l'œuvre *est* à l'état pur, son support ayant comme tendance à s'effacer, à disparaître derrière elle.

L'intermédialité constituante du récit djébarien ne pourra en définitive être finement examinée que par une scrupuleuse analyse du texte littéraire, « [de] son propre mode de langage, [de] ses propres outils, [de] sa propre forme¹³¹ [...] », car comme le rappelle Bernard Vouilloux, « tout *étant* est promu à la signification, à partir du moment où il semble avoir été isolé, *cadre* par le discours¹³² ». Et cette analyse ne négligera ni la question des œuvres d'art impliquées, en tant que telles, dans notre projet, ni celle des techniques médiatiques dont dépend leur existence. Nous découvrirons ainsi que les médias repris, récupérés par le récit djébarien « [...] n'interviennent pas uniquement comme sujets [dans le texte] mais comme formes littéraires », que ce récit les utilise « afin d'enrichir son propre univers esthétique » et qu'ainsi, « [...] leur émergence est médiatisée par une esthétique littéraire¹³³ ».

5) Des Femmes d'Alger à La Femme sans sépulture

¹²⁹ André Gaudreault, « Système du récit filmique », dans Jurgen Ernst Müller (dir.), *Texte et médialité*, Paris, Les éditeurs, 1987, p. 269.

¹³⁰ Marshall Herbert McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997, p. 13.

¹³¹ Anne Vetter, « De l'image au texte », dans *Peinture et écriture*, Paris, UNESCO, Collection Traverses, 1996, p. 207.

¹³² Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte*, Paris, CNRS, 1994, p. 115.

¹³³ *Ibidem*.

Tout au long de cette introduction, nous avons eu l'occasion de présenter plusieurs récits djebariens qui portent la marque d'une certaine influence artistique. Parmi ces textes, nous en retiendrons cinq qui formeront notre corpus principal d'étude. Appartenant à la période de maturité de l'auteure algérienne, ils ont été publiés entre les années 1980 et 2002, et se distinguent des autres par des emprunts importants, évidents et décisifs faits à différents médias.

Le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) s'impose d'abord par son titre qu'il reprend des tableaux de Delacroix et Picasso, dont il s'inspire¹³⁴ pour raconter l'Histoire des Algériennes ayant connu ou non la guerre d'Indépendance. Par ailleurs, situé entre deux films, *La Nouba* (1978) et *La Zerda* (1982), il fait suite au premier en s'appropriant un scénario – demeuré inutilisé – à des fins strictement littéraires. La peinture et le cinéma se manifestent donc dans ce texte de manière précise. Néanmoins, par extension, ils influencent également l'ensemble du recueil de manière plus globale.

La même remarque s'applique au récit *L'Amour, la fantasia* (1985) qui flirte tantôt avec la peinture, tantôt avec le cinéma, cela par la porte qu'il ouvre *a priori* à l'esthétique de Delacroix, laquelle imprègne bon nombre de ses descriptions¹³⁵ ; à *La Nouba*, dont il récupère une trentaine d'entrevues lors de sa troisième partie ; et à *La Zerda*, enfin, dont il adopte le principe structurel du contrepoint¹³⁶. À tout cela s'ajoute la participation de la musique, puisque deux sonates de Beethoven servent la composition de dernier tiers du roman¹³⁷.

Dix ans plus tard, le cinéma continue de hanter l'écriture djebarienne et se révèle entre autres à travers quelques extraits du journal de tournage du film *La Nouba*

¹³⁴ Le recueil s'inspire, certes, des tableaux proprement dits, mais aussi des esthétiques picturales de leurs créateurs. Nous y reviendrons au quatrième chapitre de cette thèse.

¹³⁵ Le peintre romantique Eugène Fromentin est également fréquemment cité dans ce texte, mais seulement à titre d'écrivain. Il est toutefois intéressant d'explorer cette figure hybride de peintre-écrivain, qui est aussi celle de Delacroix, et qui semble fasciner Assia Djebar, elle-même écrivaine attirée entre autres par la peinture.

¹³⁶ C.f. note 48.

¹³⁷ En parcourant cette thèse, le lecteur se rendra compte que le recueil *Femmes d'Alger* et le roman *L'Amour, la fantasia* seront davantage privilégiés que les autres pièces constitutives de notre corpus lorsque celui-ci sera soumis à l'analyse. C'est qu'à eux seuls, ces textes concentrent l'essentiel des influences artistiques qui furent celles d'Assia Djebar lors de son travail général d'écriture. Cinéma, peinture et musique s'y côtoient et côtoient de près le scripturaire. Par ailleurs, la parenté de ces médias, également observable, sur certains points, avec la photographie et la mosaïque, rend aussi le recueil et le roman « sensibles » aux esthétiques de ces derniers.

qu'abrite le texte *Vaste est la prison* (1995) et à travers certaines références que ce roman fait au grand réalisateur italien Pier Paolo Pasolini. En même temps, la musique persiste dans son influence, quoique plus discrètement ici : le titre du roman est formé des premiers mots d'une chanson berbère.

Avec *Le Blanc de l'Algérie*, la même année (1995), Assia Djébar ajoute aux références picturales (l'esprit de Kandinsky plane sur ce texte, nous l'avons vu) et cinématographiques (*La Nouba* est cité dans ce récit dont la rédaction partage en outre plusieurs traits avec celle du scénario) une inspiration purement médiatique, liée à la nature et au fonctionnement des médias de l'information. *La Femme sans sépulture* (2002) prolonge cette influence strictement documentaire par le thème de l'entrevue qu'elle exploite en souvenir du travail qu'Assia Djébar a réalisé en qualité de sociologue pour *La Nouba*, essentiellement pour faire la lumière sur le personnage historique de Zoulikha, maquisarde héroïque de la guerre d'Indépendance, torturée à mort et jetée en pâture aux rapaces et aux chiens. Le livre possède également certaines affinités avec le cinéma en général comme avec *La Nouba* qui l'inspire (dédié à Bartok), avec la musique, mais surtout avec l'art de la mosaïque : *La Femme sans sépulture* se donne à lire précisément comme une sorte d'*ekphrasis* de la mosaïque *Ulysse et les sirènes* de l'ancienne Césarée (Cherchell¹³⁸).

La photographie, bien qu'elle ne soit pas un art qui ait spécifiquement influencé l'un ou l'autre de ces textes, est toutefois rencontrée à peu près régulièrement dans tous les écrits de notre corpus. Voilà pourquoi nous sommes d'avis qu'elle mérite aussi un minimum d'attention. Bien plus, par sa parenté avec la peinture et le rôle qu'elle occupe au cinéma, médias omniprésents dans l'œuvre romanesque djébarienne d'après 1980, nous irions jusqu'à dire qu'il incarne un élément essentiel de notre réflexion¹³⁹. Et de même que l'art de la photographie traverse chaque récit djébarien que nous avons retenu, il faut savoir que les autres arts concernés par notre étude et mentionnés plus haut semblent également influencer, à divers degrés, l'ensemble des textes de notre corpus, c'est-à-dire ceux qui n'affichent pas ouvertement de relation avec l'un ou

¹³⁸ Nous réserverons toute une section à ce sujet lors du sixième chapitre de cette thèse.

¹³⁹ L'aspect documentaire du cinéma djébarien et des écrits qui s'en inspirent implique de toute manière la pratique photographique.

l'autre de ces arts. C'est que ces derniers participent tous globalement de la formation de l'esthétique djebarienne et de la définition de sa poétique.

On comprendra la raison pour laquelle nous n'avons pas jugé bon de sélectionner *Ombre sultane* (1987) : comme nous l'avons déjà évoqué plus tôt avec Anne Donadey, la référence faite au nabi Pierre Bonnard en exergue du roman ne peut être prise au sérieux étant donné que le livre n'est pas spécifiquement placé sous son influence. Au contraire, l'esthétique de Bonnard semble avoir laissé une empreinte plutôt floue et difficile à retracer dans plusieurs textes de la période de maturité d'Assia Djébar¹⁴⁰.

L'important pour nous est de garder en tête que chaque influence artistique ayant peu ou prou participé à l'élaboration des textes de notre corpus méritera d'être considérée dans la perspective d'une intermédialité littéraire telle que nous l'avons décrite. Et le choix d'une telle approche nécessitera de notre part une vigilance qui s'attachera à ne pas négliger la richesse et la complexité de l'intermédialité dans les romans de Djébar.

¹⁴⁰ Nous renvoyons à ce sujet à la note 91 de l'introduction.

CHAPITRE I

De l'interdiscursivité, de l'interartialité et de l'intermédialité littéraire

Lors de l'introduction, nous avons clairement établi que l'intermédialité constituerait le cadre théorique de notre projet de recherche qui n'en reste pas moins strictement littéraire. Il sera donc nécessaire, dans ce premier chapitre, d'étudier plus en profondeur cette approche de manière à développer concrètement l'application littéraire que nous en ferons. Or une telle ambition pose un certain nombre de difficultés, car il se trouve que l'intermédialité demeure un concept malaisé à cerner. Occupant un espace singulièrement vaste, nous verrons qu'elle se situe à la croisée des sciences humaines et sociales. Voilà pourquoi il nous faudra, ultimement, déterminer parmi ses diverses acceptions celles qui serviront le mieux notre travail.

Le problème se pose globalement de la façon suivante : puisque nous envisageons de réfléchir sur les rapports que nourrit le récit djebarien avec les arts, nous sommes forcée de nous demander *a priori* dans quelle mesure il est préférable de considérer ce même récit et ces arts en termes de « médias » plutôt qu'en termes de « textes », d'« énoncés », de « discours » au sens large – sachant que « nous nous conformons à un usage de plus en plus répandu dans les sciences humaines, où l'on parle constamment de texte, voire de discours musical, pictural¹, [...] » –, ou d'« arts » tout simplement. Autrement dit, il nous faut démontrer en quoi l'intermédialité trace de meilleures pistes d'analyse pour notre projet que l'interdiscursivité et l'interartialité.

1) De l'interdiscursivité dans une perspective extensive

En privilégiant la définition du discours qui se donne comme énoncé fondamentalement interactif et dialogisé, nous pouvons voir en quoi cette définition, d'abord inscrite dans le champ de la linguistique, se prête en outre volontiers à l'étude des phénomènes non verbaux. C'est ce qui nous permettra ensuite d'indiquer quels apports et limites la notion d'interdiscursivité présente par rapport à la visée intermédiaire.

Parmi les sept définitions les plus courantes de la notion polysémique de discours que propose Dominique Maingueneau, nous retenons celle qui est issue des domaines de l'énonciation et de la pragmatique :

¹ Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, p. 159.

Dans le cadre des théories de l'énonciation ou de la pragmatique on appelle *discours* l'énoncé considéré dans sa dimension interactive, son pouvoir d'action sur autrui, son inscription dans une situation d'énonciation (qui implique un sujet énonciateur, un allocutaire, un moment, un lieu déterminés²).

La place importante que cette définition accorde à la question de l'altérité, introduite à l'origine par Mikhaïl Bakhtine, nous intéresse au premier chef, ainsi que l'idée suivant laquelle un discours n'est jamais premier, mais second, dans la mesure où il ne se forme, n'existe et ne se définit que par et dans sa relation aux autres discours qui le précèdent, qui lui sont contemporains ou dont il anticipe la production éventuelle.

Bien sûr, cette définition concerne avant tout, au premier plan, les énoncés de nature linguistique qui relèvent des divers domaines ou champs de l'activité humaine (social, religieux, philosophique, politique, scientifique, culturel, pour n'en citer que quelques-uns). Mais si l'interdiscursivité et l'analyse du discours se basent essentiellement sur l'étude des phénomènes interactifs de la vie verbale, toujours est-il qu'au départ, la théorie de l'énoncé dialogique échafaudée par Bakhtine s'est présentée comme pouvant outrepasser cette frontière et s'ouvrir aussi bien à l'étude des phénomènes non verbaux. À ce propos, nous pouvons lire dans *La Poétique de Dostoïveski* de Bakhtine que :

[...] des rapports dialogiques, au sens large, sont possibles entre d'autres phénomènes de signification, dès lors que ceux-ci sont produits par une matière sémiotique. Les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images prises dans d'autres arts³.

Julia Kristeva, pour sa part, quand elle commente les travaux de Bakhtine portant sur le dialogisme pour introduire sa notion d'intertextualité, qu'elle définit de manière extensive dans son célèbre article « Le mot, le dialogue et le roman⁴ », entretient la même pensée. Situant sa recherche dans le secteur de la sémiotique, l'emploi indéterminé qu'elle fait des termes « énoncé », « texte » et/ou « discours », lorsqu'elle parle des liens qui les unissent, n'a rien de strict et autorise à renvoyer autant aux productions verbales que non verbales.

² Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Nathan, 1991, p. 15.

³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïveski*, Paris, Seuil, 1970, p. 242.

⁴ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pages 143-173. Sa définition de l'intertextualité est la suivante : « [...] tout texte se

Mangueneau, dans le même esprit, n'hésite pas à adapter la théorie dialogique – qui a pour objet d'analyser les productions verbales en tout premier lieu – aux pratiques qu'il qualifie d'« intersémiotiques » quand, dans *Genèses du discours*⁵, il passe de l'étude des discours janséniste et humaniste dévot de la France religieuse du XVII^e siècle à celle de deux tableaux d'inspiration religieuse⁶, postulant que pour un théoricien de l'analyse du discours, « [...] l'unité d'analyse pertinente peut intégrer des domaines sémiotiques variés, énoncés, tableaux, œuvres musicales... », qu'« un tel élargissement de l'unité d'analyse⁷ » est tout à fait possible.

Ainsi pouvons-nous avancer sans crainte que la définition du discours comme énoncé fondamentalement interactif et dialogisé se prête, moyennant évidemment son extension, à l'étude des phénomènes non verbaux.

En revenant sur les grands aspects de la théorie de l'énoncé dialogique inaugurée par Bakhtine, nous verrons comment celle-ci sert plus ou moins, et tour à tour, une recherche comme la nôtre.

Dans son article « Les genres du discours⁸ », Bakhtine propose de réfléchir sur l'énoncé en tant qu'« unité de l'échange verbal⁹ ». Selon le théoricien russe, cet énoncé – « [...] concret, unique, oral ou écrit¹⁰ » – est d'une nature à la fois complexe et subtile. Il est toujours composé de trois éléments, à savoir d'un « contenu thématique », d'un « style » et d'une « construction compositionnelle » particuliers, directement marqués par les conditions et les fonctions spécifiques de la « sphère d'échange¹¹ », c'est-à-dire du domaine de l'activité verbale auquel l'énoncé appartient. Cet énoncé est en outre doublement caractérisé. Non seulement il est complet,

construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (*ibid.*, p. 146).

⁵ *Op. cit.*

⁶ Il s'agit de la toile *Le Souper d'Emmaüs* (réalisée lors de la deuxième moitié du XVII^e siècle) dont on ne sait si c'est Philippe de Champaigne qui en est l'auteur ou son neveu Jean-Baptiste (ou peut-être sont-ce ces deux personnages qui l'ont peinte. Certains pensent même que le tableau doit son existence à une tierce personne, demeurée inconnue) et qui renvoie aux *Pèlerins d'Emmaüs* du peintre Titien (chef-d'œuvre produit vers 1535).

⁷ Dominique Mangueneau, *Genèses du discours*, *op. cit.*, p. 159 (pour les deux citations qui se suivent).

⁸ Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 264-308.

⁹ *Ibid.*, p. 273.

¹⁰ *Ibid.*, p. 265

¹¹ *Ibidem* (pour les quatre citations qui se font suite).

représente une « totalité achevée¹² » pourvue d'un sens plénier sans quoi il ne pourrait être impliqué dans aucun processus dialogique, mais de plus, il est sans cesse orienté, il constitue chaque fois une réponse à un énoncé antérieur, contemporain ou anticipé, à venir. Pris sous cet angle, l'énoncé adopte deux comportements. Le premier, de l'ordre d'une « compréhension responsive active », cherche à comprendre les énoncés *autres* dans l'intention de leur répondre éventuellement ; le deuxième, de l'ordre d'une « attitude responsive active¹³ », passe à l'action en réagissant aux énoncés étrangers, formulant une réponse déterminée par la compréhension qu'il aura d'abord préalablement eue de ceux-ci.

Or, la façon dont les énoncés se répondent entre eux est équivalente à la manière dont ils se forment les uns en fonction des autres. Et les types de rapports entretenus par les énoncés, les sortes d'échanges qu'ils réalisent sont aussi multiples que différents, leur originalité étant due au fait que chaque relation dialogique est « non reproductible¹⁴ ».

En explorant cet univers interrelationnel particulièrement riche, Bakhtine souligne que les échanges dialogiques, aussi nombreux soient-ils, se concrétisent au sein d'un certain « genre de discours ». D'après lui, tout énoncé appartient à un genre et, comme c'est le cas pour les éléments constitutifs de l'énoncé, ce genre est marqué par la spécificité du domaine de l'activité humaine où il prend forme. Aussi, le thème, le style comme la structure compositionnelle d'un énoncé dépendent-ils des caractéristiques du genre dans lequel l'énoncé s'insère. Afin de mettre de l'ordre dans l'espace infiniment riche et diversifié des énoncés ainsi que des genres attribuable au caractère inépuisable de la production verbale, Bakhtine élabore les concepts de « genres premiers », simples, et de « genres seconds¹⁵ », plus complexes. Mais ce sont les genres seconds qui intéressent vivement le théoricien à cause de leur nature dialogique. Loin d'être autarciques, ils s'ouvrent aux genres premiers qu'ils absorbent en les transformant, comme en témoigne éloquemment ce passage :

Il importe, à ce point, de prendre en considération la différence essentielle qui existe entre le genre du discours premier (simple) et le genre du discours second

¹² *Ibid.*, p. 283.

¹³ *Ibid.*, p. 274 (pour les deux citations qui se suivent).

¹⁴ *Ibid.*, p. 287.

¹⁵ *Ibid.*, p. 267.

(complexe). Les genres seconds du discours – le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, etc. – apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) – artistique, scientifique, socio-politique – plus complexe et relativement plus évolué. Au cours du processus de leur formation, ces genres seconds absorbent et transmutent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués dans les circonstances d'un échange verbal spontané. Les genres premiers, en devenant composants des genres seconds, s'y transforment¹⁶ [...].

Nous jugeons utile de nous attarder quelque peu sur cette idée de « transformation » que soulève Bakhtine et qui semble devenir inévitable chaque fois qu'il y a une relation, quelle qu'elle soit, entre des énoncés et les genres du discours auxquels ces énoncés se rattachent. Le théoricien revient à maintes reprises sur ce phénomène transformationnel, il insiste sur le principe de transmutation des discours d'autrui, qui se retrouvent dans ceux qui se les approprient, en multipliant et répétant à l'envi les synonymes, parlant d'« altération », d'« assimilation », de « retravail », d'« infléchissement », de « manipulation » et de « reconsidération », cela dans son étude sur les genres du discours¹⁷, mais aussi dans un texte antérieur intitulé « Du discours romanesque » et paru dans son incontournable ouvrage *Esthétique et théorie du roman*¹⁸ publié à Moscou en 1975.

À travers cette recherche, le principal objet d'étude dont Bakhtine se sert pour élaborer sa théorie dialogique est le roman, ce qui, de ce fait, attire davantage notre attention. Ce travail présente le roman comme un énoncé, comme un discours hybride, comme un genre du discours à organisation complexe intérieurement dialogisé¹⁹, dont la structure souple et dynamique lui permet d'accueillir de nombreux autres énoncés appartenant aux genres simples du discours social, qualifiés d'« intercalaires²⁰ », tout en les traduisant librement. Et cette absorption de l'Autre s'opère avec un certain souci esthétique, selon les règles de l'art. C'est ce que Bakhtine appelle l'« artiscité » du roman :

¹⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁷ Notamment à la page 297 de cette étude (*op. cit.*).

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 83-233.

¹⁹ Cette question de la dialogisation intérieure du discours romanesque est entre autres traitée aux pages 102 et suivantes du livre.

²⁰ *Ibid.*, p. 142.

Le langage social (des genres, des professions, des courants littéraires) devient objet de reproduction, de restructuration, de transfiguration artistique, librement orientés sur l'art littéraire²¹.

En somme, l'important pour Bakhtine est de savoir reconnaître la présence de l'altérité dans un énoncé – dans le roman ici – et de découvrir comment elle a été assimilée, sous quelles formes elle est re-présentée, dans quelle mesure elle constitue non pas un « donné » puisé à telle ou telle source, mais un « créé²² », c'est-à-dire quelque chose que l'énoncé ou le roman a modifié pour le présenter autrement que dans sa forme d'origine.

Mais pourquoi la transformation est-elle nécessaire, incontournable dans la relation dialogique qui, de ce fait, se révèle toujours complexe ? Bakhtine répond par un seul mot, celui de « résistance²³ ». À son sens, le discours d'autrui oppose toujours à celui qui veut se l'approprier « une résistance capitale et multiforme²⁴ » et donc, seule la transformation du discours étranger permet de réduire sa forte résistance première, du moins assez pour que celle-ci ne pose plus d'obstacles majeurs à la relation d'appropriation.

La deuxième question que nous serions en droit de formuler maintenant est la suivante : sur quoi au juste est fondée une telle résistance ? Nous avons précédemment précisé que tout énoncé possède un contenu thématique, un style et une structure compositionnelle bien à lui, marqués par la spécificité de la sphère d'échange où il prend place. Nous avons en outre souligné que tout énoncé appartient à un genre du discours précis, lui aussi marqué par le domaine de l'activité verbale qui est le sien, et dont les caractéristiques déterminent également la nature des éléments qui constituent l'énoncé. En sachant cela, nous ne pouvons songer à la moindre relation possible entre différents énoncés, différents genres du discours, sans qu'une résistance s'impose, justement à cause de la différence qui est inhérente à chacun, et qui les sépare.

Même dans une situation où la relation aurait lieu entre énoncés de même genre ou d'une même sphère d'échange, la résistance ne serait pas moins présente. La

²¹ *Ibid.*, p. 99 (pour les deux citations qui se suivent).

²² Le « donné » et le « créé » sont des termes que propose Bakhtine dans un autre chapitre d'*Esthétique et théorie du roman* (*op. cit.*, p. 329), titré « Le problème du texte ».

²³ Dans « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 100.

raison en est fort simple : un énoncé qui s'apprête à s'approprier un autre énoncé, doit faire face à des éléments forcément traités autrement que les siens propres, même si ces derniers sont déterminés au sein d'un même genre, voire d'une même sphère d'échange. Aucun énoncé n'est jamais totalement identique à un autre. Bakhtine l'a bien précisé : chaque énoncé est absolument unique, comme chaque relation dialogique dans laquelle l'énoncé se trouve impliqué.

Ainsi, à chaque fois qu'une relation quelconque est sur le point de s'établir entre des énoncés, peu importe leur degré de différence ou au contraire de ressemblance, ceux qui doivent en assimiler d'autres doivent d'abord adapter les éléments constitutifs de ceux-ci à leur contexte d'accueil, selon les lois d'un tel contexte. Ils doivent re-visiter leurs thèmes, leur traitement stylistique, leur structure compositionnelle d'ensemble. Tant que cette étape intermédiaire transformationnelle n'est pas pleinement remplie, le passage, le transfert d'un discours étranger dans un discours qui s'apprête à le recevoir ne peut s'accomplir véritablement.

Enfin, le haut degré d'hybridisation d'un discours n'empêche pas celui-ci d'être cohérent, à la fois dans ses enchaînements et dans ses productions de sens. Que la résonance dialogique soit forte plutôt que faible dans un énoncé, et que l'hétérogénéité discursive d'un énoncé soit « montrée » ou « constitutive » pour reprendre les termes de Jacqueline Authier²⁵, rien de tout cela n'entrave une telle cohérence.

Quand, dans son texte « Le mot, le dialogue et le roman », Kristeva part de la théorie dialogique pour aboutir à son concept d'intertextualité au sens large, elle reprend l'idée bakhtinienne concernant le caractère infailliblement transformationnel de la relation. « Tout texte », écrit-elle, « se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte²⁶ ». Mais ce postulat, qui insiste à la fois sur l'idée d'harmonie que suggère le phénomène de la relation et sur l'idée de rupture que présuppose l'action de transformation, elle l'élabore plus

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Jacqueline Authier, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », dans *DRLAV*, n° 26, 1982, pages 91-151.

²⁶ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », *Sémiotikè, op. cit.*, p. 146.

longuement dans son étude *La Révolution du langage poétique*²⁷, où elle remplace la notion d'intertextualité par celle de transposition²⁸. Plus précisément, Kristeva s'intéresse dans cette réflexion aux passages qui s'opèrent entre systèmes de signes pour expliquer que d'un système à l'autre, les signes déplacés, transposés, sont nécessairement permutés et réarticulés, accédant ainsi à une nouvelle « figurabilité » :

Nous appellerons une transposition cette possibilité du procès signifiant de passer d'un système de signes en un autre, de les échanger, de les permuter [...]. L'abandon d'un ancien système de signes et l'articulation d'une nouvelle figurabilité²⁹ y jouent un rôle essentiel³⁰.

Toujours à l'enseigne de l'intertextualité, mais cette fois dans un champ plus restreint, celui de la poétique, Antoine Compagnon, avec ses travaux sur la citation, insiste de la même façon sur la dimension transformationnelle de la relation. Chez lui, la citation, conçue comme « phénomène », comme « force » et comme « travail³¹ », est le produit d'un déplacement et d'une recontextualisation qui impliquent la transformation, surtout au niveau de la signification de la citation elle-même et des énoncés avec lesquels la citation est mise en relation :

Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. [...] Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble³² [...]).

Enfin, les grands critiques de Bakhtine qui ont brillamment résumé sa théorie de l'énoncé dialogique n'ont pas manqué de souligner cette double activité que la

²⁷ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

²⁸ En préférant le terme de « transposition » à celui d'« intertextualité », Kristeva, comme Roland Barthes, montre qu'elle ne veut pas réduire l'intertextualité à une sorte de critique des sources, allant ainsi à contre-courant de la pensée de ses contemporains.

²⁹ Kristeva n'explique pas ce qu'elle entend par « figurabilité ». Il est probable que l'emploi qu'elle fait de ce mot encourage à penser tout système de signes comme une représentation signifiante, qu'il soit de nature verbale (ce qui tend alors à la figure, à la figuration, relève d'une opération purement intellectuelle, imaginaire, liée à la pensée, au pouvoir de visualisation de l'esprit. La figure de style, le sens figuré de la langue œuvrent dans ce sens) ou visuelle (n'importe quelle image ou illustration pourrait servir d'exemple ici. On sait entre autres choses que la figuration constitue pour Freud un procédé d'expression onirique et que l'Histoire de l'art s'est souvent réclamée de ce procédé de manière tour à tour conceptuelle et technique).

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

³¹ Antoine Compagnon, « La citation telle qu'en elle-même », *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pages 36 à 38.

³² *Ibid.*, pages 34 et 32.

théorie pratique, relationnelle et transformationnelle. Tzvetan Todorov et sa « Théorie de l'énoncé » tirée de son livre *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique*³³ ainsi que le recueil de textes *L'Héritage de Bakhtine*³⁴ en sont de bons exemples :

L'énoncé tout entier est contact, mais dans un sens plus fort que celui qui s'attache à la radiotélégraphie ou même à l'électricité. Le discours n'entretient pas un rapport uniforme avec son objet [...], mais l'organise, le transforme³⁵ [...].

Cependant, curieusement, il y a aussi des critiques qui, avec le temps, ont progressivement délaissé la question de la transformation, pourtant inhérente à la notion de relation dialogique, au profit de cette dernière, souvent pour des raisons pédagogiques. Des chercheurs comme Pierre-Marc de Biasi n'ont d'ailleurs pas manqué de le faire remarquer à la communauté intellectuelle concernée :

[...] la simplification de la notion, sous l'effet de la vulgarisation pédagogique, se trouve infléchie dans le sens d'une dominante relationnelle, aux dépens de la composante transformationnelle. Elle devient ainsi plus maniable et plus rassurante aussi. Mais un tel élargissement, tout en contribuant beaucoup à généraliser l'usage de cette notion, n'est pas étranger à un certain flou théorique où la notion finit par perdre l'essentiel de sa spécificité conceptuelle³⁶.

Maingueneau, lorsqu'il élabore sa théorie sur les genèses du discours, s'intéresse à la façon dont les discours d'un même champ se forment les uns à partir des autres sans toutefois insister sur la manière dont ils se transforment au sein de ce processus interrelationnel³⁷.

Et même quand ce chercheur effleure la question des relations pouvant s'établir entre discours issus de champs discursifs distincts (par exemple, issus de champs

³³ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981. Dans cette recherche, Todorov légitime le concept d'intertextualité fondé par Kristeva.

³⁴ Catherine Depretto (dir.), *L'Héritage de Bakhtine*, Boredeaux, P. U. B., 1997.

³⁵ *Ibid*, p. 87.

³⁶ Pierre-Marc De Biasi, « L'intertextualité », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1989, p. 324. Nous paraphrasons ici en partie le texte du chercheur.

³⁷ Par conséquent, quand il choisit comme unité d'analyse pertinente l'espace discursif intégrant le discours humaniste dévot à partir duquel le discours janséniste prend forme dans le champ religieux de la France du XVII^e siècle et, de même, quand il entend ensuite l'étude de la peinture religieuse pour observer la façon dont le tableau *Le Souper d'Emmaüs* s'inspire du chef-d'œuvre de Titien *Les Pèlerins d'Emmaüs* déjà cités plus haut (c.f. sixième note de ce chapitre), il le fait en substituant l'idée de traduction à celle de transformation (bien que la traduction implique aussi une transformation), cela afin de mieux repenser le dialogisme bakhtinien. Pour de plus amples informations à ce sujet, consulter *Genèses du discours* (*op. cit.*), plus précisément à la page 32 de cette monographie.

littéraire et scientifique), au lieu d'envisager ouvertement les complications qui en découlent – dues aux différences thématiques et formelles marquées entre ces discours – et qui impliquent l'altération des discours lors de leurs échanges réciproques, il aborde plutôt la question des isomorphismes qui représente les similitudes formelles détaillées existant entre discours de champs distincts et qui a surtout été étudiée, en réalité, par Michel Serres et Michel Foucault³⁸.

Il est clair que notre projet de recherche gagnerait surtout à se servir de la théorie de l'énoncé dialogique conçue par Bakhtine, moyennant son extension, en insistant sur la composante transformationnelle. De cette manière, nous pourrions traiter le récit djebarien comme un discours, comme un énoncé, comme un genre du discours intérieurement dialogisé, c'est-à-dire intrinsèquement pris dans un réseau de relations multiples avec d'autres discours et d'autres œuvres, artistiques en l'occurrence, auxquels il renvoie tout en les intégrant dans son univers diégétique et sa matière sémiotique où ils se retrouvent, du coup, modifiés. Plus exactement, nous pourrions présenter ce récit littéraire en tant que genre du discours à organisation complexe qui transmute les productions artistiques tout aussi complexes qu'il absorbe, cela dans la mesure où il est contraint d'en traduire les signes pour pouvoir les transposer dans son espace verbal, les fondre dans son moule linguistique. Et sur cette lancée, nous pourrions alors conclure que ces productions, parce que transformées lors de leur déplacement et leur recontextualisation littéraires, se retrouvent dotées d'une nouvelle « figurabilité » et signification, ainsi que les genres auxquels elles appartiennent conséquemment.

Nous serions dès lors à même d'établir que la cohérence du récit djebarien dépend de l'aptitude qu'a ce dernier à représenter dans son langage scripturaire des

³⁸ Comme le précise en effet lui-même Maingueneau, Foucault a baptisé « schème de correspondance » ce genre de similitude structurelle remarquable entre énoncés de champs distincts (*Genèses du discours*, *op. cit.*, p. 186). L'on peut constater que ce qui distingue la réflexion de Maingueneau de celle de Bakhtine réside dans le concept de « champ discursif » qui renvoie à la pensée de Pierre Bourdieu (Bakhtine utilisant plutôt, on l'a vu, la notion de « genre de discours »), le processus de traduction à l'œuvre au sein de la relation interdiscursive ne s'opérant qu'en fonction de ce champ auquel appartiennent les discours. Régine Robin, pour sa part, si elle s'intéresse de façon évidente au concept d'articulation dans l'Analyse du discours, concept assez proche de celui de relation, met de côté celui de transformation. Cela est vérifiable dans son article « Langue et discours », *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 20-34.

« langages » autres, visuels et audiovisuels, si bien que malgré l'hétérogénéité de ces langages qu'absorbe le récit qui les prend en charge, l'écriture djebarienne n'en demeure pas moins cohérente, aussi bien dans ses enchaînements que dans ses productions de sens.

Mais il ne faut pas oublier que dans le domaine de la stricte discursivité, Bakhtine présente le roman comme un genre complexe qui n'absorbe que des genres simples d'égale nature, à savoir verbale, linguistique. Et même s'il a écrit dans son ouvrage sur Dostoïveski que « des rapports dialogiques, au sens large, sont possibles entre d'autres phénomènes de signification, dès lors que ceux-ci sont produits par une matière sémiotique [...] », que « les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images prises dans d'autres arts³⁹ », le principe reste le même : il est surtout question, pour l'interdiscursivité, d'échanges qui surviennent entre systèmes de signes de nature identique. Le plus souvent, ou bien la relation dialogique étudiée a lieu entre productions verbales ou bien, dans un cadre plus large, extralinguistique, elle est analysée dans la perspective d'une pratique intersémiotique, par exemple entre des œuvres picturales (Maingueneau, avec sa réflexion sur la peinture religieuse, nous fournit une belle illustration de cela⁴⁰). De toute évidence, l'interdiscursivité cherche peu (en tout cas assez rarement) à explorer les dialogues pouvant intervenir entre phénomènes verbaux/non verbaux ou non verbaux de nature différente⁴¹.

C'est à ce niveau précisément que l'interdiscursivité semble opposer une résistance à notre projet qui souhaite mettre sous la loupe les liens que tisse le récit djebarien avec diverses œuvres artistiques. Pourtant, la logique fonctionnelle de la relation dialogique ne change pas, même dans ce cas. Elle fait également surgir des

³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïveski*, *op. cit.*, p. 242 (pour les deux citations qui se font suite).

⁴⁰ Effectivement, dans *Genèses du discours* (*op. cit.*), Maingueneau ne présente aucune étude comparative entre le discours littéraire et la peinture, pour ne citer que ce cas de figure. Il n'instaure pas de liens entre eux.

⁴¹ Pour reprendre encore l'exemple de Maingueneau (*ibid.*, p. 160), celui-ci, bien qu'il souligne le fait qu'une « pratique discursive impose des contraintes qui tiennent au contexte historique et à la fonction sociale de cette pratique », qu'ainsi, elle « mobilise aussi bien la musique que la sculpture, la peinture, une littérature, des rites liturgiques... », que par conséquent, la peinture peut se retrouver « survalorisée » dans un certain discours (humaniste dévot au XVII^e siècle) ou « marginalisée » dans un autre (janséniste), il n'élabore pas davantage de réflexion précise autour des relations pouvant être établies entre discours et peinture.

problèmes de résistance, des impératifs de déplacement, de transformation entre les systèmes de signes impliqués. Sans doute une telle relation se présente-elle autrement, mais fondamentalement, le principe dialogique demeure inchangé.

Bien qu'il soit assez tentant pour nous de considérer le récit djebarien, ainsi que les arts qu'il côtoie de près, en termes de « textes », d'« énoncés » ou de « discours » au sens large, suivant la tendance actuelle des sciences humaines décrite par Maingueneau, nous aimons mieux nous en abstenir, pour les envisager en termes de « médias », cela pour éviter toute confusion ou équivoque possible entre ce qui relève du verbal, d'une part, et du non-verbal d'autre part, sachant que l'idée de média n'accorde pas de préférence à l'un au profit de l'autre, les traitant également d'entrée de jeu.

De même, pour des raisons similaires, nous n'irons pas jusqu'à leur substituer le terme d'« archives⁴² » – indissociable de la question de la mémoire –, comme le fait Maingueneau dans son ouvrage *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*⁴³. Certes, cela nous permettrait de concevoir le récit djebarien comme une archive porteuse d'une mémoire plurielle, collective, car y sont projetées et traduites les mémoires des archives artistiques qui la traversent. Transportée au sein de l'œuvre écrite alors qu'au départ elle était surtout visuelle et sonore, une telle mémoire culturelle devient problématisée, signifiante, événement esthétique pour reprendre l'idée de Judith Schlanger⁴⁴ dans *La Mémoire des œuvres*, puisque ses contenus plurisémiotiques réactualisés dans l'espace verbal du récit sont forcément revisités, redécouverts, réinterprétés, renouvelés, reconfigurés, réexprimés par la littérature, ses catégories et ses lois sémantiques, ce qui mérite attention. Mais l'idée d'archive résiste à celle de transformation⁴⁵ qui est au cœur de la relation dialogique, raison pour laquelle nous ne l'adoptons pas.

⁴² En empruntant la notion d'archive à Foucault, Maingueneau l'introduit « pour rassembler des énoncés relevant d'un même positionnement, tout en soulignant (à travers la polysémie de l'étymon d'archive, le grec *archeion*) que ces énoncés sont inséparables d'une mémoire et d'institutions qui leur confèrent leur autorité tout en se légitimant à travers eux » (dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, p. 62).

⁴³ Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, op. cit.

⁴⁴ Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1982.

⁴⁵ Bien que Maingueneau ne restreint pas l'archive à l'idée de document historique, de trace, l'aborde plutôt en qualité de configuration discursive, une archive, par définition, se présente également en tant

Il nous semble plus adéquat, à ce stade, de considérer le récit djebarien et les arts avec lesquels il dialogue en tant que « médias », car l'intermédialité, prise ne serait-ce que dans sa définition la plus sommaire et générale, s'intéresse davantage — contrairement à l'interdiscursivité qui insiste surtout sur la question du discours —, à l'étude des relations pouvant être entretenues entre systèmes de signes de nature différente comme en témoigne le théoricien Éric Méchoulan : « Le concept d'intermédialité [...] peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques⁴⁶ [...]) ».

Toutefois, la préférence que nous accordons à l'intermédialité ne se fait guère aux dépens de l'interdiscursivité (qui privilégie les discours) ou de l'intertextualité (qui favorise les textes) dans le sillage desquelles, historiquement, elle se situe. Nous avons déjà mentionné que ce concept s'étend sur un territoire important et que les études intermédiales se trouvent au carrefour des principales avenues de la recherche menée dans le secteur des sciences humaines et sociales. C'est pourquoi il est impossible de définir l'intermédialité avec rigueur et précision⁴⁷. Mais selon la (ou les) discipline (s)

que de document historique, de trace conservée, de mémoire figée, à l'épreuve du temps. Elle incarne aussi un « déjà-là » qui est conservé et qui doit garder intact son message. La difficulté d'en saisir précisément le sens nous encourage à ne pas privilégier une telle notion.

⁴⁶ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 22.

⁴⁷ Malgré cela, par souci de concision et de clarté, l'ensemble des théoriciens, toutes disciplines confondues, se sont quand même entendus pour mettre en circulation une définition générale de ce concept qui fait d'ailleurs écho à celle de Méchoulan citée plus haut. Conséquemment, sur ce point, l'intermédialité semble vouloir faire l'objet d'une certaine unanimité, d'un consensus : « [...] l'intersection où se croisent les médias qui caractérisent la production culturelle contemporaine » est par exemple la formule que privilégie le CRI pour parler, grosso modo, de l'intermédialité (c.f. www.histart.umontreal.ca). Reconnue comme telle, elle n'est issue d'aucune source en particulier (Le CRI est Le Centre de recherche sur l'intermédialité. Fondé en 1997 à l'Université de Montréal, ce centre demeure à ce jour le seul, en Amérique du moins, qui se consacre systématiquement à l'étude de l'intermédialité. Avec entre autres ses colloques annuels et sa revue thématique *Intermédialités* en activité depuis le printemps 2003, il participe activement au développement de la recherche internationale qui porte sur l'intermédialité). Par ailleurs, lors du cinquième colloque du CRI (ce colloque a eu lieu plus exactement à Montréal dans la semaine du 1^{er} au 4 octobre 2003 et avait pour titre : *Histoire et géographie d'un concept. L'intermédialité entre les savoirs*), Michel Fournier, Silvestra Mariniello, Germain Lacasse et bien d'autres conférenciers ont sommairement décrit l'intermédialité ainsi : est intermédiatique « ces références qui font appel soit à un autre média, soit à des produits d'autres médias » (définition tirée de la communication de Fournier, intitulée « D'un tribunal intermédiatique, ou sida, témoignage et intermédialité ») ; « l'espace symbolique constitué par les médias » (définition tirée de la communication de Mariniello, intitulée « Médiation et intermédialité ») ; « le recyclage dans une pratique médiatique [...] d'autres pratiques médiatiques [...] » (définition tirée de la communication de Lacasse, intitulée « Intermédialité, deixis et politique »). Enfin, pour Walter Moser, André Gaudreault, Livia Monnet, Pierre Robert et Johan Callens (la liste est loin d'être exhaustive), l'effort de synthèse est similaire : « [...] l'intermédialité articule [une] relation entre deux ou plusieurs médias » (Walter, Moser « Puissance baroque dans les nouveaux médias », *loc. cit.*, p. 44) ;

avec lesquelles elle jette des ponts, l'intermédialité, complexe et problématique, loin d'incarner un univers clos, peut être étudiée selon plusieurs perspectives⁴⁸ possibles et s'ouvrir à des formes d'analyse variées.

En 1996, Jürgen Ernst Müller signe un ouvrage clé sur ce sujet, intitulé *Intermedialität. Formen Moderner Kultureller Kommunikation*⁴⁹, et dans lequel il propose cinq axes de recherche intermédiaire qu'il traite sous la forme de thèses. L'un de ces axes, dit « sémiotique⁵⁰ », permet à l'intermédialité de rester liée aux principales préoccupations de l'interdiscursivité concernant le caractère contraignant et la condition transformationnelle de la relation dialogique. Ayant pour objet d'étude les « fusions et transformations intermédiatiques », cette approche conçoit « les produits et les textes médiatiques » en dialogue « comme des systèmes de signes, organisés par des codes spécifiques » et dont « la reconstruction des systèmes de règles qui met en relation les différentes sortes de signes [lors d'un échange] devient une question centrale ». L'orientation sémiotique de l'intermédialité manifeste de l'intérêt pour le « changement de codes » qui survient lors « des interactions », et entreprend « l'analyse de la fluctuation de différents signes et de différents codes entre les médias » de manière à comprendre comment « la signification des textes [impliqués dans une relation] et de leurs éléments est contaminée par leur contexte intermédiatique⁵¹ ».

L'intérêt que présente pour nous cette approche sémiotico-intermédiaire réside dans son aptitude à ne rien perdre des outils fournis par l'élargissement de la théorie

« [...] l'intermédialité, c'est le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus » (André Gaudreault, « Le cinéma entre intermédialité et littérature », *Du littéraire au filmique*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 169) ; « I propose a notion of intermediality that can account simultaneously for the interaction, mutual remediations or transformations, and the conceptual convergence between various media [...] » (Livia Monnet, « Toward the feminine sublime, or the story of a twinkling monad, shape-shifting across dimension : intermediality, fantasy and special effects in cyberpunk film and animation », in *Japan Forum*, vol. 14, n° 2, p. 230) ; « Définir simplement l'intermédialité consisterait à faire valoir le jeu de plus en plus complexe des médias entre eux » (Pierre Robert, « Colloque La Nouvelle Sphère Intermédiatique », dans *Parachute*, n° 96, octobre-décembre 1999, p. 72) ; « The concept of intermediality is here defined in the broadest possible sense : as interdisciplinarity in the arts [...] » (Johan Callens, « Introduction », dans *Degrés*, vol. 28, n° 101, printemps 2000, p. 1).

⁴⁸ Nous fournissons quelques exemples de ces dites approches à la note 92 de ce chapitre.

⁴⁹ Münster, Nodus, 1996. Les grandes lignes de cette étude ont été reprises dans un article du même auteur, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », dans *Cinemas*, vol. 10, n°s 2-3, printemps 2000, p. 105-133.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

dialogique tout en la dépassant et en la complétant de la façon suivante : si l'interdiscursivité est la première à étudier les problèmes de relation, de passage, d'échange et de transferts contraignants pouvant avoir lieu entre les systèmes de signes, elle ne porte pas attention, en revanche, aux supports qui prêtent forme à ces systèmes ni au rôle déterminant que jouent de tels supports dans leur déplacement lors d'une situation de communication intersémiotique. Elle évacue de ses recherches la dimension capitale de la matérialité des œuvres et de la technique sans lesquelles, pourtant, nul langage ne saurait exister, contrairement à l'intermédialité qui la considère. C'est d'ailleurs ce qui caractérise fondamentalement cette dernière, comme nous avons déjà pu le voir en introduction. L'intermédialité se penche avant tout sur la question des œuvres en tant que médias dont seules les caractéristiques techniques permettent concrètement leur mise en forme expressive et signifiante. Autant l'interdiscursivité se situe exclusivement sur « le plan d'immanence du langage », autant l'intermédialité, sans négliger la question du langage inhérente aux « œuvres », préfère surtout se situer sur « le plan d'immanence de la technique », précise Silvestra Mariniello⁵².

Éric Méchoulan partage cet avis quand il écrit en 2003, dans le premier numéro de la revue *Intermédialité*, que :

[...] l'intermédialité [étudie, d'une part,] comment textes et discours ne sont pas seulement des ordres de langage, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, [et insiste ainsi, d'autre part,] sur ce qui fondait [les anciennes intertextualités et interdiscursivités], c'est-à-dire le sens privilégié alloué aux enchaînements, aux mouvements de dépropriation et d'appropriation, aux continuités tacites ou affînées, aux résistances obstinées et aux recyclages diserts⁵³.

C'est dans cette optique que l'intermédialité paraît indispensable à notre projet de recherche.

Il y a cependant un dernier point sur lequel nous ne nous sommes pas arrêtée. En choisissant l'intermédialité pour étudier les rapports que tisse le récit djebarien avec les arts, en réservant à ce récit (considéré en tant qu'œuvre d'art) et à ces arts la dénomination de « médias », nous utilisons les termes d'« art » et de « média » de

⁵¹ *Ibidem* (pour les huit citations qui se suivent).

⁵² Silvestra Mariniello, « Commencements », *loc. cit.*, p. 50.

⁵³ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, pages 10 et 27.

manière totalement indifférenciée, comme s'ils étaient synonymes, alors que ce n'est pas vraiment le cas.

Or, cette prise de conscience ne doit pas être considérée à la légère, car elle complique un peu les choses : elle nous oblige à penser le média dans sa relation avec l'art et vice versa. Aussi devons-nous peut-être, à la lumière de cette évidence, reconsidérer nos premières conclusions et nous demander s'il ne serait pas plus simple de préférer plutôt à la notion de « média » celle d'« art » étant donné que notre projet s'intéresse à des médias dont l'usage se veut artistique.

Mais alors, en considérant le récit djebarien à titre d'œuvre d'art favorisant une rencontre avec d'autres arts, ne nous retrouvons-nous pas davantage dans la voie de l'interartialité plutôt que dans celle de l'intermédialité ? Par ailleurs, qu'est-ce qui peut bien unir et/ou séparer ces deux champs théoriques ? Et l'un d'entre eux a-t-il, plus ou moins que l'autre, la possibilité réelle d'articuler une certaine confluence entre le champ des arts (incluant la littérature) et celui des médias (incluant l'écriture) ? Si oui, comment, et qu'est-ce que cela implique, surtout dans la perspective de notre projet ?

2) De l'interartialité et de l'intermédialité : une étude comparée

Trop peu de textes critiques ont le mérite de distinguer clairement le concept d'« art » de celui de « média ». La grande majorité d'entre eux, au contraire, ont tendance à les confondre, à basculer invariablement tantôt du côté de l'un, tantôt du côté de l'autre, comme s'ils signifiaient exactement la même chose. Rappelons-nous seulement cette définition globale de l'intermédialité qu'Éric Méchoulan a proposée : selon lui, celle-ci « [...] peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques⁵⁴) [...] ».

Il semblerait donc que la relation art-média échappe encore, dans une large mesure, à l'intermédialité. En 2000, le chercheur Walter Moser a néanmoins signé un article éclairant à ce propos. On y trouve le raisonnement suivant : si « tout art est basé sur un ou plusieurs médias – le média fait partie des conditions d'existence de l'art – », sans s'y réduire pour autant, à l'opposé,

⁵⁴ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *loc.cit.*, p. 22. Notons au passage que les termes « médias » et « arts » ne font pas figure de synonymes dans cette définition bien qu'ils aient été rapprochés l'un de l'autre.

[...] aucun média ne saurait, en soi, réclamer le statut d'un art, car pour qu'il y ait art, sont requis des critères et conditions qui ne s'appliquent pas au média, tels la qualité esthétique, le statut institutionnel, l'existence d'un champ artistique en général et, en particulier, de divers arts tels que « la musique », « la littérature », « la peinture », etc⁵⁵.

Par conséquent, déduit Moser, si « l'interartialité implique toujours de l'intermédialité⁵⁶ », le contraire ne peut de toute évidence pas être avancé. Peter Wagner, dans un texte intitulé « Introduction : Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Arts(s) », met aussi en lumière, quoique plus implicitement que Moser, la dimension intermédiaire inhérente à toute pratique interartiale en la faisant ressortir des pratiques iconotextuelles et « ekphrasistiques », toutes deux relevant de l'interartialité⁵⁷.

Mais le fait que l'interartialité n'existe pas sans intermédialité ne signifie pas pour autant qu'elle partage les préoccupations de cette dernière. Il appert que l'interartialité n'a d'yeux que pour les « rapprochements esthétiques » pouvant être établis ou non entre des arts mis en relation, comme le précise Monique Brunet-Weinmann dans un article titré « De l'intertexte à l'interartialité⁵⁸ ».

Si l'interartialité s'intéresse, par exemple, à l'aptitude ou à l'inaptitude qu'a la littérature de créer, avec ses modes d'imitation, certains effets visuels proches de ceux qui sont caractéristiques de la peinture, elle ignore complètement – comme l'interdiscursivité – le rôle pourtant déterminant que joue la technique dans l'une ou l'autre de ces situations. Elle ne se demande pas en quoi les moyens techniques dont dispose l'écriture ont ou pas la capacité de produire une sorte d'effet de visualité picturale. Elle n'a cure des différences/résistances qui opposent la matérialité de l'écriture à celle de la peinture. Comment, techniquement, l'écriture peut-elle ou non réussir à surmonter ces différences/résistances pour se lier librement à la peinture,

⁵⁵ Walter Moser, « Puissance baroque dans les nouveaux médias », *loc.cit.*, pages 44 et 45 (pour les deux citations qui se suivent).

⁵⁶ *Ibid*, p. 18.

⁵⁷ Peter Wagner (dir.), *Icons, Texts, Iconotexts, Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, De Gruyter, coll. « European Cultures, Studies in Literature and the Arts », vol. 6, 1996, p. 1-40. La pratique iconotextuelle consiste à faire voisiner, dans un seul et même espace matériel, des images et du texte. La pratique « ekphrasistique », quant à elle, se laisse généralement concevoir comme la description littéraire d'une œuvre d'art. Nous reviendrons sur cette notion d'*ekphrasis* un peu plus loin au cours de ce chapitre.

⁵⁸ Monique Brunet-Weinmann, « De l'intertexte à l'interartialité », dans *Europa*, vol. 4, n° 1, 1981, p. 97.

reproduire ses effets visuels, et si elle y parvient, selon quelles conditions poétiques cela s'opère-t-il, au prix de quels travail, compromis, transformations, conséquences ? L'interartialité ne réfléchit guère à ces interrogations purement intermédiales. Elle étudie dans une optique essentiellement comparative, la manière dont les divers langages artistiques peuvent chercher à rendre des effets plus ou moins ressemblants, même si les moyens employés d'un langage à l'autre ne sont pas de nature identique, ce qu'elle reconnaît volontiers le plus souvent, mais sans prêter attention à ceux-ci. Tels sont les « rapprochements esthétiques » toujours approximatifs et un peu artificiels (parce que métaphoriques essentiellement, nous le verrons sous peu) qu'elle s'emploie à analyser entre les arts depuis qu'elle a officiellement vu le jour durant l'Antiquité⁵⁹.

Un court examen historique et théorique de l'interartialité nous donnera l'occasion de démontrer que l'intérêt pour la relation entre les arts existe depuis longtemps⁶⁰.

Le primat qu'accorde l'interartialité à la composante esthétique ne date pas d'hier. Déjà, dans le contexte de la mimesis antique, « Aristote, Cicéron, Horace et Quintilien [...] appliquaient à l'éloquence et à la poésie les principes et les pratiques de la peinture⁶¹ ». Mais dans l'Histoire de la critique d'art, on se souvient davantage des propos tenus par Horace sur ce sujet. On fait même de lui la figure fondatrice de ce genre de discours. Au I^{er} siècle avant J.C., dans son célèbre *Ars Poetica*, il élabore effectivement au vers 361 une pensée qui propose de comparer la poésie à la peinture

⁵⁹ Nous faisons un usage anachronique du qualificatif « esthétique », l'esthétique étant une science qui n'est apparue qu'au XVIII^e siècle.

⁶⁰ Ce survol en perspective cavalière nous permettra de découvrir à quel moment précis, à travers la longue Histoire de l'interartialité, les premières questions touchant les préoccupations de l'intermédialité ont été posées, comment elles se sont progressivement développées, entraînant de cette manière la naissance tardive du concept. Alors serons-nous en mesure d'expliquer ce qui unit l'interartialité à l'intermédialité, et ce, au-delà de ce qui les désunit *a priori*. Nous verrons laquelle des deux en outre organise le mieux la confluence entre le champ des arts et celui des médias, sans oublier enfin d'en tirer des conclusions pertinentes au regard de notre projet.

⁶¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1964, p. 50 (traduction de Jolanta Maurice Bialostocka). D'après Lessing, Aristote aurait encouragé (plus que les autres) cette application dans sa *Poétique* et sa *Politique* ; Cicéron dans *Brutus*, *Orator* et *De oratore* ; Horace dans son *Art poétique* ; et Quintilien dans *Institut oratoire* .

pour la poser esthétiquement dans un rapport d'équivalence avec cette dernière : « Ut pictura poesis⁶² », écrit-il, ce qui signifie « un poème est comme un tableau⁶³ ».

Toutefois, Aristote, entre autres théoriciens, a su nuancer de telles prises de position en précisant, dès les premières lignes de sa *Poétique*, que les arts, malgré leurs apparentes ressemblances, « [...] diffèrent [aussi] les uns des autres par [plusieurs] aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, [...] ou bien ils imitent selon des modes différents⁶⁴ ». Bien que cette considération n'ait pas constitué une préoccupation centrale dans la réflexion d'Aristote, celui-ci a quand même eu le mérite de reconnaître le fait que les arts ne peuvent représenter le monde qu'à travers des modes d'expression variés, selon les moyens qui les caractérisent.

La pratique de l'*ekphrasis* fut sans aucun doute, durant l'Antiquité, la manifestation la plus criante de cette philosophie interartiale ainsi décrite dans ses balbutiements. Néanmoins, comme l'essentiel de notre propos dans ce chapitre n'entend pas refaire l'historique du concept d'interartialité, mais plutôt de celui d'intermédialité, nous nous abstenons de trop nous étendre sur ce sujet. Rappelons simplement que la notion d'*ekphrasis* s'est développée dans le terreau d'une longue tradition, culturellement riche, foisonnante et complexe, très étudiée de surcroît. Nous nous contenterons ici de retenir son acception moderne, qui la présente en termes de description littéraire d'un objet d'art (souvent d'une peinture⁶⁵).

⁶² Horace, « De Arte Poetica Liber Ad Pisonem » (Art poétique ou Épître aux Pinsons), dans *Horace – Œuvres complètes*, Paris, Librairie Garnier frères, vol. 2, 1950, p. 285.

⁶³ Dans la foulée de cette réflexion, on a également l'habitude de retenir le nom du poète lyrique grec Simonide de Céos qui, au I^{er} siècle après J.C., alla jusqu'à avancer l'assertion métaphorique suivante : « La peinture est une poésie muette [*muta poesis*] et la poésie une peinture parlante [*pictura loquens*] » (Cet aphorisme a été cité par Plutarque dans *Moralia*, London, Loeb Classics Library, 1936, p. 501. Nous en avons fourni ici une traduction française).

⁶⁴ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1447 a.

⁶⁵ Cette description se veut tellement réussie qu'en fin de compte, elle parvient à se substituer à son objet, à reproduire de manière troublante des effets de visualité qui pourtant n'appartiennent en nature qu'à l'objet d'art. Par contre, son intention n'est pas de se livrer à une imitation servile de son objet. Elle préfère plutôt se l'approprier, en employant les moyens de son choix, certes, mais qui n'en demeurent pas moins à sa portée (au XIX^e siècle, l'implication de la subjectivité dans la littérature renforcera cette tendance à l'appropriation). Suivant le raisonnement d'Aristote, la littérature ne peut en effet imiter l'art qu'en jouant de moyens et que selon des modes qui relèvent de sa nature propre, verbaux en l'occurrence. Ainsi l'*ekphrasis* retient-elle, dans sa définition moderne, le sens du verbe latin *descriptio* qui se double d'une portée esthétique, puisque cette pratique n'a pas de visée simplement informative : elle désire aussi par-dessus tout produire, re-produire l'effet de visualité caractéristique des arts. Pour ce faire, elle se dote de vertus, de qualités que lui prête la rhétorique ancienne (*saphèneia* qui signifie « clarté » et *enargeia* qui veut dire « vivacité ») et qui insistent sur la nécessité d'user de procédés (formules métaphoriques, comparatives, luxueusement détaillées) susceptibles d'enrichir le langage

Durant la Renaissance, la doctrine horacienne de l'*ut pictura poesis* connaît une certaine extension. L'étude comparative des diverses esthétiques artistiques s'amplifie d'abord au point de devenir une véritable science, laquelle continuera d'être développée plus tard, pendant le classicisme. Cette science, qui porte le nom de *paragone* (« comparaison » en italien), se présente par ailleurs sous plusieurs formes et jette des ponts entre des arts aussi variés que la peinture, la sculpture, la musique et l'écriture poétique⁶⁶.

Mais pour commencer, les critiques de la Renaissance reprennent la doctrine d'Horace – « il en est de la poésie comme de la peinture » – pour l'inverser et la formuler ainsi : « il en est de la peinture comme de la poésie ». Cette inversion n'est évidemment pas innocente puisqu'elle est voulue. Si, jusque là, la peinture cherchait à être placée au même niveau que la poésie, laquelle avait depuis longtemps la réputation d'occuper un rang supérieur à celui de tout autre art⁶⁷, cette fois, l'*ut pictura poesis* revisité d'Horace permettait de redorer le blason des peintres en leur assurant un statut aussi enviable que celui des poètes⁶⁸.

littéraire d'une puissance visuelle intrinsèque. De cette manière, uniquement, l'esprit d'un lecteur peut-il concevoir, se représenter, imaginer à la fois la figurabilité (l'aspect visuel) et la matérialité (donc la tangibilité) de l'objet d'art décrit. L'idée est d'en arriver à exciter, à provoquer mentalement chez le lecteur une sorte de vision sensible, quoique tout intérieure. Pour plus d'information sur l'*ekphrasis*, consulter le mémoire de maîtrise suivant, dans lequel nous avons puisé ces quelques renseignements : SIROIS, Martin, *L'ekphrasis du bouclier d'Achille (Iliade 18.478-617). Étude pour une nouvelle analyse esthétique de la description littéraire*, Centre d'études classiques, Université de Montréal, 2000.

⁶⁶ Le *paragone* établit en effet soit des rapports entre des arts visuels spécifiques (entre la peinture et la sculpture, par exemple) ; soit il cherche à trouver des analogies entre ces arts précisément et les arts du son (comme la musique — les questions relatives à la couleur, au son et à l'harmonie étaient alors centrales et ont resurgi au XX^e siècle avec les théories de l'abstraction en peinture) ; soit, enfin, il s'attache à comparer les arts du visible (peinture, sculpture) et de l'audible (musique) avec ceux du lisible (écriture poétique). « [...] music or poetry is also painting, and true painting is also [...] music [...], and true poetry or music is a kind of divine [...] painting [...] », déclare Giordano Bruno en 1591 dans un essai sur la lumière et les images (dans *On the Composition of Images, Signs and Ideas*, New York, Willis, Locker and Owens, 1991, p. 129). Mais c'est davantage cette dernière approche qui est reprise par les théoriciens de la Renaissance. De même, par la suite, ce ne sera toujours que cette orientation qui aura la préférence des chercheurs, et ce, jusqu'à l'époque moderne.

⁶⁷ En effet, depuis Aristote, la poésie garde le dessus sur tous les autres arts dans l'esprit des critiques qui considèrent que ses modes et moyens d'imitation de la nature sont les plus perfectionnés et les plus efficaces.

⁶⁸ C'est alors que la peinture revêt une toute nouvelle définition. « Subordonnée à la littérature, dont [elle tire] ses sources d'inspiration et sa raison d'être, elle se retrouve soumise aux lois de la poétique ainsi que de la rhétorique (celles de l'imitation, de l'expression, de l'invention aussi, de la disposition), elle fait sienne l'ordre du discours, se réclame d'une finalité narrative » (Rensselaer Wright Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et thorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, quatrième page de couverture. Nous renvoyons à cet ouvrage majeur pour toute autre information). « [...] les critiques italiens appliquaient à l'art de peindre une doctrine que les Anciens avaient élaborée d'abord pour la

Cette obsession toute humaniste qui pousse les grands maîtres à toujours mettre en parallèle la peinture avec la poésie ne tarde cependant pas à prendre les allures d'un combat féroce pour qu'en définitive la peinture devienne l'art le plus noble de tous, pour qu'elle dépasse et supplante, entre autres, la poésie⁶⁹.

La période classique, cependant, se contente de retenir du *paragone*, institué lors de la Renaissance, l'idée humaniste de simple comparaison qu'elle envisage même sous un angle neuf, plutôt amical, tissant entre les arts des liens de fraternité, favorisant entre eux une sorte d'émulation réciproque. Ainsi, en France, la peinture et la poésie font-elles alors officiellement figure de « sœurs⁷⁰ ».

Toujours en France, au XIX^e siècle, cette tendance persiste. La naissance des musées favorise grandement les rencontres entre peintres et écrivains. Placés sous cette influence, les romantiques n'hésitent pas à multiplier les emprunts faits à la peinture pour inspirer leurs écrits. Théophile Gautier, par exemple, qui s'est d'abord destiné à une carrière de peintre avant de devenir écrivain, aime à pratiquer, comme bien d'autres auteurs de son siècle, ce qu'il appelle la « transposition d'art⁷¹ » dans l'écriture. Charles Baudelaire, poète symboliste et critique admiratif d'Eugène Delacroix, décrit quant à lui cette pratique interartiale à travers l'idée des

littérature » (*ibid.*, p. 21), souligne le spécialiste de la Renaissance et du baroque Rensselaer Wriht Lee. La peinture d'histoire représentera ainsi très longtemps le genre triomphant de cette doctrine horacienne revisitée.

⁶⁹ La philosophie du *paragone* acquiert alors momentanément, avec cette attitude, un autre sens pour n'être plus comprise seulement en termes de comparaison, mais aussi et surtout en termes de lutte comparative entre les arts. Cela implique que les réflexions s'attachent plus à cibler les différences remarquables entre les esthétiques artistiques plutôt qu'à relever leurs ressemblances. Avec son ouvrage clé *Traité de la peinture* (Paris, Berger-Levrault, 1987), Léonard de Vinci affiche l'image de cette toute-puissance de la peinture. Dans une section intitulée « Apologie de la peinture » (*ibid.*, pages 101 et suivantes), il compare la peinture avec tour à tour la musique, la poésie et la sculpture pour en arriver à lui accorder une infaillible supériorité. Cette supériorité de la peinture est effectivement la conclusion à laquelle de Vinci parvient, et ce, après maints développements, et bien qu'un peu plus tôt, dans son ouvrage, il soit revenu *a priori* sur cette équivalence qui avait été établie, lors de l'Antiquité, entre ces deux arts, formulant des phrases devenues célèbres : « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle ; l'une et l'autre tendent à l'imitation de la nature selon leurs moyens [...] ». Quant à la sculpture, « [...] [elle] est un travail moins intellectuel que la peinture et [...] beaucoup d'aspects de la nature lui échappent » (*ibid.*, p. 90). La question des moyens propres à chaque art, d'abord soulevée par Aristote, continue de faire son chemin, on le voit, dans les esprits critiques de la Renaissance.

⁷⁰ « Sister arts » chez les anglophones. En 1958, Jean Hagstrum a fait paraître aux Presses de l'Université de Chicago une remarquable recherche sur ce sujet, titrée *The Sister Arts*. Le concept d'« art » est féminin en grec comme en latin et en italien.

⁷¹ Henri Majewski, « Introduction : Art, Ekphrasis, and the Museum », dans *Transposing Art into Texts in French Romantic Literature*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, 2002, p. 15.

« correspondances esthétiques » qu'il déploie dans plusieurs essais, notamment dans *Curiosités esthétiques*⁷².

Or les Français, comme les Anglais, sont facilement portés au XIX^e siècle à « [développer] à l'excès ces correspondances⁷³ » : « [...] correspondance between painting and poetry can be profound », assure Jean Hagstrum en parlant de ce phénomène. « [...] the practise of pictorialism has fundamentally affected total poetic structure⁷⁴ », ajoute-t-il.

Bien entendu, cette radicalisation des correspondances esthétiques baudelairiennes ne plaît pas à tout le monde et dans l'univers de la critique, comme dans celui de la pratique, on se met de plus en plus à voir surgir de la fusion des arts une flagrante confusion.

Il importe toutefois de mettre un détail en relief : les dénonciateurs de cette confusion des arts, qui se trouvent à être les défenseurs de la modernité, ne sont pas tombés des nues. Au contraire, ils doivent être considérés, d'abord et avant tout, comme les héritiers de la première théorie restrictive de l'art jamais proposée dans l'Histoire et savamment élaborée un siècle plus tôt – soit en 1766 – dans le *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* de Gotthold Ephraim Lessing.

Comme l'indique son titre, cette étude a ceci d'original qu'elle restitue aux arts une sorte de spécificité inviolable. Lessing y déclare que chaque art possède des différences qui lui sont caractéristiques et qui représentent des frontières qu'on ne peut pas se permettre d'ignorer, d'outrepasser trop facilement. Il reproche plus précisément à ses prédécesseurs d'avoir fait « comme s'il n'existait aucune différence » entre la peinture et la poésie, cela en tirant de la conformité de leurs effets « les conclusions les plus incongrues⁷⁵ ». Lessing disqualifie donc ces conclusions trop longtemps adoptées par ses confrères. Il refuse stématiquement de se soumettre aux pratiques comparatives

⁷² Édité en 1868, dans *L'Art romantique* publié en 1868-1870 et dans *Correspondances esthétiques sur Delacroix* qui réunit des articles parus dans divers périodiques – dont la *Revue annuelle des Salons* – entre 1832 et 1864. Dans de telles circonstances, la célèbre métaphore du critique James A.W. Heffernan, qui propose de percevoir la poésie romantique (« ekphrasistique » surtout) comme un musée où le lecteur entrerait pour y contempler des images, prend tout son sens (James A. W. Heffernan, *Museum of Words*, Chicago, University Press of Chicago, 2004).

⁷³ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles op. cit.*, p. 17.

⁷⁴ Jean Hagstrum, *The Sister Arts*, op. cit., p. XV.

⁷⁵ Gotthold Ephraïm Lessing, op. cit., p. 51. Nous avons paraphrasé la pensée de Lessing.

de l'interartialité, à cette tendance qui entraîne les chercheurs à mettre en parallèle les diverses esthétiques artistiques. Les différents arts n'ont rien en commun, avance-t-il fermement, et il est impossible de les faire dialoguer autrement que de manière superficielle, car les frontières qui délimitent leurs langages respectifs empêchent la réalisation d'une telle entreprise : « les conditions matérielles de l'art limitent toutes ses imitations⁷⁶ », il est erroné de croire « qu'une bonne description poétique puisse produire une bonne peinture et que le poète n'a bien écrit que si l'artiste peut le suivre à la lettre⁷⁷ », postule Lessing. La mention que fait le théoricien des « conditions matérielles de l'art » montre qu'avec lui quelque chose de significatif se déplace au sein de la réflexion critique, puisque pour la toute première fois, dans le domaine de l'Histoire de l'art, il semble y avoir là une réelle prise de conscience du média (ou du médium), notion qui vient préciser ce qu'entendait Aristote par « moyens » propres à chaque art, dans la mesure où le média incarne l'ensemble des moyens techniques donnant corps à l'art, lui permettant de s'exprimer, d'exister. En termes clairs, Lessing pense que chaque art, selon sa nature, possède des moyens et des signes qui lui permettent de traiter certains objets mieux que d'autres et d'une façon toute particulière, qui lui est caractéristique, inimitable par conséquent. En définitive, chaque art possède ses codes et ses codifications propres⁷⁸.

La pensée laconienne, que nous venons d'exposer dans ses grandes lignes, fait figure de critique fondatrice de la théorie de l'art moderne. Ayant suscité une vive controverse, elle est à l'origine du scepticisme entretenu par ces chercheurs du XIX^e siècle qui n'ont pas cru à la possibilité d'une réelle correspondance entre les arts.

Au XX^e siècle, cependant, d'abord dans les années 40 et ensuite dans les années 80, des chercheurs tels que Clement Greenberg et W. J. Mitchell ont plutôt tenté une approche de plus en plus nuancée de cette question. Sans adhérer complètement à la réflexion de Lessing ni à celle de ses prédécesseurs, ils préférèrent occuper un juste milieu. À leurs yeux, il n'est certes pas souhaitable de croire à une parfaite fusion entre les arts ; de même, il n'est pas juste d'imaginer qu'on puisse

⁷⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁸ Évidemment, cette réalité n'empêche aucunement les arts de tenter entre eux certaines imitations. Cette tendance est même fréquente.

enfermer chaque art dans une clôture infranchissable, interdisant toute relation avec les autres arts, d'autant plus que dans la pratique les contre-exemples de la théorie laocoonienne abondent : on a jamais vu des artistes renoncer à s'inspirer de divers arts, et ce, de toute sortes de façons.

Un compromis est donc possible, voire s'impose de lui-même, dans la mesure où l'interartialité, quand elle a lieu (car elle a lieu ! Bon gré, mal gré...), ne se produit pas aussi facilement qu'on le croit. Au contraire, il faut savoir reconnaître qu'elle ne s'opère pas sans difficultés, sans opposer de résistances qui sont directement reliées aux différentes « conditions matérielles » des arts (elles-mêmes liées aux médias, c'est-à-dire aux supports dont ces derniers font usage) qui « limitent leurs imitations⁷⁹ », pour citer à nouveau Lessing. Il s'agit plus précisément de rester lucide et de convenir que si chaque art, chaque média possède ses propres moyens techniques de mise en forme de l'expression, ses propres modes d'imitation, ses propres signes, codes et lois de codification – uniques en leur genre et qui définissent son identité, son « opacité » affirmeront certains –, alors il ne peut librement entrer en relation avec d'autres arts, d'autres médias sans d'abord passer par une certaine transgression⁸⁰ de telles lois. Il s'agit là d'une condition essentielle.

En 1940, Greenberg fait paraître à ce propos dans *The Partisan Review* un article important titré « Toward a Newer Laocoon », et dans lequel il commence à soulever discrètement ces problèmes : « There has been, is, and will be, such a thing as a confusion of the arts⁸¹ », commence-t-il par avouer. Mais à son sens, cela ne devra jamais empêcher les critiques de se rappeler ceci, sur les traces de Lessing :

The arts [...] have been hunted back to their mediums, and there they have been isolated, concentrated and defined. It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself. To restore the identity of an art the opacity of its medium must be emphasized. [...] The history of avant-garde [arts] is that of a progressive surrender to the resistance of [their] medium⁸² [...].

Des décennies plus tard, la recherche, qui se poursuit à ce sujet, propose une série d'articles brassant des idées similaires.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁰ Cette idée de transgression est très moderne. Elle était absente dans *L'Ut Pictura Poesis*, impensable, même si l'on reconnaissait la possibilité de passages entre diverses « matérialités ».

⁸¹ Clement Greenberg, « Toward a Newer Laocoon », *The Partisan Review*, vol. VII, 1940, p. 296.

⁸² *Ibid.*, pages 305 et 307.

W. J. T. Mitchell, d'abord, qui accorde la même importance à la question du média, insiste en 1986, dans « Space and Time. Lessing's *Laocoon* and The politics of Genre », sur le fait qu'un média est nécessairement appelé à s'ouvrir à d'autres médias, que les relations interartiales font partie de ce qu'il appelle « ses nécessités », sa « loi naturelle » (« necessities of the medium », « the natural law of the medium⁸³ »), quoique bien sûr, une telle ouverture ne s'opère pas sans résistances : les médias étant limités par les moyens techniques qui les définissent, ils ne peuvent échanger librement des « messages⁸⁴ » sans d'abord soumettre ces derniers à certaines transformations, suivant la logique de la théorie baktinienne portant sur la relation dialogique. Le concept même de « frontières » qu'utilise Lessing pour séparer les arts encourage par définition un libre-échange entre ceux-ci : de la même façon que le libre-échange est devenu courant entre les différents pays du monde de nos jours, malgré les frontières qui les isolent les uns des autres⁸⁵, les arts possèdent aussi des frontières qui n'empêchent pas du tout ce genre activité, moyennant certains compromis⁸⁶.

Toujours dans cet esprit, Thierry de Duve écrit en 1987 dans ses *Essais datés* que « ce qui caractérise l'art [pensé dans sa relation inévitable au média] – ancien ou d'avant-garde –, c'est qu'il reconnaît explicitement la nature conventionnelle des règles qui le gouvernent ». Cependant, « ce n'est [...] qu'au prix de cette reconnaissance qu'il peut se permettre de les transgresser significativement⁸⁷ », chose à laquelle ni l'Antiquité ni la modernité naissante n'ont accordé suffisamment d'attention.

⁸³ W. J. T. Mitchell, « Space and Time. Lessing's *Laocoon* and The politics of Genre », *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, pages 105-106.

⁸⁴ Nous empruntons ce terme à Herbert Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997.

⁸⁵ Nous vivons effectivement aujourd'hui dans un monde d'échanges et de flux qui déborde les frontières (le phénomène « internet » en est un excellent exemple), même si ces frontières existent concrètement, par ailleurs. Il n'est alors pas étonnant que les théories de l'intertextualité et de l'intermédialité émergent dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Chose intéressante, toutefois, l'intermédialité combine les notions d'échanges « fluides » et de matérialités concrètes, résistantes.

⁸⁶ Grant F. Scott reprend cette même idée de libre-échange rendu possible malgré l'existence de frontières entre les arts, sans que cela ne change toutefois quoi que ce soit à la spécificité des arts. Pour ce faire, il a recours à la même métaphore que Mitchell : « [...] the arts, like countries, may entertain friendly alliances but must never allow their boundaries to be permanently compromised or redrawn » (dans *The Sculpted Word*, Hanover/London, University Press of New England, 1994, p. 36).

⁸⁷ Thierry De Duve, *Essais datés I (1974-1986)*, Paris, Éditions de La Différence, 1987, p. 86. Duve a élaboré cette réflexion en 1979 avant de la faire paraître dans ses *Essais* sept ans plus tard.

Or c'est précisément dans cette veine que Jurgen Ernst Müller fonde la même année, dans le septième volume du périodique *Mana*, le concept d'intermédialité qui vient ainsi se substituer à celui d'interartialité. Depuis l'Antiquité, les théoriciens ont surtout cherché à établir toutes sortes de rapprochements esthétiques entre les arts, bien qu'au début, nous le savons, Aristote avait eu soin de reconnaître de façon implicite (sans que cela représente le centre de ses réflexions), et grâce à sa notion de « moyens » propres à chaque art, l'existence des différences matérielles et techniques caractéristiques de ces arts et le rôle de premier plan que de telles différences jouent dans la relation interartiale.

À partir du moment où la question moderne de la matérialité des arts a été clairement posée au cœur de ces recherches (avec Lessing), les préoccupations de l'intermédialité que l'on connaît aujourd'hui ont commencé à émerger et à se développer progressivement. Il a réellement fallu que l'interartialité cesse un jour de ne s'en tenir qu'à la composante esthétique des arts pour sortir un peu de cette voie et se déplacer vers le domaine des médias et de la technique afin de basculer du côté de l'intermédialité, cette dernière se situant « sur le plan d'immanence de la technique⁸⁸ ».

C'est dire que l'intermédialité a toujours fait partie intégrante de l'interartialité, même si, pendant fort longtemps, ce ne fut que de manière subtile, non avouée. C'est dire aussi que l'« esthétique [interartiale] se situe à l'origine de [l'intermédialité⁸⁹] », qu'elle participe de son « archéologie⁹⁰ », qu'on ne peut entrer dans l'intermédialité que « par la porte de l'interartialité⁹¹ », pour reprendre la pensée de Moser.

De telles considérations montrent, à l'évidence, combien les concepts d'« art » et de « média » sont indissociablement liés. Elles mettent également en relief le fait que si tout art possède une dimension esthétique, il n'existe pas non plus sans le média dont les possibilités techniques seules permettent sa concrétisation.

⁸⁸ Silvestra Mariniello, « Commencements », *loc. cit.*, p. 50. Walter Moser, en parlant d'interartialité, affirme aussi « qu'il en va d'enjeux purement esthétiques » (dans « Puissance baroque dans les nouveaux médias », *loc. cit.*, p. 48). Christophe Valtat, pour sa part, définit l'approche interartiale en termes d'« approche interesthétique » (dans « L'autonomie intermédiaire du littéraire », *loc. cit.*, p. 4).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁹⁰ Cette vision « archéologique » du concept d'intermédialité a été proposée par Walter Moser (Université d'Ottawa) lors du quatrième colloque international du CRI (*op. cit.*) dans une communication intitulée « L'interartialité : une contribution à l'archéologie de l'intermédialité ».

En ce sens, les arts ne peuvent être envisagés, dans le cadre de notre projet, en dehors d'une prise en compte des médias qui leur prêtent forme ou des moyens techniques dont dépend leur existence. La notion d'intermédialité organise à elle seule la convergence entre le champ disciplinaire des arts et celui des médias. Elle articule finement les rapports qui unissent les arts aux médias, et vice-versa. Et c'est encore plus vrai lorsqu'on découvre que, parmi les nombreuses approches que Müller propose de l'intermédialité, il en existe une qui se veut justement « esthétique⁹² », qui offre d'étudier « l'interaction esthétique entre les arts et les médias⁹³ » qui leur confère une forme concrète. Sur les traces « d'une esthétique de l'intermédialité⁹⁴ », Müller fait ainsi comprendre qu'esthétique et technique peuvent toutes les deux avoir leur juste place dans une recherche comme la nôtre qui espère observer les divers échanges que pratique le récit djebarien avec le cinéma, la peinture, la musique, la photographie et la mosaïque. Suivant l'orientation esthétique de l'intermédialité, « l'esthétique des médias doit [...] tenir compte », déclare Müller, « des différentes sortes de jeux intermédiatiques » qui surviennent « entre plusieurs œuvres et genres⁹⁵ » artistiques.

Lors de la dernière section de ce chapitre, nous tenterons d'expliquer dans quelle mesure une application littéraire de l'intermédialité est envisageable. Mais auparavant, il est nécessaire de revenir sur quelques fondements théoriques majeurs qui ont été présentés plus haut.

Nous savons que Lessing a, le premier, sérieusement réfléchi à la dimension matérielle des médias, quoique de manière sous-entendue et générale, en affirmant que chaque art possède, selon sa nature, des moyens spécifiques, lesquels lui offrent de traiter un quelconque sujet d'une façon toute particulière, qui lui est propre, inimitable

⁹¹ Walter Moser, *loc. cit.*, p. 45.

⁹² Jürgen Ernst Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », *loc. cit.*, p. 115. Parmi les autres approches que Müller identifie, il y a l'approche sémiotique, que nous avons déjà retenue plus tôt dans ce chapitre, l'approche *pragmatique, cognitive et historique*. La première se penche sur la production et la réception médiatiques qui sont étudiées et reconstruites en partant de l'observation des mutations et des fusions intermédiatiques. La deuxième se tourne vers le milieu de la recherche en psychologie cognitive et l'élargit au sein d'une perspective d'analyse intermédiatique. La dernière approche s'intéresse à l'historique des relations intermédiaires, mais surtout au degré d'intégration de certaines structures médiatiques – propres à des médias – dans d'autres contextes médiatiques.

⁹³ *Ibid.*, p. 116.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 115 (pour les deux citations qui se suivent).

par voie de conséquence⁹⁶. De son enseignement et de celui de ses successeurs, nous avons pu tirer et admettre ces conclusions : l'intermédialité implique le média dans toute pratique artistique. Ainsi fait-elle ressortir entre les arts leurs différences, à la fois esthétiques et techniques. Elle établit enfin, de la sorte, que les arts et leur « message » sont toujours en partie déterminés par les médias qui les configurent.

Or en ce qui nous concerne, ces remarques suscitent plusieurs interrogations cruciales. Imaginons une situation où un roman – en tant que média – est appelé à s'appropriier des contenus diégétiques, des formes, des genres et leur esthétique ayant précédemment fait l'objet, dans le vaste secteur de l'art, d'autres incarnations médiatiques (au cinéma, par exemple), soit en les déplaçant (à travers une réécriture complexe), soit en les re-représentant (par le biais d'une description mimétique ou, plus simplement, d'une reproduction technique⁹⁷). Jusqu'à quel point tel ou tel type de transfert peut-il être réalisé et de quelle façon le comprendre, le concevoir seulement ? Car, bien sûr, un média, peu importe lequel, malgré les affinités esthétiques qu'il lui arrive *a priori* de partager avec d'autres médias⁹⁸, n'a jamais la possibilité de tout « absorber » ou intégrer venant d'eux. Et quand il est apte à assimiler certains éléments constitutifs « de ce que l'on appelle maintenant communément [une] fable⁹⁹ », « [...] un projet narratif, un récit fixé dans sa matière d'expression définitive¹⁰⁰ » (éléments relatifs au « message » que le dit récit véhicule, à la forme sous laquelle il se présente, au genre auquel il appartient et à l'esthétique qui en découle), ce ne peut être n'importe comment, sans résistances ou compromis (au sens bakhtinien du terme), qui,

⁹⁶ Il a en effet, rappelons-le, le premier parlé de ces « conditions matérielles » de l'art qui déterminent ses imitations.

⁹⁷ Il s'agirait là d'une manifestation explicite de l'intermédialité : le roman qui affiche en couverture la copie réduite d'une image ou d'un détail de cette image (d'origine picturale, photographique, cinématographique ou autre).

⁹⁸ Ne perdons pas de vue que plusieurs médias peuvent posséder des caractéristiques techniques qui, bien que différentes, ont la capacité de mettre en œuvre des stratégies formelles susceptibles de créer des effets esthétiques similaires. L'*ekphrasis* littéraire, dont nous avons parlé un peu plus tôt dans ce chapitre, représente un cas de figure intéressant sur ce point, rappelons-le, puisqu'elle incarne pour la littérature un moyen verbal qui permet à cette dernière de recréer une sorte d'effet de visualité esthétiquement proche de celle de la peinture. La question du récit est, par ailleurs, aussi importante puisque le cinéma, la peinture figurative et le roman « racontent des histoires » non identiques mais « traductibles » d'un média à l'autre. Nous approfondirons entre autres l'étude de cette question d'ici la fin de ce chapitre.

⁹⁹ André Gaudreault et Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », *La Transécriture, une théorie pour l'adaptation*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 31.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

durant l'opération de transfert, assujettissent le récit, et tout ce qui s'y rattache, à d'inévitables déformations (encore d'après la pensée de Bakhtine), le média-hôte étant limité dans les modalités de son expression par les moyens techniques dont il dispose, par sa matérialité et par ses qualités uniques, qui demeurent étrangères à celles des autres médias avec lesquels il entre en relation.

C'est donc la question problématique de la circulation, de la migration des systèmes de signes, des formes, des genres et des esthétiques entre les médias qui se pose pour nous. Comment ces diverses « unités transitoires » sont-elles au départ marquées par les médias qui les ont vu naître ? Comment parviennent-elles justement, au-delà de ce qui les caractérise techniquement, à franchir les frontières matérielles qui les séparent des autres médias pour entrer dans un dialogue productif avec eux ? Et au prix de quelles conséquences tout cela a-t-il lieu ?

3) De l'intermédialité littéraire

Si nous concevons l'intermédialité, au sens large, comme une notion « [...] [désignant] les relations [qui ont lieu] entre diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités¹⁰¹ », il nous reste à définir, de manière plus spécifique, ce qu'implique une intermédialité associée à la littérature, cette approche étant centrale dans notre recherche. La nécessité d'une telle démarche n'est pas à démontrer puisqu'elle permet de distinguer une forme précise — d'autres pourraient dire une « sous-catégorie » — d'intermédialité parmi tant d'autres, l'isolant de ces dernières en clarifiant tour à tour ses orientations, ses objectifs et son fonctionnement propres.

Jusqu'à ce jour, les réflexions là-dessus n'ont pas été légion, mais nous pouvons citer l'exemple d'Irina O. Rajewsky qui, dans un article intitulé « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality¹⁰² », a relevé trois types de pratiques caractéristiques de l'intermédialité littéraire, soulevant leurs problèmes respectifs et soulignant, par voie de conséquence, leur originalité.

¹⁰¹ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *loc. cit.*, p. 22.

¹⁰² Paru dans la revue *Intermédialités*, n° 6, 2005, p. 43-64.

L'une d'entre elles désigne ces phénomènes, assez courants en littérature, de transposition médiatique (« medial transposition »), et qui consistent en des réécritures et/ou adaptations¹⁰³, remédiations¹⁰⁴ (par le biais du verbal), de systèmes de signes non verbaux¹⁰⁵. Peuvent être classées ici notamment les cas d'*ekphrasis* et de novellisation¹⁰⁶.

Une autre pratique concerne les textes littéraires « marqués » d'intermédialité qui renvoient — par leurs techniques d'écriture et les effets qui en découlent — à d'autres systèmes d'expression, extra-verbaux ; à des moyens de représentation et de signification de nature audio et/ou visuelle ; à l'expérience sensible que nous en avons et dont le souvenir troublant est étrangement réactualisé au moment de la lecture. Ils y renvoient sensiblement, par tentative d'imitation¹⁰⁷, de modélisation, de réappropriation ou d'évocation singulière. Rajewsky parle de ces renvois implicites en termes de références intermédiales (« intermedial references ») et insère dans cette section les écritures que l'on aime à qualifier métaphoriquement de picturale, de musicale ou de filmique, par exemple, parce qu'en prise sur ces modèles artistiques, développant des techniques capables de créer des effets de sens et des esthétiques proches de ceux que produisent, pour ne citer que quelques cas de figure, le pointillisme en peinture, les jeux de rythme en musique ou de focalisation au cinéma.

En parlant des textes littéraires qui semblent évoquer ou imiter des techniques propres à d'autres arts (« *evoque or imitate them*¹⁰⁸ », écrit-elle, en soulignant ces verbes), Rajewsky reste vague. En suivant le raisonnement de la théoricienne, le lecteur

¹⁰³ Le concept d'adaptation, souvent utilisé dans le secteur des recherches consacrées à l'étude de l'intermédialité, a ceci d'intéressant qu'il permet de dépasser les préoccupations fondamentales de l'intertextualité, laquelle met surtout l'accent sur les relations pouvant être établies entre textes ou, par extension — avec l'amplitude que lui a donnée Kristeva après et suivant celle de l'interdiscrurivité bakhtinienne —, entre systèmes de signe de nature identique. En effet, l'adaptation permet en outre de se pencher sur les liens que nourrissent différents arts-médias entre eux. Voir à ce sujet l'incontournable monographie *A Theory of Adaptation* de Linda Hutcheon, New York, Routledge, 2006. Consulter aussi *L'adaptation dans tous ses états* (André Mercier et Esther Pelletier dir., Québec, Nota Bene, 1999).

¹⁰⁴ « Remediation [is] a particular kind of intermedial relationship », insiste Rajewsky, *loc. cit.*, p. 49.

¹⁰⁵ Rajewsky rappelle que, pendant très longtemps, l'on a placé ces phénomènes sous la bannière conceptuelle de « transposition d'art ».

¹⁰⁶ La novellisation est un procédé d'adaptation d'œuvres cinématographiques sous une forme littéraire, romanesque ou autre.

¹⁰⁷ Avec Rajewsky, bien entendu, nous employons la notion d'imitation non pas dans son sens fort de servilité — en faisant allusion à la *mimesis* aristotélicienne —, mais davantage dans le sens d'une simulation, donc d'un travail créateur de la reprise, artistiquement enrichissant.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 55.

comprend qu'il ne s'agit pas de réfléchir à la façon dont les textes imitent la nature, mais bien à leur aptitude à imiter les médias du monde ainsi que leurs techniques. Or de quelles techniques s'agit-il ? L'auteure ne les nomme pas. Et comment tout cela s'opère-t-il concrètement, comment les textes créent-ils implicitement des effets qui découlent habituellement de telles techniques ? Rajewsky ne développe pas sa pensée autour de cette question précise de l'écriture. Par ailleurs, malgré qu'elle ne parle pas ici de textes qui se contentent de citer des œuvres matérialisées par d'autres médias, la notion d'intertextualité ressort fortement de l'idée d'évocation qu'elle met en relief. C'est pourquoi, en définitive, il nous semble problématique qu'elle l'assimile si facilement à celle d'imitation. La pratique de la *mimesis* en est davantage une de réécriture des techniques auxquelles fait vaguement allusion Rajewsky. Elle en est surtout une de poétique intermédiaire¹⁰⁹. L'imitation ne peut, selon nous, incarner un équivalent de l'évocation pure et simple des techniques sus-mentionnées.

Une troisième pratique que Rajewsky présente, dans le cadre de son étude sur l'intermédialité littéraire, est celle de la « combinaison de médias » (« media combination »), et qui fait se voisiner, au sein du texte littéraire, diverses matérialités, lesquelles se présentent telles qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire dans toute leur hétérogénéité, sans faire l'objet de réécritures quelconques, sans être fondues, incorporées dans le matériau verbal. Les iconotextes font partie de cette catégorie, entre autres phénomènes de ce genre.

La « transposition intermédiatique » et la « référence intermédiaire » cernées par Rajewsky sont les deux pratiques de l'intermédialité littéraire sur lesquelles nous souhaiterions nous attarder étant donné que notre corpus djebarien en fournit d'éloquentes manifestations.

Pour l'instant, nous devons reconnaître que Rajewsky permet de concevoir l'intermédialité littéraire autrement que comme un simple collage de matérialités, ou comme une réécriture dans le sens fort du terme, une adaptation, une virtualité aisément actualisable à la lecture.

L'étude de la « transposition intermédiatique » nous obligera d'abord à considérer la question du récit transmédiatique, c'est-à-dire doué d'une aptitude

¹⁰⁹ Il est clair que Rajewski se situe dans le prolongement d'une approche intertextuelle de la littérature

migratoire qui lui permet de circuler de médias en médias, d'être partagé entre eux, d'être pris et re-pris en charge par divers moyens techniques, selon les arts-médias qui l'assument, et donc, selon des conditions transformationnelles particulières, engendrant des conséquences esthétiques remarquables¹¹⁰.

Dans un deuxième temps, nous serons inévitablement amenée à explorer les implications des « références intermédiales » dont toute écriture littéraire porte la trace, tantôt explicite, tantôt implicite, à partir du moment où elle est placée sous l'influence d'un autre art-média, résultant d'une transposition médiatique ou simplement d'un dialogue interesthétique. Le défi que lancent de telles références à la lecture devra simultanément être pris en compte puisque la saisie première de ces références, ainsi que leur compréhension et leur interprétation subséquentes, mobilisent une certaine compétence sans laquelle aucune référence de cette nature ne peut être actualisée. Déplaçant incessamment l'horizon d'attente du lecteur qui se trouve ici et là — dans le creuset d'un texte littéraire évoquant certains arts et leurs esthétiques — à être surpris par de soudaines et inattendues sensations de filmique, de picturalité ou de musicalité, ces références intermédiales ne pourront que mériter toute notre attention : elles supposent et montrent qu'au-delà du caractère migratoire des récits, les schémas perceptifs liés à ces récits, à leurs médiatisations, aux divers arts-médias somme toute qui leur prêtent forme, sont aussi aptes à « s'[investir mutuellement], en dehors des dispositifs techniques qui leur sont propres, [tout en se modifiant] lors du transfert¹¹¹ ».

Il nous sera ainsi aisé de fournir concrètement des exemples de « procédés d'écriture liés à des cadres perceptifs générés par des médias audio-visuels¹¹² ».

3.1 La transposition intermédiatique

Rajewsky définit la « transposition intermédiatique » comme suit :

Intermediality in the more narrow sense of **media transposition** (as for exemple [...] novelizations, and so forth) : here the intermedial quality has to do with the

lorsqu'elle écrit son article sur l'intermédiabilité littéraire.

¹¹⁰ Il va de soi que le genre, auquel appartient le récit, voyage aussi entre les différents médias. Ainsi certains genres se partagent-ils aisément entre le cinéma et la littérature, ils sont remédiés en passant de l'un à l'autre. Le premier, par exemple, s'est déjà approprié le genre de l'épopée ; et le deuxième, celui du scénario, du documentaire, du western ou de la comédie musicale.

¹¹¹ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », Villeneuve-d'Ascq, 2007, p. 25.

¹¹² *Ibid.*, p. 28.

transformation of a given media product ([...] a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, « genetic » conception of intermediality ; the original [...] film, etc., is the « source » of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial process¹¹³.

Cette citation nous rappelle que l'intermédialité est d'abord située sur « un axe de pertinence¹¹⁴ », dans la mesure où elle « [...] intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes¹¹⁵ [...] » qui ne lui appartiennent pas exclusivement et qu'elle partage volontiers avec d'autres champs théoriques qui l'ont précédée dans l'Histoire, notamment avec l'interdiscursivité — comme le suggère le phénomène de « transposition médiatique » —, pour mieux les compléter. Suivant cet exemple, force est de constater qu'elle est capable, en adoptant une orientation sémiotique, de se rapprocher de l'interdiscursivité et de se préoccuper comme elle des altérations qui touchent les systèmes de signes déplacés entre des médias, mais sans omettre d'étudier le rôle fondamental que jouent les moyens techniques dans la matérialisation des projets narratifs et leur remédiatisation lors d'un quelconque transfert¹¹⁶. Selon le critique Jens Schröter, nous avons affaire ici à une intermédialité de type « transformationnel¹¹⁷ » étant donné qu'elle se penche sur la réécriture ou la représentation « de différents médias dans un [ou plusieurs] médias¹¹⁸ ».

De toute évidence, la « transposition médiatique » demande que nous réfléchissions à la capacité qu'a un média déterminé de cultiver des rapports avec d'autres médias. Bien sûr, ce phénomène soulève un certain nombre de difficultés, mais tout l'enjeu de l'intermédialité se situe là : les moyens techniques dont dispose un média n'étant pas les mêmes que ceux des autres médias avec lesquels il entre en relation, ces moyens peuvent ne pas être compatibles entre eux. Par conséquent, de tels

¹¹³ Irina O. Rajewsky, *loc. cit.*, p. 50.

¹¹⁴ Jürgen Ernst Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », *loc. cit.*, p. 113.

¹¹⁵ Jürgen Ernst Müller, « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale », *loc. cit.*, p. 213.

¹¹⁶ Dans la relation intersémiotique, rappelons-le, l'interdiscursivité accorde surtout de l'attention aux systèmes de signes et à leur transformation lors de leur déplacement intermédiatique, en ne considérant pas nécessairement les médias qui leur prêtent forme. Rappelons en outre qu'elle s'intéresse de préférence aux systèmes de signes de nature identique lorsqu'elle se propose d'étudier des échanges ayant cours entre des phénomènes non verbaux, alors que l'intermédialité se penche plus librement sur les relations qu'entretiennent entre eux des médias fondamentalement différents.

¹¹⁷ Dans « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes », *Montage*, vol. 7, n°2, 1998, p. 129-54. Cité par Jürgen Ernst Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », *loc. cit.*, p. 107.

moyens finissent par faire figure de résistance dans l'optique où un projet narratif « X », par exemple, matérialisé selon les possibilités techniques d'un média en particulier, ne peut d'aucune manière être récupéré par un autre média sans initialement « [...] subir une série de contraintes informantes et déformantes liées à sa configuration intrinsèque qui est toujours plus ou moins compatible avec tel ou tel média¹¹⁹ », postulent André Gaudreault et Philippe Marion dans un article qui traite des problèmes complexes qu'implique, d'un point de vue intermédial, toute tentative d'adaptation, de réécriture, de transécriture et/ou de transsémiotisation¹²⁰.

Ces auteurs démontrent en effet comment le média – moyen de matérialisation, d'expression de la fable – devient l'espace incontournable d'un corps à corps : possédant toujours une configuration intrinsèque plus ou moins compatible avec les contraintes techniques du média qui le prend en charge, le récit subit en profondeur une série de transformations qui le rendent programmable. C'est pourquoi quand, déjà médiatisé, un projet narratif quitte le média où il a d'abord pris forme pour ensuite être récupéré par un autre média lors d'une entreprise de réécriture, des modifications surviennent inévitablement. Gaudreault et Marion définissent la médiatisation en termes de « médiatique narrative¹²¹ », véritable discipline transversale. Chaque média possède un certain potentiel d'expression et de narration (appelé « médialité¹²² » ou « médiativité ») que définit ses caractéristiques techniques, lesquelles constituent la marque de sa distinction, son identité, son « opacité fondamentale¹²³ ».

L'aptitude qu'a un média d'assimiler un projet narratif issu d'une précédente médiatisation, d'un autre média, dépend de ce potentiel.

C'est la « médiagénie¹²⁴ ».

Il y a par conséquent, selon ces chercheurs, un problème de compatibilité qui survient, dès le départ, entre un récit médiatisé et le média récupérateur de ce récit vers

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁹ André Gaudreault et Philippe Marion, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, op. cit., p. 31.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 31-52.

¹²¹ *Ibid.*, p. 46.

¹²² *Ibid.*, p. 48.

¹²³ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 46.

lequel celui-ci se déplace et au sein duquel il se réalise de nouveau, moyennant un certain nombre de transformations qui lui font acquérir une nouvelle forme et une nouvelle signification, esthétiquement modifiées. C'est toujours en fonction d'une fable¹²⁵ et des moyens techniques qui l'ont initialement configurée qu'un artiste « préprogramme » une adaptation médiatique. Et le jeu des contraintes qui déforme et informe le récit premier donne lieu à un produit artistique richement travaillé à même l'astreinte.

L'espace intermédiaire où ont lieu ces transformations, où la configuration intrinsèque de la « fable » est « dé-figurée », « contrariée¹²⁶ », est un espace médiateur qui nous rappelle par ailleurs qu'« on ne peut pas parler d'intermédialité sans d'abord parler de médiation [...], sans poser le rapport du sujet au médium¹²⁷ [...] », postulat capital que n'ont pas manqué de développer plusieurs critiques.

Pour commencer, Johanne Villeneuve, dans un texte titré « L'ordinateur de Chris Marker, mélancolie et intermédialité », considère la médiation en tant que « force », « mouvement », voire « intensité¹²⁸ », et juge indispensable de toujours se demander « selon quelles médiations les médias entrent en interaction et en conflit¹²⁹ ». De même, Olivier Asselin, dans un article intitulé « L'Histoire ruinée, les maîtres trahis », étudie le concept de médiation en témoignant « à la fois des résistances qui surviennent lors des déplacements ou des transferts d'un médium à un autre et de la *résilience* de l'œuvre-source¹³⁰ ».

Toutefois, il faut savoir que la dimension problématique des échanges qui se produisent entre les médias n'empêche pas qu'il y ait, plus souvent qu'autrement, des

¹²⁵ Bien entendu, ce n'est pas toujours uniquement en fonction d'une fable qu'une « préprogrammation » de ce genre — dont nous parlons quelques mots plus loin — a lieu. L'on sait, par exemple, que l'artiste américain du mouvement Pop Art Andy Warhol a transposé des photographies vers la peinture. Nous retenons ici le terme de fable parce que c'est spécifiquement le cas du récit qui nous intéresse, bien que le récit en tant que tel ne soit pas toujours présent lors de transpositions médiatiques.

¹²⁶ Jacques Rancière, « La fable contrariée », *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 7-28.

¹²⁷ Johanne Lamoureux et Marie Fraser, « Présentation », dans *Protée*, vol. 28, n° 3, hiver 2000-2001 (*Mélancolie entre les arts*), p. 5-6.

¹²⁸ Johanne Villeneuve, « L'ordinateur de Chris Marker, mélancolie et intermédialité », dans Marie Fraser (dir.), Johanne Lamoureux (dir.), dans *Protée*, vol. 28, n° 3, « Mélancolie entre les arts », hiver 2000-2001, p. 11 (pour les trois termes proposés).

¹²⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁰ Olivier Asselin, « L'Histoire ruinée, les maîtres trahis », dans Marie Fraser (dir.), Johanne Lamoureux (dir.), dans *Protée*, vol. 28, n° 3, « Mélancolie entre les arts », hiver 2000-2001, p. 53.

situations où un franc partage intermédiatique prédomine. Après tout, il ne faut pas oublier, rappelle Asselin, que dans l'Histoire, « [...] le discours de la pureté [a été bien ébranlé] », et que depuis longtemps maintenant, « l'heure est au libre-échange entre les arts : l'impureté, l'hybridité, le multimédia sont à la mode¹³¹ [...] ». Contrairement à ce que nous avons vu jusqu'ici, les médias ne sont donc pas simplement isolés les uns des autres et peuvent, malgré les résistances qui s'érigent devant leurs tentatives de « libre-échange », apparemment facilement dialoguer entre eux. Villeneuve l'explique de la façon suivante : pour que la relation intermédiatique puisse se réaliser, il suffit qu'un média partage avec d'autres médias des « qualités médiatiques ». Elles préexistent, selon la théoricienne, en-deçà des échanges qui ont lieu entre les médias. Fonctionnant tels des :

[...] pôles de résistances ou de rupture à l'intérieur d'un médium ; elles ne sont pas ce qui distingue un médium d'un autre ou le délimite, mais ce qu'un médium partage nécessairement avec d'autres matérialités que la sienne. Il arrive, par exemple, que l'écriture emprunte à la voix la qualité de sa fluidité. Il arrive encore que le son puisse faire image, se laisser voir¹³² [...].

Or une réalité en entraînant une autre, celle-là oblige à penser la notion de médiation en termes de paradoxe. Si d'une part la médiation rappelle que la relation intermédiatique ne va pas de soi à cause des conditions transformationnelles auxquelles elle est soumise, d'autre part l'opération médiatrice semble s'évanouir (c'est-à-dire qu'on n'y pense plus) devant l'apparente facilité avec laquelle la relation intermédiatique peut aussi survenir de toute évidence. Les choses se passent alors comme si le média s'effaçait devant le projet narratif¹³³ qu'il configure, tellement il la concrétise avec efficacité. À ce propos, Villeneuve écrit : « ce que j'appellerai ici le paradoxe de la médiation tient à l'impression de ce que plus le médium est efficace, plus il tend à disparaître¹³⁴ [...] ».

Mais même s'il est tentant, dans ces circonstances, de n'avoir d'yeux que pour ce que le média exprime et non pour le média lui-même, il n'en demeure pas moins

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Johanne Villeneuve, « La symphonie - histoire d'Alfred Schnihke (intermédiarité, cinéma, musique) », dans *Intermédiétés*, n° 2 (« Raconter »), automne 2003, pages 16-17.

¹³³ Précisons à nouveau que nous retenons spécifiquement la transposition narrative, sachant que la transposition intermédiaire ne concerne pas le seul récit.

¹³⁴ Johanne Villeneuve, « L'ordinateur de Chris Marker, mélancolie et intermédiarité », dans *Protée*, *loc. cit.*, p. 8.

que « le médium, c'est le message¹³⁵ », que celui-ci n'existe pas sans celui-là et qu'il est inconcevable de considérer l'un sans l'autre. « Certes », souligne Villeneuve, l'on peut tendre « à ignorer le médium, [et] cela paraît tenir de la médiation elle-même et de son paradoxe¹³⁶ [...] », mais l'intermédialité s'interdit par définition une telle négligence.

Ces « qualités médiatiques » que semblent nécessairement partager, au départ, certains médias avec d'autres matérialités que les leurs, comme l'explique Villeneuve, et qui sont à l'origine du paradoxe de la médiation, représentent un concept intéressant, mais malheureusement un peu flou, et qui n'a pas été davantage développé.

Nous pensons, pour notre part, qu'il serait judicieux de le mettre en relation avec ce que Marie-Pascale Huglo nomme « la persistance intermédiaire¹³⁷ ». D'après cette auteure, il existe une « *persistance des médias* en dehors du milieu médiatique dans lequel ils se sont constitués et institués¹³⁸ ». Or cette persistance ne procède-t-elle pas aussi de celle des qualités médiatiques que partagent naturellement les médias entre eux, et qui persistent donc également d'un média à un autre, même si c'est de manière différente ? Si, pour reprendre l'exemple de Villeneuve, un son peut faire image, se laisser voir dans un roman un peu comme au cinéma, bien que selon des techniques autres. Ou si le caractère fluide d'une voix perçue dans un film peut s'imposer de façon curieusement semblable au lecteur d'un livre — curieusement, oui, dans la mesure où la voix romanesque n'est pas perçue directement, comme au cinéma. Si la qualité sonore et/ou visuelle de tel ou tel élément présenté dans un récit peut être partagée entre divers médias, persister dans ceux-ci comme dans ceux-là, si elle peut être toujours sentie presque pareillement malgré les résistances et les déformations qui demeurent inévitables, c'est dire alors ceci : que l'intérêt de la réflexion, finalement, ne réside peut-être pas tant dans le processus de transfert contraignant que dans son résultat qui se trouve à être le média au sein duquel l'intermédialité « œuvre comme virtualité actualisée par la lecture¹³⁹ ».

¹³⁵ Marshall Herbert McLuhan, *Pour comprendre les médias*, *op.cit.*, p. 13.

¹³⁶ Johanne Villeneuve, « L'ordinateur de Chris Marker, mélancolie et intermédialité », *loc. cit.*, p. 8.

¹³⁷ Dans *Le sens du récit*, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 27.

Cette idée de persistance devient en effet plus intéressante à étudier que celle de résistance. Elle « suppose », écrit Huglo, « que des modes d'apparaître et de perception liés, à un moment donné, à tel ou tel médium, circulent et se transforment en dehors de ce médium. La persistance tient dans l'insistance et la résurgence de [ces modes¹⁴⁰] », comme des qualités médiatiques, ajouterons-nous, qui en sont indissociables puisqu'elles n'existent, ne se révèlent, ne se manifestent que par et à travers eux.

L'adoption prioritaire de cette approche saura répondre aux objectifs que nous nous sommes fixé, car c'est surtout ainsi que l'intermédialité est mise à l'œuvre dans le texte djebarien, comme une virtualité difficile à actualiser par la lecture : dont un lecteur doit pouvoir repérer les traces subtiles en demeurant attentif¹⁴¹.

Les quelques récits de notre corpus qui ont fait l'objet d'une « transposition médiatique », parce qu'ils ne consistent pas formellement en de véritables adaptations, ne présentent pas les codes facilement repérables, cernables et analysables de l'activité de transécriture. Nous ne pouvons déterminer, par exemple, dans le recueil *Femmes d'Alger*, jusqu'à quel point et dans quelle mesure, exactement, l'on est passé de la narrativité latente du tableau de Delacroix à sa transposition littéraire, d'autant que le recueil n'est pas seulement inspiré de la peinture, rappelons-le, mais aussi, et en même temps, du cinéma (du film *La Nouba*¹⁴²). Le récit *Femmes d'Alger* répondrait (dans le sens bakhtinien du terme) à Delacroix sans souscrire pour autant à la vision que ce peintre a pu avoir des musulmanes algériennes.

Suivant ce raisonnement, il nous paraît plus pertinent de ne pas simplement concevoir l'intermédialité « comme la comparaison entre deux ou plusieurs médias [ou] le passage d'un média à un autre¹⁴³ », mais surtout en tant que virtualité. Non pas

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴¹ Attentif aux procédés d'écriture employés par Djébar et dont les effets rappelleraient implicitement, subtilement ceux que produisent des techniques propres à d'autres arts (au cinéma, à la peinture, à la musique, à la photographie, à la mosaïque).

¹⁴² Ce problème se pose également pour d'autres pièces de notre corpus : *La Femme sans sépulture* et sa relation à la mosaïque de Cherchell *Ulysse et les sirènes*, comme au film *La Nouba* de Djébar ; *L'Amour, la fantasia* et sa relation à une sonate de Beethoven, comme au film *La Zerda* de Djébar ; *Vaste est la prison* et sa relation à une complainte berbère, comme à *La Nouba*.

que l'analyse des rapprochements pouvant être établis entre les arts-médias soit dépourvue d'intérêt, mais comme le souligne Audrey Vermetten :

[qu'] il [s'agit] au contraire de parvenir à une approche plus rigoureuse et plus fonctionnelle du phénomène [d'intermédialité littéraire] [...]. Montrer comment [un auteur] parvient à créer un « effet-cinéma » [ou autre] chez le lecteur, et en quoi cet effet consiste : voilà à quoi tient notre effort dans le présent¹⁴⁴ [texte].

La notion de récit « transmédiatique », située au cœur de celle de « transposition intermédiatique », et qui considère le récit dans sa capacité à voyager entre les médias, ne suffit pas à définir notre approche de l'intermédialité littéraire. Certes, l'espace du texte djebarien doit être compris comme un espace médiateur, sorte de filtre complexe qui a accueilli plus ou moins ouvertement des signes codifiés selon les règles d'autres arts-médias¹⁴⁵ — cela pour les altérer en les traduisant selon « les lois arbitraires du signe linguistique¹⁴⁶ ». Mais il a aussi, et surtout, opéré ces traductions en déployant des stratégies d'écriture rappelant des « façons de faire » propres à d'autres arts et qui doivent être repérées à la lecture comme telles. Dans cette perspective, il s'agit pour le lecteur d'actualiser une intermédialité virtuelle.

Notre acte de lecture ainsi problématisé, il devient maintenant primordial que nous revenions plus en détails sur la question des « références intermédiaires » abordée par Rajewsky et de la compétence du lecteur qui lui permet d'en avoir une perception sensible. Comment un « lecteur reconnaît [-il] des *indices d'un mode d'apparaître* cinématographique ou pictural dans le texte littéraire¹⁴⁷ », inévitablement reliés, par voie de conséquence, à l'un ou l'autre des « deux grands champs intermédiaires » existant, le premier étant « relatif à l'oralité (à la perception auditive), l'autre [...] à l'image (à la perception visuelle¹⁴⁸) » ? Comment un texte peut-il évoquer le cinéma, la peinture, la musique, la photographie, la mosaïque ? Comment peut-il projeter le monde comme le fait l'un ou l'autre de ces arts-médias ?

¹⁴³ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 26.

¹⁴⁴ Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique », dans *Poétique*, n°144, novembre 2005, p. 491.

¹⁴⁵ Issus, donc, d'autres systèmes de signes. Nous employons ici le terme de « signes » d'après l'acception que lui réserve la sémiotique.

¹⁴⁶ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 4.

¹⁴⁷ Cela à tous les niveaux (autant celui de la scène narrative, énonciative, descriptive que de l'imaginaire déployé, des modes d'enchaînement privilégiés, de l'orchestration et du traitement des voix, des procédés de montage). Nous reviendrons sur ce sujet d'ici la fin de ce chapitre.

¹⁴⁸ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 27.

3.2 Les références intermédiales : un défi lancé à la lecture

La définition que propose Rajewsky du concept de « références intermédiales » (« intermedial references ») se décline en ces mots :

Intermediality in the narrow sense of **intermedial references**, for example references in literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, *transposition d'art*, *ekphrasis* [...], and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification : the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced¹⁴⁹.

La « référence intermédiaire » n'a donc pas tant à voir avec la question du récit transmédiatique, qui se déplace d'un média à l'autre, avec une novellisation ou un cas d'*ekphrasis*, qu'avec ce qui, dans un média donné, oriente la perception sensible du lecteur vers autre chose que ce qu'il a coutume de rencontrer, d'expérimenter en littérature, vers une sensation inhabituelle, d'ordre filmique ou pictural, par exemple.

Toutefois, les activités de réécriture de systèmes de signes précis prédisposent grandement le fait littéraire à ce genre de pratique, et de nos jours, les phénomènes de « transposition médiatique » et de « références intermédiales » restent « pratiquement » toujours indissociables. Rajewsky le précise d'ailleurs sans détours. Il s'agit simplement de savoir accorder l'attention nécessaire qui revient à chacune d'entre elles :

[...] a single medial product may certainly fulfill the criteria of two of the intermedial categories outlined above. [...] the product resulting from a given medial transposition can exhibit, over and above the obligatory medial transformation process itself, references (back) to the original work¹⁵⁰.

Selon l'auteure, la référence intermédiaire est rendue possible lorsqu'un texte littéraire thématise, évoque ou imite¹⁵¹ des éléments, voire des structures spécifiques à d'autres œuvres d'art, et dont la configuration a été réalisée par l'emploi de techniques qui sont étrangères par nature. Il en fait ainsi une imitation puisqu'il tâche de les faire

¹⁴⁹ Irina. O. Rajewsky, *loc. cit.*, p. 52.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵¹ Il y a lieu encore ici de distinguer la question de l'imitation des techniques de celles de la référence explicite et de l'évocation implicite. Ce que Rajewsky ne fait pas, parlant tour à tour d'évocation, d'imitation et de référence comme s'il s'agissait de parfaits synonymes. Nous le ferons au cours des prochaines pages de cette thèse.

apparaître au lecteur « sensiblement » de la même façon, pour que celui-ci en ait une perception sensible similaire, bien que les moyens de représentation et de signification soient différents. Rappelons que l'apparition comme telle ne peut être la même en littérature et, par exemple, au cinéma : il n'y a, en littérature, ni voix ni images. C'est la perception verbale actualisée par le lecteur qui fait que l'on peut parler d'évocation, de perception intermédiaire dans la littérature.

Aux yeux de Rajewsky, cependant, cette « imitation » se veut être, par-dessus tout, une simulation¹⁵² : le texte littéraire se révèle par moments au lecteur « comme » un film, un tableau ou un morceau de musique. Il ne s'affiche certainement pas en tant qu'équivalent, les « modes d'apparaître [des arts pris pour modèles] dans le texte [n'allant] pas sans condensations, déplacements et transferts qui métamorphosent ces modes¹⁵³ » (comme dans le cas du récit transmédiatique qui ne migre pas d'un média à un autre sans subir de déformations). Si, dans un texte, les structures spécifiques du cinéma, de la peinture ou de la musique semblent néanmoins, à l'occasion, « apparaître » au lecteur, la perception que celui-ci semble avoir de ce texte n'en demeure pas moins simulée parce qu'« approximée » seulement :

This medial difference gives rise, or at least *can* give rise, to the so-called « as if » character of intermedial references, as well as to specific, illusion-forming quality inherent in them (with the exception of « mere thematizations » of the other medium »).

This « as if » character and illusion-forming quality can be illustrated through the example of literary references to film : « The literary author writes », as Heinz B. Heller explains, « as if » he had the instruments of film at his disposal, wick in reality he does not¹⁵⁴ ». Using the media-specific means available to him, the author of a text cannot, for example, « truly » zoom, edit, dissolve images, or make use of the actual techniques and rules of filmic system ; by necessity he remains within his own verbal, i.e., textual, medium. In this inability to pass beyond a single medium, a medial difference — an « intermedial gap » — is revealed, one wick a given text intentionnaly displays or conceals, but wick in any case can only ever bridged in the figurative mode of the « as if ». Intermedial references, then, can be [...] [explained] by the fact that a given media product cannot *use* or genuinely reproduce elements or structures of a different medial system through its own media-specific means ; it can only evoke

¹⁵² Rajewsky parle d'une simulation de l'expérience (« simulation of experience ») puisqu'elle crée une expérience sensible de l'intermédialité dans le texte écrit qui n'est autre qu'une impression (impression de picturalité, de cinématographie, de musicalité, par exemple), *ibid.*, p. 55.

¹⁵³ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁴ Dans « Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die « Technifizierung der literarischen Produktion » und « filmische » Literatur » (Albrecht Schöne ed., *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongress. Göttingen — 1985* —, Bd. 10, Tübingen, Niemeyer, 1986), p. 279.

or *imitate* them. Consequently, an intermedial reference can only generate an *illusion* of another medium's specific practices. And yet it is precisely this illusion that potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of visual, or acoustic presence. Tellingly, it is this sensing by the recipient of another medium's specific qualities¹⁵⁵ that has led to coining of such metaphorical phrases as « filmic writing » of « musicalization of literature¹⁵⁶ » [...].

Or le lecteur n'est pas sans se douter ou s'apercevoir (paradoxalement) de ce phénomène illusoire, ce qui cause inévitablement en lui un étonnement, ou, parfois, un malaise¹⁵⁷. Car le texte qu'il a sous les yeux déploie des procédés d'écriture qui créent des effets étonnamment proches de ceux que produisent habituellement d'autres médias.

Remarquons enfin que le « as if » du passage cité plus haut ne concerne pas chez Rajewsky les références intertextuelles ou interdiscursives explicites, mais seulement la question de l'« imitation », qui reste vague sous sa plume parce que trop peu développée.

Au sortir de ces considérations, nous pourrions encore reprocher à Rajewsky de ne pas raffiner l'utilisation qu'elle fait — trop synonymique — des concepts d'imitation, d'évocation et de référence intermédiaire. L'imitation semble désigner chez Rajewsky celle que fait le récit littéraire des techniques d'autres médias. Dans le cas d'une relation entretenue avec le cinéma, par exemple, ce serait l'imitation des techniques du montage qui permettrait à un écrivain de passer du septième art à la littérature. La référence explicite demeure, quant à elle, d'ordre intertextuel ou interdiscursif. Enfin, l'évocation implicite — référence intermédiaire subtile —, passe par une actualisation mentale. C'est-à-dire que même si le récit ne donne jamais rien à voir ou à entendre concrètement, si son caractère intermédiaire ne se manifeste pas par la pratique du collage de diverses matérialités ou par celle d'une imitation de techniques propres à d'autres médias¹⁵⁸, cette intermédialité n'existe pas moins : la lecture étant un processus cognitif complexe, un lecteur peut mentalement visualiser et/ou entendre ce

¹⁵⁵ La notion de « qualité médiatique » revient ici et est confirmée dans le caractère « persistant » de sa présence qui se rencontre sensiblement de la même manière d'un média à l'autre, selon des modes d'apparaître étrangement semblables, malgré que la dite qualité soit à chaque fois rendue perceptible par des moyens techniques différents.

¹⁵⁶ Irina O. Rajewsky, *loc. cit.*, p. 54-55.

¹⁵⁷ Ce que Rajewsky nomme « intermedial gap », *ibid.*, p. 55.

¹⁵⁸ L'imitation, comme la question du « as if » développées par Rajewsky, constituent aussi tous deux des cas de figure de l'évocation implicite.

qu'il lit dans un tel texte. Assia Djebar, inspirée par ses activités de cinéaste, a développé des « façons d'écrire » qui renvoient de bien des façons au septième art, au traitement qu'il réserve à ses matériaux visuels et sonores, même quand ses récits ne s'attachent pas simplement à imiter certaines techniques cinématographiques (de montage, par exemple). Rajewsky ne développe aucunement cet aspect de la lecture qu'elle soulève seulement dans ses réflexions sur la question du « as if ».

Marie-Pascale Huglo parle, de son côté, d'un « trouble » causé par l'« étrangeté » de la situation, son caractère insolite, comme si le surgissement de l'effet pictural ou cinématographique (etc.) dans le texte littéraire constituait une sorte d'écart de conduite par rapport aux pratiques canoniques et habituelles de l'écriture, comme s'il prenait de ce fait les allures d'une « infraction discursive¹⁵⁹ ». Pour Rajewski, il faut le rappeler, le lecteur est victime d'une illusion : « [...] an intermedial reference can only generate an *illusion*¹⁶⁰ ». Nous ne partageons cependant pas son avis. L'auteure choisit de faire usage du terme d'illusion sans préciser sa pensée. En ce qui nous concerne, l'idée d'illusion renvoie clairement à quelque chose qui relèverait de la fausseté, de la tromperie, du leurre. Or nous ne croyons pas que l'expérience de la lecture décrite jusqu'ici doive être ainsi interprétée dans le sens d'un vulgaire artifice. Et elle ne doit pas davantage encourager à penser que les perceptions extra-verbales qu'elle suggère ont perdu, par le biais de leur déplacement, de leur force ou de leur valeur :

[...] le mode d'apparaître cinématographique que nous reconnaissons dans un récit littéraire n'est pas une perception amoindrie du cinéma, mais une perception différente qui permet d'expérimenter autrement et le cinéma et le récit¹⁶¹.

Mais encore faut-il que le lecteur puisse reconnaître (et voilà en quoi consiste le défi de sa lecture) les petits indices, les traces, les marques souvent fines, les signaux, bien que faibles, d'une telle virtualité intermédiaire ; il doit avoir cette compétence¹⁶²,

¹⁵⁹ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 14. Huglo emprunte cette idée d'« infraction verbale » à Laurent Jenny (développée dans son étude *La prose singulière*, Paris, Belin, 1990) et la rapproche de la notion sarrautienne de « tropismes ».

¹⁶⁰ Irina O. Rajewsky, *loc. cit.*, p. 55.

¹⁶¹ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶² Audrey Vermetten parle de l'importance d'une reconnaissance intuitive de ces indices pour expliquer en quoi consiste une telle compétence, car le texte littéraire marqué d'intermédialité fait appel à des instincts de perception autres que ceux que sollicite ordinairement la littérature. Le lecteur est donc tenu de faire infléchir sa sensibilité à d'autres aspects que ceux que présente le fait littéraire, il est encouragé

laquelle dépend de l'expérience culturelle qui est la sienne, mais surtout de l'aptitude qu'il a de s'en souvenir en temps opportun, au moment de sa lecture, de manière à pouvoir actualiser les références, puisque ces renvois, loin d'être clairs, explicites ou évidents, œuvrent fréquemment en filigrane du texte, et de manière localisée, fonctionnant sur le mode de la discrétion, de la subtilité et de l'implicite. C'est dire, toujours avec Marie-Pascale Huglo, que « la perception sensible n'est pas immédiate », mais « *appareillée*¹⁶³ », car elle « ne procède pas d'une rencontre directe entre le monde et nos sens. Les « visions du monde » les plus spontanées sous-tendent un bagage encyclopédique fait de fables, de films ou de tableaux¹⁶⁴ [...] ». Ces réflexions permettent d'établir encore plus clairement ce qui distingue l'intermédialité de l'interdiscursivité : là où cette dernière démontre surtout de l'intérêt pour « l'interpénétration et l'interaction [...] [des discours, l'autre] insiste sur [celles des] perceptions appareillées dans les textes littéraires¹⁶⁵ ».

Audrey Vermetten, intéressée au caractère « spectaculaire » de la littérature qui entraîne un lecteur à penser — lors de sa lecture de récits littéraires — à des esthétiques d'autres arts¹⁶⁶, croit qu'il existe plusieurs moyens de comprendre le « fonctionnement indiciel¹⁶⁷ » d'un texte marqué d'intermédialité.

Tout d'abord, Vermetten fait remarquer qu'un récit présentera souvent, *a priori*, des signes manifestes de son caractère intermédial, susceptibles d'« orienter »

à « activer des compétences qu'il met en œuvre lors du visionnage d'un film [...], pour construire une représentation dotée de signification de certains segments romanesques [...] » (*loc. cit.*, p. 494), par exemple, lorsqu'il fait face à une écriture dite de type filmique. En s'inspirant de l'analyse que fait Philippe Hamon du descriptif pour expliquer ce phénomène, Vermetten fait remarquer que « dans le flux textuel, un nouveau horizon d'attente » est ainsi installé, « [convoquant] dans le texte une nouvelle image d'émetteur [une sorte de grand imagier, dans l'exemple que nous avons retenu], [...] et un nouveau statut de lecteur [devenu une sorte de spectateur de sa lecture] [...] » (Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1986, p. 40).

¹⁶³ Huglo emprunte ce concept à Jean-Louis Déotte (*L'époque des appareils*, Paris, Lignes et Manifestes, 2004). À ce sujet, elle précise que : « Les appareils sont des dispositifs techniques (intrigue, perspective, photographie, cinéma, etc.) qui constituent notre sensibilité et la transforment. À l'instar des genres ou de la syntaxe, l'appareil instaure un mode d'apparaître spécifique que les œuvres d'art peuvent investir de façon singulière ». L'auteure ajoute également que ce concept, même s'il « recoupe en grande partie celui de média [...], ne s'y réduit pas : la perspective albertienne, la mimesis aristotélicienne ou la rime poétique sont, [selon elle], des appareils au même titre que la scène théâtrale, le cinéma ou la photographie » (*ibid.*, p. 24).

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁶ Car il est bien question d'esthétique, cette dernière découlant des techniques employées par les arts-médias. Nous étudierons de manière plus approfondie cette question un peu plus loin.

¹⁶⁷ Audrey Vermetten, *loc. cit.*, p. 494.

et de « vectoriser » sa lecture¹⁶⁸, en ce sens que de tels signes préparent le lecteur à envisager la présence d'une intermédialité implicite. Ils lui en annoncent, du moins, l'existence, « signant » ainsi une espèce de pacte de lecture avec lui. Attelé à cette évidence, il sera disposé à reconnaître les tropismes de nature artistique (cinématographiques et autres¹⁶⁹) « dont les manifestations localisées sont mises en évidence par des signaux [...]»¹⁷⁰.

Élargissant de cette façon la définition que donne Rajewsky de la notion de « référence intermédiaire » — strictement implicite —, Vermetten nous invite également à prendre en considération les indices explicites d'intermédialité que mobilise une œuvre littéraire, indices de nature à la fois paratextuels, co-textuels et diégétiques.

Les « seuils¹⁷¹ », autrement dit les couvertures et annexes, les titres et intertitres, les épigraphes, les préfaces, les postfaces et notes correspondantes, incarnent les éléments du paratexte sur lesquels il importe de savoir s'arrêter puisqu'ils peuvent présenter de précieuses informations capables de mettre l'esprit d'un lecteur en alerte¹⁷², de le préparer « à certains effets du texte¹⁷³ » (effets cinématographiques, picturaux...), de l'amener à reconnaître, de le pousser à chercher ce qui, dans ce texte, au niveau des stratégies d'écriture employées, renvoie à d'autres arts et à leurs esthétiques. « Ces indications », précise Vermetten, ne font qu'optimiser des effets qui sont de toute façon prévus par le texte¹⁷⁴.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 495.

¹⁶⁹ C'est bien entendu en faisant un jeu de mots que Vermetten récupère le concept de « tropisme » quand, dans son article, elle cherche par ce moyen à définir ce qui, dans la littérature, « [impose] au lecteur de se reporter mentalement à [une autre esthétique, filmique ou autre] », cette littérature étant généralement « [fondée] sur des figures, bien que celles-ci ne consistent pas uniquement en des figures de mots (microstructurales), comme le sont les tropes » (*ibid.*, p. 506), la notion de « tropisme » dérivant du grec *trepein*, « tourner, diriger vers », et qui est à l'origine de la conception des *tropes* de la rhétorique, comme le précise clairement l'auteure.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 494.

¹⁷¹ Nous empruntons cette expression à Gérard Genette qui la propose dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

¹⁷² Nous paraphrasons ici les propos de Vermetten, *op. cit.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 506.

¹⁷⁴ *Ibidem*. L'on sait, par exemple, que Djébar annonce clairement, dans la postface de son recueil *Femmes d'Alger*, qu'elle a entrepris de réécrire les tableaux de Delacroix et Picasso portant le même titre. De même, dans un avertissement de *La Femme sans sépulture*, elle révèle qu'elle a voulu construire son roman selon le modèle d'une célèbre mosaïque de sa ville natale. Quant aux couvertures de nombreux de ses récits (de ceux qui forment principalement notre corpus), elles affichent toujours des reproductions de toiles ou de photographies qui invitent à présager qu'une intermédialité mise à l'œuvre de manière plus implicite sera remarquable à divers endroits des textes. Notre deuxième chapitre sera consacré au recensement de ces indices explicites, paratextuels d'intermédialité dans le

Lorsqu'un récit déploie un éventail de « termes techniques, issus du jargon spécifique du cinéma [ou de tout autre art], [ou] ressortissant de manière [évidente] aux arts figuratifs¹⁷⁵ », nous sommes alors en présence de références interdiscursives que Vermetten classe dans ce qu'elle nomme le co-texte¹⁷⁶.

La présence de personnages qui « touchent de près ou de loin au monde du cinéma¹⁷⁷ » représente pareillement le signe possible d'une intermédialité travaillant plus en profondeur un texte littéraire. Cela s'applique aussi bien sûr aux personnages qui font figure d'artistes en tous genres. Qu'ils soient cinéastes ou peintres, musiciens ou photographes, ces protagonistes — au même titre que les termes techniques — renvoient chacun à un milieu intermédial précis. Considérés en tant que tels, ils représentent pareillement des références de nature interdiscursive, au sens où l'entend Vermetten. Cependant, ils ne se réduisent pas toujours. À partir du moment où il y a mise en récit des personnages sus-mentionnés, ainsi que des pratiques artistiques qui sont les leurs, une dimension narrative est alors engagée, une narrativisation d'un ou de plusieurs médias doit être prise en compte. Et elles ne sont pas négligeables, dans la perspective où elles peuvent donner lieu à une intermédialité travaillant le texte littéraire de manière subtile, implicite¹⁷⁸. Souvent, l'usage d'un vocabulaire spécialisé, renvoyant aux arts, est abondamment employé dans ce genre de cadre narratif.

récit djebarien. Le caractère intertextuel de ces indices doit être souligné puisque ces derniers font toujours référence à des productions précises qui nécessitent de la part du lecteur la maîtrise de certaines connaissances culturelles. Il faut noter que ces renvois prennent aussi la forme de citations (d'auteurs et d'œuvres) qui traversent les textes. Quand Djébar cite ses propres réalisations au fil de ses récits, nous pouvons en outre parler d'intratextualité.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 497.

¹⁷⁶ Nous tâcherons aussi de relever l'ensemble de ces faits interdiscursifs, aisément repérables dans le récit djebarien, lors du deuxième chapitre de cette thèse (dans *Vaste est la prison*, par exemple, le lecteur rencontre fréquemment de nombreux termes appartenant au lexique spécialisé du cinéma puisque Djébar y raconte le cinéma, l'expérience qu'elle en a à titre de réalisatrice, le mettant ainsi en récit. Dans d'autres textes, comme dans *Femmes d'Alger* et *L'Amour, la fantasia*, un vocabulaire associé à la peinture et/ou à la musique, est souvent employé).

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 495.

¹⁷⁸ Nous verrons, lors du deuxième chapitre de cette thèse, que la prose de Djébar présente des cas de figure fort intéressants à étudier de ce point de vue. Ils sont remarquables notamment dans *Vaste est la prison* où, rappelons-le, la narratrice principale donne à lire le récit de son expérience de tournage cinématographique. *Vaste est la prison* s'attache aussi à raconter sur plusieurs pages une séance de photographie de classe demeurée inoubliable pour la narratrice. *La Femme sans sépulture*, pour sa part, consacre un chapitre central à la mise en récit « ekprastistique » d'une mosaïque de Cherchell, ce qui a des répercussions esthétiques sur tout le roman. Dans la littérature prise dans un sens large, la mise en récit de personnages-artistes, de pratiques artistiques ou de médias n'indique pas automatiquement et nécessairement la présence d'une intermédialité mise à l'œuvre de manière plus implicite. Et cela, pas plus que ne pourraient en outre le faire les autres indices explicites d'intermédialité relevés par

Pour ce qui est du fonctionnement implicite de l'intermédialité en littérature, Vermetten reconnaît bien sûr avec Rajewsky son importance comme celle de sa compréhension, mais elle l'aborde en adoptant une vision différente. D'un point de vue poétique, quand un texte parvient à créer un effet « cinéma » grâce aux procédés d'écriture qu'il exploite, ce n'est certainement pas parce qu'il excelle à « imiter » un film et son esthétique, postule l'auteure qui refuse de parler d'imitation, contrairement à Rajewsky, « le verbe ne pouvant imiter que le verbe¹⁷⁹ », rappelle-t-elle¹⁸⁰. D'après Vermetten, il s'agirait plutôt d'une aptitude propre à un auteur de « modéliser » une esthétique filmique ou autre, et, plus exactement, certains de ses traits seulement :

[...] le romancier n'abstrait pas seulement, à partir d'une réalité concrète, un schéma d'action sous-jacent qu'il réinvestit dans la fiction. Il bâtit en outre, de manière en quelque sorte seconde, un modèle implicite des formes de représentation et de signification filmiques capable de déterminer par endroits l'aspectualité du monde fictionnel. On dira donc que le roman, en certains de ces passages et de ces dimensions, modélise un trait ou l'autre de l'esthétique filmique¹⁸¹.

Lorsqu'un romancier prend pour « modèle » une telle esthétique, il n'en retient effectivement que quelques « principes de fonctionnement¹⁸² ». Cette opération modélisatrice se veut, par conséquent, sélective. Elle se base, écrit Vermetten :

[...] sur une schématisation, une sélection des traits de reconnaissance pertinents pour l'identification. On peut considérer [...] [par exemple] que ceux-ci sont prélevés sur l'ensemble constitué par les techniques d'élaboration [d'un] film (dont découlent directement, si l'on se place du côté de la réception, l'ensemble de ses composantes esthétiques) : éclairage (ombres portées, surexposition, etc.), prise de vue (définie par l'angle du plan à l'égard de la scène visée : plongée, contre-plongée), ou par sa taille : plan d'ensemble, moyen, gros plan, ou encore par la mobilité du cadre par rapport au matériel pro-filmique : panoramique, travelling), montage, relation entre image et son¹⁸³.

L'auteure insiste cependant sur le fait que cette modélisation ne se limite aucunement à une telle sélection puisqu'elle « réalise le passage de l'observation d'une réalité

Vermetten. Il est possible pour un roman de raconter le cinéma, par exemple, sans pour autant que son écriture s'en trouve influencée au point de produire des effets esthétiques proches de ceux qui sont le fait du septième art. Mais c'est vrai en ce qui concerne Djébar, qui nous permet ainsi de réfléchir aux médias.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 498.

¹⁸⁰ La question des différents moyens techniques dont dispose la littérature et les autres arts est à nouveau soulevée ici.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 498.

¹⁸² *Ibid.*, p. 499.

concrète à une reconstruction de sa structure et de ses processus sous-jacents¹⁸⁴ » (il s'agit ici du processus mental mentionné plus haut). Un romancier réussit à assimiler un modèle artistique (filmique ou autre) quand il parvient à développer, à partir de lui, « de nouvelles manières de construire — ou de suspendre — le sens¹⁸⁵ ».

Vermetten ajoute qu'un écrivain modélise aussi souvent l'esthétique d'un art en combinant simultanément l'intégration de plusieurs éléments particuliers qui se rattachent à diverses réalités : à celle d'un style précis (typique, conséquemment, d'un artiste choisi) ou à celle d'une époque, voire d'un courant, d'un genre. Nous ferons également remarquer qu'un même auteur peut, selon ce qu'il se fixe comme objectif, combiner l'assimilation, la réinstanciation de plusieurs modèles esthétiques. L'intérêt de cette pratique réside dans tout ce que les arts-médias peuvent prêter, en matière de « potentiel de signification¹⁸⁶ », au roman. L'interaction interesthétique étant à ce point complexe, l'on comprendra pourquoi elle reste particulièrement difficile à démêler ou à mesurer.

À l'issue de ces réflexions, force est de constater que l'intermédialité, par l'approche esthétique qu'elle privilégie en littérature, peut en outre partager avec l'interartialité certaines de ses préoccupations. Rappelons que dans la relation interesthétique, l'interartialité considère par-dessus tout la manière dont les arts peuvent concourir ou non à produire des effets similaires, moyennant l'usage de procédés formels particuliers, sans mettre l'accent, toutefois, sur la question des médias. L'intermédialité se soucie davantage de cela lorsqu'elle observe la manière dont diverses esthétiques artistiques peuvent prendre part à un dialogue. C'est pourquoi elle le fait uniquement dans la mesure où les médias concernés possèdent des caractéristiques techniques permettant de mettre en œuvre des stratégies formelles susceptibles de créer des effets esthétiques similaires. Cette intermédialité, dite

¹⁸³ *Ibidem*. D'où l'importance de parler de « schémas perceptifs » comme nous l'avons fait plus haut, car qui dit schéma dit modélisation.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 500. Vermetten reprend ici la définition que propose Jean-Marie Schaeffer de la « modélisation » dans *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

¹⁸⁵ Audrey Vermetten, *ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 503.

« formelle » ou « transmédiiale¹⁸⁷ », selon Jens Schröter, est sans cesse à « la recherche [...] de procédés formels¹⁸⁸ ».

En définitive, si nous voulons nous situer clairement sur la carte de l'intermédialité littéraire, nous serions tentée de suivre la voie empruntée par Audrey Vermetten et de considérer — contrairement à Rajewsky — qu'on ne peut pas vraiment parler d'imitation ici. Rajewsky, on l'a vu, ne précise pas ce qu'elle entend par l'idée de représentation et de *mimesis* qui découlent du concept d'imitation ; nous comprenons toutefois que Rajewski, à travers une vision extensive de l'imitation, ne pense pas à la *mimesis* en tant que représentation du « monde », mais plutôt en tant que représentation de ses « filtres », des « médias du monde ». Selon nous, un récit intermédialement marqué ne se réduit pas à une simple imitation de techniques propres à d'autres arts-médias. Il présente plutôt un ensemble d'effets programmés pouvant être actualisés à la lecture — effets qui convoquent, par exemple, des schémas perceptifs associés à tel et/ou tel média. Les indices préparent d'une certaine façon le lecteur à être à l'affût de tels effets. Quand Rajewski parle d'imitation, elle se situe dans le prolongement d'une approche intertextuelle et se place définitivement dans la perspective d'une poétique intermédiaire sans vraiment tenir compte de la question primordiale de la lecture. Sauf peut-être, quand, rappelons-le, elle aborde la question de l'illusion, notion par ailleurs problématique comme nous avons pu le voir. Marie-Pascale Huglo développe en revanche nettement plus l'aspect interactif de la réception qui nous retient aussi dans la mesure où la lecture active demeure un processus cognitif complexe. Elle permet au lecteur de se représenter mentalement les effets visuels et/ou sonores qu'un texte semble pouvoir programmer. Huglo n'aborde cependant pas cette dimension « programmatoire » de l'écrit. Les réflexions de Vermetten, parce qu'elles font le pont entre l'écrit ainsi défini (la production de sens), la lecture qui le prend en charge (avec ses indices ainsi que les effets perceptifs qu'il produit) et la réception (de ces effets et de leur marquage textuel), nous paraissent d'ailleurs complètes et susceptibles, par conséquent, d'orienter, de définir et de fixer le travail d'analyse que nous voulons faire du récit djebarien.

¹⁸⁷ Dans « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes », *loc. cit.*, p. 129-54.

¹⁸⁸ Jürgen Ernst Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », *loc. cit.*, p. 107.

Voyons maintenant, à l'aide de quelques exemples¹⁸⁹ comment, dans l'espace d'un texte littéraire, et à tous les niveaux (description, narration, discours, montage), certaines stratégies d'écriture favorisent la création d'effets « audio-visuels » dont la perception sensible convainquent le lecteur que ce qui est de l'ordre de l'auditif et du visuel peut parfois habiter de manière indicible (virtuellement) la scripturalité. L'on se rend compte à quel point l'intermédialité implique la prise en considération d'une lecture active, qui doit constamment répondre à des indices et des signaux textuels.

Par souci de clarté, nous étudierons toutefois séparément ce qui, dans la littérature, peut renvoyer au champ intermédial de l'image et ce qui relève davantage de celui de l'oralité, bien que le visuel et l'auditif, loin d'exister isolément, sont plutôt appelés, par nature, à collaborer. Et lorsqu'une telle collaboration devient importante dans un récit littéraire au point de pouvoir être sensiblement perçue, alors le caractère intermédial de ce récit ne s'en trouve que considérablement amplifié.

3.2.1 *Écriture et perception visuelle*

C'est un fait avéré que le visible, à travers le lisible, semble surtout devenir perceptible par le biais du descriptif, art de la promotion de la vue, vaste et complexe sujet. Philippe Hamon, dans l'étude qu'il a consacrée à cette question¹⁹⁰, rappelle que « la plupart des traités se contentent, sur des critères vagues de *contenus*, de distinguer des espèces de la description selon les caractéristiques du référent décrit¹⁹¹ [...] ». Ainsi pouvons-nous faire la différence entre une description qui s'attache à rendre compte d'un endroit ou d'un paysage (*topographie*) de celle qui propose une « peinture » saisissante d'actions, d'événements, de passions (*hypotypose*).

Mais en ce qui nous concerne, l'intérêt ne réside pas tant dans la définition de ces catégories que dans ce qui, à travers une pratique descriptive quelle qu'elle soit, parvient à créer des effets visuels.

Dérivée de l'expression latine *de-scribere*, la notion de description signifierait, dans son essence, « écrire d'après un modèle¹⁹² ». Ce modèle pouvant être une œuvre

¹⁸⁹ Leur liste n'en sera aucunement exhaustive. Quelques cas de figure seulement seront retenus afin d'illustrer nos propos.

¹⁹⁰ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du Descriptif*, *op. cit.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹² *Ibid.*, p. 55.

d'art quelconque, le descriptif peut par conséquent être considéré comme « le lieu d'un embrayage inter-sémiologique entre deux textes, entre deux images, entre un texte et une image¹⁹³ [...] ». Pourtant, la description ne saurait se limiter à un « discours d'escorte sur un texte ou sur une image¹⁹⁴ ». Reconnaisant sa potentialité toute intertextuelle, il importe, au contraire, qu'on la définisse aussi en termes de réécriture¹⁹⁵. Elle contiendrait, à elle seule, deux écritures, dans la mesure où à travers la sienne propre (verbale), elle s'en approprie une autre (verbale ou non verbale) qui lui sert de modèle, qu'elle modalise et reconstruit de même que son esthétique¹⁹⁶.

Or, cette présence d'une « autre » écriture dans celle du descriptif, parce qu'elle fait l'objet d'une greffe habilement opérée, n'est que difficilement repérable, « les sutures et les marques de cette [...] greffe [...] [ayant été] gommées et effacées au maximum¹⁹⁷ [...] ». D'où l'importance de savoir remarquer, décoder les signes d'une telle présence lorsqu'ils se manifestent au sein de l'activité descriptive¹⁹⁸, peu importe les modes d'apparaître de cette présence, car bien sûr, ils peuvent être variés. Il faut simplement garder à l'esprit que la présence dont il est question ici en appelle au champ intermédiaire de l'image puisqu'il s'agit de description. Lors de sa lecture d'un passage descriptif, un lecteur doit alors pouvoir se convertir en spectateur de son texte qui sollicite par-dessus tout sa perception visuelle, laquelle doit être activée afin que soient perçus les effets visuels de la description. Et selon le type d'écriture que le descriptif modalisera, ces effets pourront être associés à une manière de traiter, d'imposer le visible, de montrer les choses comme on le fait au cinéma, dans tel et/ou tel autre art, voire dans plusieurs arts en même temps.

Ce phénomène est entre autres fréquemment remarquable quand la description, en littérature, passe par celle du regard d'un narrateur ou d'un personnage. C'est ce

¹⁹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Hamon développe cette idée à la page 51 de son étude (*ibid.*).

¹⁹⁶ L'on voit clairement ici l'influence qu'ont pu avoir les réflexions de Philippe Hamon sur la démarche théorique d'Audrey Vermetten citée plus haut dans ce chapitre.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹⁸ Qui en exige donc une *décryptive* (*ibid.*, p. 63). Les signes incarneraient par voie de conséquence, selon Hamon, des « consignes » de lecture susceptibles d'orienter le lecteur vers une pleine prise de conscience de cette présence « autre », comme d'une deuxième écriture, dans la description (*ibid.*, p. 64, section de l'étude intitulée « Les signaux du descriptif »).

que Philippe Hamon appelle « le regard descripteur¹⁹⁹ ». Lorsque les phrases d'un récit « [...] se moulent sur la progression d'un regard²⁰⁰ », ou en « [...] organisent en quelque sorte le parcours²⁰¹ [...] », ce regard occupe une place importante dans un récit au point qu'un personnage n'existe plus que par lui pour en quelque sorte se dissoudre en lui (le phénomène de l'œil-caméra en est un exemple flagrant²⁰²). Alors sa description — et celle des jeux complexes auquel le récit se soumet — crée des effets visuels intéressants.

La manière dont un regard descripteur cadre certains éléments²⁰³ — cadrages qui peuvent en outre s'accompagner de jeux de focalisation insolites ou étonnants — en est un exemple. Ainsi parle-t-on parfois, à la lecture d'un texte, de vision rapprochée sur un objet, qui consiste à tenter de le grossir et de le donner à voir dans un monde miniaturisé, de très près, dans le détail, comme s'il était placé sous une loupe ou l'objectif d'un microscope, comme s'il était vu en gros plan au cinéma. Ce dernier ayant « révolutionné notre regard », et « le texte ne pouvant [pour autant] rivaliser avec la caméra en ce qui concerne la netteté du cadrage et de la découpe²⁰⁴ [...] », un écrivain a généralement recours, dans cette stratégie d'écriture descriptive et pour que l'effet visuel qui en découle soit réussi, à « l'effacement du contexte, soit en prolongeant la description d'un détail au point que le contexte se perd peu à peu dans l'esprit du lecteur, soit en abolissant de façon pure et simple le contexte²⁰⁵ », ce qui

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 186. Cette présence se rend notamment remarquable par l'usage fréquent qu'un écrivain peut faire de verbes de perception, attribuables ou pas à un langage et/ou métalangage technique.

²⁰⁰ Lise Gauvin et Christina Horvath, *Écrit vs Écran*, Montréal, Nouveaux Cahiers de recherche (CRILCQ), n° 5, 2006, p. 56.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰² François Jost a signé une étude incontournable à ce sujet : *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, P. U. L., 1987.

²⁰³ Parfois même, ces images cadrées par l'œil le sont doublement puisqu'elles sont aussi d'abord découpées, dans le décor, par d'autres cadres que la littérature aime à inclure dans plusieurs récits (cadres de fenêtres, de portes — « Par la porte entrebaillée n'apparaît plus maintenant que la tête du lit, entre un pan de mur et deux lignes de carreaux noirs et blancs et sur l'oreiller, le fin visage triangulaire », lit-on dans *La mise en scène* de C. Ollier paru à Paris chez UGE en 1958, p. 46. Cité par Jeanne-Marie Clerc dans *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, NY, Peter Lang, 1984, p. 158 —, de miroirs, de pare-brises ou de rétroviseurs de voitures, d'écrans divers [de salle de cinéma, de télévision, d'ordinateur], mais aussi d'œuvres d'arts, de gravures, de mosaïques, de tableaux, de photographies, etc., ce qui entraîne des mises en abyme intéressantes puisqu'alors le regard descripteur offre une la « vision » d'une image inscrite dans une autre [Jeanne-Marie Clerc consacre une courte réflexion à ce sujet, *ibid.*, p. 179-185]).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁰⁵ *Ibidem.*

peut contribuer à entourer une scène de mystère, stimuler la curiosité, voire créer une certaine angoisse excitante. À ce sujet, Jeanne-Marie Clerc écrit :

Plusieurs sont les romanciers contemporains qui présentent les fragments visuels qu'ils décrivent en recourant à la médiation d'effets de cadrages méticuleux, isolant précisément le visible du continuum spatial auquel il est censé appartenir²⁰⁶.

[Il s'agit d'] une représentation stylisée de l'espace diégétique qui isole des fragments d'espace arrachés à une globalité²⁰⁷.

L'isolement du visible ainsi détaché de tout espace homogène baigne le récit d'une sorte d'incertitude²⁰⁸.

Ce zoom fictif, toujours momentané bien entendu, cette restriction du champ de vision, ce resserrement du cadre, cette pratique de la microscopie (qui correspond toujours à une façon de voir précise, propre à un regard particulier) peut aussi être qualifiée de synecdotique ou métonymique puisqu'elle montre pour mieux cacher, pour détourner l'attention de ce qui reste « hors du cadre²⁰⁹ » (et qui se veut tantôt accessoire, tantôt essentiel), instaurant une dialectique, une tension entre le vu et le non-vu qui est d'ailleurs le propre de tous les arts visuels « de la mise en cadre », du cinéma comme de la peinture, de la mosaïque et de la photographie²¹⁰.

La qualité de la perception d'un objet, d'un sujet, d'un événement ou d'un espace, plongés dans la lumière — matériau des arts de l'image de première importance, qui influe sur la qualité des formes, lignes, couleurs — ou, au contraire,

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 158.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 160.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 164.

²⁰⁹ Cela s'applique aussi, évidemment, à toutes les échelles de plans (plan moyen, plan poitrine, plan large, d'ensemble, noirs, blancs ou « technicolor ») pouvant être privilégiées dans un art de l'image, quel qu'il soit.

²¹⁰ Les concepts de « champ » et « hors-champ », inhérents à l'image, ont de toute évidence leur rôle à jouer en termes de narration, du moins au cinéma, dans la mesure où un spectateur, qui visionne un film, peut continuer de suivre le déroulement d'une action même si l'un de ses éléments clés quitte le cadre où il se trouve initialement (un personnage en pleine action peut en effet, par exemple, sortir du cadre de l'image présentée, mais continuer d'agir de manière perceptible en hors-champ, soit par sa voix qui se laisse entendre, soit par toutes sortes d'indices sonores pertinents dont il serait l'auteur ou dans lesquels il serait impliqué, mais aussi par des jeux de regards ou des déplacements ininterrompus attribuables à d'autres personnages). Dans les autres arts, la chose ne se présente néanmoins pas aussi sûrement. Si l'on peut, par exemple, imaginer ce qui a pu se passer après une scène reproduite par un tableau, une photographie, une mosaïque, une nouvelle littéraire ou un roman (donc hors de leur cadre), l'on peut à la fois avoir et ne pas avoir cette certitude au cinéma : cela dépend des indices qui sont fournis ou pas au spectateur quant à ce qui existe, ce qui continue d'évoluer ou pas en hors champ. Il peut être renseigné, dérouté ou encore trompé à ce sujet par le cinéaste à tout moment. Ce genre de continuité narrative qui

dans l'obscurité, peut également retenir une description qui insistera surtout, conséquemment, sur des questions d'éclairage, de netteté plus ou moins évidente de certains contours, d'atmosphère.

C'est de cette façon que l'écriture peut, par moments, s'attarder sur le thème de la lumière dont la description aura quelque chose d'étrangement pictural ou photographique²¹¹. Ou alors, elle se penchera curieusement davantage sur les ombres des personnages, par exemple, que sur les personnages eux-mêmes²¹², comme le cinéma aime à les favoriser aussi parfois, entre autres pour entretenir du suspense.

L'irréalité de certaines scènes, plus précisément de leur éclairage, nocturne ou diurne, comme tout droit sorti d'un rêve, sombre, éblouissant ou à cheval entre le clair et l'obscur, tout cela est aussi propice à solliciter la perception visuelle (associée à tel ou tel média) d'un lecteur. Le flou d'une représentation — technique de manipulation de l'image par excellence du septième art — et de ses détails, qu'une description peut parvenir à rendre par un intérêt particulièrement porté à la présence d'un brouillard ou à l'état second d'un protagoniste (enivré, lunatique, voyant double, ayant des visions ou se laissant emporter par des *flashs back*), concourt pareillement à ce genre de sollicitation. Or tout cela n'est pas sans créer également parfois, dans le texte littéraire et, encore une fois, un peu comme au cinéma, des effets de surimpressions « où se mélangent des degrés divers de présence des êtres et des choses qui brouillent les

existe de manière variable entre le champ et le hors-champ de l'image cinématographique ne s'applique donc pas de la même façon dans les autres domaines artistiques.

²¹¹ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, *op. cit.*, p. 112. Huglo propose à ce sujet l'exemple de *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint (Paris, Minuit, 1988, p. 126-127) où, à un certain endroit du récit, le regard d'un personnage s'attarde à décrire le passage qui s'opère entre la nuit et le jour aux aurores, description tour à tour picturale et photographique. En effet, écrit-elle, « [le] passage de l'obscurité à la lumière [est une] [...] célébration étonnamment picturale [dans le texte de Toussaint] [...]. L'obscurité, la nuit [...] dans lesquelles baignait jusqu'alors le héros, se résorbent dans une apparition de lumière, révélation photographique dont le récit fixe l'avènement dans le mouvement même de ce qui advient ».

²¹² Cet exemple est proposé dans l'article d'Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique », *op. cit.*, p. 499 : « Leurs ombres rampèrent devant eux dans la poussière, glissèrent le long des murs blancs et assoiffés des maisons, se prirent brutalement une minute dans une ombre en ellipse, la tournante roue tordue de la bicyclette d'un jeune garçon. L'ombre rayée de la roue, énorme, insolente, s'évanouit » (extrait du roman *Au-dessus du Volcan* de Malcom Lowry, trad. C. Francillon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 470, cité par Vermetten). On peut lire aussi à ce sujet dans *La mise en scène* d'Ollier (*op. cit.*, p. 17) : « Une ombre [...], celle du visage, son ovale sur la poitrine s'allongeant jusqu'à la naissance des seins là où scintille quelque chose qui doit être une médaille [...] » (cité par Clerc, *op. cit.*, p. 163).

distinctions habituelles entre l'ici-maintenant et le là-bas-autrefois ou l'ailleurs²¹³ ». La confusion des espaces-temps qui en découle est rendue sensible par des passages insensibles (fondus²¹⁴) s'effectuant entre ce qui est de l'ordre du réel et de ce qui ne l'est pas. À ce stade, un lecteur peut éprouver un malaise assez grand pour en arriver à se demander si, au-delà du scripturaire, il n'est pas aussi comme en présence d'autre chose — étant donné la dimension opaque du récit —, de quelque chose qui le rappellerait davantage à l'expérience qu'il a déjà pu avoir du cinéma, par exemple.

Les points de vue et angles à partir desquels un regard descripteur peut se placer, afin de rendre compte, dans un texte littéraire, d'une vision, doivent également être mis en relief. Descriptions en plongées (« [...] de paysages vus du haut d'une fenêtre ou d'une colline²¹⁵ [...] », par exemple), en contre-plongées, plus ou moins prononcées, angles rares d'observation²¹⁶. Quand ils sont multipliés et successifs (peu importe à travers quelles échelles de plans²¹⁷), et lorsqu'ils ont pour objet des éléments

²¹³ Jeanne Marie-Clerc, *op. cit.*, p. 127.

²¹⁴ Ces transitions sont insensibles parce que brutales, de simples signes de ponctuation (comme la virgule, le point-virgule ou les points de suspension, voire le point) pouvant suffire de lien, de raccord tenu entre des scènes très différentes, platement énumérées, par exemple entre une scène réelle et irréelle, vécue et onirique, et qui font office de plans au sein d'un texte à titre d'énoncés. Comme on peut le lire dans *Écrit vs Écran* (*op. cit.*, p. 19) : « Diverses scènes [peuvent] être proposées en une énumération scénarique et dans un ordre évoquant, en un mouvement ordonné [comme] dicté par une caméra discrète, le déplacement d'un endroit vers un autre. [...] le point-virgule (et parfois le point) sépare très distinctement les énoncés qui peuvent se traduire par autant de plans filmiques. [...] cette organisation informationnelle permet à la fois d'isoler chaque scène et de saisir l'ensemble comme un tout. En étant attentif, on relèvera que la ponctuation joue un rôle filmique en effectuant un raccord entre des univers spatio-temporels fort éloignés les uns des autres » (*op. cit.*, p. 19). Un effet de rupture, de morcellement est produit par une telle organisation, cela au sein même du continuum verbal, l'homogénéité du tout n'étant qu'apparente puisqu'elle repose, en réalité, sur un agencement plus ou moins subtil de parties hétéroclites. Nous reviendrons sur ce détail lorsque nous aborderons la question des enchaînements dans une courte section qui sera consacrée au montage d'ici la fin de ce chapitre.

²¹⁵ Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, *op. cit.*, p. 169.

²¹⁶ À ce sujet, Clerc écrit que « [...] le lecteur ne sait [alors] plus parfois si on lui décrit une photographie, un film ou la réalité vue [...] », étant donné le caractère insolite de cet angle (*ibid.*, p. 172).

²¹⁷ Les liaisons entre ces différentes « visions » peuvent être également assurées par de simples signes de ponctuation (voir, à ce sujet, ce qui a été dit à la note 214), ce qui a pour effet de créer une confusion des plans qui dessert peut-être l'esthétique réaliste d'un récit, mais qui en contrepartie en dit long (symboliquement) sur la perception qu'ont des personnages ou des narrateurs de l'univers dans lequel ils évoluent, mais aussi sur certains aspects déterminants de ce même univers, ce qui peut en faciliter l'analyse et la juste compréhension : « [...] Ces [visions fournissent] à l'auteur l'occasion d'une exploration exhaustive de l'espace vu, décomposé de façon systématique en différents plans de vision, tous également chargés d'information sur le décor essentiel au déroulement de l'action. [...] ces effets d'angles de prise de vue [égarent] la reconnaissance du lecteur dans la mesure où ce mode de vision instaure une distance entre le regard observateur et l'espace contemplé [...] », remarque Clerc (*ibid.*, p. 169).

fixes, ces descriptions et angles se rapprochent de la technique descriptive cinématographique, dont le traitement reste singulier. Christian Metz nous explique que la description, rare au grand écran, ne se réduit pas, contrairement à ce que l'on pourrait penser, à une simple image figée (arrêt sur image). De fait, l'arrêt sur image n'incarnerait en rien une description, selon le théoricien²¹⁸, qui « s'oppose donc à la simple ponctualité de l'image²¹⁹ ». La description s'offre plutôt comme une série de « plans partiels et successifs²²⁰ » d'un espace, d'un sujet ou d'un objet privés de tout mouvement (comme une étendue désertique²²¹, un cadavre ou une œuvre d'art). Ainsi s'apparente-t-elle « au privilège [qu'a] notre regard de saisir un objet en opérant [sur lui plusieurs coupes²²²] ». Elle implique « que l'on saisisse plusieurs faces d'un objet, sinon la totalité de ses profils²²³ ».

Pour ce qui est, enfin, des images perçues par un regard descripteur en mouvement, lorsque par exemple un protagoniste se trouve en déplacement (à l'inverse, ce sont les images qui peuvent aussi s'animer, se mouvoir sous les yeux d'un personnage immobile), elles semblent aussi parfois se présenter, dans la littérature, comme une transposition « des mouvements propres à l'appareil cinématographique [...] » (travellings, avant, lent²²⁴). Entrent alors dans le cadre et

²¹⁸ Dans *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1975.

²¹⁹ Alain Menil, *L'écran du temps*, Lyon, P.U.L., 1991, p. 54.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ C'est l'exemple que Menil fournit au lecteur. Si l'élément filmé est en mouvement, et donc, en évolution dans le temps, les différents plans partiels et successifs qui le représenteront constitueront une narration et non une description.

²²² *Ibidem*. Notons que le parcours de l'œil sur une image fixe (une toile, une mosaïque ou une photographie) procède du même travail. Ainsi, si le contenu de l'image découpé par l'œil s'avère représenter quelqu'un ou quelque chose d'inanimé, il s'agira là d'une opération visuelle de nature descriptive, à moins que plusieurs de ces éléments soient représentés, car alors le regard, dans son parcours, établira des liens entre eux, lesquels développeront une narration. Si, au contraire, ce qui est regardé suggère une ou plusieurs actions, alors l'activité de l'œil sera narrative. Mais dans le domaine des arts plastiques, il arrive qu'un spectateur n'ait pas à faire ce travail visuel puisque l'objet d'art qu'il contemple (comme une œuvre picturale) peut aussi lui-même se présenter parfois en une série de tableaux-plans partiels et successifs qui le décomposent en ses diverses facettes constitutives. Dans d'autres arts, comme la musique, la description est une affaire d'« étude » qui s'attache à explorer un motif en le développant à travers plusieurs variations. Notre réflexion s'inspire ici, en partie, de la lecture de l'ouvrage suivant : Louis Marin, *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles, Témoins et témoignages, coll. « La connaissance », 1969.

²²³ *Ibidem*. Cette saisie « multi-facettes » d'un objet a quelque chose de typiquement cubiste.

²²⁴ Toujours en référence à *L'Appareil-photo* de Toussaint, Huglo fournit une illustration claire de ce phénomène en expliquant qu'un « extrait [voir ci-dessous] insiste sur les mouvements d'avancée (le long de la rambarde ; dans les larges travées) qui produisent l'effet d'un travelling avant lent, alors que les vagues ondulant au loin ouvrent la surface plane et mobile de la mer jusqu'à l'infini. La pluie

sortent du cadre, régulièrement, des éléments qui « délimitent des effets de tension entre espace vu et espace hors-champ²²⁵ [...] ».

C'est dire, en définitive, que les différentes manières qu'ont les arts de traiter le visible ont :

[...] retenti sur les techniques de la description en imposant de nouvelles structurations perceptives [...], subvertissant les codes distanciateurs qui [régissent] l'exercice du regard dans le roman [...]. [...] Aux nouvelles structurations perceptives introduites par l'image s'ajoutent les codes proprement iconiques dont l'écriture romanesque tente de restituer des équivalences²²⁶ [...].

3.2.2 Écriture et perception auditive

Si c'est surtout grâce au descriptif qu'un texte littéraire parvient à solliciter la perception visuelle d'un lecteur, la voix reste sans doute le meilleur concept par lequel on peut aborder, dans l'écriture, la question du champ intermédiaire relatif à la perception auditive.

Mais la métaphore de la voix n'est pas simple à définir, dans la mesure où, comme le précise Huglo, elle « cumule en fait plusieurs sens²²⁷ » :

Elle est synonyme de subjectivité, de marque ou de présence subjective ; elle désigne alors un *effet de sujet*. Elle signale aussi des marques et des effets d'oralité ; la voix s'oppose dans ce cas à l'écriture comme *semblant de parole vive*. Elle renvoie également aux différentes postures énonciatives et genres discursifs entremêlés dans un même énoncé, une même énonciation. Elle est alors associée à la *polyphonie*²²⁸ [...].

n'affecte pas le personnage, elle ne le *précipite* pas (comme s'il était pure perception) : ni la violence de l'averse ni la descente dans les escaliers intérieurs ne modifient la vision horizontale, qui semble glisser sur la réalité comme le bateau glisse sur l'eau. » (*Le sens du récit, op. cit.*, p. 101) : « Accoudé à la rambarde, les photos à la main, je voyais la mer qui n'en finissait pas, les vagues qui ondulaient au large, immenses et sans écume. La pluie, qui n'avait cessé de tomber finement jusqu'à présent, à peine une bruine légère qui venait se mêler aux embruns et qui rendait les vêtements poisseux [...] se mit soudain à tomber avec violence sur le pont et je m'éloignai le long de la rambarde en regardant la mer qui se transforma en quelques instants en un immense tamis noir et bruyant parcouru par l'averse. J'avais quitté le pont et, après avoir descendu plusieurs escaliers à l'intérieur du bateau, j'empruntai quelques larges travées sombres et silencieuses, où, de chaque côté de moi, étaient des rangées de longs sièges beiges rembourrés, sur lesquels des gens dormaient dans l'obscurité » (*L'Appareil-photo, op. cit.*, p. 97). Cette technique descriptive permet aussi à un écrivain, comme le souligne Jeanne-Marie Clerc, « de ralentir et de détailler le processus de la reconnaissance par lequel [un lecteur-spectateur] déchiffre progressivement [une] image, éléments par éléments [pour ensuite identifier] brutalement l'objet global dont il attend l'exploration complète » (*op. cit.*, p. 176).

²²⁵ Jeanne-Marie Clerc, *ibid.*, p. 95.

²²⁶ *Ibid.*, p. 187.

²²⁷ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 17.

²²⁸ *Ibidem*.

Pour notre part, cependant, nous ne pensons pas qu'il faille nécessairement ou strictement rattacher la notion de voix à celle du sujet et, dans ce sens, nous rejoignons la pensée de Marie-Pascale Huglo qui envisage également la voix de manière désincarnée. Dans cette perspective, n'étant reliée à personne en particulier, la voix en arrive à déborder, excéder « les frontières du sujet, de l'énonciation et même de la discursivité²²⁹ », incarnant « une présence sensible du récit », « une présence tonale forte, dont l'oralité marquée²³⁰ » — détachée de toute subjectivité — peut être perçue par un lecteur de diverses manières, c'est-à-dire aux niveaux des « tonalités », des « sonorités », des « rythmes », des « registres », des « échos », des « modes d'enchaînements » (discursifs, spatio-temporels) et des « imaginaires²³¹ » qui traversent un texte.

Suivant le même raisonnement, Jean-Paul Goux, dans un article éloquemment titré « La voix de la prose », parle de cette voix comme d'une voix « hors du monde », « jamais entendue », « jamais ouïe », « qu'on ne connaît pas », qui « semble venir d'une région inconnue », mais que l'on peut chercher à découvrir, de laquelle un lecteur peut être « à l'écoute²³² ».

L'oralité et l'écriture entretenant de franches relations depuis longtemps dans l'histoire, leur association représente une excellente piste d'étude de l'intermédialité littéraire. Reste à voir comment il est possible de repérer les traces de l'oralité et d'en comprendre les manifestations dans la littérature, de tels indices pouvant être « difficiles à mesurer », par exemple quand il s'agit de rythmes ou de sonorités « qui réveillent, dans l'écrit, une mémoire orale profondément inscrite dans la psyché », ces derniers « [...] [engageant] une mémoire orale individuelle parfois dépourvue de résonances collectives²³³ ». Par contre, lorsqu'on peut les renvoyer à des genres connus

²²⁹ *Ibid.*, p. 17.

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ *Ibid.*, p. 18 (pour les différents termes qui se font suite).

²³² Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, Paris, Champ Vallon, 1999, p. 157 (même référence pour les quatre citations qui précèdent celle qui se lit en ces termes, toutefois — « qui semble venir d'une région inconnue » — est reprise des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Châteaubriand, t. 1., Paris, Gallimard, Pléiade, 1951, p. 664).

²³³ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 29.

(comptines²³⁴, formules, prières, récitation, anecdotes, etc.), précise Huglo, ou quand ils :

[...] exacerbent la friction entre les *codes* écrit et oral (dans le calembour [...]) ou encore théâtralissent la parole, ils entrent dans l'espace collectif et peuvent, à ce titre, être lus (entendus) par plusieurs²³⁵.

Attirant notre attention sur le fait que l'oralité ne doit pas être confondue avec ce qui est de l'ordre du parlé et du sonore, Goux²³⁶ soulève un point essentiel, rappelant que ces derniers, comme le rythme d'ailleurs, ne sont pas « que pour l'oreille²³⁷ », que la prose peut en être investie, moyennant une transcription des caractères, des qualités orales de la voix²³⁸. Il suffit de penser à cette pratique courante qui consiste à éliminer les signes de ponctuation pour recréer l'effet de fluidité propre à la voix. Les blancs et les points de suspension, par ailleurs, concourent à répandre des silences sur une page²³⁹.

La transposition du mouvement de la voix dans l'écriture est aussi digne d'intérêt. Par mouvement, Goux entend ce qui entraîne la voix à se frayer un sens au sein d'un texte, à s'inscrire dans une ou des directions précises, à s'orienter, à tendre vers autrui, c'est-à-dire vers l'oreille qui l'écouterait ou vers la bouche qui lui répondrait. Ainsi se retrouve-t-elle, affirme Goux, comme « mise sous tension²⁴⁰ ». Et là résident toute sa force, sa dynamique, son énergie fondamentales. Là bat le cœur même de sa rythmique. Dans la littérature, tout cela prend forme et vie dans le travail de la syntaxe, des enchaînements, des connexions réalisées entre les divers éléments phrastiques, « mécanismes de liaison²⁴¹ » complexes qui, parce qu'ils assurent « la rigueur des

²³⁴ Par extension, le chant — et ses différents types — peut aussi s'inscrire dans le cadre des grands genres de l'oralité dont le caractère musical (non verbal, conséquemment) doit entre autres être souligné.

²³⁵ *Ibid.*, p. 28.

²³⁶ Goux emprunte ce postulat à Henri Meschonnic (celui-ci en développe la réflexion dans son article « Qu'entendez-vous pas oralité ? », dans *Langue française*, n° 56, 1982, p. 6-23).

²³⁷ *Ibid.*, p. 160.

²³⁸ Il est bien question de transcription dans le sens fort du mot, ce qui implique une transformation, à même l'écrit, des attributs propres à l'oralité, lesquels ne font donc aucunement l'objet — et Goux insiste là-dessus — d'une « transcription artificiellement mimétique » (*ibid.*, p. 159).

²³⁹ Silences qui, fréquents ou prolongés, peuvent s'apparenter à un coda, dans le sens musical du terme. L'alternance de présences plus ou moins fortes de la voix (il s'agit donc ici d'une question de degrés) et de silences, peut quant à elle créer des effets de nuance, toujours dans le sens musical du terme. Nous verrons un peu plus loin comment la voix peut se manifester, peu ou prou, dans un texte.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 175.

²⁴¹ *Ibidem.*

transitions²⁴² », garantissent, du même coup, la construction, bien plus, la continuité du récit littéraire.

La narration est l'espace, bien sûr, où se déroule et chemine la voix ainsi décrite et perçue, ce qui montre, avec force d'évidence, que celle-ci ne se réduit pas à une présence énonciative. Narration et énonciation, toutefois, ne doivent pas pour autant être explorées séparément dans le cadre d'une analyse littéraire axée sur l'étude de la voix. Car c'est ensemble aussi, le plus souvent, qu'elles incarnent le lieu d'habitation de la voix. De cette façon, prenant en considération le fait que « les variations énonciatives » entrent « dans la composition des voix narratives », il importe de retenir que leur jeu en arrive globalement à « poser une voix » dont « l'effet d'entraînement et de tension²⁴³ » est remarquable, de même qu'une tonalité générale perceptible, « malgré la variété des accents qui la composent²⁴⁴ ».

Le ton, écrit Huglo, est « une posture à établir, une distance à régler » et demeure une notion intéressante à étudier puisque l'écriture et l'oralité (et la musique, par extension, nous le verrons) la partagent, lui accordent une place de choix²⁴⁵. Dans l'écriture, explique Goux, le ton, qui donne aussi le timbre d'une voix, se dégage notamment et « formellement » des locutions qu'un écrivain utilise à l'envi :

[...] tics de langage, [...] tours récurrents, un entrelacement singulier de traits langagiers — un idiome — en deçà des qualités sonores de la voix, du débit, du timbre et de la mélodie²⁴⁶ [...].

Évidemment, l'on peut aussi repérer un ton à travers bien d'autres aspects de l'écriture, son champ d'implication étant fort large, à la base, « puisqu'il renvoie aux genres — littéraires et discursifs — et aux imaginaires qui s'y rattachent », rappelle Huglo, comme il participe à la configuration de l'identité narrative, ajoute-t-elle²⁴⁷. Dans cette optique, tout ce qui touche au lexique, aux thèmes, aux figures, à la syntaxe,

²⁴² *Ibid.*, p. 162. Goux reprend à son compte cette formule de Barthes employée dans *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1999, p. 10.

²⁴³ *Ibid.*, p. 177 (pour les trois citations qui se suivent dans ce paragraphe).

²⁴⁴ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 20.

²⁴⁵ Soulignons au passage que la musique réserve une place importante à la notion de tonalité qui se définit toutefois autrement, c'est-à-dire qu'en musique, la tonalité dépend simplement de la gamme dans laquelle une pièce a été composée, car c'est précisément cette gamme, les altérations qu'elle propose à la clé, ainsi que les accidents qu'elle permet parfois, qui « donne le ton » à toute mélodie.

²⁴⁶ Goux (*op. cit.*, p. 173) cite ici Pierre Alféri, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgeois, 1991, p. 63.

²⁴⁷ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 21.

à la distance²⁴⁸ contribue à « donner le ton » à un texte, cela parce qu'« on ne dit pas n'importe quoi n'importe comment (air connu²⁴⁹) [...] ».

Il convient en outre de s'arrêter sur la notion de lyrisme également commune à l'écriture et à l'oralité. Goux parle du lyrisme en termes de « voix en action²⁵⁰ », à prendre dans ses moindres transports, en l'occurrence ses élans d'enthousiasme, ses emportements et ses désirs. Loin d'être exclusive à la poésie, cette voix enthousiaste²⁵¹ communique aussi bien, d'après lui, son intensité à la prose, d'où les vives émotions que cette dernière parvient parfois à susciter chez un lecteur, le laissant « sans voix²⁵² » devant celle de la beauté, de la passion inhérentes à un récit.

L'ensemble des considérations apportées jusqu'ici démontre que la présence d'une voix dans la prose, à l'oralité marquée, peut être rendue sensible de diverses manières, malgré qu'elle ne soit pas forcément prise en charge par un sujet proprement dit, et bien qu'elle ne puisse se confondre ni avec le parlé ni avec le sonore, ce qui n'est pas sans poser une sorte de paradoxe. De fait, les effets de sa présence deviennent étrangement perceptibles par les sens bien au-delà de ce qui peut solliciter l'ouïe. La comparant à une peau — étant donné qu'elle fait corps avec le langage, qu'elle incarne un corps langagier capable d'émouvoir, de toucher un lecteur —, Goux avance que cette « [...] voix du texte touche le lecteur au corps²⁵³ [...] » et qu'elle « [...] ne touche que parce [qu'elle] est une peau, qu'elle peut se regarder, se sentir, autant qu'elle peut s'écouter²⁵⁴ » : « [...] elle est à ce point liée au langage, et à ce point identifiable comme une présence²⁵⁵ [...] ».

²⁴⁸ Nous reprenons les éléments que cite Huglo dans son introduction (*op. cit.*, p. 21).

²⁴⁹ *Ibidem.*

²⁵⁰ Jean-Paul Goux, *op. cit.*, p. 178.

²⁵¹ Jean-Paul Goux préfère parler d'enthousiasme plutôt que de lyrisme.

²⁵² *Ibid.*, p. 183.

²⁵³ *Ibid.*, p. 182.

²⁵⁴ *Ibidem.*

²⁵⁵ *Ibidem.* Goux (*ibid.*, p. 183) cite également Barthes à ce sujet, rappelant qu'une telle écriture se démarque par « ses incidents pulsionnels », qu'elle est un « langage tapissé de peau », un texte dans le cadre duquel il est possible d'« entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage » (*Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982, p. 104-105). Goux (*op. cit.*, p. 184), par la suite, rappelle que Barthes se sert de l'exemple du cinéma pour illustrer ses propos : « [...] le cinéma, lorsqu'il prend de très près le son de la parole et fait entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la roccaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain ; c'est qu'alors le cinéma réussit à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille » (Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 104-105).

Or il convient maintenant de préciser que la prose peut renvoyer à deux types distincts d'oralité.

L'oralité première, selon la définition qu'en propose Paul Zumthor, est celle à laquelle nous n'avons cessé de renvoyer et qui consiste en une oralité pure transposée dans l'écriture²⁵⁶. L'oralité seconde fait référence, pour sa part, à l'oralité prise en charge par d'autres médias que l'écriture, et dont la conception a été développée par le théoricien Walter J. Ong²⁵⁷.

En nous arrêtant, pour finir, sur la question de cette oralité seconde, il devient alors aussi intéressant de se demander de quelle manière la voix d'un texte littéraire peut en porter les traces, de quelle façon, par exemple, le traitement spectaculaire de la voix, dans un récit, rend cette dernière perceptible comme elle le serait dans une œuvre musicale ou cinématographique²⁵⁸.

La multiplication des voix, et quelle que puisse être leur nature (détachées de quelque sujet que ce soit ou, au contraire, assumées par des instances narratives, énonciatives), peut donner lieu à des jeux d'orchestration étonnamment artistiques. Ainsi, dans le cas de la situation romanesque polyphonique, les voix, en dépit de leur diversité (qui se veut tonale aussi), sauront ensemble — à travers le tout que constitue le récit — créer l'effet d'un seul chant harmonieux si leur perméabilité leur permet d'échanger, de partager un certain réseau de motifs²⁵⁹. Les reprises de ces thèmes comme leurs croisements — favorisant leurs modulations et la multiplication de leurs nuances, dans le sens musical du terme —, et leurs circulations, leurs migrations, leurs

²⁵⁶ Zumthor analyse cette notion dans son *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983.

²⁵⁷ Consulter, à ce sujet, son incontournable étude intitulée *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1983.

²⁵⁸ Huglo fait remarquer que de manière générale, le caractère spectaculaire d'une voix narrative en littérature peut notamment se manifester par un « passage abrupt d'un registre, d'un discours, d'un chapitre ou d'une phrase à l'autre » puisque dans ces moments-là, cette voix prend la forme d'une « apparition intempestive », donc « spectaculaire ». Elle poursuit en affirmant que « la perception de son caractère déplacé » peut également relever du spectaculaire, entre autres à travers « des tours de style particuliers, par des exagérations ». De manière plus matériellement visible, cette spectacularité peut en outre se donner à voir lorsque la voix est prise dans une sorte de mobilité, dans « des jeux d'espace sur la page qui produisent, dans le décalage, l'effet du déplacement » (*Le sens du récit, op. cit.*, p. 126), l'emploi de l'italique pouvant souligner ces jeux entre autres procédés typographiques bien entendu.

²⁵⁹ Dans cette optique, Raymond Michel préfère même remplacer le terme de polyphonie par celui, spécifiquement musical, d'hétérophonie, et qui désigne les voix, « les parties d'un morceau [...] qui diffèrent dans leurs détails, tout en étant comprises par l'exécutant comme les paraphrases, les variations

passages d'une voix à une autre, tout cela contribue à créer dans la littérature ce que Marie-Pascale Huglo appelle d'« étranges transvocalisations²⁶⁰ ». De curieuses « passerelles s'ébauchent²⁶¹ » entre les voix, formant une « trame intervocale » grâce à laquelle « une cohésion singulière, musicale²⁶² » s'opère dans un texte, peu importe l'hétérogénéité des voix qui le caractérise.

Dans le cas opposé, où les voix éclatées ne partageraient rien et où elles feraient l'objet d'un collage hasardeux, nous pourrions y percevoir quelque chose de dissonant. Ces effets de dissonance (s) peuvent aussi, cependant, être volontairement recherchés.

De manière davantage isolée, à l'intérieur des structures phrastiques, on peut constater d'autres phénomènes intéressants. Par exemple, lorsqu'une voix (narrative) qui en rapporte une autre (qui s'énonce en discours direct) fait place à cette dernière sans l'annoncer par le moindre signe typographique (ni guillemets, ni tirets, ni parenthèses, ni verbes introducteurs). De l'abolition de ces frontières discursives résulte une superposition, un chevauchement, une confusion des voix qui, comme fondues l'une dans l'autre, reproduisent ainsi presque l'effet d'une surimpression sonore, telle qu'on la retrouve au cinéma²⁶³. Tout se passe comme si les voix partaient à la dérive, aucune transition n'assurant le passage de l'une à l'autre.

Le caractère invraisemblable de certaines voix doit également être souligné. La voix d'un trépassé qui hante un récit ou la conscience d'un personnage a fréquemment cours dans l'univers du septième art²⁶⁴ comme dans celui du roman et du théâtre (à

d'un même schéma » (Raymond Michel, « Pour une lecture polyphonique. Assia Djébar : Langage, Tangage, Langage Tatouage », *loc. cit.*, p. 90).

²⁶⁰ Marie-Pascale-Huglo, *op. cit.*, p. 154.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 122.

²⁶² *Ibid.*, p. 156.

²⁶³ Huglo souligne que, dans ce cas précis, un tel chevauchement des plans narratifs et énonciatifs n'est pas sans perturber la lecture. Par ailleurs, la présence de verbes introducteurs, autant que leur absence dans un tel cas de figure, peut également créer des effets similaires de confusion s'ils sont aussi noyés dans le flux narrato-discursif. Pour exemplifier ce phénomène, Huglo (*ibid.*, p. 120) cite un court extrait de *La Compagnie des spectres* de Salvayre : « Ses gars, disais-je, dit ma mère, sont excessivement mâles » (Paris, Seuil, 1997, p. 38). Ajoutant un commentaire à ce passage, Huglo fait remarquer que « le hiatus [...] entre *disais-je* et *dit ma mère* fait apparaître les ficelles de la narration, mais [qu'] il entraîne également un chevauchement cacophonique entre imparfait et passé simple, entre « je » et « ma mère » pour un même dire » (*Le sens du récit, op. cit.*, p. 121).

²⁶⁴ « Qu'un mort continue à parler dans un film comme une voix sans corps errant à la surface de l'écran, quoi de plus naturel ? La voix, particulièrement au cinéma, n'a-t-elle pas un rapport de proximité avec l'âme, avec l'ombre, avec le double, avec les répliques insubstantielles du corps, détachables, qui lui survivent à la mort, et parfois même le quittent durant sa vie ? », écrit Michel Chion dans *La voix au cinéma*, Paris, L'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1982, p. 45.

travers la figure de la prosopopée). Désincarnée, spectrale ou comme issue de nulle part, à la limite, elle peut en outre rester difficile à identifier clairement, bien qu'elle puisse simultanément imposer sa présence d'un bout à l'autre d'une œuvre, plus ou moins régulièrement, partant, revenant, servant à lier des récits séparés, ponctuant le texte de manière particulière à chaque « apparition », ou l'interrompant, procédés qui se veulent tous, bien entendu, signifiants du point de vue de la compréhension d'une intrigue²⁶⁵.

3.2.3 Montage

Si la littérature peut jouer d'un certain rapport audio-visuel, il s'ensuit logiquement qu'elle peut en outre devenir sujette au montage.

Le montage, ne relevant pas seulement d'une construction mentale, possède une dimension technique qui passe nécessairement par une écriture, laquelle, envisagée en termes de composition, se laisse lire, moyennant les indices qu'elle porte, comme un récit qui se raconte en images et/ou en sons, qui en propose du moins les effets. Le rapport qu'entretient le littéraire avec l'audio-visuel n'a rien de strictement décoratif et invite à être étudié dans toute sa fonctionnalité signifiante.

a) La spectature de la page, du livre

« Toute page est un spectacle²⁶⁶ », écrit Henri Meschonnic. Et Marie-Pascale Huglo, dans le même esprit, définit « la matérialité du livre », « la page, le livre », comme l'espace « de la visibilité du médium », « de la théâtralité de la parole », où se « projette [l'] imaginaire d'un spectacle ». Même « la transition chapitrée », précise-t-

²⁶⁵ Michel Chion emploie le concept d'acousmètre (qu'il dérive de l'adjectif acousmatique) pour définir ce phénomène qui se résume en une voix invisible, vraisemblable ou pas, dans la mesure où si on l'entend, on ne peut pour autant la rapporter à un sujet, à un corps, à une source visible dans le champ, et ce, même si l'on peut deviner la nature de sa provenance. Un narrateur-personnage dont la voix se « détache de son corps [pour], [...] en acousmètre, hanter les images du passé que ses paroles suscitent » (*ibid.*, p. 47), est une pratique cinématographique qui peut également être reprise par la littérature dans le contexte d'un flash-back. Alors, dans ces scènes particulières, le narrateur et sa voix ne peuvent plus être associés à un corps puisqu'ils voyagent (sont téléportés) dans l'espace-temps « d'une façon qui contrevient aux règles de la représentation vraisemblable (ou, si l'on préfère, vraisemblabilisante) » (Audrey Vermetten, dans « Un tropisme cinématographique », *op. cit.*, p. 496). Chion parle enfin d'acousmachine quand une voix en est une radiophonique, télévisée. La littérature peut aussi privilégier ce genre de voix (*ibid.*).

²⁶⁶ Dans *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 303.

elle, « fait ressortir une vision spectaculaire », bien que celle-ci « passe souvent inaperçue²⁶⁷ ».

La construction d'un roman, l'assemblage de ses différentes parties constitutives peut effectivement relever d'un montage particulier. Obéissant souvent à une structure fragmentaire, le texte littéraire se divise généralement en plusieurs sections (grandes parties) et sous-sections (chapitres, paragraphes) dont la présentation singulière (par titres, numéros, procédés typographiques choisis, tels le caractère gras ou l'italique) fait entrevoir parfois des découpes, des cadrages rappelant des composantes qui sont d'ordinaire propres au montage d'autres médias et d'autres arts.

Lorsqu'un récit condense, par exemple, en chacun de ses paragraphes, la description d'un élément précis (événement, personnage, objet, lieu) qui fait « image », et qui ne se situe pas forcément dans une relation chronologique, mais plutôt thématique avec ce qui le précède ou le suit, un lecteur peut alors avoir l'impression de feuilleter son livre comme un album de photographies. Ainsi, remarque Huglo qui privilégie cet exemple, les intertitres coiffant les divers paragraphes concernés peuvent développer *l'illustration* d'« un thème annoncé en tête de chapitre [...] comme des images dans un album²⁶⁸ ». Les italiques ou des citations placées en exergue, ajoute-t-elle, ont bien entendu la capacité de jouer le même rôle en « [distinguant] *visiblement*, à l'intérieur d'une catégorie, plusieurs sous-catégories ». Ces procédés « émaillent le texte et contribuent à l'*effet patchwork*²⁶⁹ ». Dans ce cas de figure :

La découpe et le cadrage isolent des blocs fragmentaires comme le ferait la photographie d'instant de vie, ils font de la *coupe spatio-temporelle* et de sa *fixation* un principe de composition en prise avec la mémoire, elle aussi fragmentaire, imagée. La *condensation* d'une vie en images est un principe photographique qui, par la force de la métonymie, peut contenir toute une époque en une seule prise²⁷⁰.

Et Huglo conclue en affirmant que dans la littérature :

Le photo-montage ne consiste donc pas à seulement décrire des images, mais à produire, par un système de découpe et de cadrages, des blocs distincts, matériau brut dont l'assemblage d'ordre plutôt thématique qui permet, à l'instar d'un album-photo, de ramasser une vie²⁷¹.

²⁶⁷ Dans *Le sens du récit*, op. cit., p. 123.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁶⁹ *Ibidem* (pour les deux citations qui se font suite).

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 48.

Dans un autre ordre d'idées, l'énumération et la numérotation de certains développements, qui se présenteraient comme des scènes toujours annoncées par de succinctes indications, et qui nous renseigneraient, d'entrée de jeu, sur le lieu et le moment de leur déroulement, renverraient surtout à une démarche scénaristique.

Par ailleurs, des chapitres se donnant à lire comme des « voix », pour en porter le titre²⁷², et s'insérant dans de larges sections d'un roman qui s'affichent en termes de « mouvements », pourraient, selon les motifs qu'ils privilégient, la manière dont ils les traitent (nature de leurs transitions, nature rythmique de leurs alternances, de leurs nuances et variations tonales, puisqu'ils sont assumés par des voix) et les ordonnent (en contrepoint), pourraient être lus comme l'oreille apprécie une composition musicale²⁷³. *A priori*, cette « lecture de l'oreille » peut sembler étrange. Mais il faut l'entendre ainsi : l'oreille intériorise des sons qui peuvent s'actualiser à la lecture.

b) Le montage parallèle d'actions simultanées et le montage métaphorique

Dans cette section, nous aimerions revenir brièvement sur deux types de montages que le roman favorise souvent en prenant exemple sur le septième art. Certes, il en existe de nombreux, et Gérard Betton, dans *Esthétique du cinéma*²⁷⁴, en étudie plusieurs, dont le montage rythmique, intellectuel ou idéologique, narratif et

²⁷² Ils peuvent parfois se faire suite sous la forme de « chapitres-monologues », ce qui n'est pas sans rappeler la *polyphonie informationnelle* du récit filmique, lui-même fréquemment « composé de plusieurs monodies » (André Gaudreault, « Système du récit filmique », dans Jürgen Ernst Müller (dir.), *Texte et médialité*, *op. cit.*, p. 269.

²⁷³ Raymond Michel donne un exemple de genre musical qui peut prêter sa forme à la structure d'un roman en parlant de la sonate, précisant qu'il s'agit d'une « forme close, [laquelle] (tout en gardant un schème structural relativement invariant — la *reprise* y contribue —, et reconnaissable aisément par ceux qui l'écoutent) se [livre] à des variations et des innovations considérables, selon les musiciens. Il faut ajouter, aussi, que cette importation dans le champ littéraire d'une notion musicale serait loin d'être saugrenue. En effet, comment oublier que la notion de *thème*, si utilisée en critique littéraire, fait partie intégrante du discours musical, et que souvent il est fort productif de l'utiliser en ce sens ? [...]. [La sonate est] fondée essentiellement sur l'utilisation de deux thèmes [...]. [Et] la réussite d'une sonate tient à cette aptitude à réunir ce qui est apparemment disparate, et à passer — par une transition habile, et dont les modalités peuvent varier considérablement — d'un thème à l'autre, qui lui est habituellement opposé ». La sonate se présente en outre comme une « alternance de mouvements vifs et de mouvements lents, et [une] structure en trois mouvements (vif-lent-vif), auxquels on ajoute entre la deuxième partie et le final un mouvement plus libre. [...] Le développement des thèmes [...] : modulation, répétition, juxtaposition, découpages de motifs caractéristiques de l'un des thèmes ou éventuellement d'une partie [définit aussi son jeu] » (dans « Pour une lecture polyphonique. Assia Djébar : Tangage, Langage Tatouage », *op. cit.*, p. 90-91. Rappelons que le montage du roman *L'Amour, la fantasia* de Djébar obéit à cette structure et que c'est lui que Michel propose d'étudier brièvement dans son article.

²⁷⁴ Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1990.

inversé. Toutefois, n'étant pas tous pertinents pour nous, nous nous contenterons de retenir ici le montage parallèle d'actions simultanées et le montage métaphorique.

Le premier se pratique couramment et se définit, se comprend plutôt aisément. Rappelons simplement qu'il consiste à présenter des intrigues disparates en alternance.

Le deuxième, par contre, mérite qu'on s'y penche davantage, étant donné son caractère insolite, moins facile à saisir.

Au niveau phrastique, certains modes d'enchaînement peuvent paraître des plus étranges dans un roman. Cela se remarque quand, au cours de certaines séquences narratives, descriptives et/ou discursives, un écrivain nous fait brutalement passer, à la lecture (c'est-à-dire sans transition aucune, aussi petite soit-elle) — et de façon indifférenciée —, d'une action, d'un événement, d'une pensée, d'un décor, d'un type de discours, d'une parole, d'un ton, d'un mouvement, d'un éclairage à un autre, totalement différent et délié du précédent²⁷⁵. Tout se passe comme si l'auteur prend plaisir à désorienter et perturber son lecteur en faisant se voisiner « l'essentiel et l'accessoire²⁷⁶ », en « [rapprochant] des entités hétérogènes », en favorisant la co-présence d'éléments décousus, de plans toujours nouveaux et imprévisibles au sein de certaines phrases parce que n'étant assujettis à nul ordonnancement logique. Et souvent, il s'agit « [d'objets et de scènes] qui n'entrent manifestement pas dans le cadre impliqué par l'action principale²⁷⁷ » d'un texte, souligne Audrey Vermetten, qui en sont détachés, arrachés.

Or la juxtaposition de ces « plans *contrastés* », écrit Huglo, éparpillés, ajouterons-nous, et ce, « dans un même flux descriptif », n'est pas sans « faire ressortir un mode d'apparaître » filmique puisque la perception, au cinéma, est toujours à la fois « fluide *et* fragmentée²⁷⁸ ». Les scènes s'enchaînent sur le mode du discontinu caractéristique du montage cinématographique, elles semblent résulter de collages, leurs rencontres prennent les apparences de collisions (où basculent, les uns dans les

²⁷⁵ Cette pratique excelle souvent à décrire le contenu de certains rêves, souvenirs ou visions (hallucinatoires ou autres) en littérature étant donné qu'elle obéit à la même logique de représentation que la leur, laquelle est également éclatée, plus souvent qu'autrement.

²⁷⁶ Jeanne-Marie Clerc, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 217.

²⁷⁷ Dans « Un tropisme cinématographique », op. cit., p. 493 (pour les deux citations qui se suivent).

autres, les espaces et les temps), simultanément, elles restent ancrées dans le continuum verbal, ne « [rompent pas] avec le défilement continu des vues²⁷⁹ [...] ».

Ce ne sont effectivement que des signes typographiques qui assurent les raccords, les liaisons entre de telles scènes, conséquemment imparfaits, puisqu'ils donnent davantage au lecteur « l'illusion non dépourvue d'équivoque d'une cohérence diégétique²⁸⁰ », laquelle est sans cesse placée sous le signe évident, hautement perceptible de la coupure, du hiatus²⁸¹. Parmi ces signes, l'on retrouve évidemment les virgules, points-virgules, points, points de suspension, parenthèses. À la limite, même les blancs participent de cette tâche, entre diverses sections d'un récit, de même que les jeux appliqués sur les caractères (italiques, soulignement²⁸²).

De ce procédé — que l'on doit bien sûr à la culture audio-visuelle qui est la nôtre —, dépend pourtant souvent la juste compréhension du texte dans lequel il prend place puisque sa fonction première consiste à expliquer un récit en l'exemplifiant justement à un niveau supérieur de signification, symboliquement, métaphoriquement, d'où l'étrangeté des modes d'enchaînement que cette pratique exploite, lesquels, malgré leur étrangeté apparente, demeurent signifiants. C'est ainsi qu'en parlant de

²⁷⁸ Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 102 (pour les trois citations qui se font suite). L'art de la mosaïque résume aussi bien cette réalité, proposant toujours des images fragmentées qui n'en forment pas moins un tout intelligible pour l'œil comme pour l'esprit.

²⁷⁹ *Ibidem*. Huglo analyse certaines manifestations littéraires de ce genre à travers, entre autres, l'étude de la figure du chiasme et de celle du zeugme.

²⁸⁰ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 223.

²⁸¹ Clerc rappelle en effet que l'usage (parfois exhibitionné) de tels signes ne fait que masquer imparfaitement, parce qu'approximativement, « les ellipses spatio-temporelles sur lesquelles reposent l'enchaînement » des éléments hétérogènes d'une séquence (*ibidem*). La « dissociation égarante » de ces éléments, avance-t-elle, « abolit la notion même de continuité tout en la laissant supposer » (*ibid.*, p. 221).

²⁸² Huglo propose un bel exemple de cela qu'elle tire de *L'Appareil-photo* de Toussaint (*op. cit.*, p. 76) : « Vers neuf heures et demie, nous nous mîmes en route pour le restaurant. Le ciel, que je regardais à l'occasion, nuageux et sans lune, se déplaçait sous le vent dans un tumulte de nuages sombres qui se précipitaient en silence vers d'autres cieux. Le restaurant présentait une enseigne lumineuse et nous avions accès à une salle par une petite porte de jardin, grillagée, qui donnait sur la rue. Sur le perron, que des lumières tamisées éclairaient diffusément, se tenait un maître d'hôtel indien ». Commentant cet extrait, Huglo écrit que l'« on passe sans transition du ciel au restaurant, comme si le déplacement des nuages transportait [les] deux " héros ", comme si les rues de Londres n'existaient pas. Le narrateur (décidément tête en l'air) passe presque sans transition du mouvement (le ciel) à la stabilité (le restaurant), de l'obscurité à la lumière, du haut au bas, il glisse d'un plan à l'autre sans marquer d'autre " frontière " qu'un point » (*Le sens du récit, op. cit.*, p. 102). Le fondu peut également être réalisé par la simple répétition d'un mot, d'un groupe de mots, d'une formule ou d'une scène. Clerc fait remarquer, à ce propos, que de telles répétitions « induisent une impression de continuité alors qu'elles ne sont pas situées dans le même contexte » (*op. cit.*, p. 223).

cette pratique d'écriture, Vermetten emploie l'expression de « processus de métaphorisation original²⁸³ ».

c) « L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient »

Cette phrase connue de Robert Bresson devait, à notre sens, être citée²⁸⁴ en conclusion de ce chapitre, car elle rappelle que dans toute œuvre qui sollicite à la fois des compétences de perception visuelle et sonore, il convient de ne pas étudier les manifestations de l'une au détriment de l'autre, mais plutôt les deux prises ensemble, leur collaboration étant toujours inévitable et avérée. Et cela est d'autant plus vrai dans le cadre d'une œuvre littéraire, d'un roman ou d'un récit qui se construit de manière à être lu comme s'il pouvait aussi être vu et entendu, renvoyant au champ intermédial de l'image et à celui de la voix, portant les marques de cette intermédialité qui lui est intrinsèque, créant des effets de lecture, frappant l'imaginaire d'un lecteur en ce sens, précisément.

Pour cette raison, quand on aborde de ce point de vue la question du montage, en littérature, il importe également de considérer les relations que tissent, dans un livre, ce qui d'une part se veut être de l'ordre du visuel et ce qui, d'autre part, relève davantage du sonore²⁸⁵. Ces rapports peuvent être complémentaires, comme c'est parfois le cas au cinéma, dans la mesure où il arrive que ce qui est « donné à voir » correspond à ce qui est « donné à entendre²⁸⁶ ». Par exemple, dans une scène particulière d'un texte où règneraient le silence et l'obscurité, alors que des personnages nous seraient décrits en train de dormir dans une chambre, la nuit, ou sur le point d'assister à un opéra, avant la levée des rideaux, une telle correspondance s'exposerait d'elle-même.

²⁸³ *Op. cit.*, p. 492-493.

²⁸⁴ Dans *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 63.

²⁸⁵ Parce que bien entendu, ces deux dimensions d'une œuvre bénéficient en outre du pouvoir de l'autonomie, quoique celle-ci demeure en même temps toujours relative.

²⁸⁶ Effectivement, la chose ne se présente pas toujours ainsi au septième art : le cinéma peut également, par exemple, montrer un homme qui parle et faire entendre une voix de femme. Il permet une dissociation qui, d'un point de vue réaliste, n'est pas vraisemblable, et qui est étroitement associée à un certain cinéma.

Mais ces rapports établis entre le visuel et le sonore peuvent, par ailleurs, être plutôt symboliques, toujours comme au septième art. Alors, une telle correspondance n'est plus évidente, *a priori*, et reste tensionnelle, difficile à cerner, voire inexistante, le lien à établir entre le champ de l'image et celui de la voix devant se situer à un niveau supérieur de signification. L'exemple du roman *L'Amour, la fantasia* de Djébar reste intéressant, à ce propos, puisqu'il propose une suite de descriptions faisant défiler sous les yeux du lecteur de belles images de la colonisation française d'Algérie, telle qu'elle fut perçue par les colonisateurs (comme une victoire heureuse), alors qu'il leur superpose des voix, des chants arabes éplorés, celles des colonisés qui la perçoivent davantage comme une tragédie. Cette non-correspondance entre les images et les voix du texte contribue évidemment à rendre plus intense le sort malheureux des victimes de l'Algérie française. Dans une toute autre veine, l'exemple d'une musique sortie de nulle part (communément appelée *on the air*), c'est-à-dire seulement mentionnée et sans qu'on puisse la relier à une quelconque source — humaine, instrumentale ou médiatique²⁸⁷ —, et qui surgirait de manière irréaliste dans l'espace d'une scène romanesque, uniquement pour l'imprégner d'une certaine atmosphère, et ce, comme cela se produit souvent au cinéma, s'inscrirait aussi dans cette catégorie. Marguerite Duras en a fait usage dans son récit *L'Amant de la Chine du Nord*²⁸⁸.

4) Conclusion

Dans le chapitre qui suivra, nous effectuerons un inventaire détaillé des renvois évidents qu'opèrent les récits de notre corpus aux différents arts avec lesquels ils cultivent des relations ainsi qu'aux matériaux, visuels et/ou sonores, qui leur sont spécifiques, tant au niveau des « seuils²⁸⁹ » textuels (couvertures et annexes, titres et intertitres, épigraphes, préfaces, postfaces et notes correspondantes) qu'au niveau du texte (mots, figures, thèmes). De telles références feront l'objet d'un examen analytique, critique, car l'évaluation de leur importance en nombre, mais aussi en qualité de présence, nous renseignera, d'entrée de jeu, sur leur degré d'implication

²⁸⁷ Elle serait donc qualifiée d'acousmatique, d'après la définition qu'en donne Michel Chion (*La voix au cinéma, op. cit.*, p. 45).

²⁸⁸ « Dans le vide laissé par l'enfant une troisième musique se produit, entrecoupée de rires fous, stridents, de cris », peut-on lire (Paris, Gallimard, Folio, 1993, p. 22).

²⁸⁹ Nous empruntons cette expression à Gérard Genette proposée dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

dans la constitution du récit djebarien, sur leur participation active et sur le rôle décisif qu'elles jouent dans la genèse du produit littéraire.

Ainsi pourrions-nous mieux ensuite vérifier comment cette première manifestation de l'intermédialité dans les récits, explicite, en dissimule une autre, plus implicite, dont les traces sont rendues sensibles à la lecture par des effets de texte (résultant de procédés d'écriture particuliers) qui activent des réflexes de perception visuelle et sonore.

CHAPITRE II

Paratextualité, textualité et intermédialité explicite dans le récit djebarien

Il s'agira ici d'entreprendre l'exploration des appareils paratextuels et textuels des œuvres de notre corpus, cela de manière à relever les diverses manifestations explicites de l'intermédialité qui s'y trouvent. Leur nombre, à la fois considérable et frappé du sceau de la variété, rend cette démarche nécessaire et signifiante, car elle conduit à un questionnement crucial : c'est d'abord en nous soumettant à cette tâche que nous pourrons ensuite nous demander en quoi cette intermédialité *a priori* « montrée » en cache aussi forcément une autre, plus implicite, donc plus « constitutive » de l'écriture d'Assia Djébar, pour reprendre les termes de Jacqueline Authier¹. Par ailleurs, l'identification des multiples et différentes références artistiques qui traversent les livres de Djébar nous permettra de déterminer quels arts ont la préférence de l'auteure algérienne, lesquels, autrement dit, dominent par leur présence – et par leur qualité de présence – par rapport à d'autres qui demeurent moins sollicités dans ces textes. Or une telle préférence devra également retenir notre attention, car alors il faudra chercher à savoir pourquoi la romancière s'intéresse davantage à tel ou tel art plutôt qu'à d'autres. Qu'est-ce que tel ou tel média lui donne l'occasion d'accomplir, avec plus ou moins de facilité, contrairement à d'autres ? C'est le genre d'interrogation qui alimentera notre réflexion.

1) La paratextualité genettienne

Pour commencer, nous proposons de reparcourir les grandes lignes de la théorie genettienne des *Seuils*², laquelle nous fournira les outils indispensables à l'analyse du paratexte du récit djébarien. Il va de soi que nous n'envisageons pas une revisitation approfondie de ce système théorique, dont nous ne retiendrons pas tous les aspects, mais uniquement ceux qui pourront pertinemment servir nos intérêts dans ce chapitre. En outre, nous les présenterons dans l'ordre qui nous conviendra le mieux.

Dès le début de son introduction, Gérard Genette insiste sur l'importance de prendre en considération, dans toute entreprise d'étude de texte, le paratexte qui jouxte celui-ci et qu'il définit comme suit :

¹ Jacqueline Authier, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *loc. cit.*

² Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*

[le] texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme [...] un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allures variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français – voyez, disais-je, des adjectifs comme « parafiscal » ou « paramilitaire » –, le *paratexte* de l'œuvre. [...] Le paratexte se compose donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou convergence d'effets, qui me paraît plus importante que leur diversité d'aspects³.

Et le théoricien précise aussitôt que cette notion générale en abrite deux autres, qui la sous-tendent et la composent, à savoir celles de *péritexte* et d'*épitexte* : « [...] pour les amateurs de formules », avance-t-il en effet, « *paratexte* = *péritexte* et *épitexte*⁴ » :

Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...]. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte*⁵ [...].

[...] Est *épitexte* tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre [...]. Le lieu de l'*épitexte* est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre⁶.

En ce qui concerne le concept de *péritexte*, Genette lui réserve pour adjectif le terme *éditorial* car il détermine :

Toute cette zone [...] qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de *l'édition*, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses. Le mot *zone* indique que le trait caractéristique de cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel ; il s'agit du *péritexte* le plus extérieur : la couverture, la page de titre et leurs annexes ; et de la réalisation matérielle du livre, dont l'exécution relève

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

⁶ *Ibid.*, p. 316.

de l'imprimeur, mais la décision, de l'éditeur, en concertation éventuelle avec l'auteur : choix du format de papier, de la composition typographique, etc⁷.

L'*épitexte*, pour sa part, peut être de nature soit *publique*, soit *privée* – comme nous avons déjà pu le constater un peu plus haut –, selon qu'il relève d'« un espace physique et social virtuellement illimité⁸ » ou qu'il appartienne, au contraire, à un espace nettement plus restreint. Genette l'explique ainsi :

Dans l'épitexte public, l'auteur s'adresse au public, éventuellement à travers un médiateur, dans l'épitexte privé il s'adresse d'abord à un confident réel, perçu comme tel, et dont la personnalité importe à cette communication, jusqu'à en infléchir la forme et la teneur. Si bien qu'à l'autre bout de la chaîne le public, finalement admis dans cette confiance ou cette intimité, « prend connaissance », d'une manière toujours différée, d'un message qui ne lui est pas adressé au premier chef, « par-dessus l'épaule » d'un tiers authentiquement traitée comme une personne singulière⁹.

Lorsque viendra le temps pour nous d'apprécier les différentes caractéristiques paratextuelles du récit djebarien, nous débiterons avec l'observation de son péri-texte éditorial pour enchaîner ensuite avec celle de ses épitextes public et privé.

En ce qui a trait au péri-texte, nous nous attarderons plus particulièrement sur quatre dimensions précises, en respectant l'ordre suivant : celles des couvertures et annexes, des titres et intertitres, des épigraphes, des préfaces pour finir, des postfaces et de leurs notes.

Mais auparavant, nous les éclairerons à la lumière de la réflexion genettienne.

1.1 Éléments péri-textuels

— Couvertures et annexes

À la section *couvertures et annexes* de son ouvrage, Genette inventorie toutes sortes de renseignements qu'un lecteur croise inévitablement sur l'une ou l'autre des couvertures d'un livre, « indications », écrit-il, qui se veulent « verbales, numériques ou iconographiques¹⁰ ». Parmi ces dernières, quelques-unes seulement susciteront notre attention : « l'illustration spécifique » de ce que le chercheur appelle la « *page I*

⁷ *Ibid.* p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 316.

⁹ *Ibid.*, p. 341.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27 (pour la citation qui la précède également).

*de couverture*¹¹ » ; ensuite, les « indications rédactionnelles » et parfois aussi bibliographiques des « [...] *pages intérieures de couverture*¹² », lorsqu'il y en a, car ce n'est pas toujours le cas ; et en dernier lieu, les diverses informations concernant l'auteur et/ou son œuvre ainsi que « la référence de l'illustration de couverture » figurant sur la « *page 4 de couverture*¹³ ».

Fait intéressant qui ne manquera pas de servir également notre exploration péritextuelle du récit djebarien, il arrive parfois qu'un élément amovible vienne s'ajouter à la première page de couverture pour « la couvrir elle-même, totalement ou partiellement¹⁴ ». Communément appelée *jaquette* (ou *liseuse*) ou encore *bande*, ce « support paratextuel¹⁵ », mentionne Genette, garde une fonction, possède, pour dire les choses autrement, une « mission d'affiche » étant donné qu'il veut attirer le regard – voire exercer sur lui une sorte de fascination – « par des moyens spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite s'en permettre : illustration voyante, rappel d'une adaptation cinématographique ou télévisuelle¹⁶ [...] ».

— *Titres et intertitres*

Le chapitre que consacre Genette à la question des titres, dans sa recherche, mérite aussi qu'on s'y arrête puisque :

Davantage peut-être que tout autre élément du paratexte, la définition du titre pose quelques problèmes, et exige un effort d'analyse : c'est que l'appareil titulaire [...] est très souvent, plutôt qu'un véritable élément, un ensemble un peu complexe – et d'une complexité qui ne tient pas exactement à sa longueur¹⁷.

Souvent – et comme cela se vérifie avec les titres qui coiffent les récits de notre corpus –, les systèmes titulaires sont « simples » dans la mesure où ils correspondent à des « œuvres simples, ou données pour telles, comme un roman [...] ou un recueil [...], [lesquels se présentent] chacun comme un opus unitaire¹⁸ ». Par contre, les rôles que jouent ces appareils titulaires, aussi subtils que nombreux, ne vont pas de soi.

¹¹ *Ibid.*, p. 27 (pour la citation qui la précède également).

¹² *Ibid.*, p. 28 (pour la citation qui la précède également).

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

Tenus, la plupart du temps, de désigner un texte, d'informer le lectorat de son contenu (on les qualifie alors de *thématiques*¹⁹) et/ou de le mettre en valeur, ils peuvent se doter de plusieurs attributs. Ainsi, certains titres seront de type *littéral*²⁰ (ils fournissent sans ambiguïté aucune, « sans détour et sans figure le thème ou l'objet central » d'un livre, « au point parfois [d'en] indiquer par avance le dénouement²¹ »), tandis que d'autres seront de type *synecdotique* ou *métonymique*²² (« [s'attachant] à un objet moins indiscutablement central [...], parfois délibérément marginal²³ » d'un récit), *symbolique* ou *métaphorique*²⁴ (la littérature regorge d'exemples de ce genre : « *Sodome et Gomorrhe* pour [une histoire] dont le thème central est l'homosexualité²⁵ [...] »), ou encore, en dernier lieu, *anaphrasique* ou *ironique*²⁶ (« soit parce que le titre fait antithèse à l'œuvre [...], soit parce qu'il affiche une absence provoquante de pertinence thématique²⁷ »).

Bien sûr, comme l'affirme Genette, un titre thématique peut aussi avoir la faculté d'ouvrir la voie à diverses interprétations, quand, à lui seul, il favorise un chevauchement entre les différentes sortes de figures susdites (entre un sens *métonymique* et un sens *métaphorique*, par exemple), ce qui n'est pas sans l'imprégner d'ambiguïté. Quoi qu'il en soit, de telles aptitudes ne concourent qu'à renforcer la fonction primaire du titre qui reste toujours purement descriptive, peu importe qu'elle s'engage dans la dénotation ou la connotation, qu'elle « embrigade » les idées ou qu'elle les « embrouille », pour emprunter la formulation d'Umberto Eco qui a une préférence pour les titres mystérieux à cause de la force d'attraction séduisante dont ils sont alors investis²⁸.

« Les intertitres », souligne Genette, « ou titres intérieurs, sont [par ailleurs] également des titres, et comme tels, ils appellent le même genre de remarques²⁹ [...] ». Facultatifs (hormis dans le cas des recueils de nouvelles où ils sont habituellement

¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.* Par conséquent, de tels titres sont également qualifiés de *proleptiques*.

²² *Ibid.*, p. 78.

²³ *Ibid.*, p. 78-79.

²⁴ *Ibid.*, p. 79.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 511.

obligatoires ; souhaitables à tout le moins), ils divisent la plupart du temps un livre en plusieurs sections que sont les parties, les chapitres, les paragraphes. Cette segmentation du texte qu'ils réalisent, d'une manière presque mécanique et variable (étant entendu que le degré de présence des intertitres varie d'un récit à l'autre), permet fondamentalement à celui-ci de se distinguer du discours oral, lequel a la particularité d'être ininterrompu, scandé uniquement par des pauses ou par des jeux de rythme auxquels s'inféode naturellement le flux verbal.

La table des matières de tout livre a l'avantage, évidemment, de rassembler simultanément sous le regard l'ensemble des éléments structurels du système titulaire. Selon qu'elle est située en introduction ou en conclusion d'un récit, elle annonce ou rappelle la construction de ce dernier. Dans tous les cas, elle constitue une espèce de guide pour le lecteur, voire une sorte de carte dont la consultation peut renseigner celui-ci de nombreuses façons (sur l'évolution thématique de l'œuvre en question, sur les moments forts de ses intrigues, sur divers aspects de son contenu ou touchant à sa forme).

— *Les épigraphes*

Globalement, Genette parle de l'épigraphe en ayant soin de ne pas l'assimiler à la notion d'exergue :

Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement *hors* d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt en *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a. D'où ce métonyme aujourd'hui fréquent : « exergue » pour épigraphe, qui ne semble pas très heureux, puisqu'il confond la chose et sa place³⁰.

« Signal (qui se veut indice) de culture, [...] mot de passe d'intellectualité³¹ », la nature citationnelle de l'épigraphe fait qu'on doit la considérer, par ailleurs, comme un texte aux fonctions multiples.

La première de ces fonctions en est une « de commentaire, parfois décisif – d'éclaircissement et, par là, de justification non du texte, mais du titre³² ». La

²⁹ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 271.

³⁰ *Ibid.*, p. 134.

³¹ *Ibid.*, p. 148-149.

³² *Ibid.*, p. 145.

seconde, plus connue, « consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification³³ ». La troisième, pour terminer, Genette la décrit en termes d'obliquité puisque « le message essentiel » véhiculé par l'épigraphe, avance le théoricien, « n'y est pas celui que l'on donne pour tel ». Mais l'auteur poursuit en concluant que, de toute façon, « dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte³⁴ ».

– *L'instance préfacielle*

Sous ce libellé, Genette réunit à la fois les concepts de préface et de postface :

Je nommerai ici *préface*, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire) [...] consistant en un discours produit à propos d'un texte qui suit ou qui précède. La « postface » sera donc considérée comme une variété de préface, dont les traits spécifiques, incontestables, me paraissent moins importants que ceux qu'elle partage avec le type général³⁵.

Une situation courante qui se présente à un lecteur – et qui entrera en ligne de compte lors de notre analyse de la préface djebarienne –, c'est lorsque la préface d'un livre est attribuée à une personne réelle, laquelle, par ailleurs, se trouve à être l'auteur de ce même livre. Une telle préface est alors dite *auctoriale* ou *autographe*³⁶. Si, par surcroît, l'auteur-préfacier de l'œuvre incarne aussi un personnage de son texte, la préface sera conséquemment qualifiée d'*actoriale*³⁷. Dans un autre ordre d'idées, pour qu'une préface soit considérée *authentique*³⁸, il faut que le paratexte du récit en question fournisse un ou plusieurs indices susceptibles de pouvoir confirmer l'existence réelle du préfacier. Il est clair, enfin, rappelle Genette, que dans une préface de type *auctoriale authentique*³⁹, l'auteur éprouve rarement « le besoin d'affirmer ce qui va de soi⁴⁰ », à savoir qu'il est le signataire du livre concerné, car bien sûr, il « suffit qu'il

³³ *Ibid.*, p. 146.

³⁴ *Ibid.*, p. 147.

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

³⁶ *Ibid.*, p. 166.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 171.

parle implicitement du texte comme sien ». C'est pourquoi le théoricien complète la formule *préface auctoriale authentique*⁴¹ en lui ajoutant l'adjectif *assomptive*⁴².

Mais par souci de concision, Genette résume cette laborieuse appellation sous le terme-ombrelle de *préface auctoriale* (qui sous-entend *authentique* et *assomptive*) en précisant plus loin, dans sa réflexion, qu'une telle préface, quand elle n'est pas *originale*⁴³, devient *ultérieure*⁴⁴ (il s'agit bien entendu, ici, des préfaces qui ont dû être réécrites après que le texte original qu'elles bordent ait été augmenté et/ou soumis aux diverses appréciations de la critique ainsi qu'à celles du grand public).

Au sortir de ces considérations préliminaires, le chercheur s'attache à décrire les fonctions que remplit une préface, lesquelles peuvent être « successives ou simultanées⁴⁵ ». D'abord, Genette affirme que la préface originale « a pour fonction cardinale d'*assurer au texte une bonne lecture*⁴⁶ ». Par ailleurs, elle tâche de valoriser ce texte, son sujet ainsi que son traitement, mais en évitant toutefois de donner l'impression qu'elle encense, par la même occasion, son auteur. Convaincre du caractère novateur du récit, de son unité en outre (formelle et thématique), témoigner du travail sincère, des efforts véridiques qui ont conduit à son achèvement – notamment en expliquant les circonstances de sa rédaction, « les étapes de sa genèse⁴⁷ » (par exemple, il arrive qu'un auteur « publie une œuvre qui, dans son esprit, fait partie d'un ensemble *in progress*⁴⁸ », ce qu'il peut vouloir révéler) –, fournir des jalons de lecture pour en faciliter le parcours et proposer un « commentaire justificatif du titre, d'autant plus nécessaire que le titre, long ou bref, est plus allusif, voire énigmatique⁴⁹ », sont d'autres fonctions qu'assurent la préface originale. Ceci dit, la plus importante d'entre elles, que nous n'avons pas encore mentionnée, est sans doute celle qui consiste, comme l'écrit Genette, « en une interprétation du texte par l'auteur, ou, si l'on préfère, en une déclaration d'intention⁵⁰ ».

⁴¹ *Ibid.*, p. 167.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 205.

Le théoricien reconnaît néanmoins que la préface originale, parce qu'elle incarne un « commentaire anticipé » du récit qu'elle présente au lecteur – texte que celui-ci n'est donc pas censé connaître encore, au départ –, « constitue une instance de communication inégale, boiteuse [...] ». La postface, pour sa part, parce qu'elle est lue après le récit auquel elle se rattache, semble plus intéressante à considérer pour Genette :

[...] placée en fin de livre et s'adressant à un lecteur non plus potentiel mais effectif, la postface est certes pour lui de lecture plus logique et plus pertinente⁵¹.

Par contre, elle ne jouit pas des mêmes avantages que la préface pour son auteur :

Elle est [...] d'une efficacité beaucoup plus faible, puisqu'elle ne peut plus exercer [...] les fonctions que nous avons trouvées à la préface : retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte. Faute de la première action, il n'aura peut-être jamais l'occasion d'arriver jusqu'à une éventuelle postface ; faute de la seconde, il sera peut-être trop tard pour redresser, *in extremis*, une mauvaise lecture déjà faite. Par son emplacement et son type de discours, la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou correctrice⁵².

Les notes qui accompagnent, qui se rapportent à une préface (ou à une postface), par ailleurs, doivent également retenir l'attention. Malgré leur « caractère toujours local⁵³ » et « partiel⁵⁴ [...] », malgré leurs « manifestations [...] par définition ponctuelles, morcelées, comme pulvérulentes, pour ne pas dire poussiéreuses⁵⁵ [...] », « elles « prolongent et modulent⁵⁶ », « détaillent⁵⁷ », « ramifient⁵⁸ » le texte préfaciel, prennent donc aussi part au rôle présentatif et commentatif que celui-ci joue vis-à-vis du récit central d'un livre. Elles se « [trouvent] en relation de continuité et d'homogénéité⁵⁹ » avec lui.

1.2 Types d'épitéxualité

Dans la typologie fonctionnelle des épitéxtes qu'élabore Genette, nous ne souhaitons aborder que la question de l'*épitéxte auctorial*.

⁵¹ *Ibid.*, p. 220.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibid.*, p. 293.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 301.

⁵⁹ *Ibidem*.

– *L'épître auctorial public*

L'épître public, explique Genette, peut inscrire ses messages auctoriaux dans un régime de diffusion soit *autonome*, soit *médiatisé* :

L'épître public s'adresse toujours, par définition, au public en général, même s'il n'en atteint jamais en fait qu'une fraction limitée ; mais cette adresse peut être autonome, et en quelque sorte spontanée, comme lorsqu'un auteur publie, sous forme d'article ou de volume, un commentaire de son œuvre, ou médiatisé par l'initiative et le truchement d'un questionneur ou d'un interlocuteur, comme c'est le cas dans les interviews et entretiens, sans compter quelques régimes intermédiaires⁶⁰.

En ce qui concerne les messages médiatisés de l'épître public, Genette établit une distinction éclairante entre les notions d'interview et d'entretien, « souvent [déjoué] dans la pratique, où l'on voit bien des interviews tourner à l'entretien (mais non l'inverse⁶¹) ». D'après lui, ces deux activités de la communication orale « [prennent] des allures et [remplissent] des fonctions différentes [à cause du] moment de leur production⁶² [...] » :

J'appellerai *interview* un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre ; et *entretien* un dialogue généralement plus étendu, à échéance plus tardive, sans occasion précise (ou débordant largement cette occasion, si la publication d'un livre, ou l'obtention d'un prix, ou tel autre événement, donne prétexte à une rétrospection plus vaste), et souvent assuré par un médiateur moins interchangeable, plus « personnalisé », plus spécifiquement intéressé à l'œuvre en cause, à la limite un ami de l'auteur⁶³ [...]

– *L'épître auctorial privé*

Comme nous avons déjà eu l'opportunité de le souligner plus tôt dans ce chapitre, ce qui différencie l'épître public de l'épître privé tient principalement à la nature du destinataire-récepteur des messages auctoriaux⁶⁴. En effet, mentionne Genette :

Ce qui distingue l'épître privé de l'épître public n'est pas exactement l'absence de visée du public, et donc d'intention de publication : bien des lettres, bien des pages de journal sont écrites dans une claire prescience de leur publication à venir, et l'effet qu'exerce cette prescience sur leur rédaction n'entame pas leur caractère privé, voire intime. Ce qui définira pour nous ce caractère, c'est la présence interposée, entre l'auteur et l'éventuel public, d'un destinataire premier (un correspondant, un

⁶⁰ *Ibid.*, p. 323.

⁶¹ *Ibid.*, p. 329.

⁶² *Ibid.*, p. 323.

⁶³ *Ibid.*, p. 329.

⁶⁴ C.f. page 121 (notes 8 et 9).

confident, l'auteur lui-même) qui n'est pas perçu comme un simple médiateur ou relais fonctionnellement transparent, une « non-personne » médiatique, mais bien comme un destinataire à part entière, à qui l'auteur s'adresse pour lui-même, fût-ce avec l'arrière-pensée de prendre ultérieurement le public à témoin de cette interlocution⁶⁵.

Ce genre d'épître, « intime », est par conséquent friand de messages tels qu'on en retrouve dans les correspondances, dans les confidences orales, dans les pages de journaux intimes et/ou de journaux de bord – « entièrement et exclusivement [consacrées] à la genèse d'une œuvre » – et dans les avant-textes ou après-textes. Ces messages font, sans conteste, davantage figure de témoignages personnels que de simples documents.

En guise de conclusion, Genette se laisse tenter par une définition à la fois spécifique et générale de l'épître – qu'elle soit d'orientation publique ou privée – et en relation directe avec le domaine de la périépigraphe :

[...] le message épître est souvent de même teneur que celui du périépigraphe, que tantôt il supplée (une interview en guise de préface), tantôt il redouble dans un commentaire auctorial largement répétitif [...], la différence essentielle résidant en fait dans le choix du canal, et donc (pour atténuer la vieille formule [...] de McLuhan) une grande part du message, dans la nature du médium⁶⁶.

2) Paratextualité et intermédialité dans l'œuvre romanesque d'Assia Diebar

Les quelques outils théoriques que la revisitation des *Seuils* de Genette nous a permis de cibler nous aideront, dans cette section du chapitre, à étudier l'appareil paratextuel des récits de notre corpus sous un angle particulier, c'est-à-dire à travers les périépigraphe et épître tels qu'ils furent présentés au cours des pages précédentes : en tant qu'éléments explicitement marqués d'intermédialité. Notre objectif n'est donc pas de proposer une lecture exhaustive d'un tel appareil, puisque nous ne nous intéressons qu'aux renvois qu'il fait à l'art et à l'intermédialité dont il faudra retracer toutes les manifestations évidentes. Pour ce faire, nous procéderons dans le même ordre que celui que nous avons suggéré précédemment, en partant à la découverte, d'abord, des éléments périépigraphiques suivants : les couvertures et annexes ; les titres et intertitres ; les

⁶⁵ *Ibid.*, p. 341.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 370.

épigraphes ; et, finalement, les préfaces ainsi que les postfaces accompagnées de leurs notes. En deuxième lieu, nous nous préoccupons de la dimension épitextuelle de l'œuvre djebarienne, de type auctorial, aussi bien publique que privée.

2.1 Couvertures et annexes du récit djebarien

Pour une personne qui ignore tout d'Assia Djébar comme de son œuvre romanesque, il suffit de prendre connaissance de ses livres, en tant qu'objets, et de regarder les diverses images qu'ils affichent en première page de couverture, de parcourir en outre certaines indications rédactionnelles que contiennent les autres pages de même type⁶⁷, pour déjà apprendre à quel point les arts comptent pour cette auteure, combien ils participent activement, de surcroît, de son travail d'écriture.

Bien entendu, ce n'est pas parce que tel ou tel livre exhibe une illustration particulière qu'automatiquement, il faut en déduire que sa genèse tourne autour de celle-ci. Si cela s'avère parfois vrai, ce ne l'est pas toujours, ou alors pas nécessairement de la même façon, avec une importance similaire. Ce qu'il importe de retenir relève plutôt du fait que, de manière générale, l'iconographie qui entoure la production matérielle du récit djebarien n'est pas innocente, mais signifiante. À bien des niveaux et selon divers degrés, elle en révèle beaucoup (quoique de façon indiciaire seulement) sur l'esthétique de la romancière. Elle signale que l'image fait sens dans l'imaginaire scripturaire de Djébar, qu'il faut en tenir compte, et qu'elle ne joue pas uniquement un rôle d'« emballage » commercial, d'attraction strictement publicitaire.

— Femmes d'Alger dans leur appartement

Le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, publié à Paris aux éditions Des Femmes en 1980, a connu plusieurs rééditions (en 1983, 1986 et 1995, toujours chez Des Femmes ; en 2002 chez Albin Michel ; et en 2004 en format

⁶⁷ Dans cette section du chapitre, nous allons effectivement aussi aborder des informations présentes sur d'autres pages de couverture, dont les quatrièmes. Précisons cependant que notre objectif étant d'orienter notre lecture ici sur la question de l'intermédialité « montrée » du livre djebarien, nous ne ferons pas une critique approfondie, mais seulement globale de ces quatrièmes. Ne retenant pas tous leurs éléments, nous ne ferons que survoler certains d'entre eux, dont les résumés qu'elles affichent.

Poche) et chacune d'entre elles présente en première page de couverture une reproduction de la toile de Delacroix portant le même titre.

La première édition propose une image complète de ce chef-d'œuvre romantique de 1834, qui ne remplit cependant pas tout l'espace de la couverture. La quatrième page de couverture ne manque pas de préciser, pour sa part, que *Femmes d'Alger* est aussi le titre d'un célèbre tableau de l'Histoire de l'art dont elle fournit non seulement la référence, mais aussi quelques brèves explications quant à sa genèse, sans doute pour permettre au lecteur non averti de ne pas passer outre cette considération, voire pour l'encourager à croire que le recueil entretient une relation précise avec la toile. Bien plus encore, sur cette quatrième, l'on retrace également la fortune qu'a connue ce tableau en mentionnant qu'il a été repris par Picasso, lequel en a offert une autre interprétation en 1955. Enfin, l'on va jusqu'à établir un lien entre deux nouvelles du recueil (titrées « Femmes d'Alger dans leur appartement » et « Les morts parlent ») et le long métrage *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* que Djébar a réalisé en 1978, en affirmant que, comme lui, elles visent à restituer « un langage de l'ombre » (c'est-à-dire celui des femmes de l'islam dont on a voulu étouffer la parole), en faisant surgir l'idée, du même coup, que l'univers du cinéma (outre celui de la peinture), interpelle aussi l'auteure algérienne dans son travail esthétique.

Les rééditions du recueil *Femmes d'Alger* par l'éditeur Des Femmes en 1983, 1986 et 1995 sont restées en tout point identiques à l'édition originale, à une exception près, toutefois : sur la quatrième de couverture de l'édition de 1995, l'on a supprimé la référence à *La Nouba*. Cette suppression a été maintenue au fil du temps, à travers toutes les rééditions ultérieures qui ont été proposées du livre. En d'autres mots, elle s'est voulue définitive. Le titre du film a simplement été cité, par la suite – nous rappellerons sous peu que deux autres rééditions de *Femmes d'Alger* ont été faites après 2000 –, dans une page intérieure de couverture (placée juste après la table des matières toujours située à la fin du livre), où les éditeurs ont jugé bon de fournir une bibliographie d'Assia Djébar faisant, cette fois, non seulement la liste de ses livres,

mais aussi, séparément, de ses longs métrages et de ses drames musicaux réalisés dans les années 2000⁶⁸.

En 2002, chez Albin Michel, les *Femmes d'Alger* de Djébar bénéficient d'un traitement éditorial différent. Pour commencer, la reproduction du chef-d'œuvre de Delacroix n'est plus que partielle, c'est-à-dire qu'elle morcelle le tableau pour n'en proposer qu'un détail sur une partie de la première de couverture, mais un détail important, pour ne pas dire le plus important : celui des trois figures féminines recluses et muettes du harem. Le reste, à savoir tout ce qui a trait au décor intérieur du gynécée, ainsi qu'à la figure de l'ennuquée, a été mis de côté. Il semblerait que l'éditeur ait voulu insister sur ce motif de la femme cloîtrée et réduite au mutisme, cela en attirant l'œil du lecteur exclusivement sur elles, pour qu'il se focalise entièrement et seulement sur ces dernières. Si tel est le cas, il l'a fait avec raison : les histoires de Djébar ont pour thème principal la musulmane privée de parole et du droit de se montrer en public. De plus, ce motif est comme grossi, mis sous la loupe en quelque sorte, ce qui place encore plus le sujet féminin au centre de l'attention. Une sorte de « zoom avant » donne effectivement l'impression d'avoir été effectué en plein cœur de la reproduction. Les dimensions de l'image, qui ont été agrandies par rapport à celles des éditions antérieures du simple fait que le format du livre se trouve à être ici nettement plus grand, contribuent bien entendu à créer, par ailleurs, cet effet.

Il est particulièrement intéressant, aussi, de remarquer que la copie du tableau de Delacroix n'a pas été imprimée directement sur la première page de couverture chez Albin Michel, mais sur une jaquette, sur ce que Genette appelle une *liseuse*, une

⁶⁸ Nous disons « cette fois », car dans les éditions de *Femmes d'Alger* précédant celle de 1995, une bibliographie similaire a été proposée, mais exclusivement littéraire, ne faisant pas état des productions audio-visuelles de l'auteure (la référence faite à *La Noubia* en quatrième de couverture faisant exception, évidemment). Les autres récits de notre corpus ont également présenté, en page intérieure de couverture, une bibliographie de ce genre, tantôt au début du livre et tantôt à la fin. Nous pourrions peut-être simplement souligner que *Le Blanc de l'Algérie*, dans la bibliographie qu'il donne d'Assia Djébar à la fin du livre, a séparé la *Chronique d'un été algérien* (*op. cit.*) de toutes les autres œuvres de l'auteure, littéraires, filmiques et dramatiques. N'ayant inséré cette *Chronique* dans aucune de ces catégories, l'éditeur lui a réservé une place à part, sous une catégorie appelée « Photographies » (puisque'il en comporte), ce qui a l'avantage de faire ressortir l'art de la photographie comme étant l'un de ceux qui a également marqué le parcours artistique de l'auteure, entre autres lors de la rédaction du *Blanc de l'Algérie*, nous y reviendrons plus loin. Nous avons voulu rassembler ces renseignements ici pour éviter d'avoir à les donner de manière dispersée, ultérieurement, dans la poursuite de notre étude du péri-texte du récit djébarien.

bande, « support paratextuel⁶⁹ » amovible qui se superpose à la première page de couverture pour « la couvrir elle-même, totalement⁷⁰ [...] ». Or comme le théoricien l'a expliqué, cette jaquette possède une « mission d'affiche » qui captive le regard grâce à « des moyens spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite [se] permettre : illustration voyante, rappel d'une adaptation cinématographique ou télévisuelle⁷¹ [...] ». Force est de constater que tous les moyens ont été déployés par Albin Michel pour mettre en relief la question de l'image picturale et de l'intérêt qu'elle présente pour la réception du recueil.

Par ailleurs, si la quatrième de couverture d'Albin Michel suggère, comme les éditions qui l'ont précédée, l'idée d'une filiation existant entre le recueil de Djébar et le chef-d'œuvre de Delacroix (dont elle donne aussi la référence), elle omet toutefois de parler de Picasso. L'on voit donc, encore une fois, à quel point l'éditeur ne veut se concentrer que sur le tableau de Delacroix, en évitant de « déborder ce cadre », même en ce qui concerne le destin qui fut le sien dans l'Histoire de l'art, pour ne pas en distraire le lecteur *a priori*.

L'édition de Poche du recueil *Femmes d'Alger*, parue en 2004, a observé un protocole de présentation matérielle parfaitement similaire, à tous les points de vue. Mais elle a poussé, cependant, beaucoup plus loin l'emphase qu'Albin Michel a voulu mettre sur les femmes représentées dans le tableau de Delacroix. En effet, sur la première page de couverture de cette dernière édition, le gros plan que l'on en propose est tellement important qu'il se répand sur absolument tout l'espace de la couverture. L'une des trois Algériennes du sérail, celle qui se trouve à l'extrême droite de la toile, a même dû se retrouver en « hors champ », étant donné l'ampleur du « zoom » qui a été porté sur ses deux voisines de gauche, lesquelles, par voie de conséquence, occupent toute la place disponible sur la couverture. Les yeux du lecteur sont littéralement captivés par cette illustration et celui-ci finit par oublier le titre du recueil qui, dans sa discrétion (sa présentation est tout ce qu'il y a de plus élémentaire : rien, dans sa graphie, au niveau de la police employée, de sa taille et de son caractère, n'a été tenté pour attirer le regard outre mesure), demeure discernable, sans plus.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

Entre 1980 (date de parution de la version originale des *Femmes d'Alger* de Djébar) et 2004 (date de publication de la dernière réédition de ce livre), un lecteur avisé peut apprécier une espèce d'évolution des plus significatives de l'image de la toile de Delacroix qui apparaît sur les premières pages de couverture des diverses éditions du recueil, dans la mesure où, avec le temps, cette représentation gagne en importance, à la fois dimensionnelle et thématique. Or la convergence du titre de la toile, de celui de l'image, de l'illustration et du recueil — convergence que révèle sans ambiguïté, par ailleurs, le texte de la quatrième de couverture⁷² — ne peut que convaincre du rôle pertinent que le tableau sus-mentionné remplit dans la genèse des nouvelles.

- *L'Amour, la Fantasia*

La première édition de ce roman est parue à Paris aux éditions Jean-Claude Lattès en 1985 et affiche l'essentiel d'une reproduction du tableau de Delacroix intitulé *L'Enlèvement de Rebecca* (1846), laquelle habite tout l'espace de la première page de couverture. Sur la quatrième de couverture, cependant, la référence de ce tableau n'est pas disponible et elle ne l'est pas non plus à aucun autre endroit du livre, si bien qu'à moins de connaître cette toile, le lecteur ne peut savoir *a priori* de quelle illustration il s'agit. Mais, chose intéressante, on trouve sur cette page, dans une petite bibliographie consacrée à Assia Djébar, des renseignements sur ses activités cinématographiques qui sont brièvement rappelées et le titre de son film *La Nouba* y surgit de nouveau. Or cette mention fait sens si nous nous rappelons que la troisième partie du roman a recyclé une trentaine d'entrevues préalablement effectuées pour le tournage de ce long-métrage⁷³.

⁷² En effet, rappelons que les informations inscrites sur les quatrièmes de couverture ne cachent pas le rapport qui unit le recueil au chef-d'œuvre de la peinture romantique, en précisant et en répétant à chaque fois qu'il emprunte son titre à ce dernier, en sous-entendant ainsi, comme l'affirment Christiane-Chaulet Achour et Ali Silem, que « [...] la référence picturale (comme d'autres références, mais ici, par l'importance de la couverture, elle a la prééminence) est un matériau où puise la fiction » (Christiane Chaulet-Achour et Ali Silem, « Peintres 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).

⁷³ Bien sûr, un lecteur n'ayant pas entrepris de recherches particulières n'aura pas la possibilité de le savoir, d'entrée de jeu, mais cela n'en demeure pas moins vrai et important à souligner.

Dix ans plus tard, soit en 1995, Albin Michel a réédité *L'Amour, la fantasia* en proposant également une image d'origine picturale qui décore entièrement l'espace de la première page de couverture. Néanmoins, il ne s'agit pas du tout de la même illustration que celle qu'a retenue Jean-Claude Lattès. Il s'agit plutôt, cette fois, d'un extrait des *Exercices des Marocains* (1832), encore signé Delacroix, et dont la référence est ici explicitement donnée sur la quatrième de couverture. Par contre, aucune mention de *La Nouba* n'est faite sur cette page.

Contrairement à ce que nous avons pu conclure avec le recueil *Femmes d'Alger*, rien, dans les première et quatrième pages de couverture des deux éditions citées de *L'Amour, la fantasia* n'autorise le lecteur à jeter des ponts entre ce texte, son titre et l'une ou l'autre des toiles de Delacroix. Notamment parce qu'il n'y a pas de continuité logique dans le choix des reproductions qui sont proposées, et ce, dans la mesure où de tels choix, à première vue, restent inexplicables pour le lecteur non averti, ne jouissent d'aucune justification relative à la genèse de l'œuvre, comme s'ils avaient été arbitrairement posés, dans une optique strictement commerciale, donc publicitaire⁷⁴.

Mais le fait que ce soit encore des tableaux de Delacroix qui aient séduit les éditeurs (en concertation avec l'auteure) ne peut qu'exciter la curiosité du lecteur de l'œuvre djebarienne puisque ce peintre a déjà concrètement influencé le travail d'écriture d'Assia Djébar par le passé avec le recueil *Femmes d'Alger*. Rien ne peut empêcher le lecteur de croire alors qu'avec *L'Amour, la fantasia*, l'allusion faite derechef à Delacroix ne relève pas du hasard et que l'influence de ce peintre a pu se

⁷⁴ Nous disons bien « à première vue pour un lecteur non averti », car, en vérité, il suffit pour un chercheur de creuser un peu cette question afin de découvrir, par exemple, que c'est Assia Djébar qui décida d'offrir un détail de *L'Enlèvement de Rebecca* en première page de couverture de *L'Amour, la fantasia* lors de sa parution en 1985. Dans une lettre datant du 26 mars 1986 envoyée à madame Chaulet-Achour, l'auteure explique qu'elle voulait alors voir s'afficher sur son livre une image présentant une figure féminine, laquelle avait pour avantage d'« illustrer les significations essentielles du roman » (qui demeurent toujours, rappelons-le, indétachables du thème de la femme pour l'auteure algérienne. Christiane Chaulet-Achour et Ali Silem, « Peintres orientalistes à la devanture – Étude de quatre couvertures », *ibid.*, p. 84) comme cela avait déjà été le cas avec *Femme d'Alger* : « *L'Enlèvement de Rebecca* de Delacroix est au Louvre, bien que rarement exposé. J'ai fait un cadrage d'une partie du tableau : pour avoir le cheval bien présent au premier plan, la femme enlevée par le guerrier au centre et une atmosphère de citadelle incendiée en arrière... [...] J'aurais pu certes choisir un des très nombreux dessins ou tableaux, évoquant la fantasia proprement dite. Mais il n'y a presque jamais une présence féminine dans le plan », écrit la romancière (lettre citée dans Christiane Chaulet-Achour et Ali Silem, *ibidem*).

perpétuer jusqu'en 1985, puis de manière réaffirmée en 1995, bien que différemment, peut-être seulement en inspirant l'esthétique de l'écrivaine :

On peut penser [...] que le choix de Delacroix, [de deux autres] de ses tableaux continue l'« association » Djébar/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 texte⁷⁵.

En 2001, *L'Amour, la fantasia* a fait l'objet d'une nouvelle réédition en format Poche, parfaitement identique à la version originale du roman qui fut prise en charge par Jean-Claude Lattès en 1985, fermant la boucle avec un retour à l'image de la Rebecca de Delacroix en première page de couverture, comme pour revenir sur l'importance que représente le motif de la femme chez Assia Djébar.

- *Vaste est la prison*

Ce livre, paru à Paris en 1995 chez Albin Michel, n'a connu qu'une réédition en 2002 en format Poche, mais qui ne présente aucune différence avec celle de l'origine. Sa première page de couverture présente le portrait d'une odalisque, détail d'une œuvre du peintre Jean-Baptiste Tissier et dont la référence se trouve clairement inscrite sur la quatrième de couverture⁷⁶. Sur cette dernière page, cependant, l'on fait complètement abstraction de cette peinture pour ne se concentrer que sur le titre du roman dont Djébar a emprunté les mots à une complainte berbère⁷⁷ : « *Vaste est la prison qui m'écrase*, dit la complainte berbère qui ouvre ce roman sur l'Algérie des femmes d'hier et d'aujourd'hui [...], improvisant leurs chants de deuil, de joie, de lutte ou d'espoir », est-il écrit. Considérant cela, il nous faut admettre, en reprenant les termes de Christiane Chaulet-Achour et d'Ali Silem, que :

[L'*Odalisque* n'est ici que] « pure illustration, de style exotique, qui traduit bien le souci de répondre à une mode, à du sensationnel. En ce sens, elle [nous oblige] à regarder différemment les couvertures étudiées antérieurement et à prendre

⁷⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁶ La femme reste donc, encore ici, très présente.

⁷⁷ La référence complète de cette complainte est fournie dans une page intérieure de couverture qui précède la table des matières située à la toute fin du livre. Elle est globalement donnée en ces termes : « La chanson berbère [...] est tirée de *Chants berbères de Kabylie* de Jean Amrouche (1939). Elle a été souvent chantée et enregistrée, en langue berbère, par Taos Amrouche ».

conscience de l'aspect « commercial » du système « couverture » en train de se mettre en place⁷⁸.

Malgré tout, on apprécie quand même le fait qu'il semble vouloir s'imposer une constante picturale, plus ou moins signifiante, dans la formule de présentation éditoriale du récit djebarien à partir des années 1980. Cela est d'autant plus vrai que sur la quatrième page de couverture de *Vaste est la prison*, on peut lire qu'à travers l'écriture d'Assia Djebar, ce sont des « figures féminines peintes » qui « [improvisent] leurs chants [...] ». Peintes à même les textes, donc. L'image, ici, ne peut certes pas être totalement innocente.

Bien que le surgissement d'une thématique musicale n'apparaisse pour la première fois, explicitement, qu'avec *Vaste est la prison*, nous apprenons qu'en réalité, grâce à la quatrième de couverture de ce roman, la musique a déjà commencé à faire son chemin dans l'esprit d'Assia Djebar avec, entre autres, *L'Amour, la fantasia* : « Roman-quête des origines, polyphonie [...] féminine sur tout un siècle, *Vaste est la prison* est le troisième volet d'un *Quatuor algérien* qui, avec *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane*, explore [...] l'Algérie profonde [...] ».

Complainte, chant, polyphonie, quatuor... Ces mots permettent au lecteur de voir s'enligner, à la suite de la peinture et du cinéma, l'art de la musique. Ensemble, et tels que présentés sur les couvertures d'un récit à l'autre, ils montrent indéniablement qu'ils peuplent l'imaginaire de la romancière.

- *Le Blanc de l'Algérie*

Le Blanc de l'Algérie n'a également été réédité qu'une seule fois après sa parution chez Albin Michel en 1996, cela en 2002 et en format Poche, sans qu'aucun changement n'ait été apporté à la conception éditoriale originale.

Récit-témoignage « des derniers instants » qu'ont tragiquement vécu plusieurs intellectuels algériens – lequel furent pour la plupart assassinés entre 1960 et 1994 –, *Le Blanc de l'Algérie* possède une forme relevant davantage du documentaire que de la fiction, comme nous l'apprend la quatrième de couverture. L'on aperçoit, sur la première page de couverture, et pour la toute première fois, une image d'origine non

⁷⁸ Dans Christiane Chaulet-Achour et Ali Silem, *loc. cit.*, p. 85.

pas picturale mais photographique, de style à la fois journalistique et « artistique ». Elle a capturé une scène urbaine laissant découvrir quelques badauds en arrière-plan et deux musulmanes qui ne s'y mêlent pas, isolées au premier plan, voilées de blanc et marchant d'un pas énergique.

Assia Djebar, pour être apte à reconstituer le puzzle de tels événements⁷⁹, a dû consulter des documents écrits (rapports en tous genres, articles), mais aussi et surtout, des documents visuels (photographies de presse ou prises sur les lieux du crime, etc.) et audio-visuels (scènes filmées pour la télévision, interviews).

L'art de la photographie, voisin de celui de la peinture et du cinéma, vient donc s'ajouter ici à la liste des arts qui semblent vouloir entourer de près la conception du récit djebarien.

- *La Femme sans sépulture*

Ce livre a été publié en même temps et au même endroit que la quatrième réédition du recueil *Femmes d'Alger*, soit en 2002 chez Albin Michel. Sa première page de couverture est enveloppée, comme c'est le cas pour l'avant-dernière réédition de *Femmes d'Alger*, d'une *jaquette* sur laquelle on peut apprécier une reproduction d'un tableau de Jules Migonney, *La Fumeuse de kif* (1910), référence disponible sur la quatrième page de couverture. Mais aucune autre indication n'encourage à tisser quelque lien que ce soit entre cette image et le contenu du roman proprement dit. La cinquième page intérieure de couverture met à la disposition du lecteur des indications rédactionnelles qui viennent d'ailleurs corroborer cela, annonçant, dans un avertissement, que si le texte peut être considéré comme une « large fresque féminine », c'est « selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanies (Cherchell) » et non selon celui de l'illustration qui est affichée en première page de couverture.

⁷⁹ L'expérience que l'auteure a acquise à titre de journaliste, de sociologue et d'ethnologue, étant plus jeune, et qui a su lui être bénéfique dans le cadre de son projet cinématographique *La Nouba* (film semi-documentaire, il faut s'en souvenir) l'a certainement préparée à assumer cette entreprise littéraire. Et bien qu'un lecteur ordinaire n'ait pas la possibilité de le savoir *a priori*, il ne manque pas de l'apprendre en parcourant le récit qui retrace parfois ces moments de la vie de la romancière pendant lesquels celle-ci travaillait sur ce long-métrage.

Dans une autre veine, l'auteure souligne dans ce même avertissement que c'est aussi, un peu dans la même optique que dans celle du *Blanc de l'Algérie*⁸⁰, « selon une approche documentaire » qu'elle a voulu écrire ce livre, lequel souhaite raconter « tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne [...] de la guerre d'indépendance [...] ».

Les divers commentaires que nous avons formulés au sujet des couvertures du récit djebarien nous obligent à conclure qu'en définitive, c'est l'omniprésence du sujet féminin qui semble vouloir s'afficher et s'imposer au lecteur non seulement constamment, mais partout également, plus que tout autre élément ou toute autre information. Ainsi la question des femmes algériennes semble-t-elle demeurer centrale dans l'esprit de l'auteure Assia Djebar.

2.2 Titres et intertitres du récit djebarien

Dans cette section, comme dans toutes les autres qui suivront, nous verrons que les arts préalablement rencontrés (peinture, cinéma, musique, photographie et mosaïque) – à travers l'observation des couvertures du récit djebarien, de leurs indications à la fois iconographiques et verbales – continuent de se manifester de diverses manières.

- *Femmes d'Alger dans leur appartement*

Nous savons déjà que le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* et que la première nouvelle éponyme de ce livre empruntent à un tableau de Delacroix son titre. Or la deuxième nouvelle du recueil renvoie également par son titre, « La Femme qui pleure », à une œuvre peinte qui fut produite en 1937 et dont l'auteur est Picasso⁸¹. Djebar aurait certes pu choisir de s'inspirer de n'importe quel autre peintre pour trouver un titre d'origine picturale à son texte, mais qu'elle se soit arrêtée sur Picasso

⁸⁰ *La Femme sans sépulture* raconte également, parfois, comme le fait *Le Blanc de l'Algérie*, certaines démarches documentaires qu'a dû entreprendre Assia Djebar pour réaliser *La Nouba*.

⁸¹ Soulignons au passage que ces deux titres (celui du recueil et celui de la nouvelle renvoyant à une toile de Picasso) sont *thématiques* et que leur signification est *littérale*, pour reprendre les mots de Genette, puisque le recueil s'attache, comme l'indique son titre – et nous le constaterons lorsque nous entrerons plus spécialement dans l'analyse de notre corpus – à raconter le destin de diverses femmes, que l'on rencontre jusque dans leurs appartements, justement, et parce que la nouvelle, quant à elle, brosse le portrait d'une « Femme qui pleure », brisée par la douleur, notamment à cause de son mari qui la bat.

n'est pas surprenant : il convient de ne pas oublier que Picasso a joué un rôle dans le destin historique de la toile *Femmes d'Alger* de Delacroix puisqu'il se l'est appropriée en 1955 pour en offrir une autre version. Et cette information, nous l'avons vu, figure sur la quatrième de couverture de toutes les éditions du recueil jusqu'en 2002. C'est dire que la romancière semble avoir pour Picasso, comme pour Delacroix (dont l'art a plus d'une fois été retenu pour décorer les premières pages de couverture de ses livres), une sorte de penchant particulier. À ce stade, tout lecteur peut s'en rendre compte.

Dans le recueil *Femmes d'Alger*, d'autres titres (intertitres pour être plus juste) sont intéressants. Ils s'entourent de toutes sortes de significations artistiques. Nous nous référerons à l'édition de 2002, parue chez Albin Michel, pour en faire état, car celle-ci reste la plus complète à ce jour : elle fut augmentée d'une longue nouvelle inédite (la quatrième page de couverture le précise), ce qui a obligé l'écrivaine à revoir quelques éléments de sa préface sur laquelle nous aurons l'opportunité de revenir ultérieurement dans ce chapitre.

Pour l'instant, nous pouvons d'abord commencer par apprécier le titre de cette préface qui s'offre en termes d'« Ouverture », comme s'il s'agissait d'une ouverture d'opéra, et qui se donne à lire en trois temps, trois mouvements, chacun étant marqué d'un chiffre romain (donc, de la manière suivante : I – II – III⁸²). Les nouvelles éparpillées dans le livre sont pareillement chiffrées, ainsi que les subdivisions qui sont les leurs et qui, de ce fait, se donnent aussi à lire comme autant de mouvements.

D'autres intertitres, insérés ici et là dans le corps textuel du recueil, font également écho à l'imaginaire musical. Ainsi trouvons-nous à deux reprises la notion d'« interlude » dans la première nouvelle éponyme du livre. L'interlude est un « passage que l'on joue à l'orgue entre les versets d'un choral » ou alors il peut aussi s'agir d'une « courte pièce exécutée entre deux autres plus importantes », souligne *Le Petit Robert*. Mais le sens que l'on attribue plus couramment à ce terme reste celui de « petit intermède dans un programme dramatique, cinématographique, etc. », de « court sujet destiné à faire patienter les téléspectateurs, en attendant une émission »,

⁸² Dans la version originale de cette « Ouverture » (dans celle, donc, de la première édition de *Femmes d'Alger* qui date de 1980), le texte préfaciel, parce que plus court (rappelons que l'édition augmentée du recueil a dû proposer en 2002 une préface présentant de nouvelles informations et qui s'est voulue plus longue, par conséquent) n'a pas subi ce genre de divisions et s'offre d'un seul bloc.

précise encore *Le Petit Robert*, ce qui n'est pas non plus sans intérêt pour nous puisque l'on sait qu'Assia Djébar a été amenée dans sa vie à travailler dans le domaine du spectacle, du théâtre, de la télévision et du cinéma.

La postface du recueil est aussi divisée (comme la préface, par conséquent, et de la même façon) en trois temps, trois mouvements. Elle a pour titre, par ailleurs, « Regard interdit, son coupé ». La dimension du visible (suggérée par le mot « regard ») et celle de l'audible (suggérée par le mot « son ») se trouvent réunies ici comme elles le sont dans l'image-son du domaine de l'audio-visuel, chère à Assia Djébar. Il est donc fascinant de constater que dans ce seul titre, à la toute fin du recueil, se trouvent rassemblées la question de l'image (abordée avec Delacroix et Picasso) et la question de la sonorité (rencontrée avec les termes d'« ouverture » et d'« interlude ») qui, au départ, furent présentées séparément dans le livre. Mais bien sûr, *a priori*, c'est surtout l'univers audio-visuel du cinéma qui est convoqué ici.

- *L'Amour, la fantasia*

La fantasia, « [...] titre d'un tableau de Delacroix, [est aussi] un divertissement équestre de cavaliers arabes qui exécutent au galop des évolutions variées en déchargeant leurs armes et en poussant de grands cris », précise *Le Petit Robert*. Elle a donc également quelque chose d'« artistique », qui relève, autrement dit, du spectacle. Le titre de ce roman se retrouve imprégné d'un imaginaire tour à tour pictural et spectaculaire. En outre, comme s'enchevêtrent, dans ce livre, des histoires d'amour (parfois marquées par la violence) et de guerre passionnée (le roman raconte le récit de la conquête française d'Alger) dont les descriptions veulent souvent faire figure de spectacle, nous pouvons affirmer le caractère tour à tour *thématique* et *littéral* du titre *L'Amour, la fantasia*, comme nous l'avons fait avec le recueil *Femmes d'Alger*.

Dans un autre ordre d'idées, la musique continue d'inspirer la romancière dans la « composition » de ses intertitres. Par exemple, la deuxième partie de ce texte prend fin sur un court passage poétique intitulé « Sistre ». Or un sistre, nous apprend *Le Petit Robert*, est un « instrument de musique à percussion fait d'une tige d'où partent des branches garnies de métal ».

La troisième section de *L'Amour, la fantasia*, quant à elle, propose aussi des intertitres aux définitions musicales et l'on a presque envie de croire que le « Sistre » de la partie précédente les a annoncés, préfigurés en quelque sorte. Cette troisième section est tout d'abord séparée en cinq mouvements, présentés comme tels : « Premier mouvement », « Deuxième mouvement », etc. Et à travers l'ensemble de ces mouvements (dont l'un incarne une « complainte » et, un autre, un « cri »), alternent et se croisent d'autres intertitres qui se veulent être des « Voix », « Clameur », « Murmures » et « Chuchotements ». Un simple coup d'œil jeté à la table des matières offre un clair aperçu de cette structure toute musicale, de style contrapunctique.

Enfin, toujours dans le même esprit, le roman se clôt sur un « final » (ce concept musical consiste en un « dernier morceau d'opéra » ou en un « dernier mouvement de toute composition de la forme sonate⁸³ », lit-on dans *Le Petit Robert*) qui se présente aussi en termes de « tzarl'rit » (le « tzarl'rit » correspond aux youyous des femmes arabes) et qui destine au lecteur deux passages titrés « La fantasia » (au cours de laquelle, rappelons-le, des cris sont poussés) et « Air de Nay » (la nay étant une flûte fabriquée dans un roseau, l'« air » dont il est question ici n'est autre que musical). Il est évident que le thème de la musique a son importance dans ce récit, après celui de la peinture, ne serait-ce qu'à travers les intertitres que nous avons cités. Même la question très générale de la « voix », prise en tant qu'oralité pure, devient chez Djébar prétexte à l'exploration de la musicalité. Avec elle, la voix, dans toutes ses manifestations (murmures, cris, clameurs), devient presque toujours, en effet, et immanquablement, chant. Nous aurons l'opportunité de le vérifier à plusieurs reprises au cours de notre réflexion.

- *Vaste est la prison*

Nous savons déjà que le titre de ce roman reprend les mots d'une complainte berbère⁸⁴. Or cette complainte sera chantée une fois et de façon isolée dans le livre par

⁸³ L'épigraphie qui présente la section précédente du roman est une citation de Beethoven, un commentaire qu'il fit à propos d'une de ses célèbres sonates, mais nous y reviendrons plus loin. Cela nous paraît important à souligner car le « final » du livre semble alors pouvoir être considéré à la manière d'un mouvement qui conclut une sonate.

⁸⁴ Nous aimerions souligner que ce roman est également composé de chapitres numérotés, bien qu'ils soient aussi, par ailleurs, titrés.

un personnage féminin endeillé, d'où le caractère *synecdotique*, *métonymique* de ce titre, pour reprendre derechef les expressions de Genette. Mais il se veut aussi *métaphorique* puisqu'il exprime une réalité, celle des femmes arabes de ce récit, lesquelles demeurent enfermées dans une prison abstraite – c'est-à-dire construite d'épreuves et de situations douloureuses en tous genres, inextricables –, donc vaste.

Pour en revenir à notre propos initial (au fait que le titre du roman s'associe à une chanson), force est de constater que l'intérêt porté par l'auteure algérienne à la musique se poursuit ostensiblement ici. D'ailleurs, cela se confirme à nouveau dans la troisième partie de ce livre qui, comme celle de *L'Amour, la fantasia*, se divise en plusieurs « mouvements » (et la table des matières rend encore visible cette construction musicale), sept en tout et pour tout. En outre, de la même manière que cela s'est présenté dans *L'Amour, la fantasia*, le texte de *Vaste est la prison* se termine, en quatrième partie, sur un « Final », écrit ainsi, avec une majuscule.

Dans la première partie de ce livre, enfin, nous tombons sur deux autres intertitres qui méritent attention. Ils n'ont rien de « musical », sauf peut-être le deuxième, mais indirectement, puisqu'il se lit en termes de « danse » et que la danse est une activité qui s'accompagne généralement de musique. Quoi qu'il en soit, la danse a surtout, par définition, quelque chose de spectaculaire, comme la fantasia. « L'espace, le noir », qui est l'autre intertitre auquel nous faisons allusion, et qui précède celui de « la danse » dans la liste des intertitres que propose la table des matières de cette première partie du roman, nous paraît également intéressant, même si ce n'est que d'un point de vue artistique très général, car le concept d'« espace » est incontournable, effectivement, dans le secteur de l'art, que ce soit dans le domaine de la peinture ou dans ceux du cinéma, de la photographie ou de la mosaïque. Même l'art de la danse doit pouvoir travailler avec cette notion.

La non-couleur « noir » qui apparaît dans l'intertitre « l'espace, le noir », par ailleurs et pour finir, dans la mesure où elle implique la notion de couleur, a bien sûr aussi quelque chose d'« artistiquement » intéressant, étant donné qu'elle incarne une matière d'expression fondamentale de l'image prise dans un sens large.

- *Le Blanc de l'Algérie*

La question de la couleur ressurgit ici à travers le titre du livre⁸⁵ qui exhibe la mention de la non-couleur blanche, cette fois, plutôt que de la non-couleur noire telle que nous l'avons rencontrée un peu plus haut avec l'un des intertitres de *Vaste est la prison*.

Et l'intertitre « Écrire le blanc de l'Algérie », qui s'affiche en tête de la quatrième et dernière partie du récit, répète cet intérêt que l'auteure a pu avoir de toute évidence pour cette non-couleur en rédigeant son texte. Malheureusement, si les couvertures, nous l'avons vu, ne fournissent pas d'éclaircissement à ce propos, l'appareil titulaire du livre n'en donne pas davantage, et il faut donc attendre d'étudier les autres aspects du paratexte ou entrer dans le corps textuel du récit pour découvrir ce qui, précisément, interpelle Assia Djébar dans cette non-couleur blanche. Le titre du livre, ici, doit conséquemment être interprété dans sa portée *symbolique* et *métaphorique*, que seule l'analyse de l'œuvre contribuera à expliquer plus clairement.

Mais nous pouvons tout de même dire qu'un dialogue (dans le sens bakhtinien du terme) semble vouloir s'établir entre cette non-couleur blanche qu'affiche le titre du livre et les musulmanes voilées de blanc présentes sur la photographie monochromatique faisant office de couverture. Cette clarté du blanc qui leur est associée les distingue nettement des hommes qui figurent en arrière-plan et qui sont au contraire vêtus de noir, couverts d'habits sombres.

- *La Femme sans sépulture*

Ce texte s'ouvre sur un « Prélude » subdivisé en quatre sections chiffrées, ce qui n'est pas sans nous rappeler l'« Ouverture » du recueil *Femmes d'Alger* puisque cet intertitre fait aussi référence au domaine « musical » : le prélude, lit-on dans *Le Petit Robert*, est effectivement soit « une suite de notes qu'on chante ou qu'on joue pour se mettre dans le ton », soit une « pièce instrumentale ou orchestrale de forme

⁸⁵ Il est également, comme d'autres récits djebariens de notre corpus, composé de parties chiffrées (quatre, plus exactement) et dont certaines sous-parties sont aussi numérotées. Bien qu'il ne s'agisse pas de « mouvements » ici, comme c'est le cas avec le recueil *Femmes d'Alger* et *L'Amour, la fantasia*, l'idée de partition est là et nous rappelle que les livres de Djébar sont très découpés, que les chiffres sont présents pour marquer leurs divisions structurelles.

libre qui sert à introduire une autre pièce ou qui constitue un tout par elle-même ». Il peut également correspondre à l' « introduction symphonique d'un opéra ».

Pour ce qui est des intertitres de ce livre (qui est divisé en 12 chapitres à la fois titrés et numérotés), nous ne souhaitons en commenter qu'un seul qui se situe au milieu du récit : « Les oiseaux de la mosaïque ». C'est selon le modèle « mosaïstique » que cette œuvre a été conçue, comme nous avons pu l'apprendre en consultant la cinquième page intérieure de couverture. À cause de cela, la pertinence de cet intertitre n'est pas à mettre en doute. La place médiane qu'il occupe dans le roman est par ailleurs on ne peut plus stratégique puisqu'elle rappelle, d'une certaine façon, que l'idée de la mosaïque a une importance également centrale dans la genèse de ce texte.

Notons enfin que parce que le roman raconte l'histoire d'une maquisarde – prénommée Zoulikha – dont la dépouille, restée introuvable, ne fut jamais enterrée, le titre du livre « La Femme sans sépulture » se veut *thématique et littéral*.

2.3 Les épigraphes du récit djebarien

Au cours des prochaines lignes, nous apprécierons le rôle non négligeable que jouent les épigraphes, dans la perspective où, comme nous l'avons vu avec Genette, elles justifient parfois le titre d'un récit de notre corpus (ou en soulignent la signification) ou en expliquent le texte (ou une partie de ce texte), par leurs messages et leurs auteurs (mais davantage par leurs auteurs, nous en témoignerons).

- *Femmes d'Alger dans leur appartement*

Il n'y a que deux épigraphes uniquement dans le recueil *Femmes d'Alger* et elles se situent en exergue de la nouvelle « La Femme qui pleure ». La première, signée Arthur Adamov (écrivain et auteur dramatique français d'origine russo-arménienne, né le 23 août 1908 à Kislovodsk), se lit comme suit : « Cette danse ininterrompue de lignes brisées⁸⁶ ». Le thème de la danse que nous avons déjà croisé dans l'un des intertitres de *Vaste est la prison* réapparaît ici, bien qu'il ne s'agisse là que d'une « image » et non d'une danse en soi. Nous le précisons parce que nous

verrons, au fil de cette thèse, que la danse, dans tout son aspect spectatorial – qui consiste donc à exhiber des corps en mouvement –, demeure un motif cher à l’auteure, laquelle aspire entre autres, rappelons-le, à la libération physique, corporelle des femmes.

Les « lignes brisées », par ailleurs, qui « dansent », rappellent facilement celles que l’on trouve sur le tableau de Picasso (et qui sont également caractéristiques de son esthétique) auquel la nouvelle emprunte son titre. Ainsi la citation d’Adamov s’inscrit-elle dans un rapprochement interartiel et intermédial avec l’œuvre cubiste.

D’ailleurs, juste en dessous de cette citation, on peut lire ces mots de la romancière : « À propos du tableau de Picasso *La Femme qui pleure*⁸⁷ ». Cet aveu est des plus précieux étant donné qu’il encourage sans détour le lecteur à considérer la nouvelle comme une réécriture de la toile en question.

- *L’Amour, la fantasia*

En exergue du livre tout entier, l’on découvre une citation d’Eugène Fromentin, peintre et écrivain du XIX^e siècle⁸⁸. L’épigraphe reprend des mots de son célèbre roman *Une année dans le Sahel* (1852) : « Il y eut un cri déchirant – je l’entends encore au moment où je t’écris – puis des clameurs, puis un tumulte... ». Lorsqu’on se souvient de l’importance qu’accorde ce récit à la question de la voix, de ses « cris » et de ses « clameurs », comme nous l’avons entrevu notamment à travers les intertitres de la dernière partie du texte, cette citation prend tout son sens.

Il est intéressant, d’un autre côté, de remarquer qu’Assia Djébar s’est arrêtée sur la figure de Fromentin – figure hybride en quelque sorte, attachée à la fois au domaine de la peinture et à celui de la littérature –, car, comme Fromentin et comme Adamov (qui, par sa qualité d’écrivain et d’auteur dramatique, se partage aussi entre

⁸⁶ La référence à Picasso est claire ici. Nous en parlerons davantage plus loin. Djébar ne fournit pas la référence de cette première épigraphe.

⁸⁷ Achevé le 26 octobre 1837. Exposé à Londres (Tate Gallery).

⁸⁸ Il est à noter que chacune des trois grandes parties de ce roman est également annoncée par une ou deux épigraphes tirées de textes divers, appartenant aussi bien à la modernité occidentale qu’à la tradition orientale (de carnets de voyage de Barchou de Penhoën ; d’autobiographies, de confessions d’Ibn Khaldoun et de Saint-Augustin ; de notes-commentaires associés à une composition musicale de Beethoven). Soulignons au passage que ces derniers ont servi de documentation à l’auteure dans la rédaction de ce roman souvent qualifié d’historique par la critique puisqu’il retrace les grands moments

deux activités différentes, quoiqu'elles soient toutes deux de nature littéraire), Djébar, rappelons-le, incarne également une artiste qui se réclame de plusieurs types de réalisations esthétiques.

La seconde épigraphe de *L'Amour, la fantasia* qui attise notre curiosité est celle qui présente la troisième partie du roman et qui, par l'impact des mots qu'elle offre au lecteur, inspire une certaine autorité, comme si elle pouvait avoir la prétention, à elle seule, de résumer toute l'entreprise du livre : « Quasi una Fantasia... » (Ludwig van Beethoven, op. 27, sonates 1 et 2). La sonate est toujours divisée en mouvements dont les motifs peuvent être sujets à plusieurs variations et être traités en contrepoint. Sachant cela, un lecteur ne peut, de prime abord, qu'être tenté d'imaginer une correspondance hypothétique entre la structure de la sonate et celle de la troisième partie de *L'Amour, la fantasia* qui, il convient de le rappeler, est aussi divisée en « mouvements » dont les thèmes (« Voix », « murmures », etc.) sont parfois également présentés comme en contrepoint. Et à cause de la seule occurrence du vocable « fantasia » que l'on rencontre dans la citation de Beethoven, le lecteur peut même être naturellement porté à vouloir établir ce genre de rapports avec toute la construction du roman.

Les épigraphes du « final⁸⁹ » de *L'Amour, la fantasia* ont, enfin, une visée définitoire car elles cherchent à éclairer la signification du terme « tzarl-rit », ce qui n'est pas sans importance : la question de la voix et des cris des femmes arabes occupent une place centrale dans le livre comme nous avons déjà pu le mettre en lumière. Tirées de deux dictionnaires (respectivement des dictionnaires arabe-français Beaussier et Kazimirski), elles proposent donc les définitions suivantes du youyou : « pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains » ; « crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive) ».

Ce substantif se fait d'abord remarquer par son ambivalence que l'auteure a tenu à faire ressortir en expliquant bien que le tzarl-rit peut désigner autant un cri de joie qu'un cri de douleur ou de peine. Ces définitions apprennent aussi au lecteur que le youyou, loin de se limiter à une expression strictement sonore, s'accompagne en

de la colonisation française d'Algérie. L'épilogue du livre, le « final », pour sa part, est annoncé par des définitions extraites de dictionnaires arabe-français spécialisés (Beaussier et Kasimirski).

⁸⁹ Nous rappelons que ce vocable est ainsi présenté entre guillemets dans le livre.

outré de gestes (les femmes frappent leurs lèvres de leurs mains pour pouvoir émettre ce cri). Or cette gesticulation, tout à coup rendue inséparable du travail qu'accomplit la voix, n'est pas sans se doter d'attributs spectatoriels (d'autant plus que les youyous sont surtout poussés lors de grands événements comme lors de mariages, par exemple) et qu'Assia Djébar tâche de le faire comprendre doit éveiller l'attention.

- *Vaste est la prison*

En exergue de ce récit se trouvent répétés les mots du titre (et poursuivis de quelques autres) empruntés à la chanson berbère « Vaste est la prison » : « Vaste est la prison qui m'écrase. D'où me viendras-tu, délivrance ? ». Aucune autre épigraphe dans ce livre ne semble aussi, sinon plus importante que celle-là⁹⁰.

- *Le Blanc de l'Algérie*

« Quelle est ta couleur ? – Le rouge, qui commence à se délayer ! ». Telle est l'épigraphe qui s'offre en guise d'ouverture de la troisième section de la deuxième partie du roman⁹¹. Tirée d'une interview accordée à Abdelkader Alloula le 21 juillet 1993 – auteur dramatique assassiné le 11 mars de l'année suivante à Oran –, elle reconferme l'intérêt que porte Assia Djébar à la question de la couleur dans ce livre. Le rouge, ici, couleur du sang (versé par un crime⁹²), est délavé, tire donc vers le blanc, non-couleur-titre de ce texte qui inspira de façon apparemment déterminante l'écriture du roman. Les signes péritextuels qui la mettent en relief, chacun à sa manière, et que nous avons cernés jusqu'ici, suffisent à rendre compte *a priori* de cette évidence, quoique, à ce stade, il demeure toujours impossible pour le lecteur de deviner en quoi exactement la non-couleur blanche a symboliquement guidé la romancière dans son travail d'écriture.

⁹⁰ Comme c'est le cas pour *L'Amour, la fantasia*, le roman *Vaste est la prison* présente chacune de ses grandes parties (quatre, au total) avec un certain nombre d'épigraphes empruntées à plusieurs types de textes dont, essentiellement ici, des poèmes de Hafiz, Malek Alloula et Hölderlin ; et des romans de Virginia Woolf et Jeanne Hyvrard, donc tantôt arabes, tantôt occidentaux.

⁹¹ Il n'y a, sinon, qu'à trois autres endroits du livre qu'on trouve des épigraphes : d'abord en guise d'ouverture du livre (nous lisons alors un passage d'une œuvre de Kateb Yacine suivi de quelques mots d'une conférence proposée par Albert Camus à Alger en 1956) ; ensuite, pour présenter la première partie (une citation de *La Divine Comédie* de Dante) ; finalement, en exergue de la quatrième partie (il s'agit de l'extrait d'une correspondance entretenue entre Jacques Berque et Assia Djébar lors de l'année 1995).

« Oui, vaste est la prison algérienne », écrit Jacques Berque à Assia Djébar dans une lettre qu'il lui a personnellement envoyée le 2 juin 1995. Cette deuxième épigraphe – qui ouvre la quatrième partie du récit titrée, on l'a vu, « Écrire le blanc de l'Algérie » – a évidemment su gagner notre attention à cause de son caractère intratextuel, de son renvoi explicite au roman *Vaste est la prison* de l'auteure. Tout se passe ici comme si *Le Blanc de l'Algérie* voulait en partie se lier au texte *Vaste est la prison*, donc à ces mots que Djébar reprend de la chanson berbère de Jean Amrouche.

- *La Femme sans sépulture*

L'épigraphe qui nous importe dans le cas de ce texte est celle de l'épilogue⁹³. Anonyme, l'on peut croire malgré tout qu'Assia Djébar en est l'auteure, cela parce qu'elle se permet de faire allusion au titre du chapitre central du roman, « Les oiseaux de la mosaïque⁹⁴ », que nous avons déjà cité et brièvement commenté plus haut : « Loin d'Alger, nid de corsaires évanouis. Ma capitale des douleurs, ô Césarée ! Les oiseaux de tes mosaïques flottent dans le ciel de mes larmes ». Cette épigraphe renouvelle bien sûr l'intérêt que consacre le récit à l'art de la mosaïque.

2.4 *L'instance préfacielle dans le récit djebarien*⁹⁵

Parmi les œuvres de notre corpus, *Femmes d'Alger* et *Le Blanc de l'Algérie* sont les seules qui aient été préfacées⁹⁶ par Assia Djébar qui, de surcroît, fait acte de

⁹² Il s'agit simplement, pour l'instant, d'une première interprétation possible.

⁹³ Il n'y en a par ailleurs qu'une seule autre dans le roman qui sert à présenter celui-ci. Elle consiste en la citation de quelques vers des *Poèmes de Samuel Wood* (Fata-Morgana, 1988) de Louis-René Des Forêts.

⁹⁴ Mais ce peut être aussi l'inverse : Djébar qui, dans son chapitre « Les oiseaux de la mosaïque », fait allusion à la citation qu'elle donne en épigraphe.

⁹⁵ Il importe de souligner que Gérard Genette inclut, dans la notion de préface, à la fois celle de préface et de postface : « Je nommerai ici *préface*, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), [...], consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. La « postface » sera donc considérée comme une variété de préface [...] » (dans *Seuils*, *op. cit.*, p. 150). De même, dans cette section de notre chapitre qui traitera de « l'instance préfacielle » du récit djebarien, nous nous intéresserons à la fois aux préfaces et aux postfaces, les plaçant ensemble, comme Genette, sous cette même bannière. Nous le précisons afin d'éviter au lecteur toute confusion entre les termes qui seront utilisés. Par ailleurs, nous aimerions rappeler que notre intention étant de nous concentrer sur les éléments touchant à la question de l'intermédialité, nous ne chercherons pas ici (pas plus qu'avec les autres « seuils ») à proposer une lecture exhaustive de l'instance préfacielle du récit djebarien pour laquelle, à d'autres niveaux, il y aurait aussi, certes, beaucoup à dire. Nous aurons toutefois soin, parallèlement à nos commentaires (et comme nous l'avons fait avec l'analyse des épigraphes), d'indiquer rapidement de quoi il retourne, de manière générale, dans les préfaces et postfaces d'Assia Djébar.

présence dans l'une d'elles (*Le Blanc de l'Algérie*) à titre de personnage secondaire⁹⁷. Dans *Femmes d'Alger*, nous dirons donc, sur les traces de Genette, que la préface (et la postface⁹⁸ également, car il y en a une) est *auctoriale* ou *autographe*, et que dans *Le Blanc de l'Algérie*, elle est *actoriale*. La préface de *Femmes d'Alger* doit en outre être qualifiée d'*assumptive* puisque Djébar y parle implicitement des nouvelles comme étant les siennes. Pour ce qui est de la préface du texte *Le Blanc de l'Algérie*, Djébar y assume explicitement sa position d'auteure de l'œuvre.

En explorant chacune d'entre elles, nous apprécierons la façon dont elles orientent pertinemment la lecture des textes qu'elles bordent, cela à plusieurs niveaux.

- *Femmes d'Alger dans leur appartement*

L'édition de 2002 de *Femme d'Alger*, parue chez Albin Michel, a dû être réalisée après qu'Assia Djébar ait voulu joindre aux nouvelles de ce recueil un autre récit, demeuré inédit jusqu'alors, assez long et titré « La nuit du récit de Fatima ». La quatrième page de couverture ne manque d'ailleurs pas d'en témoigner ouvertement :

Dans ce recueil de nouvelles publié pour la première fois en 1980 et ici augmenté d'une longue nouvelle inédite, *La nuit du récit de Fatima*, Assia Djébar raconte : la rigueur de la Loi qui survit à tous les bouleversements et l'éternelle condition des femmes.

⁹⁶ Pour l'essentiel, les préfaces expliquent en quoi a consisté le projet d'écriture de chaque livre (sujets, thèmes développés dans leur multitude, objectifs divers, recherches accomplies dans cette optique). Nous ne retiendrons plus loin que ce qui a trait à l'intermédialité (question des arts).

⁹⁷ Effectivement, dans ce récit, comme dans bien d'autres (*Vaste est la prison* et *La Femme sans sépulture* en sont des exemples) où s'entrelacent les quêtes tour à tour autobiographique, littéraire et historique de la romancière, Assia Djébar (qui est d'ailleurs nommée à la page 176 du livre) se décrit à travers ses différentes activités, notamment cinématographiques (en parlant du tournage de *La Nouba*).

⁹⁸ Cette postface, intitulée, rappelons-le, « Regard interdit, son coupé », se divise en trois parties chiffrées. La première s'intéresse à la question de la représentation de la femme arabe dans la peinture orientaliste, mais décrit surtout le court voyage que fit Delacroix au Maghreb en 1832 et la manière dont ce séjour inspira au peintre la réalisation de son chef-d'œuvre *Femmes d'Alger*. La deuxième, davantage historique, aborde le thème des guerrières qui participèrent en Algérie aux différentes résistances ayant marqué l'époque coloniale. Elle décrit aussi la femme dans son sort de prisonnière de l'autorité musulmane patriarcale, réduite à l'enfermement et au silence — d'où l'expression très cinématographique « son coupé » présente dans le titre de la préface. De fait, Djébar affirme dans cette deuxième partie qu'elle fait référence au mutisme imposé à la musulmane — quand elle n'est pas appelée à se battre aux côtés de ses frères contre l'occupation française. De très brefs renvois à Delacroix sont occasionnellement faits dans ces pages. La dernière section, quant à elle, revient plus précisément à la question de la peinture avec, cette fois, un discours sur la reprise du tableau *Femmes d'Alger* de Delacroix par Picasso. Faisant marcher côte à côte dans cette postface l'histoire de l'art et l'histoire des femmes, Djébar fournit d'intéressantes réflexions (compte-rendus, commentaires, réactions en tous genres) au lecteur, parmi lesquelles nous privilégierons celles qui sont relatives aux arts.

Aussi la préface qui avait été rédigée en 1979 par l'écrivaine pour la première édition du recueil a-t-elle dû être revisitée et légèrement modifiée pour satisfaire aux besoins de cette plus récente édition. Par contre, aucun changement (ni retrait ni ajout) n'a été apporté à la postface du livre qui est restée parfaitement identique à elle-même, c'est-à-dire à sa version originale signée de la main de l'auteure en février 1979.

En revenant sur l'essentiel du propos tenu dans la préface de la toute première édition de *Femmes d'Alger*, nous pourrions ensuite déceler les modifications qui ont dû survenir dans le texte préfaciel de 2002 et voir en quoi elles se montrent indispensables à une juste lecture des nouvelles.

Dans la version originale de la préface du recueil (intitulée « Ouverture », nous le rappelons), Assia Djébar présente ses récits brefs comme « quelques repères sur un trajet d'écoute de 1958 à 1978 » (*Alger*, 1980, 7). S'étant inspirée de divers témoignages qu'elle a recueillis, durant sa carrière, en langue arabe dialectale auprès de femmes « de tous âges, de toutes conditions » (*ibid*, 8), elle aurait en effet cherché, dans son livre, à les reconstituer tout en les mettant au service de la fiction. Soucieuse d'en préserver l'authenticité malgré le fait qu'ils aient dû être traduits en français, l'auteure entend offrir au lecteur, à travers ces témoignages réappropriés, des voix féminines aux couleurs, aux révélations et aux accents particuliers. Par cette entreprise esthétique, elle propose en quelque sorte une libération métaphysique de ces musulmanes dont les « corps [ont été faits] prisonniers [mais dont les] âmes [demeurent] plus que jamais mouvantes » (*ibidem*).

La préface réécrite de 2002 reprend exactement les mêmes propos (malgré quelques petites reformulations qui restent sans conséquence), mais y ajoute un nouvel élément des plus importants et significatifs du projet djébarien : celui qui touche à la dimension visuelle du sujet féminin. Certes, le recueil rappelle, répète qu'il aspire à déterrer les voix des Algériennes réduites au mutisme, mais il ajoute en outre – bien que de manière indirecte – qu'il souhaite également rendre visibles ces dernières, cela à la façon de Picasso, c'est-à-dire en mouvement, hors du harem. Effectivement, le texte préfaciel de 2002 fait suivre l'extrait suivant, déjà présent dans les dernières lignes de la préface originale, d'un autre passage qui se réclame de l'esthétique du peintre cubiste :

[Extrait que partagent, en finale, les préfaces de 1979 et 2002 :] Femmes d'Alger nouvelles qui, depuis l'indépendance, circulent au-dehors plus nombreuses, qui, pour franchir le seuil, s'aveuglent une seconde de soleil, se sont-elles délivrées – nous sommes-nous délivrées – tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps ?

[Passage ajouté à la suite de ce dernier, dans la préface de 2002 :] Maintenir, en dépit de tout, le flux du récit, de part et d'autre de la zone d'ombre des aïeules, si possible au rythme de la danse de la servante nue des *Femmes d'Alger* de Picasso : ouvrons grand la porte, tout au fond, vers la bouche du passé entrevu, mais aussi vers l'ailleurs, la fuite ou l'avenir, peu importe...

La façon dont Djébar juxtapose subtilement dans son « Ouverture » de 2002, et pour la première fois, la question de la voix (de ce qui est audible) et celle du corps (de ce qui est visible) de l'Algéroise, permet au lecteur de découvrir plus facilement le point d'ancrage non seulement du recueil, mais aussi de l'ensemble du projet romanesque de l'auteure. Car ce qu'il trouve en première et quatrième page de couverture (illustration de la toile de Delacroix et brèves informations quant à sa genèse et à sa fortune historique) peuvent ne pas suffire à lui faire prendre conscience, sans hésitation, de ces réalités. Cette habile manœuvre trouve de grands échos même dans la postface du livre *Femmes d'Alger*, se serait-ce que dans son titre « Regard interdit, son coupé » qui réunit les thèmes de l'image (qu'induit celui du « regard » : que porte tantôt la musulmane sur elle-même ou sur le monde ; et que pose tantôt le sexe masculin sur elle, qu'il soit de race arabe ou étrangère. Regard parfois licite, parfois interdit, peu importe à quels moments de l'Histoire et dans quels milieux et circonstances⁹⁹...) et du son (qui réfère à ce qui peut être entendu des voix féminines quand elles ne sont pas tenues au silence). Mais ces idées se trouvent plus spécialement concrétisées à la toute fin de la postface qui résume clairement et sans ambiguïté

⁹⁹ La postface se réserve effectivement en grande partie au commentaire de ce thème ambivalent du regard. Elle interroge la façon progressive dont la femme arabe a été amenée à passer d'une situation de regard à une autre dans l'Histoire (en temps de paix comme en temps de guerre), entre ces moments où elle pouvait et/ou devait paraître entièrement voilée, légèrement ou complètement dévoilée. Selon le cas, son propre regard et celui des autres (des hommes plus particulièrement), alors posé sur elle-même, changeait de nature, pouvait être « voleur », « voyeur », « transgresseur » ou « licite ». Ainsi, par exemple, le regard qu'un étranger tel que Delacroix a pu poser sur l'Algéroise du gynécée, à son insu, et avant de la peindre, a-t-il longtemps été considéré comme un « regard volé », voire « voyeur », « transgresseur » (de même la femme entièrement couverte de son voile, qui peut observer le monde à sa guise sans être vue, « vole » ce que son œil s'approprie) ; le regard licite ayant toujours été celui des pères, des époux, des frères et des fils de la musulmane, etc. (les femmes dévoilées de la résistance algérienne, actrices et spectatrices de la guerre, ont pu cependant circuler dehors, sous les yeux de leurs frères arabes comme de leurs ennemis sans que les regards échangés aient été perçus comme illicites).

aucune les intentions d'Assia Djebar : à savoir que si d'une part, elle travaille à restituer la parole aux musulmanes muettes du tableau *Femmes d'Alger* de Delacroix ; d'autre part, elle veut les faire sortir du cadre de leur sérail comme l'a fait Picasso dans sa réinvention du chef-d'œuvre romantique :

Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes (*ibid*, 247).

L'on pourrait se demander pourquoi la mention de Delacroix n'apparaît jamais dans aucune préface des diverses éditions de *Femmes d'Alger* (alors que Picasso est présent dans celle de 2002), pour ne figurer uniquement que dans la postface du recueil. Cette postface consacre même au peintre romantique un nombre considérable de pages, revient sur le voyage qu'il fit au Maghreb et sur ce qu'il y vécut de déterminant, surtout à Alger (notamment quand il pénétra l'intérieur privé d'un harem pour y saisir l'image de la musulmane dévoilée), alors qu'il travaillait justement à la réalisation de son tableau *Femmes d'Alger* dont il offrit une deuxième version en 1942. Sans doute l'absence de Delacroix dans les préfaces s'explique-t-elle par le fait qu'on l'affiche sur les couvertures de toutes les éditions du recueil, contrairement à Picasso dont on n'expose jamais l'illustration de sa toile. De même, le peintre cubiste ne figure dans aucune autre préface que celle de 2002, sans compter qu'à partir de cette date, on va jusqu'à retirer son nom de la quatrième de couverture. Peut-être s'agit-il simplement là, par conséquent, d'un juste rééquilibrage des choses, d'autant que le projet djebarien tourne surtout autour d'une « libération concrète et quotidienne des femme » que Picasso seul a su véritablement « imposer », comme le précise la romancière dans sa postface.

Il est évident que les informations qu'apportent la préface et la postface du recueil *Femmes d'Alger* au lecteur l'éclairent sans le moindre doute possible sur les motivations et les intentions de l'auteure, sur la nature de sa réflexion, la portée de son travail, sur la façon dont il faut idéalement lire et/ou interpréter les nouvelles : comme un ensemble de récits qui s'inspire des tableaux de Delacroix et de Picasso (de leur esthétique également) pour en offrir, d'une certaine manière, et par le dialogue que

cela instaure entre la littérature et la peinture, une réécriture riche, complexe et signifiante.

- *Le Blanc de l'Algérie*

Ce récit ne comporte qu'une préface, fort courte et fort simple à comprendre à la fois, qui insiste sur le caractère « scrupuleux » (*Blanc*, 1995, 12) du texte dans la perspective où il s'attache à rétablir des faits avec un souci de fidélité entretenue à l'égard de la réalité historique. Il convient de rappeler en effet la dimension entre autres documentaire de ce récit, qui se veut de surcroît littéraire et autobiographique. Assia Djebar y dépeint des moments intenses, qui ont marqué la vie, le parcours ou qui ont précédé la mort de personnalités importantes (ayant succombé à la suite d'accidents, de maladies ou de crimes), par exemple, et auxquels elle souhaite rendre hommage. Certaines, parmi elles, faisaient partie de ses intimes :

J'ai voulu, dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate : la mort d'amis proches (un sociologue, un psychiatre et un auteur dramatique) ; raconter quelques éclats d'une amitié ancienne, mais décrire aussi, pour chacun, le jour de l'assassinat, et des funérailles [...] (*ibid*, 11).

S'est installé alors en moi le désir de dérouler une procession : celle des écrivains d'Algérie, depuis au moins une génération, saisis à l'approche de leur mort [...] (*ibidem*).

Je ne polémique pas ; ni non plus ne pratique l'exercice de la déploration littéraire. [...] Je rétablis le récit des jours [...] à l'approche du trépas. *Le blanc de l'Algérie* n'est pourtant pas un récit sur la mort en marche, en Algérie. Peu à peu, au cours de cette procession [...], s'établit [...] une recherche irresistible de liturgie (*ibid*, 11-12).

Malheureusement, cette préface ne renseigne pas davantage le lecteur sur la signification exacte du « blanc » de l'Algérie que ne l'ont fait les autres éléments de l'appareil péritextuel jusqu'ici. Ceci dit, le blanc étant la couleur du deuil en islam, l'on peut toujours présumer qu'il se donne à lire à ce titre puisqu'il est aussi question de rendre hommage à des personnes décédées dans ce livre, parfois chères à l'auteure.

2.5 L'építexúte auctorial chez Assia Djebar

– L'építexúte auctorial public

Les différents messages építexúteux qu'Assia Djebar a voulu transmettre à son public au sujet de son parcours, de ses idées et/ou de son œuvre, ont tantôt été véhiculés selon un régime de diffusion autonome et tantôt selon un régime de diffusion médiatisé.

L'essai titré *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*¹⁰⁰ s'inscrit dans le premier régime de diffusion (autonome) et constitue une pièce maîtresse de l'építexúte djebarienne. Il rassemble diverses interventions que l'auteure a réalisées entre 1980 et 1998 un peu partout à travers le monde.

En ce qui nous concerne, la consultation de cet ouvrage demeure des plus précieuses, car elle permet de découvrir, entre autres, la nature de la relation qu'Assia Djebar entretient avec les arts, plus particulièrement avec la peinture, le cinéma et la musique.

Dans « Algériennes, le regard qui recule¹⁰¹... » (conférence donnée au Centre culturel français de Londres en janvier 1989, rappelons-le), la romancière se penche sur le sujet de la peinture orientaliste, examine le regard avec lequel certains peintres étrangers ont embrassé la femme arabe pour en arriver à conclure que ce regard, en définitive, n'a jamais été « voyeur » ou « possesseur », comme on a longtemps pu le croire. Il s'est plutôt toujours agi, selon elle, d'un regard qui a tenté de « questionner », de « restituer » ou de « rendre compte » de la musulmane¹⁰². Et l'Algéroise se serait volontiers laissée prendre par les yeux, le « regard vrai¹⁰³ » de la peinture, « monde si étrange où femmes et hommes peuvent se regarder, se parler publiquement, ouvertement¹⁰⁴ [...] ». Cette rencontre entre les deux sexes qu'a rendue possible l'Histoire dans l'art aurait en outre insufflé à la femme le courage et le désir de s'interroger après coup sur elle-même (et sur ses sœurs), notamment par le biais de l'écriture : une activité scripturaire qui se veut héritière du pictural. Et dans le cas de

¹⁰⁰ Assia Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, op. cit.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 78-87.

¹⁰² Nous paraphrasons les propos de l'auteure. *Ibid.* p. 78.

¹⁰³ *Ibid.* p. 81.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

Djebar, cette pratique partage de réelles affinités avec – pour reprendre l'exemple qui nous intéresse – les visions esthétiques de Picasso :

[...] l'écriture n'est plus gelée, si elle sourd, si elle gicle, si elle ruisselle, c'est parce que la vision de Picasso ouvrant grand l'espace du gynécée et l'inondant de soleil est devenue, pour quelques-unes, réalité¹⁰⁵.

Dans la section intitulée « Écriture du regard » de l'essai, par ailleurs, l'on trouve plusieurs communications entièrement consacrées au vif intérêt que porte Assia Djebar au cinéma, non seulement à titre de réalisatrice de longs-métrages, mais aussi en tant qu'écrivaine : lors du montage de son film *La Nouba*, affirme-t-elle par exemple, il lui importa de travailler aussi « comme un romancier quand il construit son roman, [de] savoir comment, à quel moment, les images doivent se lever¹⁰⁶... ». C'est que le septième art, « l'image-son », comme elle se plaît à l'écrire souvent, lui a permis de prolonger et d'approfondir cette réflexion sur le regard amorcée avec l'étude de la peinture d'inspiration orientale, puisque, postule-t-elle, « tous les rapports au corps passent par le visuel¹⁰⁷ ». Les épigraphes placés en exergue de cette grande partie du livre en témoignent éloquemment : la première est une assez longue citation du célèbre écrivain-cinéaste (comme Assia Djebar) Pier Paolo Pasolini¹⁰⁸ et la seconde, plus courte (« Je veux encore parler de regarder »), est tirée des *Peintures et dessins* d'Henri Michaud.

Les titres des interventions présentées par ces épigraphes n'en sont pas moins révélateurs à ce sujet : « Regard de l'autre, regard sur l'autre » (article publié dans *Le Journal de l'Unesco* en mars 1989) ; « Mon besoin de cinéma » (acte du Colloque « Écrit-Écran : Assia Djebar – Sembène Ousmane » tenu à l'Université de Victoria dans la ville de Vancouver en octobre 1994¹⁰⁹) ; « Pourquoi je fais du cinéma » (exposé réalisé à l'Université de Wurzburg en Allemagne en mai 1989) ; « Voyage en cinéma » (présentation qui eut lieu à Berlin en 1989). Et à travers leur lecture, l'on remarque que si d'autres arts retiennent l'attention de Djebar, ce n'est surtout que dans et par leur

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 85. L'art et la réalité de l'histoire font l'objet d'une évidente coïncidence ici.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰⁸ On la lit comme suit : « Le cinéma de poésie ? En fait ma seule idole est la Réalité. Si j'ai choisi d'être cinéaste, en même temps qu'écrivain, c'est que plutôt que d'exprimer cette réalité par les symboles que sont les mots, j'ai préféré le moyen d'expression qu'est le cinéma, exprimer la réalité par la Réalité - 29 janvier 1969, *Combat* » (*ibid.*, p. 159).

appartenance au médium cinématographique. La photographie et la musique, dont on a pu relever de nombreuses traces ici et là parmi divers éléments péritextuels du récit djebarien, en font partie¹¹⁰ :

L'important, c'est d'inscrire, sur écran, [les corps] [...], tenter de faire admettre [...] à celles qu'on photographie, l'image qu'on prendrait avec [elles] – quelquefois malgré [elles], mais jamais contre [elles].
Finalement, pourquoi suis-je allée à l'audiovisuel, je dirai : pour le son et pour la parole, pour la parole féminine, que je voulais quêter, si possible, à la source.
Quand je dis la parole, c'est tout autant la musique, le bruit que la langue¹¹¹.

La musique est plus précisément rattachée, dans cette dernière citation, à la question de la voix¹¹², donc aussi à celle de l'oralité.

En ce qui concerne la question des messages épitextuels qu'Assia Djébar a rendus publics par la voie d'une diffusion médiatique, nous nous attarderons sur les entretiens au cours desquels elle a été amenée à parler tour à tour de ses productions littéraires et artistiques.

Parmi ces entretiens, nous en retenons une dizaine qui ont le mérite de se consacrer exclusivement – ou en grande et majeure partie – à la question des arts qui entourent de près les diverses activités ayant peu ou prou marqué le parcours djebarien. Nous n'avons pas jugé utile de nous arrêter sur les autres, bien que nombreux et variés, car se dispersant à travers de multiples sujets, ils ne font souvent qu'effleurer cette thématique des arts chère à l'auteure algérienne, sans l'approfondir d'aucune manière.

Voici donc les titres des entretiens que nous avons sélectionnés, accompagnés des noms de ceux qui en furent les auteurs¹¹³ : « Assia Djébar, cinéaste. De la fiction du roman aux images de la réalité » (Tahar Djaout¹¹⁴) ; « Les Écrans. *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar » (Mohand Ben Salama¹¹⁵) ; « Une femme,

¹⁰⁹ *Op. cit.*

¹¹⁰ Cette réalité est importante et il faudra la garder en mémoire, car si jusqu'ici l'étude du péritexte djebarien nous a donné l'impression qu'après la peinture c'est surtout la musique qui inspire les récits de notre corpus, nous verrons un peu plus loin, en entrant plus concrètement dans les textes, qu'il n'en est rien et qu'en vérité, c'est le cinéma qui a la préférence de l'auteure, l'imaginaire de la musique n'y étant sollicité que de manière moins déterminante et/ou qu'en relation directe avec ce dernier. Jean-Louis Déotte, dans *L'Époque des appareils* (*op. cit.*), parle du cinéma en tant que média-synthèse des autres arts et médias, entre autres théoriciens.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 182.

¹¹² Ce qui nous rappelle aux travaux de Jean-Paul Goux consacrés à ce sujet dans *La voix de la prose* (*op. cit.*) et que nous avons cités et commentés lors du précédent chapitre de cette thèse.

¹¹³ Bien sûr, certains d'entre eux ont déjà été cités au cours de cette thèse.

¹¹⁴ Dans *Algérie-Actualité*, n° 1276, semaine du 29 mars au 4 avril 1990, p. 39.

¹¹⁵ Dans *Afrique-Asie*, lundi le 10 juillet 1978, p. 57-58.

un film » (Claudine Rulleau¹¹⁶) ; « Assia Djébar Speaking : An interview with Assia Djébar » (David Coward et Kamal Salhi¹¹⁷) ; « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien » (Mildred Mortimer¹¹⁸) ; « Woman's Memory Spans Centuries : An Interview with Assia Djébar » (Clarisse Zimra¹¹⁹) ; « Faire une scène : rencontre avec Assia Djébar » (Hélène Cixous et Mireille Calle-Gruber¹²⁰).

Si nous avons tenu à reproduire intégralement la liste de ces titres, c'est parce qu'ils s'avèrent, pour la plupart, particulièrement éloquents. En effet, mis à part ceux qui restent plutôt énigmatiques, se contentant de préciser qu'il s'agit d'entretiens (Coward et Salhi) ; les autres, plus soucieux de rendre compte du sujet principal qui est abordé lors de ces rencontres avec l'écrivain (Djaout, Ben Salama, Rulleau, Cixous, Calle-Gruber), placent le lecteur d'Assia Djébar au cœur d'une évidence : le cinéma occupe une place de choix dans l'univers de l'auteure et cela est vérifié plus que largement lors de ces dits entretiens¹²¹. Quelques-uns de leurs passages clés et dans lesquels Djébar s'exprime, suffiront à le démontrer :

[...] j'ai donc libéré totalement la femme-personnage de fiction [dans] ce film : en circulant au dehors, elle prend valeur de modèle. Il devenait dès lors pour moi plus important de laisser la caméra du présent dehors, sur les routes et les chemins, pour y retrouver les femmes d'aujourd'hui qui y circulent, qui y travaillent ou simplement qui entrebâillent leurs portes¹²².

Certes, c'est un passage [opéré de la littérature au cinéma]. Mais je considère que, avec ce film, je fais encore de la littérature¹²³ !

Vous savez bien que dans la vie arabe et même dans la vie algérienne, il y a une très grande dichotomie entre le dedans et le dehors. Ce besoin de sortie de la femme au dehors, il me semble qu'il fallait le rendre évident, tout au moins le demander au niveau de l'écran, au niveau de l'image¹²⁴ [...].

¹¹⁶ Dans *France - Pays arabes*, n° 67, avril 1977, p. VII-VIII.

¹¹⁷ Entretien réalisé le 18 septembre 1997 et publié dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, n°3, 1999, p. 167-179.

¹¹⁸ Dans *Research in African Literatures*, vol. 19, n° 1, printemps 1988, p. 197-201.

¹¹⁹ Dans *Women of Algiers in Their Apartment*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1992, p. 167-187.

¹²⁰ Dans *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 77-95.

¹²¹ Zimra et Mortimer proposent également des titres éloquents quant aux sujets qui sont abordés lors de leurs entretiens respectifs (la femme et la nationalité de l'écrivaine), mais comme il ne s'agit pas de sujets ayant trait aux arts qui ont pu inspirer Djébar dans son parcours d'auteure, nous ne les avons pas insérés dans cette liste.

¹²² Tahar Djaout, *op. cit.*, p. 39.

¹²³ Mohand Ben Salama, *op. cit.*, p. 58.

¹²⁴ Claudine Rulleau, *op. cit.*, p. VII.

[...] j'ai un rapport à la fiction qui nécessite non pas des comédiens professionnels mais des gens qui ont une familiarité avec les lieux, une histoire. Pour le travail des intérieurs, des plans en intérieur, à ce moment-là j'ai tout de même travaillé sur la mémoire, et dans ce cas-là j'ai tout de même travaillé sur la mémoire, et dans ce cas-là, j'écris comme... disons... comme si je tournais le dos aux images. Je crois qu'on ne peut vraiment faire du cinéma que si par moments on ferme les yeux¹²⁵ [...].

Or l'on découvre aussi, au fil de ces discussions, que c'est surtout avec le cinéma – pris en tant qu'art synthèse des autres arts –, que la musique et la photographie prennent toute leur importance et tout leur sens aux yeux d'Assia Djebar. Par exemple, en parlant de son film *La Nouba*, il est arrivé que la romancière avoue que « [...] la musique [...] au cours du film magnifie l'hétérogène composition¹²⁶ », et qu'il a fallu effectuer plusieurs clichés durant le tournage (« j'allais tourner la fillette sur l'arbre [...]. J'ai expliqué qu'elle n'avait qu'à jouer en muet. J'ai dit à la mère : je voudrais [...] la photographe¹²⁷ [...] »).

En ce qui concerne les échanges qui eurent lieu entre Coward, Salhi, Mortimer, Zimra et Assia Djebar, le cinéma (avec ce qu'il comporte de travail musical et photographique) reste à l'honneur pour l'auteur de la même façon :

Ces mois où j'ai travaillé comme cinéaste, à la recherche de la mémoire des femmes, j'étais essentiellement dans la passion : comment regarder, comment écouter, quoi faire écouter – en somme, la passion de l'image-son¹²⁸ [...].

Puis j'ai tourné un second film *La Zerda et les chants de l'oubli* [...]. *La Zerda* est autant un film historique [...] qu'un film musical¹²⁹.

Dans le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, je ne décris pas les femmes ; je les entends. J'ai photographié ces femmes et je les ai fait tourner¹³⁰.

Film gave my writing a vision¹³¹ [...].

Mais au cours de ces entretiens, le septième art partage toutefois également sa place (c'est-à-dire de la même façon, suivant la même importance) avec d'autres arts comme la peinture et parfois même la mosaïque (qui est plus rarement évoquée, donc) :

¹²⁵ Hélène Cixous et Mireille Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁸ David Coward et Kamal Salhi, *op. cit.*, p. 176.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 178.

¹³⁰ Mildred Mortimer, *op. cit.*, p. 202.

A multitude of gazes – Delacroix's painting « Women of Algiers in Their Apartment » is all about this. Who gazes at whom¹³² ?

Roman mosaics [...]. I have this image in me [...]. These birds, caught in the silent mosaics of the past, are the reincarnation of the innocent larks [...]. Yes, [...] there is no accidental symbol¹³³ [...].

Le titre du recueil rappelle le tableau de Delacroix de 1834. En évoquant ce tableau, « Femmes d'Alger dans leur appartement », [j'ajoute] une autre dimension¹³⁴ [...].

À l'issue de ce survol « épitextuel auctorial public », et de tout ce que nous avons étudié précédemment dans ce chapitre, nous pouvons conclure, et sans le moindre doute possible, que le cinéma (d'abord, et pris en tant que média-synthèse des autres arts), la peinture et la musique (ensuite) ont la préférence d'Assia Djébar parmi tous les arts qu'elle a pu approcher dans sa vie pour alimenter l'inspiration de son œuvre en général¹³⁵. Et nous pouvons ajouter que les autres arts impliqués dans l'univers créateur de l'auteure (à savoir la photographie et la mosaïque) ne l'intéressent qu'à un niveau second, qu'ils participent ou non (selon le cas) de la pratique cinématographique ou picturale.

- *L'épitéxte auctorial privé*

Pour cette section, nous ne disposons malheureusement pas d'informations pour la simple et bonne raison qu'Assia Djébar – bien qu'elle ait entretenu plusieurs correspondances avec différents intimes, tantôt connus, tantôt méconnus de la sphère publique –, n'a pas rendu accessible cet aspect de son existence et de son parcours.

Mis à part les deux extraits de lettres que nous avons pu et voulu (car tous ne sont pas pertinents au regard de notre recherche) retracer et citer dans ce chapitre (l'une envoyée par Jacques Berque à Assia Djébar et qui reprend ces mots, « Vaste est la prison » ; et l'autre, destinée par Assia Djébar à Christiane Chaulet-Achour, et qui

¹³¹ Clarisse Zimra, *op. cit.*, p. 174.

¹³² *Ibid.*, p. 173-174.

¹³³ *Ibid.*, p. 186-187.

¹³⁴ Mildred Mortimer, *op. cit.*, p. 200.

¹³⁵ L'œuvre écrite de l'auteure se présente aussi comme un média synthèse des arts qui l'inspirent, bien que ce soit de manière plus réflexive et métaphorique.

commente un tableau de Delacroix¹³⁶), nous savons que Mireille Calle-Gruber, spécialiste de l'œuvre djebarienne et amie de la romancière, a déjà fait paraître, en annexes de certains de ses ouvrages (dans, notamment, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*¹³⁷) des copies de lettres manuscrites que l'auteure lui a déjà destinées. Mais le contenu de ces lettres ne présente rien de pertinent pour nous.

3) Textualité et intermédialité explicite dans le récit djebarien

Nous tâcherons maintenant de faire ressortir les différentes manifestations explicites de l'intermédialité qui jalonnent le récit djebarien à travers les catégories suivantes : celle du vocabulaire employé par l'auteure ; celle des types de personnages qu'elle se plaît à construire ; celle des diverses sortes d'espaces-temps qu'elle échafaude ; et enfin, celle des types d'écritures qu'elle privilégie.

Ainsi saurons-nous si le cinéma, la peinture et la musique jouissent ici d'une même qualité de présence (contrairement à la photographie et à la mosaïque) que celle dont ils sont gratifiés dans le paratexte entourant les œuvres de notre corpus.

3.1 Le vocabulaire du récit djebarien

La prose qu'utilise Assia Djébar dans les textes que nous étudions est truffée de mots qui renvoient tantôt, de manière générale, aux vastes domaines de l'image et du son (cela se remarque alors tant au niveau des termes choisis qu'au niveau des verbes de perception, d'action et/ou de désignation déployés) ; et tantôt, de façon plus précise, à des arts définis (la terminologie du vocabulaire d'élection se veut alors être plus spécialisée, technique). Dans ce dernier cas, les indices d'intermédialité que mobilise le texte djebarien sont explicites et consistent plus précisément en des références interdiscursives¹³⁸.

¹³⁶ Voir successivement, pour étoffer de plus amples renseignements ces deux rappels, les pages 129 et 142 de ce chapitre, ainsi que les notes qui s'y rattachent. Il n'existe pas d'autre information disponible sur ces lettres malheureusement.

¹³⁷ *Op. cit.*

¹³⁸ Rappelons qu'Audrey Vermetten a élargi le concept de « références intermédiaires » proposé par Irina O. Rajewsky — qui ne s'y intéresse que dans son caractère implicite — pour en étudier les manifestations plus évidentes et au sein desquelles elle pose justement, entre autres, la question des « termes techniques, issus du jargon spécifique du cinéma [ou de tout autre art], [ou] ressortissant de manière [évidente] aux arts figuratifs » que la littérature peut déployer et qui relèvent de l'interdiscours (dans « Un tropisme cinématographique », *loc. cit.*, p. 497).

Ces références, quelle qu'en soit la nature, sont pour la plupart étonnement variées et foisonnantes, si bien qu'on s'y perd, à la limite. Selon nous, l'intérêt n'est donc pas tant d'en faire un inventaire fidèle et complet que de proposer une série d'exemples pertinents et révélateurs des affinités que partage le récit djebarien avec d'autres univers de représentation et systèmes d'expression que le sien.

Après avoir ratissé un bon nombre de ces multiples renvois lexicographiques, nous sommes effectivement en mesure de mettre le doigt sur certains cas de figure récurrents qui méritent d'être soulignés pour l'intérêt qu'ils présentent dans le contexte de notre travail sur l'intermédialité littéraire.

Comme les mots en question parsèment souvent de manière à peu près équivalente l'ensemble des textes de notre corpus, sans oublier le fait qu'ils sont en outre fréquemment répétés d'un livre à l'autre¹³⁹, il sera impossible d'en fournir, pour chaque occurrence existante, une référence. Aussi nous contenterons-nous de fournir uniquement la source des extraits de textes que nous citerons par souci d'illustration.

— *Le mot et ses clins d'œil faits au thème du visuel pris dans un sens large*

Il est frappant, lorsque l'on parcourt le récit djebarien, de constater à quel point le substantif « image » revient un nombre considérable de fois. Chaque œuvre de notre corpus en présente en effet des occurrences fréquentes, créant un effet d'insistance sur la thématique du visuel. Voici des exemples choisis de leur manifestation :

[...] Leila se replongea dans les images flottantes de son cauchemar [...] (*Alger*, 29¹⁴⁰).

Je recueille scrupuleusement l'image [...] Image inaugurant les futures « mater dolorosa » [...] (*Fantasia*, 29¹⁴¹).

Non, l'image de l'autre ne s'altéra pas (*Prison*, 25¹⁴²).

¹³⁹ Il existe néanmoins aussi, nous le verrons, des termes qui, malgré leur rareté, n'en demeurent pas moins importants pour notre recherche (il s'agit souvent de mots de nature interdiscursive, c'est-à-dire dont les caractéristiques techniques les apparentent à des arts précis). Nous ne les passerons évidemment pas sous silence et nous les mettrons en relief en temps utile à l'aide de citations éloquentes.

¹⁴⁰ Voici d'autres exemples tirés du même recueil qui démontrent bien que l'image fixe devient, c'est le cas de le dire, une idée fixe : « [...] me fixer dans un miroir, [...] affronter mon image longtemps » (p. 74) ; « Images fixes, comme arrêtées derrière son regard qui ne bouge pas » (p. 87) ; « L'image s'est fixée » (p. 94) ; etc.

¹⁴¹ On peut lire aussi, toujours avec la même insistance : « [...] l'image du couple [...] » (p. 36) ; « *Images érodées* [...] » (p. 58), le passage est effectivement en italique) ; « Décire le visage de l'autre, pour maintenir son image [...] » (p. 75) ; etc.

[...] assis comme des saints d'images naïves [...] (*Blanc*, 19¹⁴³).

[...] (Je revois les images) [...] (*Sépulture*, 106¹⁴⁴).

Tout ce qui à trait à la thématique du regard, donc à ce qui sollicite sa participation, à ce qui est aussi, inévitablement, de l'ordre du visible imagé (en toutes sortes d'occasions) pour l'« œil », pour les « yeux » – termes que Djébar ne cesse d'employer –, abonde également dans les textes qui nous intéressent, de manière tout à fait exceptionnelle. Aussi croisons-nous par aventure, lors de la lecture, une pléthore de mots éloquentes, de ce point de vue, qui sont allègrement répétés : « percevoir », « voir », « revoir », « vue », « vision », « voyeur », « voyante », « regarder », « regard », « contempler », « montrer », « panorama », « paysages », « spectacle », « pose », « décor », « fête », « cérémonie », « contours », « tracé », « schéma », « caricatures », « miroir », « glace », « illustrer », « esquisser », « dessiner », « dévoiler », « découvrir », « exhiber », « exposer », « afficher¹⁴⁵ ».

Ces passages, parmi tant d'autres, suffiront à en donner une bonne idée :

Elle suivit des yeux l'adolescent qui s'éloignait le long du couloir (*Alger*, 18).

L'œil unique scrutateur [...]. [...] Lenteur et gravité de la voyeuse jeune [...] (*ibid*, 102).

Je dessinerai le tracé de la blessure [...]. [...] Le cercle diffus d'un soleil [...] (*ibid*, 67).

[...] le souci d'illustrer cette campagne importe davantage [...]. [...] tandis qu'elles contemplant la flotte royale qui dessine les figures [...] (*Fantasia*, 16).

[...] tatouant les visages [...] (*ibid*, 58).

[...] les détails de la scène [...]. Paysages que l'on traverse [...] (*ibid*, 67).

¹⁴² D'autres passages s'enfilent sur celui-ci : « [...] brouillard insidieux que son image subissait en mon souvenir [...] » (p. 28) ; « [...] m'emplis les yeux de son image [...] » (p. 39) ; « [...] quelle première image a déclenché mon émoi ? » ; etc.

¹⁴³ On lit encore, suivant la même tendance : « [...] je tends à te figer en image pieuse [...] » (p. 39) ; « Image d'immobilité » (p. 87) ; etc.

¹⁴⁴ « Images du présent [...] » (p. 16) ; « [...] une image projetée n'importe comment » (p. 51) ; etc.

¹⁴⁵ Cette liste n'est pas exhaustive, soulignons-le. Il arrive aussi parfois fréquemment que Djébar utilise des termes tels que « scène » (etc.) qui renvoient simultanément à plusieurs arts et pratiques institués, précis (théâtre, musique, danse...), puisqu'elle les situe hors de tout contexte dans les textes que nous analysons (il faut alors éviter de les inclure avec ceux qui se veulent plus génériques, c'est-à-dire qui renvoient à des arts et médias ciblés dans les romans et récits étudiés) ; comme il arrive qu'elle emploie ces termes d'une manière moins spécifique, au sens figuré. Tout ce jeu langagier d'images (de figuration verbale) par le biais desquelles les arts correspondent mérite aussi d'être souligné. De plus, l'écrivaine fait un usage fort varié de ces termes qui donne lieu à toutes sortes de mots dérivés sous forme de

Inutile de me mirer dans un miroir en pied. [...] Apparence des autres : ils pourraient être des simulacres [...] (*Prison*, 21).

[...] me revenait par instants l'éclat de ma vision [...] (*ibid*, 22).

Un squelette, un ongle, un cheveu, une relique en somme, qui permettra l'érection des statues [...], n'importe quelle cérémonie (*Blanc*, 265).

[...] c'était affiché sur la porte (*ibid*, 129).

Regardez tout ceci (mon geste est à nouveau pour toi, spectatrice, de cette scène immobilisée [...]) (*ibid*, 67).

[...] à vif caricaturé [...] (*ibid*, 202).

[...] au début de ses visions [...] (*Fantasia*, 194).

Mais il arrive également qu'Assia Djébar renvoie à la question du visible de façon indirecte, par opposition, c'est-à-dire en privilégiant un vocabulaire antonymique de la visualité. À titre d'exemple, elle emploie à l'envi les adjectifs « invisible » et « aveugle », les verbes « cacher », « dissimuler », « effacer », « couvrir », « voiler », « masquer » et toute sortes de mots contraires à l'idée de la vue comme les termes « flou », « brouillard » et « myopie » :

Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle (*ibid*, 11).

[...] dans une myopie totale [...] (*Alger*, 42).

Décider en un éclair de le percevoir dans un brouillard. [...] vérifier en un éclair ce que j'avais cru percevoir dans un flou premier [...] (*Prison*, 26).

[...] masquant ainsi le bas du visage [...] (*Sépulture*, 22).

[...] elle paraît aujourd'hui, pour ses concitoyens, à demi effacée ! (*ibid*, 214).

Enfin, la romancière algérienne pousse ce jeu encore plus loin lorsqu'elle propose des oxymorons tel que « regard invisible », comme on peut le lire, entre autres, dans *Le Blanc de l'Algérie* : « [...] le jour approche, retourneras-tu là-bas, ne serait-ce que pour protéger de ton regard invisible ta dernière enfant [...] » (*Blanc*, 28). La narratrice, qui se trouve à être Assia Djébar, s'adresse à Abdelkader Alloula, auteur dramatique assassiné le 11 mars 1993 à Oran. En lui parlant de protéger sa fille d'un « regard invisible », elle sous-entend évidemment le fait de la surveiller discrètement,

verbes, d'adjectifs, même de synonymes divers pouvant être regroupés dans des champs lexicaux particuliers.

voire à son insu, pour qu'un tel regard ne lui suscite aucune inquiétude et pour qu'il ne lui soit pas pesant.

— *Le mot et ses renvois au thème du sonore pris dans un sens large*

Comme c'était le cas avec le substantif « image », le mot « son » apparaît régulièrement lors de la lecture des récits de notre corpus :

[...] les murs de chaux oscillent de sons nouveaux [...] (*Alger*, 48).

[...] son de barbare, son de sauvage, résidu macabre d'un autre siècle ! (*Fantasia*, 131-132).

[...] gargouillis, sons berbères et barbares reniés [...] (*Prison*, 331).

[...] un son grave [...] (*Sépulture*, 29).

Et les adjectifs « sonore », « audible » (etc.) ont aussi leur place à travers les pages du récit djebarien :

[...] dans un espace sonore neuf [...] (*Alger*, 26).

[...] Comme un magma, un tourteau sonore [...] (*Fantasia*, 131).

[...] la voix à peine audible [...] (*Blanc*, 68).

[...] une sorte d'hémorragie sonore [...] (*Sépulture*, 61).

Tout ce qui permet chez l'être humain, par ailleurs, la production du son (la voix, par exemple) ainsi que sa réception (par le système auditif) est en outre mis en lumière dans les textes. Et plusieurs espèces de mots (verbes, adjectifs, substantifs), voisins ou non de ceux que nous avons cités plus haut (« son », « sonore »), prolongent finalement cette réflexion qui s'ébauche autour du thème de la sonorité. L'ensemble de ces réalités sont entre autres bien illustrées à travers une armada de termes comme les suivants, très souvent répétés et aisément repérables dans les livres : « oreilles », « ouïe », « écoute », « écouteuse », « récitante », « conteuse », « percevoir », « entendre », « sonner », « bruits », « bruissier », « consonnances », « voix », « paroles », « chuchoter », « murmurer », « parler », « gémir », « criailleur », « communiquer », « discussion », « conversations », « échange », « cris », « rire », « témoignages », « brouhaha », « rôle », « discours », « dialogue », « éloquence », « interroger », « fredonner », « chantonner ».

Ces extraits permettent d'en donner un bref aperçu :

De cette cloche que j'entends encore à mes oreilles ? (Elle ricane) (*Sépulture*, 34).

Une porte s'entrouvre¹⁴⁶ : le temps d'une ponctuation sonore, bidon que l'on heurte, éther troué d'un rire ou d'un gémissement, criaillements continus des enfants [...] (*Alger*, 40).

Râles, ruisseaux de sons précipices, source d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés [...], tessons de soupirs naufragés [...], la voix femelle luxuriante [...] (*Fantasia*, 125).

Je me retrouvais alors seule à échanger avec ces dernières [...] des dialogues conventionnels. [...] j'écoutais [...]. Elle m'informait ensuite à voix basse [...]. Je m'abandonnais au brouhaha et à cette tiédeur murmurante (*Prison*, 12).

Écouter chaque matin les bruits des familles voisines [...] (*Blanc*, 209).

Elle avait fredonné la première (*Sépulture*, 178).

L'on rencontre aussi fréquemment, enfin, des mots dont les significations premières s'opposent à celles qui servent le thématique du sonore, si bien qu'elles ont pour effet immédiat de rappeler avec force cette dernière. « Silence », « sourd », « muet », « inaudible » en sont quelques exemples :

Elle profita du silence [...] (*Alger*, 23).

[...] ma conversation [...], souvent inaudible [...] (*Blanc*, 46).

[...] rester ainsi muette [...] (*Alger*, 80).

Mais il y a mieux encore, car Djébar va jusqu'à jumeler des termes appartenant aux champs lexicaux de l'image et du son, offrant ainsi au lecteur, dans le cadre de simples et courtes expressions, une synthèse de ses préoccupations esthétiques majeures, lesquelles, rappelons-le, consistent à restituer à la musulmane son droit de visibilité et de parole, peu importe à travers quel type de production artistique, cinématographique ou littéraire quand l'écriture cultive un dialogue avec les arts. Aussi, des couplets du genre « femme-regard » ou « femme-voix », sont-ils donnés à lire, ici et là dans la prose djébarienne :

La femme-regard et la femme-voix [...] (*Alger*, 61).

Cette insistance sur l'audible (et aussi sur le visible auquel nous avons consacré une section avant celle-ci) est trop générale pour qu'on la considère, prise isolément, comme un indice intermédiaire. C'est seulement déjà, en premier lieu, la marque d'une

¹⁴⁶ Nous avons ici un bel exemple d'image (celle de la porte qui s'ouvre) – son (cette image s'accompagne nécessairement, dans l'esprit d'un lecteur, du bruit d'ouverture de cette même porte, d'un grincement dans ses gonds).

sensibilité qui, à côté d'autres indices, contribue à pointer vers les arts et les médias de l'image et du son.

- *Le mot et sa référence précise aux arts*

Si le vocabulaire qu'emploie Assia Djebar dans les textes de notre corpus s'inscrit nettement dans le champ lexical de l'image et celui du son — en premier lieu de manière générale —, il est encore plus marqué par l'imaginaire particulier des arts (de l'image et/ou du son) auxquels il ne se lasse pas de renvoyer sans relâche, de multiples façons et de manière incroyablement itérative.

Plus précisément, nous faisons allusion ici aux disciplines artistiques suivantes, lesquelles, ne cessent d'inspirer le lexique djebarien à plusieurs niveaux et à divers égards : le cinéma, la peinture, la musique, la photographie et la mosaïque, d'abord, en priorité ; et la danse, le théâtre ainsi que le dessin ensuite. Il convient de noter toutefois que la télévision (qui est aussi un média-synthèse), malgré le fait qu'il ne s'agisse pas d'un art en tant que tel, est également un média fréquemment cité dans le récit djebarien.

Voici quelques extraits qui démontrent l'influence qu'exercent les arts et la télévision sur l'imaginaire djebarien qui en fait généreusement mention :

Elle croyait avec force au cinématographe [...] (*Prison*, 274).

Brusquement, la nécessité du travail d'images-sons [...] (*ibid.*, 224).

Pour le peintre, plutôt un poète (mais c'était sa peinture qu'il vendait aux nouveaux nantis [...] (*Alger*, 27).

[...] je commençais à être fascinée par la même photographie [...] (*Prison*, 259).

[...] voix anonymes [...] sur fond d'une musique de flûte d'Edgar ... (*Sépulture*, 16)

[...] je n'ai stationné que devant une étrange mosaïque dont je ne me souvenais plus ! (*ibid.*, 106).

[...] ce dessinateur excellent dans les scènes de chasse [...] (*Fantasia*, 252-253).

[...] ils demandèrent des rythmes lents pour danser [...] (*ibid.*, 60).

[...] « théâtre de boulevard » [...], pensais-je [...] (*ibid.*, 84).

[...] la scène de l'enterrement, filmée par une télévision française [...] (*Blanc*, 228).

La manière dont certains de ces arts colorent de leur imaginaire le lexique utilisé par Djébar mérite par ailleurs d'être soulignée, car cela nous permettra d'apprécier l'importance non négligeable avec laquelle leur présence s'impose de plusieurs façons d'un bout à l'autre des récits que nous étudions¹⁴⁷. Pour l'ensemble de ces arts en question, la romancière dispose en effet d'un éventail impressionnant de termes hétéroclites dont elle se plaît à faire un usage franc, c'est-à-dire explicite et répétitif. Ces mots sont tantôt très techniques et tantôt plus ordinaires, mais restent toujours, d'un point de vue intermédial, inscrits dans l'interdiscours.

Pour commencer, voyons ce qu'il en est du cinéma au sujet duquel nous avons pu édifier un véritable petit lexique¹⁴⁸ : « repérages », « rushes », « caméra », « écouteurs », « chef-opérateur », « moteur », « plateau », « tournage », « scène », « image », « photographies », « machine à enregistrer », « enregistrer », « bobine », « ruban magnétique », « bande », « accéléré », « ralenti », « cadre », « cadrages », « gros plans », « plan large », « zoom », « panoramique », « mouvement », « acteur », « costumes », « personnages », « décor », « champ », « hors champ », « arrière-plan », « montage », « long-métrage », « mélodrame », « film », « synopsis¹⁴⁹ ».

La peinture, pour sa part, bénéficie d'un traitement similaire et l'on peut donc aussi dresser, à son propos, une liste de termes clés : « peintre », « fresque », « tableau », « cadre pictural », « reproductions », « pinceau », « aquarelle », « odalisque », « portrait », « clair-obscur », « perspective », « taches », « nuances », « ton », « croquis », « dessins », « tracé », « ligne », « contour », « musée », « galerie¹⁵⁰ ».

¹⁴⁷ Les mots « arts » et « artistes », pris dans un sens large, sont au départ eux-mêmes régulièrement employés dans la prose djébarienne. Et il en va de même avec les termes « folklore » et « culture », qui appartiennent également à l'univers artistique.

¹⁴⁸ Mais de tous les récits de notre corpus, c'est *Vaste est la prison* qui exploite le plus ce type de vocabulaire, plus spécialement dans les chapitres qu'il consacre aux différentes étapes de tournage du film *La Nouba*.

¹⁴⁹ Dans une perspective plus intertextuelle, quand il s'agit de cinéma, Djébar renvoie aussi à un artiste précis, au cinéaste Pasolini, dans *Vaste est la prison* (*op. cit.*, p. 200). Soulignons que Djébar, réalisatrice du film *La Nouba*, figure à ce titre, précisément, dans certains chapitres de ce livre où elle rend compte des différentes étapes de tournage l'ayant conduite à produire son long métrage. L'auteure réincarne même ce personnage à la fois dans *Le Blanc de l'Algérie* et *La Femme sans sépulture*, bien que de manière plus succincte et isolée. Nous sommes alors en présence d'une référence intratextuelle étant donné que Djébar renvoie à elle-même en tant que cinéaste au sein de son œuvre romanesque.

¹⁵⁰ Nous aimerions préciser que Djébar déploie également dans ses textes un langage de la couleur en se concentrant néanmoins par-dessus tout sur les non-couleurs blanche et noire qui demeurent celles

Mais quand il s'agit d'art pictural, Assia Djébar parsème aussi ses récits de références davantage intertextuelles, dans la mesure où elle renvoie littéralement à des noms d'artistes ou encore d'œuvres connus. En voici quelques exemples : « Goya », « Delacroix », « Picasso », « Ingres », « Chagall », « Kandinsky » et « Fromentin¹⁵¹ ».

Même chose pour la musique, peut-être même davantage en ce qui la concerne¹⁵² : « opéra », « ouverture », « concert », « entracte », « rappels », « projecteurs », « coulisses », « loge », « ténor », « contralto », « baryton », « soprano », « cantatrices », « aède », « chanter », « troubadour », « mélodies », « chants », « chanteuses », « youyous », « chanteur de raï », « chanter », « chœurs », « vocalises », « interprètes », « solo », « fugue », « sonate », « chanson », « hymne »,

qu'elle privilégie de préférence à toutes les autres. Ce fait est d'ailleurs à ce point remarquable que des études ont été réalisées à ce sujet, notamment dans l'article de Frederick Ivor Case – que nous avons déjà cité dans l'introduction de cette thèse et qui est intitulé « Esthétique et discours idéologique dans l'œuvre d'Ousmane Sembène et d'Assia Djébar » (*loc. cit.*, dans Sada Niang (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone ; Ousmane Sembène et Assia Djébar, op. cit.*) – et dans celui d'Emily Tomlinson titré « Assia Djébar's White Spaces » (dans E. Gilby & K. Harstein éditeurs, *Space : New Dimensions in French Studies*, New York, Peter Lang, 2004, pages 59-68).

¹⁵¹ Ces peintres n'apparaissent, chacun, que dans des récits précis. Nous savons déjà que Delacroix et Picasso sont cités dans les textes et/ou les paratextes de *Femmes d'Alger* et *L'Amour, la fantasia* (où la référence faite à Fromentin est en outre maintes fois reprise). Mais Delacroix est de surcroît cité dans *Vaste est la prison* où son voyage à Alger et la genèse de son tableau *Femmes d'Alger* y sont rappelés (*ibid.*, p. 129). Goya (et son tableau de 1814 *Exécution du 3 mai*), Ingres, Chagall et Kandinsky sont pour leur part nommés dans *Le Blanc de l'Algérie* (*op. cit.*, pages 243, 249, 36 et 271). Il est à noter que le renvoi à Kandinsky est longuement expliqué dans le chapitre intitulé « Écrire le blanc de l'Algérie ». L'auteure y révèle qu'elle s'inspire, pour écrire son récit, de la définition qu'a donnée ce peintre abstrait de la non-couleur blanche. Ce n'est donc qu'au moment de la lecture de ce chapitre qu'il est possible de comprendre exactement ce que signifie le titre *a priori* mystérieux du livre, lequel fait très implicitement allusion à Kandinsky : « [...] je ne peux exprimer mon malaise d'écrivain et d'Algérienne que par référence à cette couleur ou plutôt à cette non-couleur. « Le blanc sur notre âme, agit comme le silence absolu », disait Kandinsky. Me voici sur ce rappel de la peinture abstraite, en train d'amorcer un discours en quelques sorte déporté » (*ibid.*, p. 271). De manière plus générale et moins précise, cependant, il arrive que Djébar mentionne dans ses récits la présence historique de certains artistes qui ont réellement été témoins de certains événements, sans toutefois les nommer. Ainsi, dans *L'Amour, la fantasia*, par exemple, le récit s'ouvre pour sa part sur les premiers jours de la conquête française d'Alger, décrite à la manière d'un spectacle impressionnant et que des peintres, des dessinateurs et des graveurs venus de France se plaisent à mettre en œuvre. Mais il arrive aussi qu'un personnage-peintre ne soit qu'un pur produit de la fiction, c'est-à-dire conçu de toutes pièces par l'auteure algérienne. À travers la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, l'on rencontre en effet un peintre qui passe ses journées dans des asiles où il dessine pour des fous.

¹⁵² Comme c'était le cas avec le cinéma, la musique est surtout interpellée, d'abord, dans le récit *Vaste est la prison* dont le titre s'inspire, rappelons-le, d'une complainte berbère, et dans *L'Amour, la fantasia*, en deuxième lieu, dont la construction de la troisième partie observe plus ou moins la structure d'une sonate tout en renvoyant à Beethoven. Puisque le cinéma participe grandement de la rédaction de ces textes, l'on s'étonnera peu que la musique s'y trouve également impliquée puisque, nous l'avons vu, la musique (comme la photographie) n'intéresse Djébar surtout qu'en tant qu'art indissociable du médium cinématographique. Que le cinéma et la musique se voient de près dans *Vaste est la prison* et

« interlude », « lithanies », « complaintes », « lamento », « air », « thrène », « cantilène », « sistre », « oraison », « oratorio », « liturgie », « staccatos », « modulations », « tambour », « flûte », « nay », « luth », « trompette », « violon », « cymbale », « percussions », « guitariste », « trompettiste », « saxophoniste », « batteur », « cordes », « quatuor », « lyrique », « répertoire », « tempo », « battements », « rebato », « cadence », « vibrations », « tonalité », « musicologue », « musicologie », « magnétophone », « micro », « archives sonores », « microsillon », « disques », « jazz », « pavane », « acoustique », « studio ».

Et encore une fois, dans une optique plus intertextuelle, Djébar fait aussi référence à certaines célébrités du monde de la musique classique : « Beethoven », « Mozart », « Edgar Varèse », « Béla Bartok¹⁵³ », « Taos Amrouche ».

En ce qui concerne la photographie, cet art partage respectivement avec le cinéma et la peinture certains éléments lexicaux déjà mentionnés plus haut¹⁵⁴. Ancrés dans une pratique de l'interdiscours, nous rencontrons avec la photographie (ce qui n'est pas le cas avec la mosaïque) des mots spécialisés tels que « flash¹⁵⁵ » et « cadre¹⁵⁶ », lesquels se veulent surtout génériques dans la mesure où ils renvoient parfois sans ambiguïté à l'art photographique dans le contexte des récits de notre corpus d'étude.

L'Amour, la fantasia n'est donc pas un hasard et nous aurons l'occasion de le démontrer lors de l'analyse de ces récits dans les chapitres ultérieurs de cette thèse.

¹⁵³ L'on trouve ces auteurs cités, selon l'ordre suggéré, dans *L'Amour, la fantasia* (Beethoven. Au niveau du paratexte, on l'a vu), *Le Blanc de l'Algérie* (Beethoven et Mozart, *op. cit.*, p. 224) et *La Femme sans sépulture* (Varèse et Bartok, *op. cit.*, p. 16). Dans un autre ordre d'idées, Djébar échafaude aussi, dans *Vaste et la prison* et par endroits seulement, un décor où prend place un complexe culturel rempli d'artistes en tous genres (danseurs, musiciens, chanteurs). Ces derniers restent toutefois souvent anonymes, probablement parce qu'ils sont moins connus. Dans *Le Blanc de l'Algérie*, en outre, parmi les personnalités défunttes auxquelles la romancière tient à faire hommage, l'on rencontre Taos Amrouche, écrivaine, mais aussi et surtout, chanteuse populaire « consacrée sur scène, en interprète magistrale de la parole des Ancêtres » (*op. cit.*, p. 206). Djébar propose néanmoins aussi parfois des personnages-musiciens qui ne sont que le fruit de son imagination et qui n'ont rien d'historique, comme dans *Femmes d'Alger* qui met en scène une musicologue, laquelle travaille dans un laboratoire d'institut de recherches musicales et passe ses journées à étudier des chants traditionnels de femmes arabes.

¹⁵⁴ Et bien sûr, nous aurons remarqué que le cinéma et la peinture ont aussi en commun un certain nombre de termes clés.

¹⁵⁵ « Un photographe le mitraille d'un flash [...] », peut-on lire, par exemple, dans *Le Blanc de l'Algérie*, *ibid.*, p. 186.

¹⁵⁶ Il est à noter que quand il est question de photographie, Djébar ne propose toutefois pas de références intertextuelles comme elle le fait avec le cinéma, la peinture et la musique. Mais elle en propose très clairement une avec l'art de la mosaïque, rappelons-le, quand elle exhume de l'oubli les anciennes mosaïques de Cherchell dans *La Femme sans sépulture*, surtout celle qui s'intitule « Ulysse et les sirènes ».

Viennent ensuite s'inscrire dans l'univers de la danse les mots suivants (et qui valent aussi parfois pour la musique) : « chorégraphie », « danse », « danseuses », « naylettes », « tango », « java », « swing », « valse », « pavane ».

En ce qui a trait au théâtre, l'on peut croiser lors de la lecture des mots (que cet art a parfois en commun avec, entre autres, le cinéma et la danse) tels que : « comédiens », « costumes », « drame », « tragédie », « acte », « auteur dramatique », « improvisation », « complexe culturel », « amphithéâtre ».

Le dessin, proche de la peinture, s'entoure quant à lui des termes suivants : « fusain », « trait », « ligne », « croquis », « craie », « crayeux ».

La télévision, enfin, est parfois pointée du doigt à travers certains mots comme « émission ».

Dans ce tourbillon de termes d'inspiration artistique dans lequel se retrouve emporté le lecteur du récit djebarien, on découvre également une réelle préoccupation pour la question de l'écriture qui se manifeste, de la même manière, entre autres à travers l'exploitation d'un vocabulaire qui renvoie au vaste domaine du scripturaire avec insistance¹⁵⁷ : « écriture », « écrire », « scripturaire », « mots », « lettres », « alphabet », « rapport », « inscriptions », « caractères », « hiéroglyphes », « texte », « livres », « manuscrits », « romans », « bibliothèque », « auteurs », « écrivain », « poète », « lire », « copier », « recopier », « noter », « carnet de notes », « écrits », « poésie », « trace », « plume ».

Que la thématique de l'écriture, dans le récit djebarien, entrelace ainsi toutes les autres – qui embrassent le secteur des arts – n'a rien d'insignifiant, évidemment, et encourage dès le départ à croire, au contraire, qu'une importante réflexion s'articule chez Assia Djébar autour de la relation que peuvent entretenir les pratiques scripturaires et artistiques de manière générale.

Lorsque la romancière va jusqu'à rédiger, par exemple, des mots ainsi alignés dans *Le Blanc de l'Algérie* – « [...] le désir me prend, au milieu de cette galerie funèbre, de déposer ma plume ou mon pinceau [...] » (*Blanc*, 162) –, les choses

¹⁵⁷ Cela se vérifie de façon marquée dans *Vaste est la prison* et *Le Blanc de l'Algérie* qui réservent tout bonnement des sections, bien que courtes, à la thématique de l'écriture. Leurs titres sont d'ailleurs des plus éloquents à ce sujet : « Le silence de l'écriture » (il s'agit de la séquence d'ouverture de *Vaste est la prison*) et « Écrire le blanc de l'Algérie » (qui, nous le répétons, constitue la quatrième et dernière partie du roman).

semblent effectivement vouloir se présenter de cette façon : dans le récit djebarien, ne serait-ce qu'au niveau du lexique qui est employé, on l'a vu, tout se passe comme si l'écriture et les autres arts pouvaient se voisiner de près, se croiser, se rencontrer, dialoguer, voire se substituer les uns aux autres, un peu comme la « plume » et le « pinceau » dans la citation reproduite ci-dessus, lesquels semblent être d'égale importance au regard de l'auteure ; dans la « galerie funèbre » – métaphore qu'utilise l'écrivaine pour désigner son livre *Le Blanc de l'Algérie*, assimilant, par la même occasion, ce projet d'écriture à un espace habité d'images –, la plume OU le pinceau, peut-on lire, doivent être déposés une fois le travail terminé (celui de la rédaction OU de la peinture du *Blanc de l'Algérie*, les deux expressions se valent ici, compte tenu de ce qui est suggéré par métaphore¹⁵⁸). L'un ou l'autre, la plume ou le pinceau, sont des outils, des moyens d'expression qui donnent l'impression d'être pareillement utiles pour Djébar. Et considérer le texte comme un livre ou comme une galerie d'images semble, à la limite, revenir presque au même aux yeux de l'auteure.

3.2 *Les personnages dans le récit djebarien*

Le lecteur de Djébar est fréquemment appelé à rencontrer des personnages œuvrant dans la sphère de l'art et qui s'affichent à titre de peintres, de cinéastes ou de musiciens. Rien que dans le recueil *Femmes d'Alger*, nous croisons un « peintre [...] au milieu de portraits de mères décharnées et accusatrices, certaines dans un ciel bleu, d'autres sur fond presque noir » (*Alger*, 79) ; une femme travaillant « dans le laboratoire de l'institut de recherches musicales » d'Alger (*ibid.*, 72) ; et un « chanteur algérois [...], irrégulier et fantasque dans ses ruptures — qui marque à sa guise l'accélération » (*ibid.*, 83).

Parce qu'ils renvoient clairement à des milieux intermédiaires précis, à l'instar du vocabulaire spécialisé parfois employé par l'auteure, des personnages de cette nature incarnent des références interdiscursives explicites, au sens où Vermetten les conçoit¹⁵⁹. Mais ils peuvent en déborder le cadre dès lors qu'ils font de surcroît l'objet

¹⁵⁸ Cette question de la métaphore liée aux relations entre les arts constitués dans et par l'écriture, et ses images, sera davantage élaborée lors des prochains chapitres de cette thèse qui seront consacrés à l'analyse de notre corpus.

¹⁵⁹ Dans *Un tropisme cinématographique, op. cit.*

d'une mise en récit, particulièrement quand c'est leur art qui est raconté¹⁶⁰. La narrativisation du média donne alors parfois aussi lieu, chez Djébar, à une écriture frappée dans son ensemble du sceau de l'intermédialité implicite¹⁶¹. À ce sujet, trois exemples probants nous viennent à l'esprit.

S'imposent d'abord les chapitres qui, dans *Vaste est la prison*, relatent l'expérience cinématographique de la narratrice-principale du roman¹⁶² (associée à l'auteure). Attachés à décrire dans le détail les différentes étapes de réalisation qui furent celles de *La Nouba*, ils constituent un véritable journal de tournage :

Le 18 décembre de cette année-là, j'ai tourné le premier plan de ma vie : un homme assis sur une chaise de paralytique regarde, arrêté sur le seuil d'une chambre, y dormir sa femme (*Prison*, 173).

Lila dort, image du premier plan. Visage aux traits purs, un fichu rouge noué au-dessus du front à la manière traditionnelle (*ibid*, 198).

" N'existe plus enfin le regard-espion ", clame mon personnage de Lila. Lila sous les projecteurs [...] (*ibid*, 224).

Deuxième jour de tournage. [...] Ce même jour, nous procédons au dernier des zooms : il encercle la femme qui maintenant manifeste un sommeil agité (*ibid*, 247).

La mère joua une première scène au lit avec l'enfant (*ibid*, 274).

Cinquième jour de tournage. [...] j'ai précisé un cadrage de paysage (*ibid*, 295).

En cette dernière partie du tournage en extérieur, je me retrouve en compagnie de l'opérateur avec sa caméra, dans cette grue élevée à vingt mètres au-dessus d'un champ : nous tentons un long plan panoramique sur l'aqueduc romain qui, en dehors de Césarée, en délimite encore l'ancienne aire (*ibid*, 321).

Toujours dans le même roman, il faut mentionner ces extraits au cours desquels la même narratrice, nostalgique, se remémore laborieusement une séance de photographie de classe qui a eu lieu alors qu'elle était encore enfant. Le média

¹⁶⁰ Il va de soi que la question du vocabulaire spécialisé (renvoyant à divers médias) se trouve alors fortement impliquée dans de tels extraits.

¹⁶¹ Par contre, ce ne sont pas nécessairement toujours les passages concernés par ces mises en récit qui sont « spécialement » marqués de la sorte. Considérés isolément, ils le sont parfois, peu ou prou, ou alors pas du tout, mais s'inscrivent dans des romans qui présentent indéniablement les traits de ce marquage, de manière étendue.

¹⁶² Ils sont intégrés à la troisième partie du livre intitulée « Un silencieux désir ». Ils sont en outre reconnaissables aux titres qu'ils portent, toujours le même (*Femme arable*, précisément en italique), lesquels font l'objet d'une numérotation chronologique indépendante.

photographique se retrouve ainsi au cœur de la narration : « Reconstituer l'instant de la pose [...]. Tout va bien maintenant, juste avant le déclic [...] » (*ibid*, 271).

Nous pourrions enfin ajouter à cela l'exemple du roman *La Femme sans sépulture* dont un chapitre capital se donne à lire comme une *ekphrasis* au féminin de la mosaïque *Ulysse et les sirènes*, laquelle restitue « un épisode fameux de l'Odyssée » où « sur le bateau, le personnage central [Ulysse] paraît figé¹⁶³ [...] » (*Sépulture*, 107).

La présence de personnages-artistes dans le récit djebarien constitue, avec force d'évidence, un indice explicite d'intermédialité (de nature interdiscursive) qu'il importe de souligner. Mais à partir du moment où ces protagonistes et les arts qu'ils pratiquent sont mis en récit, parce que cette interdiscursivité vise le narratif, parce que le média entre dans l'histoire, nous basculons davantage du côté d'une intermédialité en puissance, dont le texte djebarien se trouve intrinsèquement marqué.

4) Médias dominants et non dominants dans le récit djebarien

À l'issue de ce chapitre, nous pouvons affirmer que le cinéma, la peinture et la musique demeurent pour Assia Djebar ses médias de prédilection, lesquels inspirent la rédaction de ses textes plus qu'aucun autre média. Avec la mosaïque, la photographie, pour sa part, constitue un média d'influence moins déterminante.

Cela a pu se vérifier clairement et indubitablement grâce à l'analyse que nous avons faite des diverses manifestations explicites de l'intermédialité qui marquent – à bien des égards – plusieurs éléments paratextuels et textuels des différentes pièces de notre corpus d'étude.

De telles manifestations sont en effet le signe, chez Djebar, d'un souci omniprésent, en particulier pour le cinéma, la peinture et la musique, signe qui nous incite à chercher l'impact implicite que ces arts et médias ont pu avoir sur l'écriture djebarienne, car il semble évident que dès le départ, les œuvres de notre corpus

¹⁶³ Nous disons *ekphrasis* « au féminin », car la narratrice-principale du livre se substitue à la figure d'Ulysse. Les femmes qui entourent cette narratrice dans le roman sont par ailleurs subtilement comparées aux sirènes de la mosaïque. Leurs voix sont identifiées à des chants auxquels la mémoire collective de Césarée semble demeurer sourde depuis toujours. Nous étudierons ce cas d'*ekphrasis* en profondeur lors du sixième chapitre de cette thèse.

procèdent d'une volonté flagrante de faire dialoguer des arts/médias entre eux, mais aussi avec l'histoire des femmes.

Nous devons nous demander, maintenant, pourquoi la romancière garde une aussi nette préférence pour le cinéma, la peinture et la musique. La relation que nourrit son écriture avec ces médias lui permet-elle plus aisément et/ou plus efficacement qu'avec les autres médias sus-mentionnés (la photographie et la mosaïque) de libérer le personnage de la musulmane par l'esthétique en lui restituant sont droit à la parole et à l'image ? Si oui, comment et dans quelle mesure ?

C'est ce que nous proposons de chercher à découvrir dans les prochains chapitres de cette thèse. L'intermédialité explicite qui caractérise le récit djebarien, et que nous nous sommes attachée à mettre en lumière ici, en préfigure une autre, plus implicite, que nous espérons analyser en profondeur dans un deuxième temps, car c'est justement ce travail qui nous donnera la chance, entre autres, de pouvoir répondre à cette question lancée en guise d'ouverture.

CHAPITRE III

Art majeur : Cinéma dans le récit djebarien

1) Cinéma et littérature dans le récit djebarien

Le cinéma, la peinture et la musique restent les médias qui ont le plus influencé l'écriture des récits de notre corpus. Le septième art l'emportant cependant dans ce rôle sur les deux autres, ce chapitre proposera d'abord de recenser les divers et majeurs renvois que le texte djebarien lui fait implicitement, références qu'un lecteur attentif peut repérer à travers certains procédés d'écriture que privilégie Assia Djébar et qui créent toutes sortes d'*effets cinéma*.

Si notre démarche consiste à étudier séparément la manière dont le cinéma, la peinture et la musique ont pris part à la rédaction des livres qui nous retiennent, ce n'est évidemment que par souci de clarté méthodologique. Le septième art ayant souvent — et à juste titre — été qualifié d'art-synthèse, dans la mesure où il doit son existence à bien d'autres arts, nous serons aussi amenée à jeter des ponts entre le cinéma, la peinture et la musique d'ici la fin de ce chapitre, alors même que nous apprécierons les relations qu'ils entretiennent avec le récit djebarien.

Nous insistons enfin sur le fait que notre travail en sera effectivement surtout un de repérage. La pluralité, la richesse et l'importance des renvois sus-mentionnés que le récit djebarien fait au cinéma nous y obligent, de sorte que nous ne pourrions leur réserver une analyse et une interprétation approfondies. Cerner ceux qui s'imposent par leur qualité de présence, les retenir et les décrire constituera donc notre principale préoccupation¹.

Mais voyons, dans un premier temps, comment se vérifie la nécessité d'une telle entreprise, car s'il est vrai que les textes d'Assia Djébar concourent en de nombreux aspects au déploiement d'une écriture marquée par le septième art, multipliant à l'envi des références à la fois subtiles et pertinentes, c'est également parce qu'ils y sont prédisposés de plusieurs manières.

¹ Il faut noter par contre que cette qualité de présence varie d'un récit à l'autre selon la nature des renvois dont il est question (ces derniers se retrouveront ainsi plus ou moins nombreux et diversifiés dans plusieurs récits d'Assia Djébar à la fois ou alors, au contraire, n'en retrouverons-nous des occurrences — encore plus ou moins multiples et riches — que dans certains récits isolés surtout). Par ailleurs, les exemples littéraires susceptibles de bien les illustrer (tirés de notre corpus d'étude djebarien) varieront pareillement en nombre et en fréquence selon ce que l'auteure privilégie. Or ce qu'elle favorise est aussi souvent lié à ce qu'elle pratique au cinéma en tant que réalisatrice (de cette façon, par exemple, elle accorde plus d'importance aux angles de prise de vue qu'aux phénomènes de surimpression, tant dans ses films que dans ses romans lorsqu'elle en reproduit les effets par le déploiement de procédés d'écriture précis. Nous le découvrirons au fil de ce chapitre).

1.1 *Le récit djebarien et sa prédisposition à une écriture-cinéma*

Dans cette courte section, nous tâcherons de mettre le doigt sur trois grandes caractéristiques du récit djebarien qui l'entraînent à favoriser une rencontre féconde avec le septième art.

– *Un univers mental omniprésent*

Le rapport de ressemblance qui peut être établi entre la question du film et celle du rêve n'est plus à démontrer. Une opinion du scénariste et réalisateur espagnol Luis Bunuel, manifestée à ce sujet en 1960 (et demeurée célèbre depuis), en témoigne d'ailleurs avec éloquence :

Le mécanisme créateur des images cinématographiques est de par son fonctionnement, celui qui, parmi tous les moyens d'expression humaine, rappelle le mieux le travail de l'esprit pendant le sommeil. Le film semble une imitation involontaire du rêve².

Et nombreux sont les critiques qui l'ont affirmé, analysé de loin ou de près³. Or pour être plus juste, les chercheurs reconnaissent également que ce rapprochement s'opère, par ricochet, avec plusieurs types complexes d'activités mentales, psychiques (celles de la mémoire, donc du souvenir ; de la vision, de l'hallucination). L'univers cinématographique s'est ainsi imposé, depuis toujours, comme un lieu privilégié de traduction de l'inconscient humain ou de ses états seconds. À ce sujet, Marcel Martin rappelle en effet que :

Le cinéma a pu *visualiser* par divers moyens [...] un certain nombre de comportements psychologiques ou psychiques [comme] [...] LE RÊVE [...], LA RÊVERIE ÉVEILLÉE [...], L'HALLUCINATION⁴ [...].

Et le cinéma djebarien ne fait pas exception. Ne serait-ce qu'avec le premier long-métrage d'Assia Djebar, *La Noubia* (1978), le spectateur est amené à partager avec le personnage principal (Lila) la vision de certains de ses cauchemars. Ces remarques deviennent intéressantes pour nous lorsque nous constatons que les récits de

² Luis Bunuel, « Poésie et cinéma », dans *Premier Plan*, n°13, 1960. Non paginé.

³ Parmi eux, citons Louis Marin, J.C. Robert, Jean Mitry, Raymond Bellour, Béla Balazs, Iouri Lotman, François Jost, Marcel Martin, Jeanne-Marie Clerc, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier et Christian Metz (qui, dans *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma* paru à Paris chez UGE en 1977, s'est aussi attaché à étudier ce qui distingue fondamentalement le film du rêve).

⁴ Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*, Paris, Les éditeurs de France réunis, 1977, p. 217-222.

notre corpus, placés sous l'influence de ce cinéma⁵, réservent aussi à l'univers mental de leurs personnages une attention non négligeable : ils offrent ainsi un éventail de scènes tour à tour mémorielles, hallucinatoires et oniriques, incarnant par ce fait même un mécanisme d'écriture « visuelle » en puissance pouvant souvent créer des effets de visualité susceptibles de rappeler ceux qui découlent de l'emploi de certaines techniques cinématographiques. Comme l'écrit Marc-F Gélinas, l'espace du rêve (et de l'esprit en général) demeure conséquemment le lieu privilégié d'un partage possible, aussi riche que réel, entre cinéma et littérature :

[...] au niveau de leur présentation, film, texte et rêve partagent des caractéristiques semblables. [...] [Il existe] des points de jonction qui font que le rêve, le texte et le film partagent un terrain commun⁶ [...]

Les protagonistes de l'œuvre romanesque d'Assia Djébar, quand ils ne sont pas en train de rêvasser, de méditer, d'imaginer tout et rien, de songer à ceci ou à cela, de se remémorer laborieusement leur passé, sont en effet fréquemment plongés dans des états seconds ou une vie psychique des plus actives, et dont les scènes nous sont généralement rapportées avec un luxe de détails⁷, ce qui favorise indéniablement une écriture flirtant avec le septième art.

— *Une invitation constante à une lecture-spectature*

Dans une autre veine, presque tout (outre les rêves et les hallucinations) dans l'œuvre romanesque djébarienne — à savoir les moindres situations, actions, épisodes,

⁵ Nous verrons que Djébar est surtout influencée par sa propre expérience cinématographique lorsqu'elle écrit ses romans. À titre de réalisatrice et d'essayiste, l'auteure algérienne a élaboré une véritable théorie du film toute personnelle — comme le souligne et le démontre le critique Stacey A. Weber-Fève dans son article « Assia Djébar as Film Theorist in « Touchia Ouverture » and *Ces Voix qui m'assiègent* » (*The French Review*, volume 81, n° 3, février 2008) — qui a très largement déterminé les procédés d'écriture que déploient ses récits.

⁶ Marc-F. Gélinas, « Du film, du texte et du rêve, en tant qu'objets et activités symboliques », dans *Cinémas* (Le Scénario), vol. 2., n°2-3, p.121.

⁷ Dans *L'Amour, la fantasia*, par exemple, on retrouve des rêves récurrents que fait la principale narratrice-personnage (qui s'identifie à certains niveaux à Assia Djébar ; la dimension autobiographique du *Quatuor algérien* — formé de, rappelons-le, *L'Amour, la fantasia*, *Vaste est la prison*, *Le Blanc de l'Algérie* et *La Femme sans sépulture* (de manière plus hypothétique) — a été reconnue par l'auteure comme par la critique) sur l'épisode du décès de sa grand-mère qui a littéralement marqué sa vie. *Vaste est la prison* présente pour sa part la même narratrice en proie à des rêves identiques. *La Femme sans sépulture* reste fidèle à cette constante en mettant notamment en scène Hania, fille de Zoulikha (héroïne-maquisarde décédée de la guerre d'indépendance d'Algérie, dont le cadavre est resté introuvé, *sans sépulture*), qui rêve qu'elle parvient à trouver le tombeau de sa mère. La liste de ces exemples, qui

remémorés ou non — se donne explicitement à lire par la narration en termes de « scène », dans le sens *a priori* large de « spectacle ». C'est-à-dire que l'usage très fréquent de ce vocable (« scène ») chez Djébar ne doit pas obligatoirement (bien au contraire) être associé aux définitions qu'en donnent certains arts comme le théâtre, la danse et le cinéma⁸ ; ou être perçu en tant que tel. Mais cet usage n'en pousse pas moins le lecteur à se comporter en spectateur de ce qu'il lit, à activer des compétences de réception « visuelle » de l'œuvre, à l'image des personnages (parfois également narrateurs), toujours posés en qualité de témoins oculaires de l'univers dans lequel ils évoluent⁹ : avec ces scènes et ce qu'elles exposent à la vue, « le regard, sujet ou objet de perception, inaugure [...] un geste de mise en spectacle qui donne naissance à une véritable institution de l'image¹⁰ », remarque Beïda Chikhi.

Cependant, cela n'empêche aucunement que de tels « scènes » et « spectacles » soient parfois clairement et étrangement présentés comme des films à visionner alors qu'ils n'en sont pas du tout au départ, ou pas encore¹¹. Ou alors, ces passages, bien

espère donner une petite idée de la façon dont le texte djébarien aime à mettre en scène le récit de rêve, n'est pas exhaustive.

⁸ Bien qu'il arrive aussi que certains passages contextualisent leurs « scènes » dans le cadre de spectacles de variétés, de soirées dansantes ou d'une réalisation cinématographique précise. Le roman *Vaste est la prison* en offre à lui seul plusieurs exemples (pensons à cet imposant complexe culturel où la principale narratrice-personnage raconte — tout en reconstituant ces souvenirs sous nos yeux — avoir passé certains étés à apprécier des prestations culturelles variées, dont théâtrales, à rencontrer des artistes. Elle relate et reproduit en outre ces moments de sa vie au cours desquels elle a dansé sous des projecteurs ou réalisé le tournage du film *La Nouba*).

⁹ Si nous voulons proposer encore une petite liste d'exemples parmi tant d'autres : sont toujours définis en termes de « scènes », de « spectacles » les menus épisodes de maints événements, tantôt exceptionnels ou particuliers (violence conjugale, circoncision, fiançailles, mariages, défloraisons des nuits de noce, conquêtes amoureuses ou historiques, découvertes archéologiques, assassinats, journées-soirées funèbres, enterrements), tantôt banals, issus de la vie quotidienne (journées-soirées familiales, rencontres entre amies, cela avec leurs diverses activités tels que les repas, les bains au hammam, les heures de travail), et qui doivent donc être appréciés par des personnages et-ou de lecteurs « spectateurs ». Ces deux citations en font foi : « [...] je traîne sur le campus de l'université. Le plaisir d'être spectatrice [...] » (*Blanc*, 36) ; « Silence de l'affrontement [...]. Qui dès lors constitue le spectacle, de quel côté se trouve vraiment le public ? » (ce passage de *L'Amour, la fantasia* décrit les premiers moments de la conquête française d'Alger. L'arrivée de L'Armada française qui glisse devant La Ville d'Alger est présentée comme un face à face qui met en présence ceux qui regardent et qui sont regardés, qu'ils soient Français ou Arabes, hommes des bateaux ou de la capitale algérienne. Nous verrons que cet extrait déploie des procédés d'écriture dont le travail rappelle celui de certaines techniques tour à tour cinématographiques (bien que rien dans le texte n'encourage à le penser) et picturales (le texte use d'un vocabulaire propre à la peinture qui peut programmer la lecture et la compréhension de ce passage en ce sens) (*op. cit.*, 14).

¹⁰ Dans *Désir d'histoire et d'esthétique* (*op. cit.*, p. 160).

¹¹ Un moment de la vie de Zoulikha, que se remémore la principale narratrice-personnage de *La Femme sans sépulture* avec Mina, fille de Zoulikha, alors que la narratrice projette éventuellement de réaliser un film sur ce sujet (elle est d'ailleurs présentée dès l'ouverture du roman dans ce rôle, entamant ce projet), devient littéralement dans la conversation un scénario, puis un film que les personnages s'amuse à

qu'ils ne soient pas déclarés « cinématographiques », contextualisés dans le cadre d'un film visionné ou d'un tournage dont ils seraient ou deviendraient l'objet ; bien que rien finalement n'autorise à les rattacher, ni de près ni de loin, au septième art, donnent quand même lieu à des procédés d'écriture qui reproduisent des effets visuels et sonores proches de ceux du cinéma¹².

— *Des personnages-regard, des personnages d'écoute*

Les personnages de l'espace romanesque djebarien ainsi présentés — des femmes, très majoritairement, perpétuels témoins visuels de leur univers —, qu'ils soient responsables ou non de la narration, n'existent essentiellement que par leur regard, peu importe les rôles qu'ils revêtent : réalisateurs de films ayant l'habitude d'embrasser le monde avec leurs yeux ; protagonistes qui se plaisent à imaginer ce monde et-ou son Histoire (ou les leurs propres) comme des scénarios, des films à

décrire en ces mots et à faire défiler en tant que tels sous nos yeux : « [...] pourrais-je revenir [...] à ce dernier récit [...] et le faire défiler comme un scénario [...] ? [...] Donc, je commence : une fin d'après-midi, la scène démarre chez Dame Lionne [...]. [...] Ensuite, poursuit la narratrice, je vois ce film se dérouler presque en muet [...] » (*op. cit.*, 153-154). Dans *Vaste est la prison*, la principale narratrice-personnage conclut un court chapitre sur le récit de certaines étapes du tournage de son film *La Nouba* en s'adressant au lecteur à titre de spectateur de ce film. Or le fait qu'il ne s'agisse pas là d'un film à proprement parler, mais bien d'un récit littéraire racontant la réalisation d'un film, et le fait que la narratrice passe outre cette distinction pour confondre les deux l'instant d'une seconde, n'est pas sans rendre le lecteur confus qui se trouve soudain à devoir considérer l'œuvre littéraire comme une œuvre du septième art : « Dans ce film, une femme seule, se promenant seule, pose un regard fertile sur les autres femmes. Pendant tout ce temps, nous, c'est-à-dire les autres du film, d'autres, vous, nous, la regardons en tentant de lui faire sentir qu'elle est nous-mêmes... » (*op. cit.*, 302). D'ailleurs, il y a notamment ce passage strictement romanesque, dans *Vaste est la prison* — dans lequel la narratrice se rappelle un soir où il y eut altercation entre son mari violent et un autre homme qu'elle aimait —, qui offre d'être perçu comme un film : « Le film de la scène nocturne revient maintes fois, moi allongée en plein jour : [...] Je vois, je revois aussi la face tordue de haine de l'époux [...]. L'époux dans cette ultime scène [...], dans sa fureur renouvelée [...] » (*ibid.*, 107). Et cette façon qu'a par surcroît la narratrice de confondre parfois l'idée de récit et de film avec celle du rêve, n'est pas sans rappeler ce que nous avons déjà affirmé plus haut à ce sujet : [...] Est-elle bien réelle [cette « femme seule » du film présentée quelques lignes auparavant, *ibid.*, 302] ? N'est-elle pas plutôt simplement notre rêve transporté ?... » (*ibid.*, 302). Ces exemples ne sont pas les seuls, évidemment, mais nous ne pourrions tous les signaler ici. Ceux-là nous ont paru particulièrement intéressants.

¹² Ces effets relèvent aussi parfois de ceux que l'on attribue à la peinture (ils sont alors visuels) ou à la musique (ils sont alors sonores) comme arts indépendants, c'est-à-dire non impliqués dans l'univers filmique. Nous y reviendrons, bien sûr. Rappelons que les correspondances qui peuvent être faites entre l'écriture djebarienne et le théâtre, la mise en scène théâtrale (surtout antique), ont été brillamment étudiées par Mireille Calle Grüber et Hélène Cixous dans *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, plus spécialement dans le chapitre titré « Faire une scène au féminin » (*op. cit.*).

produire, sans toutefois connaître quoi que ce soit au secteur du cinéma ; personnages variés de la vie quotidienne¹³.

Cela n'a rien de surprenant quand on sait que l'auteure de ces récits, Assia Djebar, n'a jamais cessé de pratiquer ouvertement ce qu'elle appelle elle-même « une écriture du regard¹⁴ ». Forte de son expérience cinématographique — qui n'a jamais cessé justement de valoriser le regard (et son parcours) des acteurs filmés¹⁵ —, Djebar semble souvent avoir écrit comme avec une caméra à la main plutôt qu'un crayon ou un stylo. C'est ainsi qu'à titre de narratrice-personnage, tout semble ne passer que par son regard (un regard-caméra) la plupart du temps, de même qu'elle ne présente surtout l'univers de ses personnages au lecteur qu'à travers leurs propres yeux (qui se veulent « caméra » également).

Or cette volonté d'écriture visuelle toute particulière, de nature cinématographique, lui vient du désir de transformer la seule chose qui soit visible des femmes voilées, à savoir leur œil, précisément en œil-caméra¹⁶. Par ce moyen, elles peuvent se libérer en prenant à leur tour possession du monde duquel on les prive, par le mouvement et le regard, sans être vues elles-mêmes (du fait qu'elles sont couvertes

¹³ Pour ne mentionner que quelques exemples tirés de notre corpus : dans *Femmes d'Alger*, la nouvelle « Les morts parlent » livre les détails du déroulement d'une cérémonie funèbre qui nous est exposée à travers le regard d'un seul personnage nommé Aïcha ; dans *Vaste est la prison*, la capitale découverte d'un monument historique est présentée à travers les yeux de plusieurs archéologues ; dans *L'Amour, la fantasia*, rappelons-le, la conquête algérienne se déploie à travers les regards que portent les Français sur la ville d'Alger, mais aussi à travers ceux que rivent les Algériens sur leurs envahisseurs.

¹⁴ « Écriture du regard » est le titre du cinquième chapitre de son essai *Ces Voix qui m'assiègent* (*op. cit.*, p.161-186). Soulignons à nouveau que dans ce chapitre, Djebar parle de son rapport à la peinture, mais surtout au cinéma qui a créé chez elle le besoin, le désir d'une « écriture du regard ».

¹⁵ Dans ses notes de tournage du film *La Nouba*, prises à Tipasa en mars 1977, Djebar écrit à propos de son premier long métrage : «... C'est un film sur la mémoire ; chaque plan est un regard. Leïla [personnage principal du film] est toujours suivie du regard. Et d'abord celui du mari ». (Wassyla Tamzali, « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* », dans *Les deux écrans*, vol. 5, 1978, p. 45).

¹⁶ Dans le domaine des études cinématographiques, le chercheur François Jost a suggéré le terme d'*ocularisation* pour désigner ce qui est montré, narré au cinéma par la caméra, que celle-ci passe par les yeux d'un personnage (Jost parle alors d'*ocularisation interne*, intrinsèque) ou non (alors il s'agit d'*ocularisation externe*). La littérature ayant maintes fois proposé des narrations, assumées ou non par des personnages, relevant surtout de l'art de la *monstration*, du *showing* (comme c'est le cas avec la littérature djebarienne, c.f. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, *op. cit.*), Jost n'a pas hésité à étudier le phénomène de « l'œil-caméra » comme une réalité que partage de manière complexe et riche l'art du cinéma avec celui du roman (*L'œil-caméra. Entre film et roman*, *op. cit.*). Ce livre revisite, renouvelle ainsi la narratologie genettienne et sa notion de *focalisation* — inspirée du vocabulaire visuel et également présente au cinéma — telle que développée dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972). Notons que pour Gaudreault (toujours dans *Du littéraire au filmique*, *op. cit.*), le grand imagier se cache derrière le *narrator* (ou *méga-narrateur*, *narrateur fondamental*, *filmographique*). Il est l'instance intermédiaire

de voiles). En d'autres mots, exactement comme le fait un caméraman qui peut tout observer, à travers tous les mouvements possibles, cela sans être vu (du fait qu'il reste en quelque sorte « voilé » par sa caméra). Assia Djébar, narratrice-personnage de *Vaste est la prison*, décrit ce désir dans ce roman comme suit :

Corps femelle voilé entièrement [...], seul un trou laissé libre pour l'œil. Fantôme [...], ombre qui déambule [...]. Cette image — réalité de mon enfance, de celle de ma mère et de mes tantes, de mes cousines parfois du même âge que moi [...]: silhouette unique de femme [...], c'est elle soudain qui regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde. [...] Ce regard artificiel qu'ils t'ont laissé [...]. Cette fente étrange [...], ce petit triangle noir à la place d'un œil, ce regard miniature devient ma caméra à moi, dorénavant. Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons¹⁷.

Même si ce phénomène d'œil-caméra préside grandement à l'écriture du récit djebarien dont les procédés créent alors inévitablement des effets de visualité cinématographiques aussi nombreux que diversifiés, et même si cela n'est un secret pour personne¹⁸, aucune étude ne s'est attachée à réfléchir rigoureusement sur ce phénomène jusqu'à ce jour, c'est-à-dire dans toutes ses modalités de manifestation.

située entre l'auteur et son texte narratif, fondamentalement responsable de la communication narrative (personnages ou autres) du récit filmique.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 174-175. Cette image de femme voilée à l'œil-caméra se manifeste régulièrement dans le récit djebarien, voire de manière obsédante. À titre d'exemple, on la retrouve encore dans *La Femme sans sépulture* : « J'arpentais, unique silhouette de femme voilée et droite, ces artères de la peur. J'émergeais dans la rue. Je masquais alors mon visage presque entièrement : seul, mon œil libre, en triangle ouvert [...] » (*op. cit.*, 118). Dans les textes de notre corpus, les exemples de personnages qui sont présentés par ailleurs comme des êtres « voyant sans être vus » (ce qui a quelque chose aussi du voyeurisme et l'on sait que Djébar a interprété l'attitude des peintres orientalistes, dont celle de Delacroix, dans ce sens lorsqu'ils ont proposé des visions « interdites » des musulmanes à travers leurs toiles) demeurent très nombreux et variés : dans *Femmes d'Alger*, lors d'une fête donnée pour l'événement d'une circoncision, des jeunes filles dansent et sont observées par un jeune homme caché derrière une fenêtre, demeurant invisible pour elles ; pareillement, dans *L'Amour, la fantasia*, lors de la conquête d'Alger, les Français sont aussi observés à leur insu par certains Algériens restés enfermés chez eux, perchés à leurs fenêtres ; « Dans les calèches, les femmes s'agitaient, voyeuses invisibles », lit-on toujours dans le même roman (*op. cit.*, 105).

¹⁸ « Le regard [...] impose son autonomie comme soumis au seul déterminisme mécanique, celui de l'œil-caméra », remarque par exemple au passage (et donc, trop brièvement) Beïda Chikhi dans *Désir d'histoire et d'esthétique* (*op. cit.*, p. 161) en analysant la problématique du regard, à travers la littérature djebarienne, par-dessus tout à titre de vaste « concept déterminant dans la dialectique dénuder/dévoiler [interprétée] comme modalité d'approche de toutes les formes du réel » (*ibid.*, p. 160). Christiane Chaulet-Achour reconnaît également qu'à plusieurs personnages du récit djebarien (comme à Ali, chirurgien dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*), « revient le jeu de la caméra » (« Eugène Delacroix, Assia Djébar », dans *De la palette à l'écritoire*, *loc. cit.*, p. 56). Sonia Assa-Rosenblum n'hésite pas, quant à elle, à mentionner — dans le sillage des autres critiques — que l'écriture djebarienne est à lire comme une « écriture-caméra », bien que son court article se consacre surtout à l'étude du système complexe de la narration de *L'Amour, la fantasia* (« M'introduire dans ton histoire : entrée des narrateurs dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », dans *Études francophones*, vol. XII,

Il existe cependant, parallèlement à la question du regard-caméra telle qu'on la rencontre dans le récit djebarien, une autre question qui lui est indissociable, mais à laquelle la critique n'a pas réellement accordé d'attention : celle de l'écoute. La question de la voix est aussi omniprésente dans le travail scripturaire de Djébar qu'elle peut l'être dans son cinéma¹⁹. Cela, l'auteure algérienne en a souvent témoigné, ne serait-ce que par la publication de son essai *Ces Voix qui m'assiègent* qui a d'ailleurs stimulé la critique à le réaffirmer souvent par la suite. Mais si le personnage djebarien, particulièrement féminin, se présente comme un personnage-voix (autant qu'un personnage-regard²⁰), il s'ensuit logiquement qu'il doit être entendu, écouté, d'une manière ou d'une autre, par lui-même, par d'autres personnages (narrateurs ou non), par nous, lecteurs (de manière imaginaire bien sûr). Non seulement Djébar présente ses personnages²¹ de cette manière, comme des voix à écouter²², mais elle le fait en rappelant que cette écoute demeure inévitablement liée à une vision, si bien qu'« entendre parler » implique nécessairement de « regarder parler » (et vice-versa), avec le même intérêt, la même concentration. Les protagonistes qui jalonnent le texte djebarien sont donc par-dessus tout, certes, des personnages-regard, mais qui peuvent également se doubler d'une fonction tout aussi importante d'écoute puisqu'ils sont amenés, lorsqu'ils cessent de parler, à entendre la parole chez d'autres²³.

n° 2, 1997, p. 71). Nous pourrions allonger cette liste, car plusieurs critiques se sont exprimés ainsi dans le cadre de leurs recherches, dont Jeanne-Marie Clerc et Mireille Calle-Grüber que nous avons déjà souvent convoquées dans cette thèse, notamment à propos du lien qui unit Assia Djébar au cinéma.

¹⁹ Nous verrons que les personnages djebariens existent aussi essentiellement par leurs voix, ce qui n'est guère étonnant quand on se souvient ce qui a entre autres poussé Djébar à aborder le cinéma : le désir d'enregistrer, de filmer la voix des femmes qui fut trop longtemps condamnée, réduite au silence. À partir de là et après cela, l'auteure n'a cessé de s'inspirer de ce travail pour le jumeler à celui de son écriture littéraire, reprenant même parfois des entrevues faites avec des musulmanes, dans le cadre de ses activités cinématographiques, pour les intégrer à certains récits dont la troisième partie de *L'Amour, la fantasia* reste, rappelons-le, un bel exemple.

²⁰ « La femme-regard et la femme-voix [...] », peut-on lire dans le recueil *Femmes d'Alger* (Paris, édition des Femmes, p. 68). Souvenons-nous, entre autres, que des sous-sections entières de romans de notre corpus s'affichent d'entrée de jeu, par leur titre, comme des « Voix » tantôt incarnées, qui sont effectivement assumées par des personnages (narrateurs ou non) ; tantôt désincarnées, d'outre-tombe (la prosopopée étant une figure exploitée dans le récit djebarien), pour ne donner que ces exemples.

²¹ Encore une fois, qu'ils soient ou non responsables de la narration.

²² D'où l'inévitable question de l'oralité (et des traces sensibles qu'elle laisse dans l'écrit, à repérer) qui se posera en outre pour nous dans l'étude de notre corpus.

²³ François Jost (*op. cit.*) a traité de ce phénomène en termes d'*auricularisation* (qui réfère à ce qui est entendu au cinéma et qui peut s'appliquer aussi à ce qu'entend un personnage de roman : voix, musique, bruits, situés dans le champ ou dans le hors-champ. Michel Chion, dans *La voix au cinéma* — Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Cinéma Essais », 1984 —, étudie cela à travers la notion de « point d'écoute » qu'il propose de concevoir comme l'homologue du « point de vue ». Nous y reviendrons). Deux

Dans cette perspective, de tels protagonistes finissent par incarner et mettre en pratique les deux principales fonctionnalités du cinéma : celle qui consiste à appréhender le monde par la vision, mais aussi par l'écoute (la caméra enregistrant à la fois ce qui est visible et sonore).

Une telle remarque n'est pas innocente : l'influence du septième art s'impose encore ici dans ce qui entraîne Djébar à faire de ses personnages des êtres n'existant surtout que par leur regard, leur voix... et leur ouïe²⁴.

Mais parce que Djébar est aussi cinéaste, son intérêt pour tout ce qui est de l'ordre de l'écoute déborde largement la question du personnage « à entendre », et cela n'est pas sans inspirer aussi son écriture à bien d'autres niveaux, dans la perspective où ses récits (comme ses protagonistes) accordent une importance similaire — quoique assez inhabituelle en littérature, il faut le dire — à l'univers du sonore (présence de musiques, de bruits dans l'univers romanesque). Le traitement scripturaire que l'auteure en fait se rapproche sensiblement, par les effets qui en découlent, de celui qui est de rigueur au cinéma.

2) Effets de visualité, de sonorité et de montage

À l'issue des considérations que nous avons apportées jusqu'ici sur la question du récit djébarien et de ce qui le prédispose à une prose marquée par le cinéma, trois impératifs se dressent devant nous : d'abord, la nécessité de passer en revue et d'étudier les différents procédés d'écriture de ce récit qui créent des effets de visualité

exemples illustrant bien ce que nous avançons : « [...] Écouter l'autre !... L'écouter simplement en le regardant ! », s'écrit une femme dans le recueil *Femmes d'Alger* (*op. cit.*, 126), exhortant son interlocuteur (et, en quelque sorte, le lecteur en même temps) aussi bien à la vision qu'à l'écoute. Toujours dans le même recueil, ces paroles d'un autre personnage féminin, Sara : « [...] Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants [...] ? Celle qui regarde, est-ce à force d'écouter, d'écouter [...] [oui, le verbe écouter est ici répété de manière significative] qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard [...] » (*ibid.*, 115). Dans *Vaste est la prison*, nous pouvons aussi lire ceci à propos d'une femme amoureuse qui, ne se contentant pas de la vision de l'Aimé (dont le visage est comparé à une face d'oiseau), aspire à accompagner celle-ci de la voix de l'homme dont elle est éprise : « [...] une face d'oiseau [...], ce détail du regard distant m'avait donné envie d'entendre la voix qui y correspondait, sa vibration, son timbre [...] » (*op. cit.*, 27). Ces citations, à elles seules, suffisent à démontrer le rôle majeur que jouent simultanément le visible et l'audible dans l'œuvre romanesque d'Assia Djébar.

²⁴ Certains personnages incarnent bien cette réalité comme Sara que nous avons déjà mentionnée dans le cadre de cette thèse (personnage de la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, Sara, musicologue

proches de ceux qui relèvent de l'usage de certaines techniques filmiques ; ensuite, retracer les procédés d'écriture qui produisent des effets de sonorité proches de ceux qu'on rencontre au cinéma ; enfin, apprécier la manière dont ces effets de visualité et de sonorité peuvent habilement s'articuler et être mis en relation dans les textes d'Assia Djébar — comme au septième art —, cela à travers une pratique du montage et des enchaînements, qui rappelle en de nombreux aspects celle que l'art cinématographique privilégie.

Les passages que nous avons retenus et choisis d'analyser présentent parfois des indices évidents d'intermédialité, car ils sont explicitement marqués par le cinéma. C'est surtout le cas lorsqu'ils s'insèrent dans des contextes où le septième art est un thème très présent²⁵. Ils présentent alors, la plupart du temps, un vocabulaire qui renvoie clairement à l'univers filmique. Or de tels indices ont été pour nous, d'entrée de jeu, le signe d'une intermédialité mise à l'œuvre de manière plus implicite dans le récit djébarien. C'est pourquoi ils nous ont encouragée à porter notre attention sur de tels extraits.

On constatera cependant aussi que plusieurs passages n'ont présenté aucun de ces tropismes cinématographiques *a priori*, sans pour autant être moins implicitement marqués par le cinéma. C'est qu'ils font quand même partie d'un ensemble (le récit djébarien pris dans un sens large) qui a été placé sous l'influence du septième art, de l'expérience qu'en a Assia Djébar, également connue en tant que réalisatrice et productrice de films. Ensemble qui demeure donc, de manière générale, marqué par un vocabulaire et des structures qui renvoient directement au cinéma.

Nous clarifions, par conséquent, que c'est une interprétation de lecture que nous proposons dans cette section du chapitre ; que les effets-cinéma que le récit

de métier et confidente d'autres femmes, se caractérise surtout par cette aptitude qu'elle a « d'être à l'écoute »).

²⁵ Ces contextes sont donc soit exceptionnels, c'est-à-dire isolés, loin de représenter une constante dans le récit djébarien (certains extraits de *La Femme sans sépulture* en témoignent) ; soit régulièrement rencontrés au fil de la lecture (les activités de tournage cinématographique qui forment le sujet central de plusieurs sections de *Vaste et la prison*, qui servent de toile de fond au roman, en est un exemple).

djebarien rend sensibles à la lecture à travers l'usage de procédés d'écriture particuliers, ont pu être relevés grâce à cette activité herméneutique²⁶.

2.1 Effets de visualité

La plupart des effets que nous analyserons dans cette section du chapitre constituent un phénomène courant en littérature et se retrouvent donc dans plusieurs autres œuvres écrites. C'est la raison pour laquelle, d'emblée, nous voudrions insister sur le fait que c'est leur forte récurrence et, par voie de conséquence, leur concentration qui assure au récit djebarien sa nette distinction de ce point de vue.

— Effets de surimpression²⁷

La surimpression peut être définie de diverses façons. D'un point de vue strictement technique, David Bordwell et Kristin Thompson nous rappellent qu'elle résulte d'un « mélange de plusieurs images en une seule » et que ce « mélange » consiste concrètement au cinéma en des « expositions multiples de la même portion de pellicule²⁸ ».

Or, la conséquence d'une telle technique — et c'est là que réside tout son intérêt — consiste automatiquement en un mélange « [...] des degrés divers de présence des êtres et des choses [qui brouille] les distinctions habituelles entre l'ici-maintenant et le là-bas-autrefois ou l'ailleurs », précise Jeanne-Marie Clerc. Autrement dit, « [...] affleurent simultanément dans le même espace plusieurs couches de représentation successives dans le temps²⁹ ».

²⁶ Plus loin dans cette thèse, nous verrons que le récit djebarien présente aussi des indices explicites d'intermédialité qui renvoient à la peinture, à la musique, à la photographie et à la mosaïque, lesquels préfigurent en quelque sorte la relation implicite qui unit l'œuvre écrite de Djébar à de tels médias.

²⁷ À la lecture des passages du récit djebarien que nous retiendrons pour analyse, nous constaterons qu'ils peuvent aussi facilement faire penser aux extraits de romans proustiens qui, par l'emploi de procédés d'écriture connus, produisent des effets de mémoire involontaire proches des effets de surimpression que nous relèverons. Dans le cadre du récit djebarien, c'est la différence des procédés d'écriture utilisés qui nous permet de parler plutôt d'effets de surimpression. En effet, nous verrons par exemple que ces effets sont essentiellement déterminés par des jeux de regards plutôt que par des sensations (jeux de regards lunatiques ou posés sur des gestes bien déterminés).

²⁸ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film. Une introduction* (traduit de l'américain par Cyril Beghin), Paris, De Boeck University, 2000, p. 589 (pour les deux citations qui se suivent).

²⁹ Jeanne-Marie Clerc, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 127 (pour les deux citations qui se suivent).

De cette confusion, constate Marc Vernet, s'explique entre autres la « force primitive et magique [de la surimpression] pour les fantômes, les apparitions, les substitutions et les dédoublements³⁰ ». D'elle découle également son aptitude à devenir « [...] symbolico-affective (souvenir-rêve) puis purement indicative³¹ ». Et c'est en ce sens que Christian Metz voit en la surimpression un procédé complexe qui semble allier la technique avec quelque chose qui serait de l'ordre du magique³². Cela parce que la surimpression consiste toujours plusieurs fois (et efficacement) en « un mixte », conclut Vernet : « mixte de fusion et de séparation, mixte de marque énonciative et de marque évocatrice, mixte de primaire et de secondaire, mixte de métaphore et de métonymie³³ ».

Dans le récit djebarien, plusieurs passages sont écrits d'une telle manière qu'ils créent des effets de visualité étonnamment proches de ceux que favorise la surimpression cinématographique. La plupart du temps, ces extraits s'inscrivent dans le contexte d'une réminiscence³⁴ : les personnages se souviennent alors d'un passé proche ou lointain, à l'occasion d'une rêverie ou d'un événement — tantôt banal, tantôt important : un geste accompli et vu, un bruit perçu, au caractère troublant — qui déclenche le souvenir, qui en stimule le réflexe (à la façon d'un tropisme). Mais il arrive également parfois qu'un retour au passé s'opère chez ces protagonistes de manière absolument volontaire et sans raison particulière.

À cet égard, nous retiendrons quelques exemples des plus significatifs.

Dans le recueil *Femmes d'Alger*, la nouvelle « Les morts parlent » met en scène une cérémonie funèbre qui se déroule à la demeure même du défunt. Ainsi le corps d'une aïeule, Yemma Hadda, repose-t-il au centre d'un salon, entouré d'une foule de personnes — surtout anonymes, faisant simplement acte de présence à titre de figurants — occupées à multiplier les prières et discussions. Parmi elles, une jeune

³⁰ Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1988, p. 59.

³¹ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1956, p. 177.

³² Dans *Le signifiant imaginaire*, *op. cit.*, p. 155-156.

³³ Marc Vernet, *op. cit.* p. 59. Notons que les conclusions de Vernet résument la pensée de Metz sur le sujet telle qu'on en apprécie le développement dans son *Essai sur la signification au cinéma II* (Paris, Klincksieck, 1972, p. 134-136) et son étude portant sur *Le signifiant imaginaire* (*op. cit.*, p. 155-156 et p. 165-166).

³⁴ Plus rarement, dans le contexte d'une projection future, d'une « prolepse » pour reprendre l'expression de Genette (*Figures III*, *op. cit.*). Il arrive néanmoins aussi que les personnages se contentent d'imaginer

femme nommée Aïcha, nièce de la trépassée, manifeste soudainement, à un moment précis du récit, le désir de s'abstraire des conversations pour mieux se remémorer, avec nostalgie, Yemma Hadda au temps de son vivant :

Oui, s'extraire des papotages. Oublier les visiteuses. Quelques gestes : soulever ce drap, le redresser comme hier. « Hier revient et je l'entends. Yemma Hadda s'inquiète encore pour le petit, le projette dans l'avenir. Elle me l'a promis comme une couverture du sort... Dieu l'entende ! ô vous toutes, si vous saviez³⁵ ! » (*Alger*, 158).

Cette volonté d'abstraction, Aïcha nous y prépare clairement par ce « Oui, s'extraire des papotages. Oublier les visiteuses ». Mais ce qui ensuite vient immédiatement permettre une transition entre ce désir et la plongée du personnage dans son passé, se résume en « quelques gestes ». Gestes de soulever le drap-linceul de la défunte pour le redresser à la façon d'« hier ». Qu'importe, c'est sur cette simple « image » du drap et de sa manipulation (soulevé et redressé) que le lecteur bascule brutalement, avec Aïcha, dans l'espace du souvenir, que la répétition du mot « hier » permet par ailleurs de faire apparaître à travers un glissement subtil qui rappelle la technique du fondu enchaîné³⁶. Le drap est soulevé et redressé sur le cadavre comme hier, et, aussitôt : « Hier revient et je l'entends », affirme Aïcha, qui décrit ensuite à haute voix (la présence des guillemets encadrant son discours en témoignage) brièvement ce dont elle se souvient, exhortant même indirectement les visiteuses à l'écouter (par le « ô vous toutes, si vous saviez ! »), à quitter pareillement le présent pour entrer avec elle dans le passé, exhortation qui n'est pas sans interpeller sensiblement le lecteur (le discours direct — avec son caractère lyrique ici et l'usage qu'il propose du « vous » — y est pour quelque chose, comme le fait qu'il dote le souvenir d'une force de présence imposante³⁷). La fusion-confusion des espaces-temps (celui de la cérémonie funèbre déroulée au présent et celui du souvenir d'Aïcha, du passé), leur superposition (lors de

des scènes de vie qui n'ont par conséquent rien de réel, qui ne se rattachent à aucun souvenir, et qui n'anticipent pas davantage l'avenir, mais qui se résument à des fantasmes ou à des appréhensions.

³⁵ « Le petit » renvoie ici à l'enfant d'Aïcha, femme répudiée qui, en proie aux préjugés, s'est retrouvée seule à devoir l'élever, mais qui, par le passé, a reçu de l'aide de la part de sa tante décédée.

³⁶ Rappelons que le septième art conçoit le fondu enchaîné comme une « transition entre deux plans au cours de laquelle une première image disparaît progressivement tandis qu'une seconde image apparaît ; les deux sont un instant mêlées en une surimpression » (Bordwell et Thompson, *op. cit.*, p. 585).

³⁷ Le caractère oral de la voix qui le porte a pour effet de couvrir « tout le reste », c'est-à-dire tout ce qui le précède, tout ce qui n'est pas lui.

la transition présent-passé) qui ont lieu lors d'un très bref moment de mouvement de drap, crée un effet de surimpression évident.

Dans *Vaste est la prison*, nous rencontrons un exemple semblable quand la principale narratrice-personnage du roman, en présence d'un homme dont elle est amoureuse, est subitement victime d'une vision après que l'aimé ait posé un geste particulier à son endroit. La narratrice ne commande rien, contrairement à la Aïcha de *Femmes d'Alger* qui recherchait un moyen de s'évader du lieu où elle se trouvait ; dépourvue de toute volonté de ce genre, la narratrice de *Vaste est la prison* est plutôt surprise par son propre imaginaire sans s'y attendre le moins du monde. Mais c'est ce qui cause cette surprise qui se rapproche de la manière dont Aïcha est entrée dans le passé :

Il se tient si proche. Je soulève le pull lourd — de la bonne laine angora rouge — je veux le lui rendre³⁸. Il insiste pour que je le garde dans la voiture. Il me le remet sur les épaules. Il devient protecteur ; il me semble tendre. En un éclair, je le vois précisément avec l'« autre », l'étrangère qu'il a tant aimée : la vision ne me gêne pas. Ses attentions me sont plus chaudes encore que cette laine angora (*Prison*, 90).

On remarque facilement que le chandail joue ici en effet à peu près le même rôle que le drap de la scène retenue plus haut dans le recueil *Femmes d'Alger* : c'est à l'instant précis où l'aimé le redresse sur les épaules de la narratrice que tout se passe, qu'une vision surgit³⁹. La transition entre le réel et l'imaginaire se réalise presque imperceptiblement dans ce geste. Le réajustement du vêtement devient donc encore dans *Vaste est la prison* (comme c'était le cas avec le drap dans *Femmes d'Alger*) le très court moment — le « en un éclair » du texte le rappelle d'ailleurs — durant lequel l'ici-maintenant (du couple dans la voiture) laisse place au là-bas-ailleurs (de la vision

³⁸ L'aimé a prêté ce chandail à la narratrice-personnage un peu plus tôt dans le récit lorsqu'elle a eu froid sur une plage en sa compagnie.

³⁹ Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'un souvenir réel, comme c'était le cas avec Aïcha dans *Femmes d'Alger*, car la narratrice a déjà évoqué dans le roman, environ une vingtaine de pages plus tôt, le souvenir d'une vision au cours de laquelle il lui est arrivé de surprendre son amoureux en présence d'une rivale. Elle s'exprime alors en ces termes : « Je revois cette scène où [...] j'aperçus le couple ensemble, à quelques mètres seulement de moi [...] » (*ibid.*, p. 68). Mais dans l'épisode de la voiture que nous avons cité, rien n'autorise concrètement le lecteur à interpréter la vision de la narratrice en qualité de souvenir puisque le personnage n'affirme pas « revoir » une scène, mais bien seulement en « voir » une, un peu comme s'il se l'imaginait facilement à partir de ce qu'il connaît du passé amoureux de son aimé. Mentionnons enfin au passage qu'il n'est pas rare de voir au cinéma des surimpressions avoir lieu de cette façon, précisément, c'est-à-dire à travers des gestes de ce genre qui impliquent des manipulations de draps ou de vêtements quelconques. Un exemple classique serait celui d'un acteur qui porte à son visage le vêtement d'un être cher pour tout à coup glisser vers la revisitation de certains moments passés avec lui, pour se souvenir d'eux.

de la narratrice où la rivale se substitue à elle) qui entre alors en fusion avec lui. Il provoque au présent l'irruption soudaine d'un autre espace-temps, typiquement imaginaire, qui se mélange à lui, créant derechef l'effet sensible d'un brouillage spatio-temporel, d'une surimpression.

Le Blanc de l'Algérie propose quant à lui au moins deux scènes intéressantes de ce point de vue, mais qui présentent les choses autrement.

La première évoque le jour du décès d'Albert Camus qui fut victime d'un accident de la route le 4 janvier 1960. La narratrice du récit rappelle entre autres que, ce jour-là, la mère de Camus n'a pas cessé d'attendre l'arrivée de son fils chez elle, postée à la fenêtre de sa demeure. Or en nous décrivant cette image, la narratrice lui substitue soudainement celle de sa propre tante qu'elle décrit de la même façon :

[...] Camus. Sa mère, presque muette, reste éternellement assise près de la fenêtre (ainsi ma tante maternelle si douce, installée à Belcourt, et qui psalmodie en ces instants mêmes, dans le chagrin ou la patience, des bribes de versets coraniques) (*Blanc*, 31).

Certes, cette substitution est des plus soudaines parce que parfaitement inattendue pour le lecteur. De simples parenthèses ne suffisent pas à l'y préparer et causent chez lui un sentiment de confusion qui est lié à la technique de surimpression : du passé évoqué (jour du décès de Camus), nous basculons cette fois dans le présent de la narratrice (qui seul lui importe à cet instant précis), et ce n'est qu'à travers l'image répétée d'une figure maternelle (et donc, à travers un moment toujours aussi rapide) — celle de la tante de la narratrice qui joue de correspondance ici avec celle qu'incarne la mère de Camus, et qui s'y mêle en même temps — que le glissement, la transition entre l'hier et l'aujourd'hui ; que la superposition et la fusion des deux espace-temps se produit. La répétition de cette image maternelle n'est pas sans rappeler celle du mot « Hier » employé dans la nouvelle « Les morts parlent » du recueil *Femmes d'Alger*. À elle seule et comme lui, elle semble adopter la fonction d'un fondu enchaîné qui permet à la surimpression d'advenir.

Le deuxième extrait que nous aimerions proposer en exemple prend place, dans le *Blanc de l'Algérie*, quand la narratrice demeure à l'écoute d'une interlocutrice qui lui livre un long témoignage (ininterrompu et rapporté en discours direct) sur la levée du corps d'un ami commun (Mahfoud Boucebc), laquelle a eu lieu le lendemain de

l'assassinat de celui-ci⁴⁰. Dans cet exemple, c'est la manière dont le témoignage prend fin qui mérite d'être soulignée, car alors, l'interlocutrice « reste [...] soudain silencieuse, ses grands yeux noirs fixant ce jour d'Alger de l'année précédente... » (*ibid.*, 84). Même si, à cet instant précis, le récit-souvenir (ayant restitué la scène passée de la levée du corps de Boucebcî) est terminé (la mention du silence en témoigne dans la citation), et quoique le retour au présent (de la narratrice et de son interlocutrice) ne fasse donc plus aucun doute (ne serait-ce que par la focalisation que fait le texte sur les yeux de l'interlocutrice, signe que nous sommes revenus à sa réalité⁴¹), une confusion spatio-temporelle persiste puisque l'interlocutrice garde malgré tout son regard fixé sur le jour du souvenir. À travers cette image de « regard fixe » (également fréquente au cinéma lors de nombreuses surimpressions de ce genre, impliquant des réminiscences similaires), la vision du souvenir est entretenue au présent et reste étrangement mêlée à lui. Le retour à l'ici-maintenant se double d'une inévitable image du passé qui persiste, qui en tout cas ne s'efface pas complètement, qui cohabite avec le moment présent.

Nous terminerons avec deux autres cas de figure intéressants qu'offre la lecture de *La Femme sans sépulture*, et qui s'inscrivent dans un même ordre d'idées.

La scène qui nous retient d'abord est celle de Dame Lionne (aussi appelée Lla Lbia) qui, un soir, offre l'hospitalité à Mina (son amie et fille de Zoulikha à qui le roman doit son titre). Elle entreprend alors de lui raconter la triste et longue histoire des fils Saadoun qui furent fusillés une nuit après que leur mère les ait suppliés de ne pas quitter la maison familiale⁴². Cette histoire nous est rapportée en discours direct et restitue l'espace-temps du souvenir (passé). Mais le récit-souvenir est régulièrement interrompu par la narration, laquelle s'attache chaque fois à opérer un bref retour au présent de Lla Lbia en passant par de petites descriptions (de ses yeux, de son visage ou

⁴⁰ Au moment où cette scène dialoguée a lieu, l'assassinat date déjà d'un an. Boucebcî a été tué à Alger.

⁴¹ Car jusque là, la narratrice n'étant jamais intervenue (à aucun moment) pour décrire son interlocutrice dans l'acte de son discours, celle-ci a donné l'impression de s'effacer devant son propre récit-souvenir qui, par conséquent, pendant le temps de son déroulement, s'est imposé dans sa seule réalité propre, passée.

⁴² Dame Lionne est un personnage que l'on croise aussi dans *Vaste est la prison*, où elle joue le rôle d'une voyante, métier, cependant, qu'elle se refusera à continuer de pratiquer plus tard, ce qui est le cas d'ailleurs dans *La Femme sans sépulture*. L'histoire des fils Saadoun est une histoire qui fait partie de celle de sa propre vie. Elle en a été témoin et s'y est même retrouvée impliquée, entre autres lorsqu'elle dut participer au lavement des corps des fils carabinés.

de son souffle) qui participent d'une logique de la surimpression, dans la mesure où elles enchaînent les images du passé et du présent (comme du présent et du passé) d'une façon si fine et rapide qu'on a toujours l'impression qu'elle se confondent un moment. Nous ne retiendrons ici que le passage de la description des yeux de Lla Lbia, particulièrement pertinent :

Dame Lionne, la récitante, lève ses lourdes paupières ; ses yeux noircis scrutant au loin n'aperçoivent plus Mina. Comme si elle s'engloutissait vingt ans en arrière⁴³ (*ibid.*, 34).

L'aspect lunatique des yeux de Lla Lbia, accompagné d'un effacement de la vision de son auditrice, Mina, cela au profit bien sûr d'une apparition simultanée du passé qu'elle s'apprête à raconter (d'ailleurs, le récit-souvenir débute dès la fin de cette citation), crée encore ici un étonnant effet de surimpression.

Un deuxième exemple s'impose à la suite de celui-là, quand Hania, sœur de Mina, parle brièvement de leur défunte mère Zoulikha et de l'époque où elle n'avait que quarante ans. Alors, comme Lla Lbia, « [...] yeux perdus, Hania s'enfonce dans les brumes » (*ibid.*, 50-51) qui la font basculer plusieurs années en arrière et qui font se superposer très subtilement l'effacement du présent et l'apparition du passé. À un autre moment du récit, c'est Mina qui est appelée à déterrer le passé de sa défunte mère devant la narratrice-personnage (que l'on associe à Assia Djébar). Un autre effet de surimpression se produit alors, dès que sa remémoration prend fin et que, simultanément, le retour au présent s'opère à travers ses yeux qui s'ouvrent soudain après être restés longuement fermés durant son discours : « Mina ouvre les yeux qui, deux ou trois minutes, guère plus, ont semblé ébloui par la blancheur du soleil... » (*ibid.*, 185).

La confusion des espaces-temps, qui découle de tels effets de surimpression, est souvent rendue sensible par des passages particulièrement subtils — s'effectuant notamment par des jeux de regard (comme au septième art) — entre ce qui est de

⁴³ Lorsqu'au septième art les yeux sont ainsi « grands ouverts » à l'aube d'une laborieuse réminiscence (racontée et mise en scène par l'entremise du flash-back), Clerc rappelle — dans son chapitre qui traite des effets de surimpression que peut créer le roman contemporain inspiré du cinéma — qu'alors « le réel s'efface pour faire place à d'autres images, surgies de la liberté de la vision, délivrée du carcan rationnel » (*Sépulture, op. cit.*, 129).

l'ordre du réel et de ce qui ne l'est pas. À ce stade, un lecteur peut éprouver un malaise assez grand pour en arriver à se demander si, au-delà du scripturaire, il n'est pas aussi comme en présence d'autre chose (étant donné la dimension opaque du récit), quelque chose qui le rappellerait davantage à l'expérience qu'il a déjà pu avoir du cinéma, par exemple.

— **Effets de cadre : visions cadrées, décadrées et surcadrées**

Outre les effets de surimpression pour lesquels le récit djebarien semble avoir un engouement particulier, l'obsession des cadres demeure aussi une constante⁴⁴. On sait que « c'est pour le cinéma qu'a été forgé le mot *cadrage*⁴⁵ » et qu'il consiste en une « utilisation des bords du photogramme pour sélectionner ce qui sera visible à l'écran⁴⁶ ». Mais Jacques Aumont rappelle — et c'est important — que « le cadre se définit autant par ce qu'il contient que par ce qu'il exclut⁴⁷ ».

Dans les textes de notre corpus, nous savons que, de manière générale, tout ce qui est décrit du monde visible au lecteur, donc tout ce qui lui est « montré », passe essentiellement par les yeux des personnages en action⁴⁸ comme si leur univers était entièrement pris en charge par l'œil d'une caméra. Or il arrive fréquemment que « les

⁴⁴ Et c'est vrai ne serait-ce que par l'utilisation du terme de « cadre » que Djébar utilise souvent dans ses romans, dans un sens large, sans qu'il soit nécessairement rattaché à la définition qu'en donnent les arts. En voici deux exemples : le premier dépeint le « tableau » d'un enterrement durant lequel les rebords de la tombe, donc son cadre, font l'objet d'une observation minutieuse. La lumière jetée sur ce « tableau » l'encadre également (« Et toujours, les rayons du soleil en oblique auréolent le tableau. Les rebords de la tombe ne paraissent plus noirs, plutôt gris, ou d'un bleu tamisé » — *Prison*, 188) ; le deuxième met en scène *La Femme sans sépulture* qui, lors d'un dialogue, manifeste le désir de dessiner un cadre où des spectateurs imaginaires pourraient prendre place, car elle veut s'avancer — avec ses pareilles — devant ses ennemis comme une actrice de théâtre (« Nous cherchons la scène, nous nous avançons irrésistiblement comme des acteurs de théâtre ; or, devant le vide des spectateurs, nous nous construisons au hasard un cadre, un trait de craie esquissé à la va-vite » — *Sépulture*, 121-122).

⁴⁵ Jacques Aumont, « D'un cadre à l'autre », dans Jürgen Ernst Müller (dir.), *Texte et médialité*, *op. cit.*, p. 248. Et comme le souligne Aumont, Dominique Villain revient sur ce fait avéré qu'elle étudie rigoureusement dans *L'œil à la caméra*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1984.

⁴⁶ David Bordwell et Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 583.

⁴⁷ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 248-249.

⁴⁸ Cette assertion de Fève nous le rappellera utilement : « [...] Djébar often writes [...] specifically in terms of the function of the gaze in her filmmaking and writing » (*loc. cit.*, p. 543). Au cinéma, le plan filmé à partir du regard d'un personnage est qualifié de « subjectif ». Bordwell et Thompson le définissent plus précisément ainsi : « Plan filmé avec la caméra située approximativement à l'emplacement des yeux d'un personnage et montrant donc ce que ce dernier est censé voir [...] » (*op. cit.*, p. 588).

visions qu'ils cadrent » avec leur regard⁴⁹ soient étrangement déplacées. Nous employons le concept de « déplacement » ici dans le sens que lui réserve la psychanalyse freudienne des rêves : ces visions se détachent inopinément du lieu principal et central de l'action pour aller embrasser d'autres espaces⁵⁰ (auparavant situés en hors champ, donc exclus du cadre) qui non seulement n'ont aucune pertinence avec l'histoire en cours⁵¹ (« extradiégétiques⁵² »), mais qui en plus ne peuvent vraisemblablement pas être ainsi à la portée de simples personnages réalistes de romans, lesquels ressemblent plutôt alors à des caméramans-cinéastes capables de se déplacer à notre insu et de saisir — moyennant un certain bagage d'outils techniques — un éventail de visions ordinairement insaisissables pour le commun des mortels :

[Dans] l'image du film, les bords [du cadre] sont plus perméables, et en même temps terriblement tranchants, [parce que] le cinéma est une incarnation plus complète de l'œil variable [que l'homme seul], que l'œil producteur (la caméra) y est davantage fantasmable comme pyramide visuelle mobile, comme prélèvement d'un champ, et corrélativement comme découpe⁵³.

Deux exemples importants, extraits de deux textes de notre corpus, et qui se ressemblent, suffiront à le démontrer⁵⁴.

Dans *Femmes d'Alger*, d'abord, la scène onirique (cauchemardesque et rapportée en italique), qui ouvre la première nouvelle éponyme du recueil, doit être

⁴⁹ Nous nous permettons exceptionnellement cette expression toute cinématographique pour la mettre au service du romanesque.

⁵⁰ Des « réserves d'espace » pourrions-nous dire avec Alain Bergala (*Initiation à la sémiologie du récit en images*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, Éditions de la Ligue Française de l'Enseignement, 1992, p. 38).

⁵¹ Dans son étude portant sur la psychanalyse des rêves, Sigmund Freud définit le déplacement comme suit : un procédé d'expression qui « se manifeste par ce fait que tout ce qui, dans les pensées oniriques, se trouvait périphérique et était accessoire, se trouve, dans le rêve manifeste, transposé au centre et s'impose vivement aux sens et *vice versa* » (*Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1973, p. 85). Grosso modo, ce procédé apparaît comme un changement de focalisation. Dans ce cas, le rêve met l'accent sur un détail sans grande importance, l'essentiel étant déplacé dans les marges de la scène. Par « le centrage de la scène [...] peut être déplacé », (Roland Bourneuf, « La nouvelle et le rêve », dans *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du Colloque de l'année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, 1995, p. 168). Autrement dit, ce qui est important et central est alors déplacé en marge ou en arrière-plan de ce qui est principalement montré, tandis que ce qui n'a pas d'importance peut subir un traitement tout à fait contraire et être placé au centre de l'attention.

⁵² Est « extradiégétique » au cinéma tout ce qui ne fait « pas partie du pseudo espace de l'histoire » (David Bordwell et Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 586).

⁵³ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 248.

⁵⁴ D'autres exemples mériteraient bien sûr d'être cités, notamment issus du *Blanc de l'Algérie* et de *La Femme sans sépulture*, mais comme ils se ressemblent tous et que nous sommes limitée dans l'espace de tout ce que nous devons étudier dans ce chapitre, nous sommes d'avis que ces deux exemples suffiront largement à illustrer nos propos.

citée. Le rêve en question est celui d'Ali, un chirurgien qui, dans une salle exigüe, tente d'opérer en vain sa femme étendue sur une table et à peine reconnaissable par lui. Ali est responsable de la narration de son propre cauchemar. Il reste très attentif aux moindres détails qui l'entourent — notamment visuels — et qu'il rapporte au lecteur à la première personne du singulier. Mais à un moment précis, le lecteur est surpris par une description qu'Ali propose soudainement de ce qui se trouve hors de ce cadre, quelque part ailleurs, en dehors et loin de la salle d'opération : perception qui défie la vraisemblance dans la mesure où le personnage n'a aucun moyen de pouvoir saisir ce qui est visible à l'extérieur du lieu de sa position⁵⁵ :

*[...] la campagne serait là, tout près, par la lucarne ouverte, quelque douar. [...] Pas d'oiseaux [...], une fontaine assez haut, une source plutôt, l'eau éclaboussant l'herbe naissante*⁵⁶ (Alger, 58).

Dans *Vaste est la prison*, ensuite, la principale narratrice-personnage du roman, au sortir d'une sieste, reste couchée sur le divan dans la bibliothèque de son père et, tout en considérant, alanguie, l'ameublement de la salle où elle se repose, finit elle aussi par fournir subitement, et de façon invraisemblable pour le lecteur, un petit compte rendu de ce qui est visible à l'extérieur de sa demeure et qui ne peut logiquement pas être cerné par elle, d'autant que les volets de la fenêtre, qui donne précisément vue sur cet extérieur, sont fermés :

*[...] les volets face à moi sont fermés ; derrière, l'escalier du jardinet, avec son jasmin et ses roses trémières [...]. [...] le chien dehors qui traîne, qui chasse les mouches*⁵⁷ [...] (Prison, 20).

⁵⁵ Bien sûr, rien dans un rêve n'est tenu au respect des lois de la vraisemblance. Mais comme il s'agit surtout là d'un récit de rêve, pris en charge par la littérature, il nous paraît évident que cette description ne peut laisser indifférent un lecteur attentif qui y décèlera minimalement l'étrangeté de la perception des éléments présents hors du cadre où le rêve, proprement dit, se déroule (la salle d'opération).

⁵⁶ L'usage du conditionnel (« La campagne serait là [...] ») est intéressant, il semble manifester une prudence dans l'affirmation de l'existence réelle de cette campagne qui, d'entrée de jeu, ne peut en effet être perçue avec certitude par le personnage, mais seulement de manière hypothétique. Toutefois, rien n'empêche le protagoniste — aussitôt, par la suite — de passer de ce mode conditionnel à un mode affirmatif sans condition. Nous avons volontairement omis de citer dans ce passage bien d'autres éléments que perçoit Ali comme l'image d'une chèvre, d'un poulailler et d'une troupe lointaine d'enfants parce qu'il en remarque la présence d'abord par des sons qu'ils émettent (bêlement, pleurs. Nous reviendrons ultérieurement sur la question des sons « hors-champ », « hors du cadre », qui sont également souvent perçus par les personnages djebariens. Notons au passage, pour en revenir à notre propos, qu'il n'est pas impossible qu'Ali perçoive aussi le bruit de la source, associée à la fontaine — ainsi que son éclaboussement —, mais aucune indication textuelle à ce sujet ne nous autorise à le penser ou à l'affirmer. Et de la même façon, rien n'indique dans le texte qu'Ali déduit l'absence d'oiseaux par le fait même de leur silence, lequel n'est pas une garantie par ailleurs de leur absence, sachant qu'ils peuvent être à la fois là et silencieux).

Et cette description est d'ailleurs même répétée quelques lignes plus loin, à la page suivante, toujours dans le même contexte. Elle demeure plutôt semblable à la première et ne présente que de légères différences. La narratrice, toujours alanguie, parle comme suit :

Réveillée [...], un creux de l'azur m'enveloppe, un suspens de l'air. La fenêtre en face reste immuable ; derrière, l'escalier de pierre et son jasmin, et ses roses⁵⁸ [...] (*ibid.*, 21).

À cause du caractère fortement décentré, excentré des visions que proposent et assument les protagonistes djebariens — et à cause de la coupure qu'ils instaurent avec l'action en cours —, nous sommes tentée de parler ici de visions « décadrées », étant entendu le fait que « le décadrage, [...], [peut aussi être perçu comme] le *contraire* du centrement⁵⁹ ». Mais alors, il serait impératif de préciser que nous attribuons ici au

⁵⁷ Notons qu'*a priori*, la narratrice devine la présence du chien par son jappement. Mais il nous apparaît quand même étrange que la protagoniste puisse être en mesure d'affirmer aussi sûrement, comme si elle le voyait (ce qui n'est pas le cas), que le chien traîne et chasse les mouches. Pour ce qui est du reste, du jardin et de ses composantes, il est fort probable, certes, que la narratrice les imagine facilement puisqu'elle se trouve en un lieu familier, qu'elle connaît bien (la maison de son père). Ainsi a-t-elle déjà eu l'occasion, et plus d'une fois, de découvrir ce jardin. Mais par ce raisonnement, nous entrerions là dans la pure spéculation et nous sortirions, de ce fait, de la stricte matière romanesque et de ce qu'elle fournit concrètement en termes d'informations. Il nous apparaît clairement que la description de ces visions est inspirée du cinéma (la caméra ayant la capacité de se déplacer pour filmer aussi bien ce qui se voit dans un cadre qu'à l'extérieur de celui-ci).

⁵⁸ Cette présence de l'azur dans la bibliothèque est pour le moins étrange, comme si la narratrice s'était réveillée dehors, ou comme si elle pouvait voir l'azur de l'intérieur du salon, voire comme si elle y était. Insistons sur le fait que Djebbar se livre souvent à ce genre de répétition de scènes dans l'ensemble de son œuvre. D'ailleurs, plus loin (dans *Prison*, 210), elle renouvelle cette pratique en présentant une jeune épousée retirée dans une salle dont l'accès reste entravé par des rideaux. Rêvant au moment où son promis soulèvera ces rideaux pour venir la rejoindre, mais aussi à celui où, pareillement, il lèvera son voile nuptial pour l'emmener avec lui et la prendre, l'épousée est ramenée à la réalité précisément quand son mari arrive, et alors, exactement la même scène se répète sous ses yeux, comme dans son rêve (le soulèvement du rideau et la levée du voile), avec quelques négligeables différences. La répétition, qu'il s'agisse de répétitions de scènes ou de phrases, ou de mots, nous le verrons plus loin dans ce chapitre, participe du style de Djebbar dans la relation qui le lie à la peinture (à celle de Picasso, nous préciserons en quoi ultérieurement ; Picasso qui propose souvent plusieurs versions d'une même toile à même une foule de dessins préparatoires, et ses *Femmes d'Alger* en est un brillant exemple) et à la musique (répétition de motifs soumis à diverses variations, modulations esthétiques). Mais nous constatons, avec l'exemple de la scène de la mariée, que la répétition permet également de créer l'effet cinématographique d'une surimpression, le rôle du rideau et du voile étant le même ici que celui que jouait le chandail de laine dans l'épisode retenu plus haut de *Vaste est la prison* ou celui du drap étudié dans la nouvelle « Les morts parlent » de *Femmes d'Alger*.

⁵⁹ Jacques Aumont, « D'un cadre à l'autre », *op. cit.*, p. 244. Aumont utilise l'idée de « centrement » selon la définition que lui donnent David Bordwell et Kristin Thompson (*op. cit.*) : est « centré » au cinéma ce qui « remplit le centre », ce qui « cherche à faire oublier les bords », ce qui « est statique » (Aumont, *op. cit.*, p. 244). Inversement, paraphrasant Aumont, soulignons que le décadrage est pour lui, comme pour Bordwell et Thompson, ce qui vide le centre ou cherche à marquer ses bords, à être

terme de « décadage » un sens à la fois différent de celui que lui réserve Pascal Bonitzer, et beaucoup plus restreint, moins nuancé⁶⁰, notre propos n'étant pas de proposer une réflexion détaillée de la notion théorique plutôt complexe de cadrage, comme il le fait à l'instar de plusieurs autres critiques (dont Aumont et Villain, déjà cités plus haut, font partie).

À ce phénomène de « visions décadées » que suggère le récit djebarien, nous devons ajouter, pour finir, celui des « visions surcadées ». Celles-ci surviennent lorsque les personnages, cadrant par leurs yeux certaines scènes pertinentes, inscrivent cette « vision cadrée » à l'intérieur d'autres cadres (portes, fenêtres, écrans de télévision) qui ont pour effet de redoubler le cadrage de la vision première, de la « surcadrer ». Cette pratique est bien entendu fréquente au cinéma qui favorise pareillement, à travers des visions initialement cadrées par l'objectif d'une caméra, des redoublements de ces cadrages en les recadrant dans l'espace d'autres cadres. « [...] un surcadrage. Un cadre dans le cadre, ce serait la définition minimale : une fenêtre, une porte, en général une architecture carrée⁶¹ », précise Aumont. « Le sur-cadre comme redoublement réflexif du cadre⁶² », conclut-il.

De nombreux exemples jalonnent le récit djebarien à ce sujet. Nous retiendrons les plus importants, ceux qui sont aptes à représenter le phénomène tel qu'il apparaît et s'impose dans l'ensemble de l'œuvre d'Assia Djébar.

Pour reprendre à nouveau le cas de la première nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, retenons l'épisode au cours duquel le docteur Ali effectue une chirurgie à son hôpital (qui consiste en une vésicule à enlever) quelques heures après s'être réveillé de son cauchemar. Son fils Nazim, qui est sur les lieux, est témoin du

dynamique. Mais Aumont se garde bien de faire du concept de décadage un strict synonyme de « décentrement » au fil de son développement. Nous renvoyons à la lecture de son article pour de plus amples informations.

⁶⁰ Voir à ce sujet son livre incontournable titré *Décadrages* (Paris, Seuil, 1985).

⁶¹ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 240.

⁶² *Ibid.*, p. 241. Précisons que la peinture manifeste aussi un intérêt particulier pour la notion de cadre ainsi présentée, et que Pierre Bonnard privilégie les cadres dans son art (de fenêtre entre autres), pour ne citer que cet exemple. Nous avons déjà mentionné dans l'introduction de cette thèse que Djébar fait référence à Bonnard dans l'exergue de son roman *Ombre sultane*. Rappelons également que Anne Donadey a réservé quelques lignes sur certaines correspondances pouvant être établies entre l'art de Bonnard et l'écriture de Djébar (dans *Ombre sultane*), mais que celles-ci restent fragiles et peu dignes d'intérêt, comme l'affirme Donadey elle-même (c.f. introduction de cette thèse et la monographie de Anne Donadey *Recasting Postcolonialism. Women Writing Between Worlds*, *op. cit.*).

déroulement de ce travail, mais à distance, dans la mesure où il le regarde depuis l'extérieur de la salle d'opération, et ce, à travers une porte semi-vitrée. L'intérêt de ce passage demeure toutefois dans le fait que le cadre de la porte n'est pas le seul à découper la vision initiale de Nazim. Celle-ci se retrouve découpée une seconde fois puisque derrière la porte s'affiche un autre cadre, en l'occurrence un écran de télévision sur lequel apparaît le visage concentré d'Ali en action. Ainsi observée, l'ensemble de l'opération se trouve réduite à la simple image de ce visage :

À travers la partie vitrée de la porte, Nazim surveilla un moment les gestes d'Ali sur l'écran d'une télévision intérieure qui surplombait la table d'opération. [...] Le visage masqué d'Ali s'inscrit [...] sur l'écran de télévision... (*Alger*, 66).

Presque la même scène est reprise quelques lignes plus loin, à la page suivante du livre, quand une infirmière contraint Nazim d'aller attendre Ali à son bureau. La différence consiste cette fois dans le fait qu'il n'y a plus de porte vitrée, mais seulement un poste de télévision qui projette l'événement de l'opération, proposant toujours une focalisation sur le visage du père occupé à travailler :

Dans le bureau à air conditionné et aux meubles en teck d'un brun luisant, il [Nazim] mit en marche un autre poste de télévision intérieure : sur l'écran, le chirurgien, qui allait terminer, eut un ou deux gestes brièvement impératifs vers ses aides puis ses yeux, présents comme ceux d'une femme voilée de la ville, se figèrent en gros plan, assez longuement (*ibid.*, 67).

Dans *L'Amour, la fantasia*, ce sont les passages décrivant les étés de jeunesse de la narratrice-personnage principale du roman qui nous retiennent. S'étant liée d'amitié avec la famille d'un gendarme français dont elle connaît bien les enfants (des filles), la narratrice leur rend visite et se plaît à admirer l'intérieur de leur maison, mais de l'extérieur, à travers une ou des fenêtres ouvertes qui donnent sur des salles elles-mêmes parfois aussi entrevues à travers d'autres cadres, soit des portes (portes de chambres, de cuisine entrebâillées) :

Nous restions [la narratrice et ses camarades] dans la cour du jardin, debout devant la fenêtre ouverte de la cuisine. [...] par l'embrasure de la fenêtre, je regardais le corridor qui ouvrait sur d'autres pièces. Je devinais le bois luisant des meubles dans la pénombre ; je me perdais dans la contemplation de la cochonnaille suspendue au fond de la cuisine ; des torchons à grands carreaux rouges semblaient, ainsi accrochés, un pur ornement ; je scrutais l'image de la Vierge au-dessus d'une porte. [...] ainsi mon œil reste fasciné [...] (*Fantasia*, 33-34).

Mais je stationne encore là, fillette accoudée à la fenêtre du gendarme. Je ne dus contempler leur salle à manger qu'ainsi, recevant la lumière de la cuisine, au bout du corridor (*ibid.*, 34).

Nous sommes encore accoudées, la benjamine et moi, à la même fenêtre de cette maison française, c'est un autre jour ensoleillé. [...] Exactement face à nous, dans un couloir partant de la cuisine ensoleillée un peu en retrait, Marie-Louise se tient debout, dressée contre un jeune homme [...]. Le spectacle nous semblait à peine croyable (*ibid.*, 36).

Dans *Vaste est la prison*, lors des courts chapitres consacrés aux différentes étapes de tournage du film *La Nouba*, la description de certaines scènes tournées (prise en charge par une narratrice-personnage que l'on peut associer à Assia Djebar) nous rappelle ces épisodes de jeunesse racontés dans *L'Amour, la fantasia*. De nature autobiographique, nous savons que ces épisodes ont également inspiré le film de Djebar. Les scènes en question privilégient de la même façon des visions surcadrées, découpées et redécoupées à travers des portes et des fenêtres :

[...] qui regarde, me dis-je, qui est la caméra ?... Devant moi, une fillette de douze ans, Zohra [...]. [...] J'appelai Zohra : - Tu vois, tu te mets à la fenêtre, tu regardes Lila entrer dans la maison... tu veux ? [...] elle s'approche de la fenêtre, la main traînant sur la pierre frustre ; féline, elle se colle aux barreaux, elle ne bouge pas... Derrière elle, nous voyons Lila arriver à la première porte, entrer dans la première chambre, enlever sa cape et la jeter sur le lit, apparaître au second seuil, et là s'arrêter. [...] Le visage de Zohra aux yeux dévorateurs [...]. Lila arrêtée un instant sur le seuil de cette seconde chambre, s'avance vers la fenêtre [...], [...] aperçoit l'enfant qui l'épie et qui, intimidée, s'éloignerait ; Lila, du doigt, ferme le volet de la fenêtre⁶³ [...] (*Prison*, 300-301).

Le Blanc de l'Algérie n'est pas davantage avare en extraits où les fenêtres jouent un rôle similaire. Chaque fois que la narratrice-personnage revoit ses chers amis disparus (défunts) lui apparaît, c'est toujours, invariablement, à travers une fenêtre :

À présent, tu me sembles accoudé au rebord d'une fenêtre entrouverte [...] (*Blanc*, 25).

[...] la fenêtre s'est ouverte [...]. Ton corps s'est évanoui (*ibid.*, 51).

Mais la présence des écrans de télévision existe aussi dans ce livre, comme des cadres délimitant bien les images qu'ils renvoient. De cette manière, par exemple, l'un

⁶³ L'importance du plan subjectif chez Djebar apparaît clairement ici dans sa pratique du cinéma. Et que cette pratique soit rapportée dans l'une de ses œuvres littéraires met aussi en relief le fait qu'elle n'a pas été sans influencer son écriture. La présence du cinéma comme thème majeur dans *Vaste est la prison*, les contextes de scènes de tournage qui y sont explicitement décrites sont pour le lecteur un indice intéressant d'intermédialité qui le pousse à en apprécier les différentes manifestations.

d'entre eux affiche-t-il, à un certain moment du récit, l'image d'un enterrement (puis celle de la mère du défunt), celui de Tahar Djaout assassiné en Algérie comme nombre de ses pairs. Et ce sont ses meurtriers qui regardent la scène filmée :

Ces deux tueurs, ces assassins, ces meurtriers, qui sont-ils ? Dix jours après [le meurtre perpétré], ils fixent la scène de l'enterrement, filmée par une télévision française et reçue en direct. Les jeunes gens regardent l'écran [...]. Sur l'écran, voici que la mère de Tahar improvise sa douleur (*ibid.*, 228).

Terminons enfin sur un dernier exemple tiré de *La Femme sans sépulture* où le personnage de Hania scrute à travers la fenêtre de sa cuisine la discussion que tient sa sœur Mina avec la narratrice-personnage principale du roman⁶⁴ sous un citronnier :

De la fenêtre de sa cuisine, Hania observe, à présent, la scène. Cette étrangère qui revient de si loin, d'horizons inconnus [...] (*Sépulture*, 47-48).

La question du cadrage, par la fréquence de son apparition dans le récit djebarien, agit comme un tropisme dans la mesure où elle tourne l'attention du lecteur vers un phénomène qu'il ne remarquerait pas s'il était ponctuel, et qui exploite le thème du cadre ainsi que son imaginaire dans toute sa dimension cinématographique.

Les effets de cadrage que nous avons relevés, pris isolément, ne seraient pas ramenés à un imaginaire cinématographique. Dans la mesure, cependant, où ils s'intègrent, s'ajoutent à d'autres indices, le renvoi à une visualité cinématographique domine et s'impose.

— Effets de vision rapprochée, de prises de vue et d'angles de prise de vue

Une vision cadrée possède toujours inmanquablement une forme et/ou une orientation particulière puisqu'elle est déterminée par la taille et la nature du cadre (donc, par ce qu'il permet de voir, d'entrevoir et comment), mais aussi par la position de celui-ci dans l'espace. Suivant ce raisonnement, un personnage observant un objet,

⁶⁴ Cette narratrice (aussi surnommée « l'étrangère » par Hania et Mina) revient dans son village natal, en Algérie, après des années d'exil, pour, entre autres, réaliser des entrevues qui lui permettront de réaliser son premier film, lequel portera en grande partie sur Zoulikha (*La Femme sans sépulture*). Ce long métrage n'est autre que *La Nouba* ; et la démarche de la narratrice, celle que fit Assia Djebar à la fin des années 1970. Une correspondance peut donc être établie à bien des niveaux entre la narratrice et Djebar, comme c'est le cas dans les autres romans du *Quatuor* djebarien de notre corpus (*L'Amour, la fantasia, Vaste est la prison* et *Le Blanc de l'Algérie*, tous d'inspiration autobiographique comme nous l'avons déjà plusieurs fois souligné dans le cadre de cette thèse).

un sujet ou une scène à travers un écran de télévision, pour reprendre un exemple de cadre que Djébar privilégie, verra forcément sa perception des images être réduite à la taille du cadre de cet écran, mais surtout aux jeux de focalisation qu'il impose (souvenons-nous que l'opération chirurgicale d'Ali dans *Femmes d'Alger* n'a pu ainsi être regardée par son fils Nazim qu'à travers un gros plan qu'un écran télévisé offrait justement du visage de son père). Dans une autre perspective, un personnage placé près d'une fenêtre (autre exemple de cadre souvent retenu par Djébar) n'observera le monde derrière elle que selon les points de vue qu'elle permet d'adopter d'après sa situation : surplombant une ville du haut d'un immeuble, celle-ci devra nécessairement être saisie par les yeux d'un protagoniste en plongée, pour ne citer que ce cas de figure.

Il est toutefois évident que la présence d'un cadre n'est pas obligatoire pour qu'un personnage adopte des points de vue particuliers, son œil-caméra pouvant largement suffire à cette tâche dans l'aptitude qui est la sienne à cadrer ce qu'il voit à sa guise, comme peut en effet le faire l'objectif d'une caméra : la simple position d'un personnage a la possibilité de déterminer ces points de vue (s'il se trouve sur une colline, par exemple⁶⁵ ; ou, inversement, au pied d'une montagne dont il chercherait à voir le sommet en contre-plongée). De tels points de vue peuvent en outre être déterminés par l'orientation que prend le regard d'un protagoniste, lequel, par exemple, lève ses yeux vers le ciel ou les baisse pour saisir les images de son choix, plus ou moins accessibles.

Si nous avons pris la peine d'apporter ces précisions, c'est que le récit djébarien, à partir de cet intérêt flagrant qu'il nourrit pour la question des cadres et des visions cadrées, entretient de la même façon — même de façon plus importante — une réelle fascination pour les jeux de focalisation et les divers angles de prise de vue qui peuvent découler des multiples observations faites par ses personnages, qu'ils soient déterminés par la présence de cadres ou pas.

Or, c'est justement là que l'influence cinématographique continue de se faire sentir dans la mesure où le récit djébarien se livre de cette manière à une : « [...] exploration exhaustive de l'espace vu [par les personnages], décomposé de façon

⁶⁵ Jeanne-Marie Clerc donne cet exemple à la page 169 de son étude (*op. cit.*).

« systématique [par eux] en différents plans de vision⁶⁶ [...], [mettant ainsi à l'œuvre leur œil-caméra] ».

Parmi les jeux de focalisation que les textes de notre corpus favorisent, il faut mentionner la vision rapprochée⁶⁷ — qui « donne l'impression que la vision est [...] assumée par un regard strictement localisé par rapport au spectacle décrit et dont le point de vue limité et invariable renvoie à la subjectivité d'un observateur précis⁶⁸ » — dont nous avons déjà fourni un exemple tiré de *Femmes d'Alger* (scène de l'opération d'Ali visionnée par son fils Nazim). Mentionnons également la scène du cauchemar d'Ali, précédant celle de son opération, dans laquelle il tente de reconnaître la physionomie de sa femme, Sarah, dont il scrute les moindres détails avec son œil-caméra. Cela a pour effet de fournir au lecteur une succession de très gros plans (correspondants chacun à un détail du visage de Sarah), « raccordés » par de simples signes de ponctuation. La vision d'ensemble du visage de Sarah n'est ainsi offerte que par fragments, par découpes successives, comme seul le septième art parvient à le rendre⁶⁹. Or « le morcellement des figures est un effet cinématographique bien connu⁷⁰ », écrit Bonitzer tout en mettant l'accent sur le fait que le gros plan a quelque chose de monstrueux :

Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés [...]. La peau [...], une perle de sueur sur une tempe... La goutte va tomber. Cette ligne du nez, la lèvre inférieure à l'ourlet rose vif [...] (*Alger*, 57).

Dans la nouvelle suivante, titrée « La femme qui pleure », le protagoniste féminin se retrouve sur une plage avec un inconnu en compagnie duquel elle rencontre

⁶⁶ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 169.

⁶⁷ Nous rappelons que nous avons traité de la question de la vision rapprochée au cinéma dans la sous-section du premier chapitre de cette thèse intitulée « Écriture et perception visuelle ».

⁶⁸ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 163. Bordwell et Thompson définissent ainsi le gros plan : « cadrage où la taille de l'objet montré est relativement importante : le plus souvent, il s'agit d'un visage ou d'un objet de taille comparable qui remplit tout l'écran » (*op. cit.*, p. 585).

⁶⁹ Rappelons que la première nouvelle éponyme de *Femmes d'Alger* a été inspirée d'un scénario de film qui n'a pas pu être réalisé par Assia Djébar après *La Noubia*. La relation qu'elle entretient avec le septième art reste donc particulièrement importante, et c'est pourquoi nous serons souvent amenée à la prendre pour exemple (Christiane Chaulet-Achour n'a d'ailleurs pas manqué de le souligner elle-même dans « Eugène Delacroix, Assia Djébar », *loc. cit.*). Nous remarquerons, par cet exemple et les suivants, qu'il y a comme une « [transposition] dans l'écriture du caractère fragmentaire de la pellicule cinématographique qui juxtapose des images autonomes, jouant sur la dialectique du continu et du discontinu » (Clerc, *op. cit.*, p. 160). Cette narration a donc quelque chose qui relève du montage cinématographique. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

⁷⁰ Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 81.

et découvre l'amour. Lors d'un bref échange de caresses, la narration ne s'occupe que de décrire la façon dont les mains et les doigts des personnages abordent et parcourent sensuellement⁷¹ le corps du sexe opposé :

[...] elle étendit la main vers la jambe de l'homme ; elle lui toucha le genou, vérifia l'articulation comme pour l'ausculter, ses doigts frôlèrent ensuite le mollet de haut en bas jusqu'au pied, puis remontèrent (*ibid.*, 127).

[...]

Il avait posé à son tour sa main sur les doigts fins quand ils étaient remontés au genou, puis à la cuisse. Ils restèrent ainsi doigts accrochés [...]. Il lui toucha ensuite le sein droit (*ibidem*).

Dans *L'Amour, la fantasia*, lors d'une scène où de riches femmes captives doivent se dépouiller de leurs bijoux pour les remettre à leurs ennemis, une attention exclusive est portée — encore une fois — au geste d'une seule main⁷² qui s'affaire à cette dépossession :

Chaque dame, face et corps dissimulés, s'avancait, forme lente et solennelle. Une main surgissait de dessous le pan coloré, laissait tomber un diadème, des broches, une paire de khalkhal, trois, quatre ou cinq bagues... (*Fantasia*, 113).

Dans *Vaste est la prison*, une focalisation similaire est appliquée sur la main d'une inconnue qui, une nuit, partage le lit de la principale narratrice-personnage à son insu, et qui surprend donc celle-ci au réveil du matin. La narratrice n'est alors encore qu'une enfant et a l'habitude de s'endormir auprès de sa mère pour la retrouver auprès d'elle au lever :

Une main de femme, pas celle de ma mère, une main blanche et grasse, sortit des draps, alluma l'abat-jour (*Prison*, 261).

Le roman *La Femme sans sépulture* propose aussi une scène intéressante où un zoom fictif s'opère sur la main de Mina, mais qui obsède littéralement le regard de la principale narratrice-personnage. Les deux femmes sont installées à une table de

⁷¹ Le gros plan ainsi réalisé sur les mains et les doigts à travers les attouchements progressifs auxquels ils se livrent a pour effet esthétique, comme au cinéma, d'intensifier au maximum le caractère érotique de la scène.

⁷² Et nous verrons dans les deux prochains exemples qu'il s'agit là d'un motif récurrent dans l'œuvre romanesque djebarienne (gros plan opéré sur des mains de personnages). On remarquera que parce que la main est en mouvement et que ce même mouvement est suivi de près par l'œil-caméra du personnage, l'on assiste aussi ici à la transposition scripturaire d'un mouvement rappelant celui de l'appareil cinématographique. Nous reviendrons un peu plus loin sur la question des effets de mouvement de caméra que peut parfois créer le récit djebarien.

restaurant. Mina parle du passé de sa défunte mère Zoulikha tandis que la narratrice l'écoute, les yeux obnubilés par ses doigts :

Enfin, elle commence, tandis que celle qui l'écoute fixe les longs doigts, un peu frêles (ceux de la main droite [...]) qui se sont mis à battre la mesure [...]. [...], oui, les longs doigts bruns de Mina frappent par petits coups le rebord de la table fruste [...]. (*Sépulture*, 185).

Les différents points de vue à partir desquels les protagonistes de l'univers romanesque djebarien nous offrent certaines descriptions ne sont pas moins nombreux pour leur part et créent des effets cinématographiques de prises de vue — de plans à plus grande échelle que le gros plan — (et d'angles de prise de vue) des plus intéressants.

Dans *Femmes d'Alger*, d'abord, la nouvelle « Les morts parlent » réserve un passage à la description d'une levée de corps, celle de Yemma Hadda. Plusieurs hommes en sont chargés, dont Saïd, métayer et ami de la trépassée. À un certain moment, cependant, Saïd n'est plus tenu de participer au soutien de la charge funèbre et se contente de marcher derrière elle. Cette position ne lui permet évidemment pas de voir clairement la route s'étendre devant lui, le port du cercueil faisant obstacle à cette vision. Or la description de cette scène faite par lui crée un efficace effet de « chevauchement » ou de « recouvrement » (terme cinématographique qui désigne une « indication de la profondeur dans une image par le fait que les objets les plus proches [ici le cercueil transporté] dissimulent en partie les plus lointains⁷³ [la route dans cet extrait, en l'occurrence] ». Cette description est par ailleurs ainsi comme cadrée à l'intérieur d'un plan de demi-ensemble⁷⁴ :

Maintenant, il ne contribuait plus à soutenir la charge funèbre, il voyait la lente avancée du cadavre enveloppé juste au niveau de ses yeux, la planche légèrement inclinée parce que la ruelle gravissait quelques contreforts de collines (*Alger*, 189).

Certaines visions plus éloignées (lorsque le regard d'un personnage est porté au loin, parfois même jusqu'à l'horizon) parsèment aussi le récit djebarien et leurs

⁷³ David Bordwell et Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 583.

⁷⁴ « Cadrage de la partie du décor où se tiennent les personnages » : celui de la levée du corps dans l'extrait retenu (*ibid.*, p. 587). Nous aimerions citer au passage un autre exemple, cette fois issu de *La Femme sans sépulture*, et qui propose la courte description d'un sol tel qu'il fut perçu par Zoulikha lorsqu'on lui infligea des tortures à la suite desquelles elle devait succomber. L'effet de plan subjectif qui en résulte pour le lecteur est assez particulier et rare : « [...] il me semblait que le sol s'inclinait en un immense plan oblique, m'entraînant dans quel cosmos de néant bleu froid [...] » (*op. cit.*, p. 197).

descriptions créent alors plutôt des effets de plan d'ensemble (« plan cadrant l'ensemble du décor⁷⁵ »), de panoramas, comme en témoignent ces passages :

Non, même l'été 1962, quand nous allons toutes nous recueillir [...] sur la tombe de l'aïeule, et de là admirer le panorama de la ville entière étalée en quadrilatère au-dessus du port antique à demi submergé, de son phare reconnaissable, même alors, la mère ne va pas vers la place de l'enfant mort [...] (*Prison*, 245).

Je m'accoude à la balustrade, fais semblant d'admirer le célèbre panorama : la baie au soleil [...] ; au loin, les multiples bateaux et cargos [...] (*ibid.*, 76).

De la baie longue et étroite, elle peut apercevoir un peu du port et tout l'horizon marin (*Sépulture*, 25).

Je sautillais donc, en vérité fillette trop tôt grandie ou jeune fille, je ne savais plus, j'arrivai ainsi au sommet de la colline, à l'endroit où le panorama sur toute la Mitidja était le plus large [...], troublée déjà par la beauté de nos campagnes [...] (*ibid.*, 168).

À cette liste doivent enfin absolument s'ajouter les multiples scènes qui, dans le récit djebarien, s'attachent à rendre compte de visions embrassées du regard des protagonistes en plongée ou en contre-plongée :

Sarah fixa une façade précise, non loin du théâtre municipal, près d'une rue en arcade. Un balcon désuet, le seul sans rideaux et ouvert. Chaque jour au même instant, vers six heures de l'après-midi, une femme en jupe longue, corolle orange-vif, surgissait en soulevant à demi un enfant de quatre ou cinq ans. Ses bras esquissent une danse, la même tous ces jours. Elle virevolte une première, une deuxième fois puis s'immobilise comme suspendue, lointaine, à demi-penchée au-dessus de la place bruyante⁷⁶ (*Alger*, 81).

Sarah, son travail fini, erra un moment dehors, tournant autour de la « place du cheval » [...] : des rôdeurs la frôlaient, mais aussi quelques enfants dans des jeux éclaboussés. Plus bas, comme abrités sous des feuillages, les mâts du port s'enchevêtraient⁷⁷ (*ibidem*).

Je m'accoude à la balustrade [...]. À mes pieds, cent mètres plus bas, s'étend, en petit triangle, le parking pour quelques dizaines de voitures banales. Mon œil, vivement, repère la forme caractéristique et le bleu sali de l'auto que je connais⁷⁸ (*Prison*, 76-77).

⁷⁵ David Bordwell et Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 587.

⁷⁶ Place dans les parages de laquelle se trouve précisément Sarah — nous le verrons dans la citation suivante — qui observe alors cette femme avec son enfant en contre-plongée.

⁷⁷ Cette vision du port en plongée ne retient de ce dernier que des mâts de bateaux entremêlés.

⁷⁸ La réduction géométrique de l'aire de stationnement n'est rendue possible que par une vision en plongée. « L'effet de perspective est décrit par le romancier de façon à faire ressortir l'organisation structurale de l'espace sur lequel se surimpressionne un schéma géométrique à forme triangulaire. Le brouillage des repères spatiaux référentiels favorise donc une vision artificielle de la réalité ramenée à

Hassan s'appuie comme autrefois contre ce mur⁷⁹, observe la petite ville : paysage rétréci [...], au centre le cirque romain en œil immense et crevé, à la pierre rousse, ruines semble-t-il d'un désastre récent. La bourgade blanche n'avait pas changé [...]. Le port paraissait maintenant réduit à des proportions si modestes⁸⁰ [...] (*Alger*, 198-199).

Constatons, avec Jeanne-Marie Clerc, et d'après les quelques exemples que nous venons de proposer ci-dessus, que de « [...] l'écrasement de la perspective, [de] la disparition des reliefs [et de] l'effacement du mouvement [naissent] des effets de plongée [comme de contre-plongée] [...] », et qu'à ces moments-là, dans le texte littéraire, « [...] l'histoire [peut] ainsi [chaque fois] se figer instantanément en image⁸¹ [...] », créant l'effet cinématographique d'un arrêt sur image. Tout se passe effectivement — et de manière insolite — comme si l'histoire se figeait ou s'immobilisait durant ces courts instants.

— Qualité de la perception visuelle : éclairage, ombre et lumière

La qualité de la perception des images (netteté de leurs contours) — saisies par le regard des personnages djebariens — dépend bien entendu de la qualité de présence de la lumière dans laquelle ces mêmes images baignent et qui sont éclairées par elle. C'est pourquoi, à travers leur description, une importance particulière est presque toujours accordée (et avec insistance) précisément à cette lumière, comme à son absence puisque de l'obscurité naît aussi la difficulté de décrire des images, obstacle auquel sont très souvent confrontés les protagonistes des récits d'Assia Djébar. Or cette constante préoccupation, dans la description romanesque, du type d'éclairage qui est associé aux scènes d'où les « images » se lèvent en quelque sorte, est toute cinématographique et permet d'aborder des thèmes chers au septième art. Nous retrouvons, par exemple, chez Djébar, une curieuse tendance à privilégier les ombres de ses personnages aux personnages eux-mêmes, ce que le cinéma aime à favoriser pareillement parfois, entre autres pour entretenir du suspense. Alors, l'intérêt pour la

l'abstraction du dessin et que renforce l'impossibilité d'évaluer les distances », écrit Clerc (*op. cit.*, p. 170).

⁷⁹ Ce mur est situé à l'entrée d'un cimetière juché sur une colline qui surplombe la ville.

⁸⁰ La même remarque s'impose ici. Le cirque romain n'est pas sans inspirer l'idée de spectacle et trouve donc une place appropriée dans ce paysage spectaculaire que Hassan contemple en plongée.

⁸¹ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 172 (pour les deux citations qui se font suite).

description de la lumière (et la clarté des scènes qui en découle⁸²) est troquée contre celle de l'obscurité (et du caractère flou des scènes), cela quand les ombres sont celles de la mort ou de la nuit, car elles peuvent aussi être celles d'un jour de brouillard, ce que le cinéma privilégie également, autant que le récit djebarien.

Que les éclairages décrits soient issus d'une source naturelle (diurne, nocturne) ou artificielle (produits par des lampes, des projecteurs⁸³) ; qu'ils appartiennent au monde réel des personnages ou plutôt à une sorte d'irréalité brumeuse pouvant, à certains moments, être associée à celle du souvenir, du rêve (ou de la vision hallucinatoire, de la divagation, du délire⁸⁴) ; qu'ils soient sombres, éblouissants ou partagés entre le clair et l'obscur, ils ne cessent de créer des effets de visualité qui ont, en de fréquentes occasions, quelque chose d'indéniablement cinématographique.

Nous proposons, dans cette section du chapitre, de passer en revue les exemples les plus flagrants et les plus récurrents d'attention portée par le récit djebarien à certaines de ces questions (dont celle de l'obscurité ou de la vision brouillée restent indiscutablement les plus frappantes). Pour chacun d'entre eux, nous nous limiterons à des cas de figure choisis et précis, qui seront le plus susceptibles de bien illustrer nos propos, car ils demeurent à ce point nombreux et diversifiés qu'il serait fastidieux d'en rendre compte dans leur intégralité.

Tout d'abord, il faut savoir que de manière générale, la mention de l'éclairage revient ici et là dans les écrits de notre corpus — comme en témoignent, par exemple, les deux éloquentes extraits de *Vaste est la prison* cités ci-dessous —, ce qui fait apparaître *a priori* un réel intérêt pour cette question : « Tout autour de moi, les

⁸² Comme dans *Le Blanc de l'Algérie* où la luminosité du soleil (souvent dite « blanche », « crue », « délavée »), motif récurrent, parvient toujours à éclairer remarquablement tout ce qui s'offre à la vue. La citation suivante en donne une bonne idée : « Soudain, le soleil resplendit, comme s'il n'était pas d'automne [alors que oui, précisément, nous sommes en automne], comme si l'aube allait s'immobiliser, dans son scintillement. Des rayons, en oblique, éclairent [...] la foule » (*op. cit.*, 186). L'éclatante luminosité du soleil est aussi un thème que sait apprécier le cinéma qui nous en a fourni d'inoubliables scènes. Celle du retour de Salvatore dans son village natal après avoir complété son service militaire dans *Cinéma Paradiso* (de Giuseppe Tornatore, réalisé en 1988) en est un bel exemple. Il débarque alors d'un car sur la grande place de son village complètement déserte et d'une blancheur éblouissante sous un soleil de plomb, à ce point imposant que le spectateur en vient presque à oublier la présence du personnage, presque aveuglé, comme lui, par tant de lumière crue.

⁸³ Parfois même, les deux font également acte de présence : « J'ouvre les yeux dans la lumière de la lampe et celle, grise, de l'aube », lit-on par exemple dans *Prison* (261).

meubles, la bibliothèque rustique, la chambre blanche, tout [est] irisé d'un éclairage vierge » (*Prison*, 21) ; « [...] un couple [...] accaparait avec moi la piste rougie par un éclairage pâli » (*ibid.*, 60). Mais là où les choses commencent à devenir intéressantes, c'est lorsque ces éclairages cessent d'être simplement nommés pour faire l'objet de descriptions plus développées.

De tels passages insistent davantage sur la qualité de la visibilité de certaines scènes (souvent problématique chez Djébar, rappelons-le⁸⁴) et/ou sur ce qui crée — dans certains jeux de lumière et d'obscurité mis en dialectique — une atmosphère précise (inquiétante ou rassurante, par exemple, comme c'est souvent le cas au cinéma : « Nous nous sommes levés dans la nuit. Quelques mètres derrière nous, la porte de sa maison restée ouverte, les lumières de l'intérieur semblaient nous appeler », lit-on dans *Prison* (88).

S'impose encore à nous l'exemple du cauchemar d'Ali qui ouvre la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*. La difficulté qu'éprouve le chirurgien à reconnaître sa femme Sarah provient essentiellement du fait que l'éclairage de la scène onirique, où il est impliqué, reste flou parce que embrumé de diverses façons, par un étrange brouillard, de la fumée :

Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés — le brouillard de la pièce étroite empêche d'en voir la couleur — [...] Fumée s'élevant en volutes [...] (*Alger*, 57-58).

⁸⁴ Rappelons en effet que nombre de protagonistes djebariens (tantôt fatigués, accablés par la douleur, lunatiques, nostalgiques de leur passé ou profondément marqués par lui) sont victimes d'états seconds de toutes sortes.

⁸⁵ Ne serait-ce que dans *L'Amour, la fantasia*, où les épisodes consacrés à la guerre mettent souvent en scène des situations où la visibilité du décor reste problématique pour les personnages, notamment à cause de l'usage des canons et des fusils qui soulèvent des nuages de poussière et qui provoquent des incendies empêchant de distinguer quoi que ce soit, si bien que seuls des bruits ou des voix demeurent saisissables (donc sans corps, ceux-ci restant invisibles) : « Coups de feu, écran de poussière persistant, éclats dans le brouillard soulevé. Une voix d'homme exhala un gémissement, puis un cri de rage [...] » (*op. cit.*, p. 105) ; « Dans l'éclat de l'aube, une silhouette titubante, homme ou femme, réussit à sortir [d'une grotte-brasier] malgré les dernières flammèches. Elle fait quelques pas, hésite, puis s'affaisse, pour mourir au soleil » (*ibid.*, p. 85). À d'autres moments, dans le récit djebarien, ce sont les réunions féminines qui présentent des scènes intéressantes à ce propos, que ce soit dans les hammams où l'atmosphère est baignée de vapeurs, ou alors lors de fêtes où encens et braseros emplissent l'air de fumée comme le montre bien cet autre passage de *L'Amour, la fantasia* : « On apportait en hâte les kanouns emplis de braises. Visages écarlates des femmes au milieu des premières fumées. Les servantes, les jeunes filles disposaient les braseros dans la pièce obscurcie, de ma grand-mère ; celle-ci restait invisible depuis l'aube » (*ibid.*, p. 163).

Par contre, dans la scène de *Vaste est la prison* citée quelques lignes plus haut, où le couple de la plage nocturne s'apprête à quitter les lieux pour gagner la maison de l'aimé, l'absence de lumière (autre que celle, discrète, qui provient de la porte restée ouverte de la maison) n'empêche pas l'homme d'apprécier la présence féminine dans le rapprochement amoureux qui les lie :

Il garda son visage levé vers moi [...] Comme si, malgré la pénombre diffuse, avec le reflet de l'eau derrière nous, il me découvrait [...] (*Prison*, 89).

Obscurité, brouillards, fumées et pénombres demeurant des constantes dans le récit djebarien⁸⁶, il n'est donc pas étonnant que celui-ci en arrive la plupart du temps à ne considérer ses protagonistes que comme des taches, des formes indistinctes, des silhouettes, des ombres errantes, flottantes, des fantômes⁸⁷, peu importe les contextes, et peu importe qu'il soient réels, le fruit d'une réminiscence ou imaginaires :

Il arrêta son cheval, fixa la direction indiquée : il n'aperçut qu'une tache lointaine [...], à peine mobile (*Fantasia*, 104).

⁸⁶ En voici quelques autres exemples : « [...] mon père, écolier [...], [faisant] ses devoirs [...] à la lumière d'une bougie... Je connaissais la demeure vétuste, ses chambres obscurcies [...]. Du fond de la pénombre, une voix [...] » (*Fantasia*, 219) ; « J'errais, le cœur griffé [...] dans les brouillards de cette ville [...] » (*Prison*, 67) ; « Il fait encore noir [...] La brume s'est dissipée. Ton corps s'est évanoui » (*Blanc*, 51) ; « Mina, dans un élan, pénètre dans la profondeur des chambres ; ne revient plus, comme si elle s'était diluée dans l'ombre » (*Sépulture*, 48) ; à un certain moment même, dans *Vaste est la prison*, la narratrice-personnage veut se conditionner à voir le visage de l'aimé comme dans un brouillard alors qu'ils sont tous deux dans une salle ordinaire encombrée de gens (« Décider en un éclair de le percevoir dans un brouillard », dit-elle, car sa vue lui occasionne une souffrance ; il s'agit d'un amour impossible. D'ailleurs, elle voudra aussi en effacer le souvenir de sa mémoire ; *op. cit.*, 26). Le thème de l'effacement comme celui de l'obscurité accompagnent certains titres de chapitres dans *Vaste est la prison* (« L'effacement dans le cœur », « L'effacement sur la pierre », « L'espace, le noir »).

⁸⁷ Cela devient même fréquent au point que le récit semble en prendre l'habitude (pour le moins curieuse), c'est-à-dire qu'il n'hésite pas à continuer de considérer ses personnages de cette façon bien qu'à certaines occasions, le contexte ne le favorise aucunement, l'éclairage et la clarté des scènes ne faisant alors aucunement défaut (et c'est surtout le cas des personnages féminins voilés que Djebar se plaît à décrire ainsi de manière minimale) : « Deux formes voilées, franchissant les masses de dormeurs » (*Fantasia*, 216) ; « Les femmes arabes circulaient dans la ville, fantômes blancs [...] » (*ibid.*, 220) ; « J'arpentais, unique silhouette de femme voilée, ces artères de la peur » (*Sépulture*, 118) ; « [...] la silhouette féminine formait un parallélépipède assez flottant [...]. [...] La silhouette blanche, ployante, s'éloigna » (*ibid.*, 124-125) ; « [...] une ombre seule, entièrement emmitouflée [...], lève le poing de colère [...], poing rougi au henné [...] » (*ibid.*, 66). Mais parfois (outre le fait que certains contextes d'éclairage le favorisent), c'est aussi ce qu'ils sont réellement, des fantômes, des êtres appartenant au monde des ombres, comme dans *Le Blanc de l'Algérie* où la narratrice-personnage dialogue avec des amis défunts qui lui apparaissent justement sous cette forme : « Ils n'ont pas disparu ; ils sont là [...]. Ombres qui murmurent » (*op. cit.*, 18) ; « [...] je ne sais pas encore qui est le fantôme [...] » (*ibid.*, 19) ; « [...] vos ombres persistent, effilochées [...] » (*ibid.*, 55). Notons que même certains titres de chapitres entretiennent cet intérêt pour la question de l'ombre, comme la section « Ombres de la séparation » dans *Vaste est la prison*.

[...] moi [...] qui me mets à flotter, horizontale dans l'éther, oreilles béantes, paupières fermées à peine et mon sourire paisible dans la pénombre⁸⁸ (*Blanc*, 19).

Je repartais, je virevoltais, le temps d'un sourire, aux musiciens, mes ombres accompagnatrices, mes guides nocturnes [...], seuls fantômes solidaires face à moi [...] (*Prison*, 60).

L'autre partie du visage, profil de pierre⁸⁹, statue lointaine qui va flotter en arrière, toujours en arrière (*Alger*, 58).

Comme si Zoulikha, restée sans sépulture, flottait, invisible, perceptible au-dessus de la cité rousse (*Sépulture*, *op. cit.*, 17).

Ces quelques exemples ne sont que le reflet d'une réalité qui se veut omniprésente dans le récit djebarien, et qui nous démontre que si « [...] la détention de la lumière [est un] pouvoir [...] de tout temps revendiqué comme attribut premier du créateur de films⁹⁰ », l'écrivain peut aussi le mettre à sa main.

Ces effets d'éclairage, d'ombre et de lumière ne pointent pas directement, à eux seuls, vers le cinéma, mais dans le contexte d'une visualité fortement investie et orientée vers le septième art, ils sont pertinents. Nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'ils pointent également vers la peinture et la photographie, arts qui ont précédé dans l'Histoire la naissance du cinéma, lequel, à titre d'art-synthèse, les a intégrés par la suite, entre autres disciplines artistiques.

— Effets de mouvements de caméra

Dans les textes de notre corpus, « l'écriture romanesque tente aussi parfois de transposer les mouvements propres à l'appareil cinématographique⁹¹ » (comme le panoramique et le travelling⁹², par exemple).

⁸⁸ La narratrice se décrit ainsi en état de lévitation lors de ses visions.

⁸⁹ Apprécions le gros plan qui est réalisé sur ce visage et son profil ici avant qu'il ne s'élargisse aussitôt (après la virgule faisant office de raccord entre les deux plans ; nous reviendrons sur méthode d'écriture en abordant la question de la narration-montage ultérieurement dans ce chapitre) pour nous proposer ensuite une image entière de Sarah (associée à une statue flottante) qui opère subitement un étrange parce qu'in vraisemblable mouvement de recul (nous aurons également l'occasion de revenir sur la question des mouvements de ce genre qui, ainsi décrits dans l'écriture, se présentent comme une transposition de mouvements d'appareil cinématographique).

⁹⁰ J. A. Fieschi, « Aventures du récit : entretien avec Claude Ollier », dans *La Nouvelle Critique*, mars 1973. Document non paginé.

⁹¹ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 173.

⁹² « Mouvement de caméra ayant pour effet, à l'écran, une avancée, un recul ou un déplacement latéral dans l'espace de la scène », écrivent Bordwell et Thompson, nous référant également, dans cette définition, à ce qui se rapporte aux « mouvements de grue » et aux panoramiques horizontal et vertical. Assia Djébar, dans *Vaste est la prison*, dirige une scène de tournage de *La Nouba* qui nécessite un

À travers le récit djebarien, puisque les descriptions sont la majeure partie du temps assumées par le regard des personnages et que ce même regard est aussi doté du pouvoir de se mouvoir, d’embrasser l’espace en mouvement à l’image d’une caméra, l’on comprendra facilement que ces descriptions produisent fréquemment, en certains moments précis, des effets de mouvements de caméra⁹³. Et cela est vrai que les protagonistes soient eux-mêmes en déplacement (à pied, en voiture ou en bateau⁹⁴) ou pas. Selon ce que les yeux des protagonistes sont amenés à voir (et à retenir), mais surtout, selon la manière dont leurs perceptions évoluent (rythme de captation des images), celles-ci seront tantôt démultipliées, tantôt resserrées. Ces êtres de fiction, en effet :

[...] organisent à chaque fois la description du parcours de leur regard en un certain nombre de niveaux successifs [qui] énumère minutieusement les composantes nombreuses ou pas [...] de l’espace vu et du dynamisme insolite qui l’anime. [...] ce dernier ressortit à la fois au travail de la caméra qui filme [...], et donc au contenu de l’image, et simultanément à tout l’appareillage nécessaire à l’existence de cette dernière, c’est-à-dire tous les éléments entrant de près ou de loin dans la constitution de l’image comme signifiant⁹⁵ [...].

Enfin, de telles descriptions ont pour inévitable conséquence de :

[...] détailler le processus de reconnaissance par lequel le personnage-spectateur déchiffre progressivement [une image], éléments par éléments, pour identifier l’objet global dont il attend l’exploration complète plus ou moins rapidement⁹⁶.

« mouvement de grue » : « En cette dernière partie du tournage en extérieur, je me retrouve en compagnie de l’opérateur avec sa caméra, dans cette grue élevée à vingt mètres au-dessus d’un champ : nous tentons un long plan panoramique sur l’aqueduc romain qui, en dehors de Césarée, en délimite encore l’ancienne aire » (*op. cit.*, 321).

⁹³ Notons cependant qu’il arrive aussi que des personnages favorisent, à certains moments, des visions fixes, comme Aïcha dans la nouvelle « Les morts parlent » du recueil *Femmes d’Alger*. Si on nous la décrit ici dans « son regard lentement circulaire qui saisit chaque visage » (l’effet panoramique de cette courte description est instantané et saisissant, l’œil d’Aïcha fonctionnant exactement comme l’objectif d’une caméra, *op. cit.*, 156), là on retrouve le même personnage observant plutôt fixement ce qui s’offre à sa vue : « Aïcha regarde [...]. [...] Images fixes, comme arrêtées derrière son regard qui ne bouge pas » (*ibid.*, 152-154).

⁹⁴ À bord d’un engin en mouvement, le personnage n’a d’autre choix que de s’intéresser à l’espace vu en mouvement (à moins qu’il ne s’intéresse lui-même à un quelconque objet ou phénomène naturel déjà en mouvement alors qu’il demeure pour sa part stationnaire : la contemplation de la lente progression d’un nuage dans le ciel en est un exemple). Or « l’attention portée par le [...] personnage [narrateur ou pas] au rythme du mouvement et à ses moindres irrégularités contribue à focaliser l’intérêt de la description non tant sur l’espace vu que sur ce qu’on oserait appeler l’espace *voyant*, non sur le signifié mais en quelque sorte sur le signifiant, c’est-à-dire la forme et la substance du matériau mouvant avec lequel est élaborée l’image » (Clerc, *op. cit.*, p. 176).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 176.

Dans le recueil *Femmes d'Alger*, plusieurs exemples peuvent être retenus afin d'illustrer le fonctionnement d'un tel phénomène d'écriture. Parmi ces derniers, nous en avons déjà cité deux précédemment dans ce chapitre, afin de faire ressortir d'autres effets d'écriture cinématographique (de vision rapprochée et d'éclairage problématique).

Dans la nouvelle « La femme qui pleure », le passage qui concerne l'échange de caresses effectué entre cette femme et son amoureux de la plage propose effectivement, outre le gros plan réalisé sur les mains caressantes, une attention particulièrement (et simultanément) portée sur les mouvements opérés par ces mains (cela à partir du point de vue des personnages qui se livrent à ce corps-à-corps sensuel⁹⁷).

Dans la nouvelle éponyme du recueil, nous avons pu apprécier (avec Ali qui regarde et dont le regard détermine chaque description), en même temps que le caractère fantomatique du profil de Sarah (profil de pierre, est-il écrit, flottant et offert en gros plan⁹⁸), son étonnant mouvement de recul (ou travelling arrière) que Christiane Chaulet-Achour associe à celui d'un jeu de caméra⁹⁹ : « [...] statue lointaine qui va flotter en arrière, toujours en arrière¹⁰⁰ ».

Dans *L'Amour, la fantasia*, l'extrait qui nous semble le plus intéressant à citer reste sans doute celui qui raconte les premiers moments de la conquête d'Alger datant du 13 juin 1830. Il est écrit alors que « l'Armada française va lentement glisser devant [la ville] en un ballet fastueux ». Or sur les bateaux, des hommes regardent Alger au fur et à mesure qu'ils s'en approchent. Celle-ci apparaît d'abord à leurs yeux « comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne » (*Fantasia*, 14), mais très progressivement, dans la lente avancée des frégates qui s'acheminent tranquillement vers elle, Alger finit par « grossir », se détacher, devenir visible :

⁹⁷ Nous renvoyons à la page 198 de ce chapitre pour plus de détails.

⁹⁸ Nous renvoyons à la note 89 de ce chapitre en ce qui concerne l'extrait rappelé ici. Le profil de pierre représente effectivement l'autre partie (droite) du visage de Sara qui n'est pas *a priori* décrite au tout début du récit de rêve assumé par Ali. Le texte s'ouvre de fait plutôt sur la description de la première moitié (gauche) de ce visage, en termes suivants : « *La moitié gauche de la femme au bandeau [...], la moitié gauche ruisselant entièrement dans le silence [...]* » (*ibid.*, p. 57-58).

⁹⁹ Dans « Eugène Delacroix, Assia Djebar », *loc. cit.*, p. 56.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

[...] l'éclat laiteux de ses maisons étagées [sont distinguées] peu à peu : pan oblique de la montagne dont la masse se détache nettement, en une suite de croupes molles, d'un vert éclairci¹⁰¹ (*ibid.*, 15).

Puis, toujours aussi graduellement, dans ce lent travelling avant, le « panorama » (*ibidem*) de la cité blanche continue de se préciser, de dévoiler ses « formes [...] attendues [...] » (*ibidem*). Oui, « la marche des vaisseaux qui suit la direction du soleil se fait si lente, si douce [...] » (*ibid.*, 16-17), et c'est précisément elle qui permet de tels effets de mouvement cinématographiques.

La tentative de transposition des mouvements caractéristiques de l'appareil cinématographique dans l'écriture contribue à conférer au récit djebarien son originalité, à définir son intermédialité intrinsèque.

2.2 Effets de sonorité

— Effets d'oralité des voix et de « regard à l'écran » ou de « voix qui se voient¹⁰² »

Particulièrement nombreux sont les chapitres — ou les sous-parties de chapitres — qui se donnent à lire dans le récit djebarien comme de pures « voix », sans destinataires clairs parmi les protagonistes qui devraient logiquement et normalement être en présence, c'est-à-dire sans destinataires potentiels autres que le lecteur¹⁰³.

Cela est vrai non seulement parce qu'ils se présentent au lecteur sous la forme d'un long témoignage, celui d'un protagoniste-conteur qui à chaque fois se raconte, raconte son passé ou celui d'une connaissance, toujours étonnamment absorbé dans son récit ; mais aussi parce qu'alors, du moins dans la majorité des cas, ces sections de romans sont coiffées du titre « Voix », quand il ne s'agit pas d'un titre encadré de guillemets parce que reprenant l'une des phrases clé du témoignage (à caractère oral)

¹⁰¹ Lit-on, découvrant graduellement la capitale comme ses conquérants, c'est-à-dire dans un effet de travelling avant.

¹⁰² Nous empruntons cette expression à Christian Metz (utilisée dans *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1991, p. 43).

¹⁰³ Nous verrons que soit ces destinataires sont inexistantes, soit ils demeurent franchement problématiques dans la mesure où leur présence « dans le champ » (avec l'instance responsable de la dite voix) reste implicite, incertaine ou seulement précisée par énigmes, semblant toujours, au contraire, être reléguée à un autre espace, « hors champ », demeurant anonyme, invisible.

qui doit être livré¹⁰⁴. Qu'il s'agisse d'entrevues transposées dans l'écriture ou pas¹⁰⁵, de tels chapitres s'affichent explicitement comme des « voix », relèvent de l'oralité et peuvent à partir de là être mis en relation avec le cinéma et la manière qu'il a lui-même de présenter parfois des voix-témoignages pouvant simultanément être entendues et vues. Nous verrons bientôt dans quelle mesure.

Le caractère « pur » de ces voix que les personnages donnent à divers chapitres du texte djebarien atteint son degré le plus élevé lorsqu'une prise de parole se veut être totalement désincarnée, c'est-à-dire assumée par un protagoniste décédé, par une ombre qui refuse d'en rester une, et qui revient régulièrement hanter le récit par sa voix d'outre-tombe. Cette voix hante surtout la vie des protagonistes auxquels elle se trouve liée d'une façon ou d'une autre dans les histoires développées. La voix désincarnée demeure un thème également favori du septième art¹⁰⁶.

D'entrée de jeu, quand un lecteur aborde dans le récit djebarien un nouveau chapitre qui s'offre ainsi à lui comme une voix pure¹⁰⁷ dans tout ce qu'elle comporte d'oralité sensible, en l'occurrence dans sa facilité d'être entendue au-delà de la lecture, de résonner dans l'esprit du lecteur au point de lui faire imaginer, sentir sa formulation effective, son ton, son timbre, ses moindres traits sonores, rythmiques, lyriques (et nous ne manquerons pas de revenir sur la manière dont ce récit est marqué par l'oralité), ce lecteur n'est pas non plus sans avoir *a priori* l'impression frappante que cette voix se voit aussi, autant qu'elle s'entend, qu'elle montre son visage, un visage qui parle (mort ou vivant, cette vision semble rester incontournable). S'impose à l'imaginaire cet effet immédiat de visualité inséparable de celui de sonorité que crée le caractère oral de la

¹⁰⁴ À titre d'exemples : « Mon amie, ma sœur, me dit-elle, les petits m'alourdissent » (titre du quatrième chapitre de *Sépulture*, 69) ou « Fugitive et ne le sachant pas » (titre d'ouverture de la troisième partie du roman *Prison*, 167).

¹⁰⁵ Rappelons, par exemple, que la dernière partie du roman *L'Amour, la fantasia* a en effet repris (pour les transposer dans sa matière scripturaire) plusieurs entrevues que Djébar a réalisées en vue du tournage de son film *La Nouba*, mais qui n'ont finalement pas été retenus ou utilisés contrairement à d'autres.

¹⁰⁶ La prosopopée est une figure prisée chez Assia Djébar. Citons à nouveau ce que Chion rappelle au sujet de cette figure pareillement chère au cinéma : « Qu'un mort continue à parler dans un film comme voix sans corps errant à la surface de l'écran, quoi de plus naturel ? La voix, particulièrement au cinéma, n'a-t-elle pas un rapport de proximité avec l'âme, avec l'ombre, avec le double, avec les répliques insubstantielles du corps, détachables, qui lui survivent à la mort, et parfois même le quittent durant sa vie ? » (dans *La voix au cinéma*, *op. cit.*, p. 45).

¹⁰⁷ Cette voix n'est cependant pas présentée en discours direct dans les romans d'Assia Djébar, ou en tout cas rarement. Elle s'affiche au contraire simplement comme une narration-conteuse qui, en restituant ses

voix, parce qu'il rappelle de façon troublante ce qui se passe au cinéma quand un plan, à l'ouverture d'une séquence, débute avec un visage à l'écran, un visage parlant, partageant un témoignage, fil conducteur du récit.

Dans la préface de son recueil *Femmes d'Alger*, Assia Djébar présente d'ailleurs ses nouvelles comme un ensemble de « visages et murmures » féminins qu'elle espère donner à voir et à entendre à même de multiples témoignages, « conversations fragmentées, remémorées, reconstituées... » (*Alger*, 7). Dans cette entreprise, il est évident que la voix même, conçue dans son abstraction (à travers les « murmures »), reste également indissociable de son support corporel visible (de la bouche qui l'énonce, du visage qui lui correspond) (*ibidem*).

Au cinéma, ce phénomène de « regard à la caméra » est bien connu et se définit ainsi :

Pour obtenir un regard à la caméra, il faut que l'acteur regarde l'objectif sans qu'un acteur ou un objet, qui pourrait être tenu pour le destinataire de ce regard, s'interpose entre les deux. Il faut aussi que l'acteur soit assez près de la caméra pour qu'à l'image, on puisse juger de la direction de son regard. Il faut donc que l'acteur soit filmé en gros plan, à tout le moins en plan américain, dans la position la plus frontale possible. Il faut aussi que le regard soit focalisé (au sens optique) au plan de l'objectif ou de la caméra, que l'acteur « accommode » à ce niveau pour donner l'impression de fixer, de viser avec attention quelque chose ou quelqu'un¹⁰⁸.

À l'instar de bien d'autres théoriciens du cinéma, André Gaudreault s'intéresse aussi à :

[...] ces monodies verbales que sont les récits oraux que font, dans certains films, ces narrateurs diégétiques qui, souvent visibles à l'écran en train de nous raconter leur histoire, du moins au tout début de leur prestation, font mine d'être, bel et bien, l'instance fondamentalement responsable de l'ensemble du récit audio-visuel auquel le spectateur est confronté¹⁰⁹.

Il se garde toutefois d'assimiler la figure de l'un ou l'autre de ces narrateurs-conteurs à celle du grand imagier, de celui qui est responsable du méga-récit filmique¹¹⁰, lequel

souvenirs, rapporte tantôt directement, tantôt indirectement le discours d'autres personnages impliqués dans les histoires remémorées.

¹⁰⁸ Marc Vernet, *Figures de l'absence*, *op. cit.*, p. 11. Vernet précise néanmoins que cela n'empêche pas qu'il y ait aussi un destinataire à cette voix, autre que le spectateur, c'est-à-dire un personnage du film (*ibid.*, p. 12).

¹⁰⁹ André Gaudreault, « Système du récit filmique », dans Jurgen Ernst Müller (dir.), *Texte et médialité*, *op. cit.*, p. 269.

¹¹⁰ Rappelons que Gaudreault l'appelle le « narrator » ou le « monstrator », sous la direction duquel toutes les voix d'un film sont placées. Le suffixe « or » traduit chez lui une volonté de désanthropomorphiser cette figure à laquelle ne peut correspondre aucune autre parmi celles, anthropomorphes, des narrateurs du récit filmique.

n'a pas le pouvoir de dire « je », déléguant plutôt ce pouvoir à un ensemble plus ou moins important de narrateurs qui se partagent les différentes strates narratives du récit audio-visuel pris dans son entièreté, et qui n'en assument donc, chacun, qu'une partie. Ces parties, appelées « monodies verbales » par Gaudreault, font souvent l'objet d'une succession dans le récit filmique (comme c'est aussi le cas des chapitres-voix du récit djebarien qui se succèdent parfois pareillement) et orchestrent ainsi ce que le chercheur nomme une « polyphonie informationnelle¹¹¹ ».

Mais comme nous l'avons mentionné, cet effet de visualité du visage — découlant de la prestation monodique — est immédiat et survient au premier moment de la lecture d'un chapitre-voix, uniquement à son début. Au fur et à mesure que la voix évolue dans le texte, restituant plus souvent qu'autrement de larges pans d'histoires passées, cet effet se dissout puisque le personnage-conteur semble alors s'effacer lentement devant son récit reconstitué, dont la mise en scène finit par occuper toute l'attention du lecteur. Cet effacement devient d'autant plus sensible que les signes de présence du conteur s'évanouissent peu à peu jusqu'à disparaître complètement, dans la perspective où il cesse parfois de s'exprimer au « je » pour proposer un récit à l'impersonnel ; ou, quand il arrive que ce conteur nous est aussi présenté préalablement (avant qu'il prenne parole) par un narrateur omniscient, celui-ci cesse de se manifester ensuite, donc forcément de s'intéresser à lui, d'en parler, de commenter son acte de présence tandis que sa voix reconstitue ses souvenirs. Et ce désintérêt dure parfois assez longtemps pour que le lecteur n'y pense plus au profit de l'histoire racontée. Au cinéma, cette disparition graduelle du personnage-conteur, qui fait place à son seul récit aussitôt mis en scène (récit second), est un procédé qui porte le nom de *transvisualisation*¹¹². Souvent, l'image du conteur s'efface tandis que sa voix seule persiste encore un peu hors-champ¹¹³ le temps que s'installe à l'écran la reconstitution

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Michel Chion (*op. cit.*) l'appelle ainsi.

¹¹³ Michel Chion (*ibid.*) propose toutefois de faire une distinction utile entre ce qu'il appelle la voix-off et la voix hors-champ. La première, selon lui, ne peut être associée qu'à une instance narrative omnisciente et extradiégétique, qui ne figure donc jamais à titre de personnage dans le récit audio-visuel (la voix-off des documentaires en est un parfait exemple). La seconde serait au contraire celle d'un narrateur-personnage qui s'absente un temps de la mise en scène en tant que corps visible pour ne continuer d'exister qu'à travers sa voix (commentatrice ou autre du film).

du souvenir. Cette courte persistance permet la transition entre les deux moments, à la manière d'une surimpression sonore réalisant subtilement ce fondu enchaîné.

À la suite de ces considérations se pose l'incontournable question, complexe et problématique, du ou des destinataires de cette voix. Il en existe plusieurs possibles évidemment : le lecteur ou certains personnages romanesques, ou encore les deux. Mais les adresses peuvent rester difficiles à déterminer avec précision. Hormis le fait qu'un protagoniste-conteur puisse s'adresser explicitement à un ou des personnages de son univers diégétique, en les nommant, en les désignant d'une manière ou d'une autre (ou alors parce qu'un narrateur omniscient nous en indiquerait la présence indiscutablement), les incluant donc avec lui dans son espace¹¹⁴, il peut se produire aussi qu'il n'en fasse rien (comme une narration omnisciente) et que sa voix ne semble curieusement s'adresser qu'au lecteur¹¹⁵, car n'ayant rien d'un monologue, elle possède, à titre de témoignage, un destinataire obligé. L'impression que le lecteur puisse être le seul destinataire est par ailleurs encouragée et renforcée lorsque la présence d'autres destinataires (personnages) reste implicite, incertaine, floue (parfois même différée parce qu'elle semble lui léguer alors tous les avantages de « l'écoute »).

Voyons maintenant comment le récit djebarien déploie de telles voix, avec ce qu'elles contribuent à créer en matière d'effets de sonorité (à cause de leur caractère oral) et de visualité (rappelant à cet égard ce qui ressort du phénomène cinématographique de « regard à la caméra »).

La manière dont l'écriture djebarienne est marquée du sceau de l'oralité est un fait avéré, d'abord par l'auteure elle-même qui a souvent présenté ses projets d'écriture comme des tentatives de réécriture de voix féminines entendues tout au long de son parcours et qui l'ont incessamment assiégée¹¹⁶ (*Femmes d'Alger* et *L'Amour, la fantasia* ne sont que des exemples parmi tant d'autres) ; mais également par l'ensemble

¹¹⁴ Et ce, qu'ils soient inscrits dans le même « cadre », le même « champ » que lui ou non. Il revient au personnage ou à la narration de nous en informer s'il y a lieu. Nous en verrons quelques exemples plus loin, tirés du récit djebarien, ce qui nous permettra d'apprécier la tension qui existe entre le vu et le non-vu (ce qui est présent ou non dans le même cadre) à travers la dialectique du champ et du hors champ caractéristique du cinéma.

¹¹⁵ Qu'au spectateur dans le cas du cinéma, et c'est encore plus vrai dans le cas du cinéma documentaire (à la télévision, par exemple), précise Christian Metz : la voix du documentaire, en effet, est celle « [...] d'un conteur [...] tout occupé à nous parler, bien visible de front ou en léger profil [...] » (dans *L'énonciation impersonnelle*, *op. cit.*, p. 44).

de ses critiques qui ont signé une quantité importante d'études consacrées à ce sujet. Notre objectif ne consiste pas à revenir sur l'état de cette recherche et encore moins à en résumer les grandes lignes. Nous espérons seulement mettre en relief ce qui, dans l'écriture djebarienne, crée des effets d'oralité (donc de sonorité) de manière *a priori* flagrante et récurrente, comme cela nous est apparu à la lecture¹¹⁷.

Il importe tout d'abord de constater l'impressionnante longueur de certaines phrases dans lesquelles les voix narratives, assumées par les personnages djebariens, prennent forment. Phrases-fleuves, elles représentent de véritables logorrhées verbales qui traduisent bien la fluidité propre à la parole. Voici d'ailleurs l'exemple de l'une d'entre elles qui compte plus de quinze lignes :

Sans doute, mon sommeil, cette fois, ne fut pas aussi limpide, plutôt heurté, avec des cahots : voix déchirées au loin, et pourtant, me recouvrant dangereusement ; d'un coup de lumière blanche au-dessus de ma tête, de mes yeux fermés, puis éteinte brusquement ; dans le noir, quelques chuchotements, des autres peut-être, avais-je plutôt rêvé une voix nouvelle, une intonation douce d'étrangeté et — mais je ne dus reconstituer ce sommeil inhabituel que longtemps après — un bruit « français », comme si la chambre parentale avait glissé horizontalement, s'était entrouverte vers la place du village et que là, moi dormant toujours dans mon lit d'enfant, moi les yeux volontairement fermés et mes parents debout, dressés autour de moi, nous nous retrouvions exposés aux quatre vents, devant tous, devant les « autres » (*Prison*, 260).

Leurs nombreuses parties constitutives sont par ailleurs, on le voit, liées entre elles plus ou moins arbitrairement, c'est-à-dire sans marqueurs de relation pertinents, sans qu'elles s'enchaînent nécessairement dans un ordre logique. Elles sont plutôt rattachées ensemble par un système complexe de tirets, de virgules, de points-virgules ou de deux points qui abondent de toutes parts et qui ont pour fonction d'introduire nombre d'explications, de petites digressions, de courts développements et/ou d'énumérations. Il en résulte une syntaxe irrégulière (même parfois souvent sujette aux inversions dans l'œuvre djebarienne), qui est aussi le propre du discours oral.

À l'inverse, il arrive aussi que se succèdent et s'accumulent plusieurs phrases fort courtes dans ces chapitres. Placées en alternance avec les autres, un contraste

¹¹⁶ En employant ce vocable, nous renvoyons évidemment ici, à dessein, à son essai *Ces Voix qui m'assiègent* (*op. cit.*).

¹¹⁷ Et d'après certains éléments soulevés par Goux dans son article « La Voix de la prose » (*loc. cit.*), dont nous avons d'ailleurs rendu compte à la fin du premier chapitre de cette thèse. Nous les reprenons ici sommairement à travers la brève description que nous proposons de « la voix de la prose » djebarienne.

rythmique en ressort de manière à insuffler aux voix concernées une énergie propre et particulière, tantôt prévisible, tantôt déroutante, avide de contrastes, en un mot, orale :

Il m'a fixée en silence. Il n'a rien répondu. Il m'a laissée passer le certificat d'étude. L'année suivante, il m'a mariée à cet ami qu'il estimait (*Alger*, 35).

Un usage par moments débridé d'interrogatives et d'exclamatives apporte également à ces prises de parole, toutes lyriques et enthousiastes¹¹⁸, une expressivité caractéristique de l'oralité :

Quant au nombre des « moudjahidine », pouvais-tu les compter ? Tu ne pouvais pas ! Même quand à deux ils entraient dans une demeure, ils semblaient remplir le patio !... Et pouvais-tu parler ? Tu ne pouvais pas ! Seulement contrôler la cuisson, ainsi, toute la journée¹¹⁹ [...] (*Fantasia*, 167).

Une fréquente répétition de mots, de formules et d'expressions — on vient de le voir avec notre dernière citation —, appartenant peu ou prou au registre de l'oralité¹²⁰, un usage abusif d'anaphores vient en outre s'ajouter à cette liste de caractéristiques, sans oublier les nombreux détours par lesquels passent les voix qui racontent leurs histoires, soucieuses de revenir sur des détails oubliés, d'éclaircir à rebours ce qui n'a pu l'être plus tôt. Les textes ne manquent d'ailleurs pas de le faire remarquer eux-mêmes :

Ainsi, par détour, et pas seulement de convenance, pour enrouler sur lui-même le récit, le tourner, le retourner sur sa tête — la conteuse se place au cœur même de l'histoire : Fatima qui raconte, va enfin oser se raconter ! (*Alger*, 27).

Je reviens à ces jours d'avant la sieste, à ces treize mois : je ne sais pourquoi avec tant de circonvolutions, en désordre volontairement non chronologique, j'ai fait égoutter ces fontaines de moi-même, alors qu'il fallait les tarir, ou tout au moins les endiguer (*Prison*, 116).

¹¹⁸ Nous renvoyons à ce que Jean-Paul Goux dit à ce sujet dans *La fabrique du continu* (*op. cit.*) et à ce que nous en avons retenu à la fin du premier chapitre, théorique, de cette thèse (Goux préfère parler d'enthousiasme plutôt que de lyrisme quand vient le temps de décrire le ton oral de « La voix de la prose », titre d'un chapitre de cet ouvrage).

¹¹⁹ Précisons qu'il s'agit là d'une narration et non d'un discours direct. Tous les chapitres-voix dont nous avons parlé jusqu'ici ne se présentent jamais autrement. N'étant introduits par aucun guillemet ou tiret, ils s'imposent comme des voix narratives.

¹²⁰ Quand elles appartiennent à ce registre, on en retrouve fréquemment sous ces diverses formes chez Assia Djebar : « Eh bien », « Oh oui », « Non », « Oui », « Moi »... (par exemple : « Je le sus assez tard que ma mère, eh bien, ma mère [...] », dans *La Femme sans sépulture*, 13 ; « Moi pourtant, la fille de l'héroïne absente, qui n'ai pu que rêver à la légende maternelle, moi... », *ibid.*, 185 ; « [...] oh oui, cette anonyme, ma sœur, se décidait peut-être [...] », *ibid.*, p. 206 ; « Non, pas ce scénario pour moi, non ! », *ibid.*, 199 ; « Oui, une différence s'établit entre les femmes voilées [...] », dans *L'Amour, la fantasia*).

Mais comme le souligne Lucette Heller-Goldenberg¹²¹, l'ensemble de ces traits n'est pas sans s'inspirer également de la langue arabe, celle dans laquelle s'expriment les femmes que Djébar a écoutées pour ensuite tenter sa traduction en français, notamment dans ses nouvelles *Femmes d'Alger* qu'elle affirme être « traduites [...] d'un arabe populaire¹²² » (*Alger*, 7).

Les modalités « d'apparition » des voix de ces personnages sur les pages ouvrant certains chapitres doivent maintenant être considérées afin que puisse être appréciée la façon dont leur prise de parole s'accompagne toujours d'un effet de « regard à la caméra ».

Ne pouvant nous arrêter sur tous les exemples de ce genre que propose le récit djébarien, du fait de leur grande pluralité, nous ne retiendrons que les plus importants.

Dans le recueil *Femmes d'Alger*, au moins deux occurrences peuvent être rapportées. Nous pensons d'abord au récit de Fatima qui constitue une nouvelle entière, assez longue, d'une quarantaine de pages¹²³. Divisé en cinq parties, dont chacune fait aussi l'objet d'une subdivision (généralement en trois sous-parties¹²⁴), ce récit est assumé à la première personne par un personnage féminin, Fatima, qui se propose de raconter l'histoire de sa propre famille à travers certains épisodes choisis (rencontre de ses parents, son entrée à la petite école, son mariage, l'adoption de son frère).

Quand le lecteur aborde la lecture de ce récit, donc de sa première partie (titrée « Le rapt »), certaines choses lui sautent aux yeux *a priori*. La première phrase dite par Fatima lui annonce, d'entrée de jeu, qu'elle se racontera, que son récit en sera un de

¹²¹ Dans « Assia Djébar, l'écriture de l'oralité et des voix qui l'assiègent », dans *Études francophones*, vol. XVI, n° 2, p. 25-32.

¹²² L'emprunt à la langue arabe orale se manifeste en outre dans l'écriture de Djébar à travers une certaine poésie, c'est-à-dire à travers certaines images et métaphores surprenantes qui sont le résultat d'une traduction, mot à mot, d'expressions arabes affectives fortement imagées (« mon petit foie » ou « yeux de mon âme » en sont un exemple : « [...] non, ma chérie, mon foie palpitant [...] », dans *La Femme sans sépulture*, 63 ; « Que te dire, yeux de mon âme [...] », dans *Femmes d'Alger*, 13). Les personnages-conteurs du récit djébarien les emploient régulièrement lorsqu'ils s'adressent clairement à un destinataire parmi les protagonistes qui les entourent. Leur discours est aussi truffé d'expressions religieuses comme il est d'usage de les utiliser au quotidien au Maghreb. Leur traduction systématique en français dans le récit djébarien crée aussi un effet d'oralité aisément repérable : « Que Dieu nous préserve ! », *ibid.*, 133 ; « Que Dieu l'ait, à présent, dans son salut ! », *ibidem*.

¹²³ Elle s'intitule plus précisément « La nuit du récit de Fatima » et fut ajoutée aux autres (parues en 1980) en 2002 seulement, en guise d'ouverture du recueil.

¹²⁴ La dernière partie en compte exceptionnellement six.

témoignage et qu'il prendra la forme d'une narration destinée à un autre personnage (Fatima s'y adresse en le tutoyant) :

Que te dire, yeux de mon âme, par quoi commencer de mes malheurs, peut-être dénouer le premier fil avant même ma naissance, parler donc de celle qui me donna le jour [...] (*ibid.*, 13).

Ce destinataire reste toutefois anonyme et invisible dans la mesure où aucun autre signe de sa présence n'est fourni après cela, et ce, avant la fin de cette première partie où Fatima se remet à le tutoyer une deuxième fois :

Or, comme tu le sais déjà, j'ai un frère, Ali. Tu te demandes alors, n'est-ce pas ? Eh bien, Ali est mon frère adoptif [...] (*ibid.*, 19).

Par ailleurs, une deuxième narration, omnisciente, surgit rapidement en italique juste après cela pour entretenir l'existence de ce destinataire, mais d'une manière toujours aussi vague, même indirectement, laissant encore le mystère planer sur lui :

Et Fatima se fait prier [...] pour que le récit [...] fasse du petit Ali le nouveau personnage principal (ibidem).

N'eut été de cette précision apportée par cette autre instance narrative, le lecteur, en l'absence d'autres indices, aurait pu croire que cette histoire lui est destinée. Mais évidemment, le caractère familier (parce qu'affectueux) de l'adresse initialement faite par Fatima à son destinataire (« yeux de mon âme ») ne lui permet pas d'en arriver si facilement à une telle conclusion. En fait, la complexité du rapport au destinataire relève ici du fait qu'un doute est ménagé jusqu'à la fin de la première partie de ce récit : le lecteur n'a en effet aucun moyen de savoir à qui parle Fatima et parce que son destinataire — après les premières lignes de la nouvelle — n'est plus jamais interpellé, ce même lecteur en arrive à l'oublier et à se sentir directement visé par le témoignage, placé en face de lui (d'où l'effet de « regard à la caméra » qui peut être produit à travers la figure de Fatima lors de ces premières pages). En d'autres termes, c'est le caractère particulièrement flou de ce destinataire qui encourage cette impression. La présence du destinataire est à ce point ressentie comme étant située « hors du champ », que tout concourt à favoriser cette sensation. Et cela est vrai, malgré le fait que l'existence d'un destinataire soit clairement affirmée dès le départ. Son identification problématique rend sa présence discrète au tout premier moment de la lecture. Il est là, quelque part, le lecteur le sait, mais en retrait, ne s'interposant aucunement entre

Fatima et lui, absent dans son silence et silencieux dans son absence, au point, oui, de se faire totalement oublier¹²⁵.

Toujours dans le même recueil, un autre exemple mérite attention : celui de la masseuse d'un hammam, accidentée, que l'on transporte évanouie à l'hôpital dans une ambulance. Durant toute la durée du trajet, la voix inconsciente de cette femme se raconte, d'abord surtout pour partager ses états d'âme du moment, mais aussi, progressivement ensuite, pour narrer certaines périodes marquantes de sa vie. Ce passage représente une subdivision de la troisième partie de l'imposante nouvelle éponyme du recueil (qui fait d'ailleurs suite au récit de Fatima) et s'intitule *Pour un diwan de la porteuse d'eau*¹²⁶. L'intérêt de ce passage réside dans le fait qu'à aucun moment il ne manifeste la présence d'un destinataire, ce qui n'aurait pas été vraisemblable de toute façon puisque la voix du personnage évanoui est celle d'un « rêve, scandé par le sifflement de l'ambulance qui [tente] de franchir l'encombrement du trafic, [et qui] se [noue], se [dénoue] en mots heurtés, telle une souffrance trop ancienne » (*ibid.*, 102). Toute intérieure et donc logiquement imperceptible pour qui que ce soit d'autre de l'univers diégétique de la nouvelle, cette voix est, certes, inconsciente, mais à ce point marquée par l'oralité et lyrique qu'elle appelle fortement un destinataire au-delà du livre¹²⁷. C'est pourquoi le lecteur se sent sollicité par elle, impliqué de ce point de vue. Il se retrouve donc ainsi, bon gré mal gré, dans une sorte de tête à tête avec cette voix particulière — comme il y en a d'ailleurs beaucoup au cinéma¹²⁸ : voix qui se déroule pour lui en même temps que « le sifflement de

¹²⁵ Le nom de ce personnage-destinataire sera cependant révélé plus tard dans le cadre de cette nouvelle ; il en arrivera même à s'exprimer, à prendre forme, vie et chair dans l'imaginaire djebarien comme dans celui du lecteur, et ce, dans d'autres passages en italiques qui lui seront destinés. Mais là n'est pas ce qui nous intéresse, notre propos étant d'apprécier la manière dont l'ouverture de certains chapitres-voix crée de troublants effets de « regard à la caméra ».

¹²⁶ Le titre figure ainsi en italique dans la nouvelle « Femmes d'Alger ». Un « diwan » est un poème arabe (notons que la poésie arabe, comme bien d'autres, a longtemps été orale et qu'elle a su, évidemment, en garder le caractère).

¹²⁷ Rappelons avec Goux (*op. cit.*) que le mouvement de la voix dans l'écriture réside justement dans cet élan rendu sensible vers autrui. Ce qui entraîne la voix à se frayer un sens au sein d'un texte, à s'inscrire dans une ou des directions précises, à s'orienter, à tendre vers autrui, c'est-à-dire vers l'oreille qui l'écouterait ou la bouche qui lui répondra, se résument dans toute sa force, sa dynamique, son énergie tant particulières que fondamentales. Là bat le cœur même de sa rythmique.

¹²⁸ Les voix inconscientes ou d'outre-tombe qui ne peuvent être entendues que du spectateur et qui ne s'adressent qu'à lui sont en effet fréquentes au septième art. Il n'y a qu'à penser à la scène finale d'*Europa* de Lars Von Trier (1991). Alors que le protagoniste est mort noyé, sa voix continue de s'élever jusqu'au ciel, avec alors pour seul destinataire le spectateur du film.

l'ambulance », et qui, parce qu'elle se livre d'abord à une description du corps qui en est le support, s'accompagne de l'image figée (endormie) de la masseuse, ce qui n'est pas sans créer l'effet d'un personnage « visible à l'écran de la page » dont la voix (qui lui reste indissociable) devient le seul moteur de l'action :

Corps lourd à l'horizontale dans le fourgon sifflant [...], [...] mains face au ciel [...]. [...] Mots libérés à la suite de mon corps [...] (*ibidem*).

Le corps de Yemma Hadda et sa voix s'affichent effectivement les premiers à l'attention du lecteur.

L'Amour, la fantasia présente, pour sa part, de nombreux exemples dignes d'observation, mais dont nous retiendrons quelques-uns.

La troisième et dernière partie de ce roman, rappelons-le, rassemble plusieurs courts chapitres qui sont le résultat d'une transposition d'entrevues réalisées dans le cadre du tournage du film *La Nouba*, mais qui n'ont finalement pas servi à sa réalisation. Or, ce sont ces chapitres qui portent le titre de « Voix¹²⁹ ».

Avec l'exemple du premier d'entre eux qui s'offre au lecteur dans la série, nous rencontrons le témoignage de Chérifa qui raconte (toujours à la première personne) comment, durant la guerre, elle a vu son frère être fusillé sous ses propres yeux. Cependant, le lecteur ignore l'identité de ce personnage, qui ne sera révélée qu'au chapitre suivant par une autre narratrice dont la voix, proposée en italique, s'apparente à celle d'Assia Djébar : l'auteure a en effet eu à travailler avec Chérifa lors du tournage de son film *La Nouba* (donc une vingtaine d'années après la guerre) et ce qu'elle dit alors à son sujet ne peut effectivement venir que du contact qu'elle a entretenu avec cette femme : « Elle s'appelle Chérifa. Quand elle entame le récit, vingt ans après, elle n'évoque ni l'inhumation, ni un autre ensevelissement pour le frère gisant dans la rivière¹³⁰ » (*Fantasia*, 141).

Dans le cas de ce témoignage, la présence forte de l'oralité interpelle vivement la présence d'un destinataire. Or comme il n'en existe *a priori* aucun parmi les personnages du roman, le lecteur, encore une fois, s'imagine être seul destinataire de sa voix, et se « voit » sans problème en présence de la narratrice, de son visage parlant,

¹²⁹ Nous verrons un peu plus loin qu'il en va de même pour certaines sections du livre *La Femme sans sépulture*.

comme au cinéma, particulièrement lorsqu'elle semble s'intéresser à son avis en posant des questions à propos de ce qu'elle aurait dû faire lors d'une situation critique¹³¹ : « Que faire ? Dormir par terre malgré le froid ? Mais je serais à la merci des sangliers et des chacals. Grimper sur un arbre ? » (*ibid.*, 137).

Bien sûr, lorsque le lecteur parcourt le chapitre suivant — et s'il connaît ce qu'il y a à savoir de la genèse du roman —, il comprend que la principale narratrice-personnage de *L'Amour, la fantasia*, que l'on peut associer à Djébar, a été le destinataire ultime de Chérifa. Mais sachant aussi que ce témoignage a été filmé lors d'une entrevue qui aurait dû figurer dans *La Nouba*¹³², il ne peut raisonnablement douter du fait que le récit lui a aussi été destiné d'abord comme spectateur envisagé, puis à titre de lecteur susceptible d'être placé en présence d'une conteuse (comme son auditrice) dont la voix pourrait « se voir ». Dans un chapitre ultérieur, la principale narratrice-personnage du roman, qui renvoie à Djébar, révèle d'ailleurs explicitement ce travail qui fut le sien et qui consista à transposer dans son écriture l'entrevue de Chérifa, en outre traduite de l'arabe au français : « Chérifa ! Je désirais recréer ta course [...]. [...] Ta voix s'est prise au piège ; mon parler français la déguise sans l'habiller. [...] Les mots que j'ai cru te donner [...]. En vérité, ils s'écrivent à travers ma main [...] » (*ibid.*, 161).

Avec le témoignage-confession de Zohra Sahraoui (racontant comment la révolution a touché sa demeure), qui fait l'objet d'un autre chapitre-voix (également titré « Voix ») un peu plus loin dans *L'Amour, la fantasia*, nous faisons face au même phénomène, à la différence près que dans ce récit (encore narré à la première personne), Zohra tutoie à l'envi son destinataire qui demeure absent et indéterminé de la même façon que celui de Fatima dans *Femmes d'Alger* :

Hélas ! nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu !... Tu en vois d'autres qui ont passé leur temps accroupi dans des trous, et qui, ensuite, ont raconté ce qu'ils ont raconté ! (*ibid.*, 168).

¹³⁰ Mireille Calle-Gruber fait état de ces observations dans *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture* (*op. cit.*, p. 48).

¹³¹ C'est-à-dire en temps de guerre, durant une nuit froide où, une fois, elle ne s'est retrouvée à l'abri de rien ni personne, exposée de toutes parts au danger de l'ennemi.

¹³² Même si ce n'est pas le cas, le caractère documentaire des entrevues réalisées reste flagrant et s'apparente de toute façon à ce qui se fait dans ce domaine dans le secteur des médias visuels (cinéma comme télévision).

Le lecteur ne peut se retrouver confronté ici au même doute que celui qui l'êtreint dans *Femmes d'Alger* puisqu'à ce moment, il a une petite idée du travail de transposition de Djébar (il sait qu'avec l'auteure-réalisatrice, il demeure un destinataire privilégié des témoignages proposés ; l'effet de « regard à la caméra » qui en découle demeurant alors toujours opératoire d'emblée). Et cela va se confirmant au fil des pages et des chapitres traversés lorsqu'il est confronté à d'autres « Voix » (de Lla Hadja ou anonymes, « de veuves¹³³ », *ibid.*, 195 et suivantes) qui se succèdent, car entre elles la voix italisée de la principale narratrice-personnage du livre (que la critique associe à Djébar) revient régulièrement pour le rappeler.

Ainsi cette narratrice se décrit comme celle qui fut l'auditrice (et parfois l'intervieweuse) de Zohra et la transpositrice de ses propos recueillis à l'oral : « *J'ai accepté, petite mère, de te conduire jusqu'à ta ferme [...] Là, ta voix a poursuivi le récit [...]. Dire à mon tour. Transmettre ce qui a été dit [...]. [...] moi qui t'écoute tous ces jours [...]* » (*ibid.*, 187). Elle continue de le faire à propos d'une « Voix de veuve » puis de l'ensemble des « Voix » qu'elle a été amenée à mettre par écrit : « *[...] la vieille parle [...] et [...] je m'apprête à transcrire son récit* » (*ibid.*, 200). Encore cet exemple :

Conciliabules [...]. Conversations [...]. [...] Oui, l'on me parle, voix dans l'ombre, et je me tais. [...] À quel moment des questions conventionnelles ? — Quel âge avais-tu ?... Où vivais-tu ?... Mariée ou fille ?... etc. [...] Devant cet auditoire, quatre, cinq paysannes [...]. [...] Parler à chacune [...] (*ibid.*, 225-226)...

Dans *La Femme sans sépulture*, la même narratrice-personnage se présente au lecteur, mais dès le début du roman. Et elle se décrit cette fois non seulement dans son rôle d'intervieweuse, mais également dans celui de réalisatrice cinématographique¹³⁴ : revenue chez elle, en terre algérienne, après des années d'exil, elle affirme préparer son film *La Nouba* qui nécessitera d'abord la réalisation d'entrevues auprès de jeunes

¹³³ Ces voix posent tantôt implicitement la présence du destinataire (toujours par le tutoiement) et tantôt aucunement (comme c'était le cas avec le premier récit de Chérifa). Il faut noter que des personnages tels que Chérifa et Zohra proposent des témoignages qui s'étendent sur plusieurs chapitres, qui s'offrent donc à la lecture en plusieurs « morceaux » distincts.

¹³⁴ Ce rôle est fréquemment rappelé tout au long du roman qui la « montre » « accompagnée de techniciens de la télévision » (*op. cit.*, 45). Comme c'était le cas pour *Vaste est la prison*, le contexte

femmes de son voisinage¹³⁵. Et le roman consiste également en une réécriture de certains de ces témoignages :

Histoire de Zoulikha : l'inscrire enfin, ou plutôt la réinscrire... La première fois, c'était au printemps de 1976, me semble-t-il. Je me trouve chez la fille de l'héroïne de la ville. De ma ville, « Césarée », c'est son nom du passé, Césarée pour moi et à jamais... La seconde des filles de l'héroïne, qui vient d'arriver d'Alger, me dévisage d'un regard ardent — un des assistants m'a hélée, en me tendant une bobine son [...]. [...] Oui, c'était au printemps 1976. J'étais plongée dans les repérages d'un film long-métrage (*Sépulture*, 13).

C'est pourquoi lorsque certaines sections de chapitres sont réservées à la mise en scène d'un récit assumé par l'une ou l'autre de ces femmes, le lecteur ne peut que se sentir « spectateur » de leur figure parlante, assuré qu'il est d'être en présence de témoignages typiquement documentaires, d'autant que ces derniers en épousent parfaitement la forme (orale et à la première personne, avec toujours, pour destinataires potentiels, « l'intervieweuse », parfois un ou deux autres personnages qui l'accompagnent et qui ont été ou seront interviewés par elle, et le lecteur-spectateur bien entendu) à l'image de tous ceux que nous avons déjà cités en exemple. Ainsi ces sections défilent-elles sous les titres suivants : « Voix de Hania, l'apaisée », « Voix de Zohra Oudaï », « Voix de Dame Lionne », « Voix de Mina ».

« Voix de Hania, l'apaisée » se révèle cependant être, contre toute attente, non pas un témoignage d'entrevue, mais celui qui survient lors d'une insomnie. « [...] la fille de Zoulikha, dans l'étirement de son insomnie [...], parle sans s'arrêter, pour elle seule » (*ibid.*, 60), lit-on en effet après une dizaine de pages au cours desquelles tout porte à croire que Hania livre un témoignage d'une autre nature, sur une période de sa vie (mars 1957) dont elle relate d'ailleurs les événements avec une précision documentaire¹³⁶. Cela n'est pas sans surprendre le lecteur, bien que l'effet du « regard à la caméra » n'en soit aucunement entamé, s'apparentant davantage à celui que nous

filmique de certains passages de *La Femme sans sépulture* représentent un indice intéressant d'intermédialité mise à l'œuvre de manière explicite dans le roman.

¹³⁵ Rappelons que ce film est dédié à Zoulikha, femme demeurée sans sépulture, et dont l'histoire a pu être reconstituée grâce aux témoignages livrés par certaines de ses amies (comme Dame Lionne ou Lla Lbia) ainsi que ses filles Mina et Hania. Il arrive parfois que ces deux dernières surnomment la principale narratrice-personnage du roman « l'intervieweuse » : « La conversation, dans le patio, entre Mina et l'intervieweuse, durerait plusieurs heures » (*ibid.*, 46).

¹³⁶ Il s'agit d'une période durant laquelle la mort de sa mère disparue, Zoulikha, lui a été communiquée, alors que le corps de cette dernière n'a jamais été officiellement retrouvé et enterré, ce qui a laissé Hania végéter dans l'incertitude de ce décès pendant longtemps.

avons rencontré dans *Femmes d'Alger* avec l'exemple de la masseuse évanouie, dans la mesure où ces deux femmes n'ont alors d'autre destinataire possible que le lecteur, destinataire obligé, fortement sollicité (bien qu'indirectement) et implicitement placé en tête à tête avec elles¹³⁷.

Enfin, nous ne saurions passer outre ces nombreux chapitres lyriques qui veulent incarner la voix d'outre-tombe de Zoulikha et qui s'affichent chaque fois sous le titre d'un « monologue¹³⁸ ». Monologues néanmoins toujours clairement adressés à Mina, fille à laquelle Zoulikha s'adresse toujours de préférence, de manière familière et affectueuse¹³⁹. Toutefois, le fait qu'il s'agisse d'une voix d'outre-tombe et que Mina ne semble pas la recevoir (aucun signe de la présence de Mina n'est jamais donné dans le cadre de ces monologues qui lui sont destinés ; elle n'y répond d'aucune manière possible¹⁴⁰) permet au lecteur de se sentir plus important et impliqué en tant que destinataire¹⁴¹, de la même façon qu'il l'a été lors de l'épisode de la masseuse évanouie du recueil *Femmes d'Alger* ou encore de celui de Hania en proie à l'insomnie dans *La Femme sans sépulture*¹⁴².

L'effet de « regard à la caméra » reste sans conteste l'un des phénomènes intermédiaires le plus important à considérer dans le récit djebarien. Par les procédés d'écriture qui sont employés, que nous avons présentés et analysés lors de cette section,

¹³⁷ Le lecteur se trouve effectivement autant sollicité ici à titre de destinataire qu'il pouvait l'être avec le récit de la masseuse de *Femmes d'Alger* ou encore avec celui de Chérifa de *L'Amour, la fantasia*, ne serait-ce que par ces questions qui semblent lui être lancées comme ce fut le cas avec Chérifa : « Que dire de cette recherche, à tâtons dans les ronces et les fourrés ? [...] où trouver le corps de Zoulikha ? (*ibid.*, 60-61).

¹³⁸ « Premier monologue de Zoulikha au-dessus des terrasses de Césarée », « Deuxième monologue de Zoulikha », « Troisième monologue de Zoulikha », « Dernier monologue de Zoulikha sans sépulture ». Par ces monologues, Zoulikha raconte les moments forts de sa vie et de ce qui a conduit à son trépas, même de ce qui l'a suivi.

¹³⁹ « Ma chérie », « mon foie », « mon foie palpitant », « Ô ma fille », « Mon petit corps fuselé », sont effectivement les expressions qu'emploie cette voix pour parler à Mina.

¹⁴⁰ La chose aurait paru étrange, de toute façon ; elle aurait été invraisemblable. Aucun personnage « vivant » du roman n'aurait pu logiquement être un destinataire effectif de cette voix-fantôme dans des circonstances normales. Le lecteur peut donc considérer que Zoulikha ne fait que fantasmer la présence de Mina.

¹⁴¹ Si la présence de Mina n'est que fantasmée, il s'ensuit alors que le seul destinataire possible de cette voix reste le lecteur (comme au cinéma ce genre de voix ne reste accessible qu'aux spectateurs dans le cadre de cet exemple précis).

¹⁴² Il existe aussi des passages de *Vaste est la prison* (comme celui qui est coiffé du titre en italique « *Nubilité* », *op. cit.*, 312) qui mériteraient d'être présentés dans cette section de notre chapitre, mais comme ils s'apparentent à ce que nous avons déjà dit et que nous ne voudrions pas nous apesantir sur cette seule question, nous nous contenterons de le souligner ici sans apporter davantage de développements.

le lecteur se sent directement visé par le discours des personnages. Il ne peut se détacher de l'étrange impression d'être, en même temps que lecteur, spectateur des voix qui sont déroulées devant lui.

— Effets de surimpression sonore

La surimpression sonore est, comme la surimpression visuelle, le résultat d'un mélange, non pas « de plusieurs images en une seule¹⁴³ », mais bien de plusieurs agents sonores en un seul. Ces agents — comme les images dans le cas de la surimpression visuelle — peuvent naturellement être diversifiés (bruits, musique). Nous ne nous pencherons cependant que sur celui de la voix, car c'est elle seule que le récit djebarien privilégie dans le déploiement de certains procédés d'écriture propres à créer des effets de surimpression sonore.

Au cinéma, un exemple fréquent de surimpression sonore résultant d'un traitement spécial des voix est sans doute celui qui concerne les scènes de réminiscence : un sujet verbalise son intention de raconter le passé et, simultanément, ce passé apparaît, est restitué, mis en scène, accompagné de ces voix qui, durant la brève transition¹⁴⁴, chevauchent brièvement celle du sujet présent.

Chez Assia Djébar, le thème du souvenir en est un qui se veut majeur, certes, mais les quelques effets de surimpression sonore que provoque son écriture¹⁴⁵ dans certains traitements particuliers réservés aux voix, n'opèrent pas spécialement de cette façon, nous le verrons à l'aide d'un exemple précis¹⁴⁶.

Pour l'essentiel, il faut retenir que dans le récit djebarien, l'effet de surimpression sonore est par-dessus tout créé quand il arrive à certains personnages d'être habités par deux voix complètement différentes, ne serait-ce qu'au niveau du ton qui les caractérise chacune. Or ces deux voix se manifestent surtout en même temps (que ce soit lors d'une réminiscence ou non), dans la mesure où elles se succèdent à

¹⁴³ Nous reprenons ici la définition de Bordwell et Thompson déjà suggérée précédemment dans ce chapitre pour définir la surimpression visuelle (*op. cit.*, p. 589).

¹⁴⁴ Assumée — toujours, au cinéma — par un fondu enchaîné à la fois visuel (la surimpression visuelle implique un mélange d'images passées qui s'ajoutent à celles du présent) et sonore (la surimpression sonore entraîne un mélange de sons, de voix passés qui s'entrelacent avec ceux du présent).

¹⁴⁵ Il sont rares, mais existent et on en rencontre à quelques reprises.

travers des jeux d'alternance plus ou moins réguliers, sans qu'il y ait de transition entre elles. Le lecteur passe de l'une à l'autre aussi purement que simplement et ne peut, de prime abord, qu'en être profondément dérouté : comme rien ne le prépare *a priori* à l'existence de cette double-voix qui ne survient — il faut le dire — qu'à de très rares moments, lorsque celle-ci lui apparaît pour la première fois sur la page (toujours en italiques chez Djébar), il est instinctivement porté à la prendre pour celle d'une autre instance. Pour celle d'une narration omnisciente, par exemple, qui apporterait un commentaire sur l'action en cours, ce qui se produit d'ailleurs généralement dans le récit djébarien. Mais constatant rapidement que ce n'est pas le cas et n'ayant à sa disposition aucune indication claire pouvant le conforter dans l'idée qu'il s'agit de la voix d'un autre, peu à peu (à même un doute persistant qui finit par s'estomper), l'évidence s'impose à lui : il s'agit bel et bien du même personnage qui parle, bien qu'à travers deux voix différentes.

Et c'est précisément cette rencontre duelle de voix appartenant au même sujet qui crée un effet de surimpression. Le brouillage momentané, la brève confusion qui en résulte pour le lecteur, y participent, tout comme l'absence de transitions sensibles (rappelant le fondu enchaîné) entre les diverses manifestations de ces voix. Tout se déroule exactement suivant la logique de la surimpression puisqu'il y a mélange de deux voix différentes en une seule.

L'étrangeté de ce phénomène n'est pas sans susciter par ailleurs un malaise chez le lecteur, mais il reste de courte durée quand ces voix s'expriment dans un contexte susceptible de les justifier. Ainsi, par exemple, un personnage mi-conscient, mi-inconscient, somnolant (et rêvassant simultanément) ou délirant pour une raison quelconque, peut de manière plus crédible parler « doublement », tantôt tel qu'en lui-même (lors de ses moments de lucidité), tantôt « hors de lui-même » (lorsqu'il replonge dans un état d'absence¹⁴⁷).

¹⁴⁶ Nous nous limiterons effectivement à un seul exemple dans cette section de notre chapitre, plus précisément à celui qui nous semble être le plus représentatif de ce phénomène étant donné que les autres occurrences dans le récit djébarien restent plus isolées et moins intéressantes à présenter.

¹⁴⁷ Dominique Rabaté, qui s'intéresse très largement à la question du *sujet tramé de voix* (le sujet moderne du roman, en crise, étant caractérisé par une profonde division interne quant à la voix qui est censée l'habiter), réserve quelques réflexions intéressantes à ce propos — mais d'un point de vue surtout dialogique, qui s'écarte donc de notre propos ici — dans ses études intitulées *Figures du sujet lyrique* (Paris, PUF, 1996) et *Poétiques de la voix* (Paris, José Corti, 1999). Nous y renvoyons, celles-ci étant

De ce point de vue, l'épisode de la masseuse accidentée de *Femmes d'Alger*, que l'on transporte évanouie à l'hôpital dans une ambulance, reste exemplaire. Nous avons déjà expliqué que ce personnage est alors plongé dans une sorte de rêve au cours duquel il partage avec le lecteur quelques moments clés de sa vie déroulés en un long récit « scandé par le sifflement de l'ambulance » (*Alger*, 102).

Mais nous n'avons pas précisé que ce récit est régulièrement entrecoupé, sur une dizaine de pages, par l'émergence d'une autre voix fort différente. En quoi l'est-elle ? D'abord, ses manifestations durent le temps d'un éclair et se résument en quelques mots, quelques phrases à peine (à deux ou trois exceptions près où elle lui arrive d'être un peu plus volubile) : « *Je suis — suis-je —, je suis l'Exclue...* » (*ibid.*, 104).

On peut remarquer ensuite son caractère tour à tour éminemment lyrique et poétique : cette voix qui s'exprime au « je » (comme le récit de vie de la masseuse) en est une de lamentation, quelque peu plaintive, qui n'apporte rien de plus au récit de l'accidentée, sinon une certaine note de gravité solennelle : « *C'est moi qu'ils ont exclue, moi sur laquelle ils ont lancé l'interdit [...] moi qu'ils ont humiliée* » (*ibidem*).

Pour terminer, on vient de le voir, cette seconde voix apparaît sur la page doublement soulignée. Non seulement elle est italiquée, mais elle est en plus encadrée de guillemets, ce qui lui permet d'être facilement remarquée et distinguée de l'autre voix de la masseuse.

Nous devons également ajouter une autre précision concernant ce récit principal : certes, il consiste fondamentalement en une histoire explicitant quelques détails du passé de la porteuse d'eau du hammam, mais il lui arrive aussi de fournir, en certains paragraphes, des commentaires étonnamment lucides sur la réalité présente. Ainsi la masseuse se décrit-elle à quelques reprises en route pour l'hôpital dans une ambulance, mais de façon particulièrement détaillée. Il lui arrive même de prendre connaissance des différents « comportements » qu'adopte cette ambulance dans sa course, mentionnant ses freinages subits quand ils surviennent, ses embardées au détour de certaines ruelles, la suspension de sifflement lorsqu'elle arrive à destination : « Les freins à peine crissant, le chauffeur-infirmier fait glisser l'ambulance dans la bâtisse de

l'hôpital des hauts de la ville, le sifflement suspendu un instant [...] » (*ibid.*, 105). De même, une fois installée sur la table d'opération, cette voix parvient à décrire la chirurgienne en action qui se prépare à effectuer son travail : « [...] le rythme des préparatifs, sous les yeux aux cils longs et noircis de la chirurgienne, le bas du visage voilé » (*ibidem*).

C'est signe que la masseuse, sans être toujours ou totalement évanouie, reste en réalité à cheval entre deux états, d'inconscience et de conscience. Et bien entendu, c'est durant le premier état que sa voix lyrique prend son envol, dans une espèce de petit délire empreint de souffrances tant physiques que morales (physiques du fait de son accident ; morales parce que se mêle aux douleurs physiques le goût amer des souvenirs évoqués par l'autre voix¹⁴⁸).

Ces deux voix, donc, sèment momentanément la confusion dans l'esprit du lecteur lorsque celui-ci les rencontre pour la première fois, c'est-à-dire au moment précis où il aborde la lecture de cet épisode du recueil. Les choses se présentent alors à lui de cette manière : la voix lyrique apparaît d'abord dans son double surlignement et, par le propos qu'elle tient, révèle sans ambiguïté au lecteur qu'elle est celle de la masseuse évanouie, inconsciente (« *Endormie, je suis l'endormie et l'on m'emporte, qui m'emporte...* ») (*ibidem*). Surgit alors subitement, dès le paragraphe suivant, une voix narrative totalement différente, qui frappe *a priori* par son caractère froid et neutre puisqu'elle entame le récit de vie de la masseuse sous une forme impersonnelle (à la troisième personne du singulier). Son omniscience est également remarquable, car elle décrit avec un luxe de détails le corps de l'accidentée. Cette première apparition de la seconde voix de la masseuse (celle qui s'apprête à dérouler au « je » son récit de vie) est des plus trompeuses, car elle a au départ toutes les apparences d'une voix appartenant à un autre sujet, à un narrateur extra-diégétique. Pourtant il n'en est rien et le lecteur le découvre sans s'y attendre, donc avec surprise, à peine quelques phrases plus loin quand, tout à coup, cette même voix bascule de l'impersonnel à la subjectivité, de l'emploi du « il » à celui du « je » :

de revisiter Bakhtine.

¹⁴⁸ La vie de ce personnage, comme celui des autres protagonistes féminins de l'univers djebarien, n'a en effet rien de rose et s'inscrit dans la peine, la difficulté, l'épreuve et l'amertume.

Corps lourd à l'horizontale dans le fourgon sifflant et traçant son sillage à travers la ville basse. Chuintement, respiration qui cherche à partir du ventre... Nombriil œil rouvert, mains face au ciel, la droite enturbannée de blanc, plus énorme qu'une palette de boulanger et l'autre rapetissée de nervures, de rides couleur de henné ancien, paume masseuse en second des chairs de baigneuses geignantes sous les voûtes humides...

Suintement des mots évaporés, miasme après miasme, sous ces mêmes pierres d'ombre, flottant dans des corridors d'eau. Mots libérés à la suite de mon corps de vieille sculpteuse, me faisant sillon dans l'ambulance qui fonce.

[...]

Dorénavant ainsi nue, je circule en planant, et je ne serai pas momie, je suis souveraine, impératrice horizontale [...] (*ibid.*, 102).

Le lecteur comprend soudainement que la masseuse dirige un regard tantôt distancié, tantôt personnel vis-à-vis d'elle-même. Il assume de plus le fait qu'elle est l'unique sujet des deux voix qui se sont croisées devant lui. Ces prises de conscience successives et progressives ont lieu dans l'espace d'un temps fort court durant lequel un brouillage, une confusion des voix surgissent, créant un effet de surimpression troublant.

Cette expérience ne se renouvelle plus par la suite, malgré que les deux voix continuent d'alterner et que la voix davantage consciente de la masseuse continue parfois d'osciller entre des attitudes impersonnelles (elle va jusqu'à reconnaître l'existence de la voix lyrique : « Voix incertaine et qui souffre [...] » ; « La voix seconde se remet à chanter, heurtée, cassée, et avec un hoquet ») (*ibid.*, 104 et 108) et personnelles (la reconnaissance de cette seconde voix se fait aussi au « je » : « [...] moi, m'envahit seulement la plainte : « *Je suis — qui suis-je — je suis l'exclue...* ») (*ibid.*, 110), le lecteur sachant à quoi s'en tenir après avoir lu les premières lignes de cet épisode.

Dans *Le Blanc de l'Algérie*, l'usage de l'italique est abondant, très fréquent et possède de multiples fonctions¹⁴⁹. Or il se trouve que l'un de ces usages se rapproche

¹⁴⁹ L'italique dans *Le Blanc de l'Algérie* permet parfois à la narratrice de proposer des réflexions sur le projet d'écriture qu'incarne ce livre, entreprise qui ne fut pas facile à faire aboutir compte tenu de son sujet délicat (le décès brutal et tragique de nombreux êtres chers). À d'autres moments, elle fait usage de ces italiques plutôt pour introduire certaines parties du roman, donc pour expliquer certaines transitions (elle le fait pareillement dans *Vaste est la prison*). Enfin, l'italique lui permet à l'occasion de se livrer à quelques petites digressions visant à apporter un surplus d'informations de nature documentaire (et ne respectant pas nécessairement le fil chronologique des histoires qui, de toute façon, sont souvent avides de détours, de projections comme de flash-back) ou à insister sur l'une ou l'autre d'entre elles qui a déjà été développée au cours d'une narration antérieure, avec une voix critique, comme le ferait justement la voix-off d'un film documentaire. Mais étant donné que la narratrice fait aussi figure de personnage dans

de celui que nous venons d'étudier à travers la voix lyrique de la masseuse de *Femmes d'Alger*. Il se manifeste en effet lorsque la principale narratrice-personnage du livre, occupée à relater les événements ayant précédé les assassinats de plusieurs personnalités (avec une précision toute documentaire), se coupe soudainement de son propos principal pour s'exprimer rapidement (le temps de quelques lignes) et avec lyrisme (donc tout autrement) sur les drames abordés. Ces passages restent toujours parfaitement inattendus et surprennent le lecteur aux moments les plus forts de sa lecture, qui se retrouve alors brutalement suspendue (le récit détaillé de ce qui a conduit au trépas les dites personnalités entretenant aussi parfois un réel suspense). Le bref et l'intense état de surprise (voire de stupeur) dans lequel est aussitôt plongé le lecteur s'accompagne d'un tout aussi rapide sentiment de doute, de déroute et de confusion : qui parle ? Est-ce toujours la même instance ?, se demande-t-il fatalement, ne serait-ce que l'instant d'un éclair. Et le temps de comprendre que oui (ce n'est qu'une question de secondes), un effet de surimpression est créé, car *a priori*, cette deuxième voix qui semble être celle d'un autre, ne l'est pas, et se mélange à la première dans l'espace d'un seul et même sujet.

Pour en revenir à *Femmes d'Alger*, l'on pourrait aussi porter à l'attention l'exemple de la nouvelle « Les morts parlent », mais cette fois pour mettre en relief une différence : à un moment précis du texte, une voix en italique, pareillement lyrique, surprend le lecteur alors qu'il ne s'y attend pas, tandis que la cérémonie funèbre destinée à Yemma Hadda continue d'aller bon train et que Aïcha, sa nièce, persiste à rester absente de ce qui se dit et se fait autour du cadavre. Cette voix revient également à plusieurs reprises tout en se montrant néanmoins plus insistante et importante (les paragraphes qui la concernent sont plus substantiels). Là n'est toutefois pas la différence que nous visions, plutôt celle qui fait en sorte que l'identité de cette voix ne semble pas *a priori* être trop problématique à préciser. S'affichant au « je » à titre de voix « qui accompagne les morts » (*Sépulture*, 156), le lecteur pense instantanément qu'il s'agit de celle de Yemma Hadda (d'outre-tombe, comme on en rencontre occasionnellement dans l'univers djebarien) ou alors de celle de sa nièce qui lui est très attachée et qui peut-être, dans un dialogue intérieur, cherche à rester proche d'elle en

s'improvisant « voix accompagnatrice des morts » (d'autant que la première manifestation de la voix italisée survient après ces mots-transition, invitant à croire qu'Aïcha s'absorbera précisément de la sorte dans ses pensées : « Aïcha s'absente du brouhaha. [...] ») (*ibidem*). Or il n'en est rien. D'abord, l'hypothèse que Hadda puisse être l'auteure de cette voix est infirmée une vingtaine de pages plus loin quand la voix affirme alors être « le suaire de la vieille Hadda » (*ibid.*, 174). Ensuite, celle qui pensait à Aïcha ne tient plus davantage la route encore plus loin, quand la voix révèle son anonymat : « Moi, la voix anonyme qui accompagne les morts » (*ibid.*, 156). Dans le cadre de cet exemple, le lecteur est donc tout autrement victime de confusion quant au surgissement mystérieux de cette deuxième voix. Le brouillage ne vient plus ici du fait que l'on doute de son identité, mais du fait qu'on croit à tort l'avoir démasquée au départ pour se retrouver ensuite inopinément devant une voix anonyme, désincarnée, qui vient se mêler à la narration (assumée par une voix omnisciente extra-diégétique, à qui l'on ne peut attribuer cette autre voix subjective) de la manière la plus étrange, sans transition, sans explication, sans justification. Et ce bref mélange crée à son tour un autre effet de surimpression.

Peu importe la façon dont se manifestent dans le récit djebarien les effets de confusion des voix, ils demeurent tous, par leur variété et leur fréquence, pertinents au regard de la relation intermédiaire qui les lie au phénomène cinématographique de surimpression sonore.

— Effets d'accompagnement musical

Si la question des voix a son importance dans le récit djebarien, c'est aussi vrai d'un point de vue musical, car ces voix sont également de celles qui chantent, à toutes les occasions : que ce soit pour exprimer leur gaieté lors d'une fête, par exemple, ou pour crier leur désespoir, se répandre en lamentations et pleurer un drame.

À première vue, cela peut paraître banal, anodin et sans conséquence. Pourtant, c'est tout le contraire, car l'attention que leur accorde le texte djebarien est inusitée, au point d'en être étonnante. Les chants déployés par les voix de certains personnages (principaux ou secondaires) ont en effet ceci de surprenant que lorsqu'ils se

l'on s'en tient aux définitions que Chion a apportées à ce propos (cf. note 113).

produisent — alors que leur première manifestation semble accessoire parce que décorative, faite simplement pour ajouter quelque chose à la mise en scène du récit —, ils ne cessent de progresser pour persister dans leur présence, voire s'amplifier. Contre toute attente, ils envahissent l'espace de la lecture jusqu'à faire sérieuse concurrence à l'action qui se déroule parallèlement à eux, dans la mesure où ils deviennent presque aussi importants et indispensables qu'elle. Ainsi l'accompagnent-ils comme la musique accompagne toujours l'action dans un film, mettant en place une atmosphère particulière, susceptible alors d'être porteuse d'une charge encore plus sensiblement émotive et/ou symbolique.

Et c'est précisément l'effet cinématographique qui en découle que nous souhaitons mettre en lumière ici. À voir ces chants s'imposer à lui tout le long de sa lecture, à les voir le suivre d'aussi près, obstinément, dans son appréciation d'une intrigue (du fait du rappel périodique de leur présence par l'apparition régulière de leurs voix déroulées), le lecteur, qui ne peut en faire abstraction, vit une expérience troublante. L'entêtement de ces chants peut lui paraître étrange. Il peut même l'agacer s'il n'y voit aucune utilité pour le suivi de l'action, laquelle semble au contraire être entravée dans son évolution chaque fois qu'un chant vient la suspendre, l'interrompre momentanément pour proposer, au centre de la page, la poursuite de son déroulement apparemment sans fin (du moins, tant que l'action ne se termine pas). Or un lecteur avisé comprendra qu'il en ressort plutôt un effet esthétique des plus intéressants qui s'apparente à ce que l'on vit au septième art, malgré quelques différences notables.

Dans un livre, si le chant doit accompagner l'action de manière à la fois incontournable, régulière et fidèle, il ne peut le faire qu'en alternant toujours avec elle. Et cette alternance veut davantage produire l'effet d'un accompagnement du chant parallèle à l'action (comme au cinéma) que l'effet d'une interruption régulière de l'action par le chant. La chose doit en réalité être saisie ainsi, car là réside tout son pouvoir et toute sa valeur esthétiques. Au cinéma, la perception simultanée de l'image et du son fait qu'on n'a pas l'impression qu'une musique d'accompagnement dérange la progression d'une intrigue. Mais dans un récit littéraire tel que le récit djebarien, l'alternance continuelle du chant avec l'action est un procédé d'écriture certes peu habituel, mais qui doit pouvoir être apprécié dans l'effet cinématographique

d'accompagnement « musical » qu'il crée, plutôt qu'être interprété autrement, à titre d'agent de rupture d'intrigue.

Quelques exemples tirés du récit djebarien permettront d'en rendre compte.

Retenons d'abord la scène de la fête organisée par le hazab (lecteur du Coran) dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*. Voisin du couple Ali-Sarah, il est marié et père de quatre filles. Mais il a aussi un garçon dont il célèbre chez lui l'événement de la circoncision. Musiques et danses sont au rendez-vous. Cela, la nouvelle le précise d'ailleurs dès les premières lignes :

Dans le verger, près de quatre orangers et du citronnier lourd de fruits, les filles du hazab dansaient. La Voix du « Vieux » — on appelait ainsi le chanteur algérois le plus populaire [...] — avait des sursauts comme des hoquets : le chant andalou [...] se chargeait chez lui d'un dérisoire mi-ironique, mi-désespéré. Folklore cassé, son écho hantait les terrasses. Le luth soutenait d'abord sur un rythme lent le chanteur ; c'était le « Vieux » lui-même — irrégulier et fantasque dans ses ruptures — qui marquait à sa guise l'accélération. Un chœur de voix masculines et séniles le suivait avec peine (*Alger*, 83).

Mais ce qui anime principalement la fête et son déroulement, ce sont sans aucun doute les conversations. Elles pullulent parmi les amis et les membres de la famille qui se sont réunis en cet instant particulier. Et le lecteur est plongé en leur cœur de façon ininterrompue. Pourtant, quand il s'y attend le moins, et lors de moments forts de ces discussions, le lecteur qui après le début de la nouvelle ne pense plus au « Vieux » et à ses chants, voit soudainement sa prestation lui être rappelée dans son caractère ininterrompu qui ne cesse d'accompagner le flux des conversations, à plusieurs reprises jusqu'à la fin de cet épisode.

Enfin, un cas assez exceptionnel de manifestation du son dans le récit djebarien, qui s'apparente à ce qui se fait au cinéma, reste sans conteste celle de la musique quand son surgissement n'a absolument rien à voir avec l'histoire racontée. Complètement détachée de la diégèse et de tout ce qui s'y rapporte, de près ou de loin, elle se veut extra-diégétique et n'a d'autre fonction que d'agrémenter le récit comme une simple mélodie d'accompagnement au septième art. Chion l'appelle « *music on the air*¹⁵⁰ ». C'est ce qui se passe quand, par exemple, dans la nouvelle « La Femme qui pleure » du recueil *Femmes d'Alger*, semble surgir tout à coup de nulle part une musique étrange.

¹⁵⁰ Expression que l'on retrouve dans plusieurs études de Chion, notamment dans *La musique au cinéma*, parue chez Fayard (Paris) en 1995.

On pourrait certes l'associer au grondement lointain de la mer puisque l'intrigue se déroule sur une plage et qu'à l'image de son grondement, elle est assourdie, sans compter qu'une courte indication placée entre parenthèses incline à y penser. Mais l'ambiguïté régnant autour de la nature de cette « musique » n'en demeure pas moins forte¹⁵¹, si bien qu'en en prenant connaissance *a priori* à travers sa mention, le lecteur peut rapidement ressentir l'effet d'une « *music on the air* ». Le contexte quelque peu dramatique où elle apparaît, par ailleurs (les amoureux sont alors soudainement sur le point d'être séparés pour toujours), encourage ce sentiment, comme si cette musique devait ajouter au caractère tragique de la situation, l'amplifier en quelque sorte de manière esthétique : « Cet instant entre les deux êtres [...] [qui précède leur séparation], concentré, vibra d'une musique assourdie (la mer grondait à peine au loin) » (*ibid.*, 128)., lit-on à la fin du court récit.

Les voix du récit djebarien sont donc aussi à considérer d'un point de vue musical car, très souvent, elles se veulent être des chants, d'autant que la musique demeure un thème cher à Assia Djebar qui l'exploite notamment en favorisant des contextes où fêtes et célébrations de toutes sortes sont au rendez-vous. Autre indice d'intermédialité à souligner qu'il ne faut pas négliger de considérer.

— Obsession des sons ou effets d'enregistrement sonore

L'omniprésence des sons (voix, bruits, musiques), quelle qu'en soit la nature, constitue aussi un fait remarquable dans l'univers romanesque djebarien, qu'il importe de mettre en relief. Très souvent, rien ne semble échapper à l'oreille des personnages qui revêt alors les traits d'une véritable machine enregistreuse, tout occupée qu'elle est de répertorier les moindres bruits présents, aussi fins, diversifiés et nombreux soient-ils. Bien plus, au-delà de leur saisie première, ils font également l'objet de petites descriptions détaillées.

Il est évident que, par moments, cette attitude semble pour le moins singulière, surtout lorsque les sons en question restent dérisoires, absolument sans pertinence aucune, insignifiants au regard de l'action en cours. Pourquoi alors leur accorder tant d'attention, peut encore se demander le lecteur, notamment dans cette scène de *Vaste*

¹⁵¹ L'auteure aurait pu clairement établir une correspondance entre la dite musique et le grondement de la

est la prison où la principale narratrice-personnage remarque et rapporte d'abord étrangement le tic-tac d'une horloge éloignée d'elle alors qu'elle vient de se réveiller dans une chambre aux côtés d'une étrangère : « Tic-tac régulier de l'horloge là-bas, de l'autre côté » (*Prison*, 261), peut-on lire en effet *a priori*. Pareillement, dans *L'Amour, la fantasia*, la principale-narratrice personnage du roman accorde de manière inexplicée une étrange attention au bruit d'une machine à coudre alors qu'elle est en plein entretien avec une femme (Lla Zohra) qui lui raconte un douloureux passé dans le cadre de la réalisation de son film : « Sa voix creuse dans les braises d'hier. Au fond du patio [...], la machine à coudre reprend son antienne » (*Fantasia*, 186-187). Dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, lorsque le protagoniste Ali perd un patient sur sa table d'opération, il demeure aussi quelque peu curieux qu'une attention soit toujours portée à certains appareils encore en marche dans la salle de travail : « Le malade est mort sur la table. [...] Grondement de l'appareil d'oxygénation¹⁵² » (*Alger*, 77).

Tout se passe comme si leur perception est « obligée » : comme au cinéma où les sons accompagnent inévitablement l'image filmée, où ils demeurent forcément perceptibles comme elle et en même temps qu'elle, dans la mesure où ils ont été filmés aussi, avec elle¹⁵³, dans le récit djebarien, les sons font partie du décor et leur saisie par les personnages est indissociable de celle des images. C'est du moins l'effet qui en ressort à la lecture. Voilà pourquoi ce récit s'attache à en rendre compte scrupuleusement et fidèlement.

Cela est toutefois également vrai pour les sons qui ne sont pas inscrits dans le champ de l'action où apparaissent et évoluent les protagonistes. Ces derniers vont jusqu'à percevoir les bruits qui se manifestent hors de leur cadre. Or quand, malgré leur caractère « hors champ », leur perception reste possible, envisageable, à cause de leur relative proximité d'avec les personnages (bruits provenant, par exemple, d'un appartement voisin), la chose reste plausible.

mer, ce qu'elle ne fait aucunement, séparant les deux de manière évidente.

¹⁵² Au niveau du son, il s'agit aussi là de l'équivalent d'un gros plan visuel.

¹⁵³ À moins, bien sûr, qu'un trucage technique n'en efface volontairement la perception. Là n'est cependant pas notre propos ici.

Mais lorsque, au contraire, ces bruits appartiennent à un espace trop éloigné pour que les personnages puissent logiquement les percevoir et que ces derniers en témoignent quand même au point de les rendre sensible à notre imaginaire (bruits provenant, par exemple, d'une ferme éloignée), alors la chose devient invraisemblable. Elle n'est pas sans relever cependant de ce qui se fait au septième art quand, dans des scènes par-dessus tout irréelles (oniriques, fantasmées ou autres), des voix, des sons et des musiques appartenant à de lointains espaces (voire espace-temps) deviennent soudainement et étrangement accessibles. Un personnage nostalgique de ces espaces (et des sons qui leur sont ou qui leur ont été rattachés de quelque manière que ce soit) — pour une raison ou une autre — ou qui en a la connaissance pour les avoir déjà traversés, se les remémore et la magie du cinéma opère de manière à les rendre aussi présents (sonores) pour l'esprit du protagoniste que pour la scène qu'il occupe et le spectateur qui en est témoin, cela en les reproduisant.

Quand Ali, dans la nouvelle « Femmes d'Alger », recense en plein cauchemar des sons qui proviennent d'une campagne extérieure à la salle d'opération où il se trouve, cela peut en quelque sorte créer l'effet de cette étrangeté toute cinématographique, même s'ils lui parviennent à travers une lucarne ouverte et bien qu'il précise que cette campagne semble être proche de lui. Rappelons en effet que cette précision n'est autre chose qu'une supposition et que l'emploi du conditionnel (« la campagne serait là, tout près ») (*ibid.*, 58) contribue à rendre encore plus hypothétique la proximité d'une telle campagne. Par ailleurs, parmi les divers bruits répertoriés, certains se trouvent plus éloignés que d'autres (pleurs d'enfants, bruit d'une fontaine, d'une source), leur juste perception ne pouvant alors que présenter d'autres signes d'invraisemblance (mais le caractère onirique de la situation permet cette invraisemblance). Pour finir, le fait que tous ces bruits soient mêlés à ceux qui envahissent progressivement la salle d'opération, rend leur perception encore moins sûre. Les sons de la salle d'opération étant normalement plus forts parce que plus près d'Ali, ils ne peuvent qu'étouffer les autres ou les rendre difficilement perceptibles. Or bien qu'Ali affirmera leur suprématie, quand ils auront effectivement pour conséquence d'anéantir certains bruits venant de l'extérieur (pleurs d'enfant), il mettra simultanément en doute cette suprématie en stipulant celle de certains autres (eau de la

fontaine). Toutes ces informations font donc de cette scène un bel exemple de ce que nous avançons plus haut concernant l'obsession des sons que peuvent avoir des personnages djebariens, que ceux-ci soient décrits de manière vraisemblable ou non :

Enfin, bruits de la chambre opaque : hommes au torse nu [...] qui vont, qui viennent [...].

Enfin, les bruits, quel répit : la campagne serait là, tout près, par la lucarne ouverte, quelque douar. Bèlement d'une chèvre ; à sa suite, tout un poulailler en musique de piccolo... Pas d'oiseaux, des enfants pleurant au loin, avec une tonalité gaie, une fontaine assez haut, une source plutôt, l'eau éclaboussant l'herbe naissante... Tout près, l'infirmier-chef manipule, il met en marche un moteur, mais l'eau de la fontaine submerge tout en flots nourris de délivrance, la chèvre bêlant seule vers l'azur, plus d'enfants qui chantent ou gémissent [...] (ibidem).

Ces considérations nous amènent à réfléchir à la question de la source des sons dont fait état le texte djebarien. Lorsqu'on s'intéresse à ceux qui se manifestent dans le champ et le cadre d'une action décrite, leur source peut tantôt être connue (parce que nommée), tantôt ignorée. Et advenant le fait qu'elle soit connue, elle peut même être « visible » si elle l'est pour le personnage qui la perçoit et qui en rend compte, qui la décrit. Alors, comme au cinéma, ces sons qu'il est possible de « voir », qui se rattachent à une source visible dans le champ des personnages, auront quelque chose du « son synchrone » ou du « son in ». Ainsi pouvons-nous apprécier, dans *L'Amour, la fantasia*, un passage où le cri d'une fillette est minutieusement décrit à travers une description tout aussi détaillée du corps qui en est le support :

Elle a entonné un long premier cri, la fillette. Son corps se relève, tache plus claire dans la clarté aveugle ; la voix jaillit, hésitante aux premières notes [...]. Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace. [...] La plainte se fait houle : soubresauts suivis d'un frémissement¹⁵⁴ [...] (*Fantasia*, 140).

Par contre, l'inverse peut également se produire quand la source d'un son manifesté demeure inconnue et donc, invisible pour le personnage. Une telle source pourra alors être désignée en termes d'*acousmètre* (dérivé d'*acoustique* qui « se dit d'un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient¹⁵⁵ »). Ainsi en est-il de ce cri mystérieux poussé dans la nouvelle « La Femme qui pleure » du recueil *Femmes*

¹⁵⁴ Lorsque le complexe voix-corps est ainsi formé par un protagoniste qui peut donc à l'écran, dans un film, être à la fois vu et entendu, Chion l'appelle « *anacousmètre* » (ibid., p. 130). Nous expliciterons le sens qu'a pour lui le vocable d'« *acousmètre* » dans les lignes qui suivront.

¹⁵⁵ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, op. cit., p. 26-27.

d'Alger et dont on ne sait d'où il vient précisément, s'il s'agit du cri d'une femme ou simplement de celui d'une mouette : « Un cri au loin, on doutait que ce fût un cri d'oiseau¹⁵⁶ ».

Ceci dit, la source d'un son peut être devinée par un personnage (et donc connue, par ricochet) même si elle reste invisible, inaccessible. La manière dont un protagoniste peut deviner la nature d'une source inconnue reste complexe. Il peut s'agir parfois de la voix d'un cher disparu qui le hante, comme cela se manifeste souvent au cinéma, mais aussi en littérature, comme nous avons pu le voir dans *Le Blanc de l'Algérie*¹⁵⁷. De même, dans *Vaste est la prison*, la principale-narratrice personnage se rappelle clairement la voix de Sidi Ahmed (époux de l'une de ses tantes) qui continue de lui parvenir des années après son décès : « J'entends encore, tout près de moi, sa voix, qui, par courtes monosyllabes rythmées, guidait et dialoguait avec la jument » (*ibid.*, 328).

Il peut en outre être question, plus simplement, d'une voix connue s'exprimant à travers le combiné d'un téléphone. Le récit djebarien en offre plusieurs exemples, comme au cinéma, desquels découlent néanmoins plusieurs cas particuliers : si l'auteur de cette voix est un personnage qui a déjà été vu (un ami, par exemple), *l'acousmètre* en sera alors un « d'une autre espèce¹⁵⁸ ». Cela est le cas de Josie Fanon (épouse du défunt Frantz Fanon) qu'Assia Djebar (narratrice-personnage du *Blanc de l'Algérie*) a déjà rencontrée plus tôt dans le récit à l'occasion d'un entretien (le lecteur a donc aussi déjà pu « voir » ce personnage avec elle) et qui, par la suite, ne pouvant la retrouver, est contrainte de lui parler au téléphone :

D'un bout à l'autre de la ville en émeute, ne pouvant nous rejoindre, nous nous parlions au téléphone : [...] la voix de Josie, rageuse, sans fin [...] [commente] les scènes de violence qu'elle avait vues ou qu'on lui avait rapportées.
À nouveau, ô Frantz, les « damnés de la terre » ! (Blanc, 107).

Le sujet d'une telle voix peut toutefois également n'avoir encore été jamais rencontré, donc vu, tout en étant sur le point d'être « découvert » (une fois apparu, ce

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 126.

¹⁵⁷ Et le cinéma regorge d'exemples de ce genre. Chion en a d'ailleurs témoigné, rappelons-le : « Qu'un mort continue à parler dans un film comme voix sans corps [...], quoi de plus naturel ? La voix, particulièrement au cinéma, n'a-t-elle pas un rapport de proximité avec l'âme, avec l'ombre, avec le double, avec les répliques insubstantielles du corps, détachables, qui lui survivent à la mort, et parfois même le quittent durant sa vie ? » (*La voix au cinéma, op. cit.*, p. 45).

sujet devient *désacousmatisé*¹⁵⁹). Chion parle alors d'*acousmètre intégral*¹⁶⁰. Quand la source du son est une machine aisément repérable (téléphone, radio, télévision), Chion, dans le secteur des études cinématographiques, lui réserve l'appellation d'*acousmachine*¹⁶¹. Et les textes d'Assia Djebar n'en sont pas dépourvus non plus. Il n'y a qu'à penser à la nouvelle éponyme de *Femmes d'Alger* et à cet extrait où Sarah reçoit le coup de fil désespéré d'Anne, une amie suicidaire qui a désespérément besoin de son aide, mais qui n'a encore jamais été rencontrée plus tôt dans le livre par elle, que le lecteur n'a donc encore jamais « vue ». Or cette « absence physique » d'Anne ne dure plus longtemps après ce coup de téléphone puisque Sara vole aussitôt à son secours. Arrivée à son appartement à peine quelques lignes plus loin dans la nouvelle, Anne finit donc par apparaître aux yeux du lecteur et se retrouve, de ce fait, *désacousmatisée* :

Le téléphone. Sarah surgit dans le couloir. [...] — C'est moi ! commence Anne.
Peux-tu venir ? Je ne suis pas bien... (*Alger*, 159).

[...]

La porte claque dans un courant d'air. Sarah conduit à travers des rues étroites
[...] (*ibid.*, 60).

[...]

La voiture arrêtée, Sarah ouvre la porte [...]. Dans la salle de bains au marbre verdâtre [...] : le robinet grandement ouvert, Anne au-dessus de la baignoire vomissant longuement (*ibidem*).

La voix émise par un protagoniste présent dans le champ peut par ailleurs être perçue en dehors de la vision, « du spectacle de sa bouche¹⁶² », rappelle Chion. Cela dépend bien sûr des jeux de cadrage qui sont favorisés, de ce qui sera porté à l'attention de la vue au moment où ce protagoniste s'exprimera. Ainsi, s'il parle alors que son interlocuteur fait une fixation sur ses mains, ses doigts ou ses pieds (comme on a déjà pu le constater à l'aide d'exemples tirés du récit djebarien), la saisie de sa voix se fera en dehors du spectacle de sa bouche et pourra être appelée, comme au septième art,

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶² *Ibid.*, p. 136.

« *voix through*¹⁶³ ». Rappelons ne serait-ce que ce passage de *La Femme sans sépulture* où Mina se confie à la principale narratrice-personnage du roman qui n'a de yeux que pour les doigts de Mina pendant toute la durée de l'écoute :

Enfin, elle commence, tandis que celle qui l'écoute fixe les longs doigts, un peu frêles (ceux de la main droite [...]) qui se sont mis à battre la mesure [...]. [...], oui, les longs doigts bruns de Mina frappent par petits coups le rebord de la table fruste [...] (*Sépulture*, 185).

La « *voix out*¹⁶⁴ » étant celle dont la source qui l'émet reste visible (la bouche).

L'ensemble de ces développements nous montre à quel point la réalité des sons peuplant l'imaginaire romanesque d'Assia Djébar est riche¹⁶⁵. Et sa richesse est bien entendu directement liée au fait qu'elle reste proche de la façon dont le cinéma travaille lui-même l'univers des sons, c'est-à-dire à travers une variété impressionnante de traitements, créant des effets on ne peut plus particuliers.

2.3 Effets de montage cinématographique

Assia Djébar s'est plusieurs fois exprimée sur l'importance qu'elle accorde à la construction de ses récits. Loin de représenter une tâche banale, cette construction incarne au contraire pour l'auteure algérienne une entreprise à la fois captivante et sérieuse, qui n'est donc jamais prise à la légère, qui comporte son lot de défis à relever et qui mérite un intérêt prioritaire sur toute autre étape de travail ou tout autre sujet de réflexion : « J'aurais dû être architecte. Mon point fort, c'est la structure ; ça a toujours été la structure : je construis d'abord », a-t-elle effectivement déjà affirmé¹⁶⁶.

¹⁶³ *Ibidem*. Cette voix reste en effet alors disjointe de la bouche qui l'émet, précise Chion.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Et c'est pourquoi, encore une fois, nous n'avons pu retenir tous les nombreux exemples qui la représentent, mais seulement quelques-uns, puisés ici et là dans le récit djébarien, qui à notre sens en témoignent éloquemment.

¹⁶⁶ Clarisse Zimra, « Autographie et Je/jeux d'espace : architecture de l'imaginaire dans le Quatuor d'Assia Djébar », dans A. Hornung et E. Ruhe (éds.), *Postcolonialisme et autobiographie : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 117. Notons au passage que dans son film *La Noubia*, le personnage principal Lila est architecte et qu'elle rêve pour les femmes d'un espace ouvert à l'image de celui qu'elle parcourt en pleine nature avec sa voiture au quotidien. Dans une scène particulière du long métrage, on peut même l'entendre formuler très clairement ce rêve : « Plus de murs entre les gens, entre les cœurs. J'ai toujours voulu construire des maisons transparentes ». De ce point de vue, le recueil *Femmes d'Alger* peut être conçu comme une sorte d'immeuble dont l'espace des nouvelles correspondrait à celui d'appartements et dont les murs séparant les appartements renverraient aux limites du cadre de chaque nouvelle, frontières invisibles, transparentes et perméables qui permettent entre les différents espaces-nouvelles-appartements du recueil de communiquer (par les sujets, les

Sachant cela, il devient incontournable pour nous de réserver à cette structure une rigoureuse attention. C'est pourquoi, lors des trois prochaines sections de ce chapitre, nous nous pencherons sur la manière aussi bien originale que complexe dont Djébar construit ses textes, à tous les niveaux : celui, « microstrutural », des phrases ; celui des paragraphes ; et enfin celui, davantage « macrostructurel », des parties ou des chapitres (et de leurs subdivisions) de ses récits.

Or, à étudier ces différentes unités de près et, plus spécialement, leurs enchaînements, nous apprécierons le fait que ces derniers ne sont pas sans obéir à une certaine logique de montage cinématographique, dans la mesure où ils en observent les règles fondamentales.

— Au niveau phrastique

Au niveau phrastique, Assia Djébar favorise des modes d'enchaînement peu ordinaires qui nécessitent qu'on s'y arrête. Quand le lecteur traverse le récit djébarien, il remarque d'abord inévitablement que dans certaines séquences narratives, l'auteur le fait brutalement passer, sans transition aucune, d'une action à une autre, chaque fois totalement différente et déliée de la précédente¹⁶⁷. Autrement dit, tout se passe comme si la phrase djébarienne se compose de différents plans¹⁶⁸. Il en résulte alors forcément pour le lecteur une désorientation et une perturbation, car si l'activité qui consiste à réunir des entités hétérogènes est l'habitude du cinéma, elle n'est pas celle de la littérature. Mais parce que cette pratique reste étrange au niveau de la syntaxe dans le cadre du roman, elle demeure susceptible de provoquer un effet-cinéma¹⁶⁹.

thèmes développés, les esthétiques d'écriture privilégiés) — dans Sada Niang, *Assia Djébar et Sembène Ousmane : littérature et cinéma en Afrique francophone op. cit.*, p. 189.

¹⁶⁷ Rappelons que cette pratique excelle aussi souvent à décrire le contenu de certains rêves, souvenirs ou visions (hallucinatoires ou autres) en littérature étant donné qu'elle sert la même logique de représentation que la leur, laquelle se veut également éclatée la plupart du temps.

¹⁶⁸ « Au tournage, série de photogrammes impressionnés au cours d'un fonctionnement ininterrompu de la caméra. Aussi appelé *prise*. Dans le film achevé, [le plan peut être] une image ininterrompue caractérisée par une unité du cadrage, mobile ou statique » (Bordwell et Thompson, *op. cit.*, p. 587).

¹⁶⁹ De ce procédé d'écriture — que l'on doit bien sûr à la culture des images qui est la nôtre —, dépend pourtant souvent la juste compréhension du texte dans lequel il prend place puisque sa fonction première consiste à expliquer un récit en l'exemplifiant justement à un niveau supérieur de signification, symboliquement, métaphoriquement, d'où l'étrangeté des modes d'enchaînement que cette pratique exploite, lesquels, malgré leur étrangeté apparente, demeurent signifiants. C'est ainsi qu'en parlant de cette pratique d'écriture, Vermetten emploie l'expression de « processus de métaphorisation original » (*ibid.*, p. 492-493), précisant qu'il relève d'une sorte de montage métaphorique.

Djebar, forte de son expérience du septième art, n'hésite pas à favoriser dans son écriture la co-présence d'éléments contrastés, de plans toujours nouveaux et imprévisibles qui refusent d'être assujettis à un ordonnancement logique. Ainsi la phrase djebarienne se présente-t-elle en quelque sorte — suivant la définition du montage cinématographique — comme « un procédé grâce auquel une série discontinue de plans devient une suite d'images au flot continu¹⁷⁰ ». Elle « choisit [...], condense, ordonne et rythme par succession et combinaison des morceaux d'action possédant chacun leur espace-temps¹⁷¹ ». Elle « procède par segmentation et mise en relation de fragments, lesquels ne peuvent être combinés que s'ils existent séparément¹⁷² », donnant lieu à une narration étonnamment proche de celle qui demeure inhérente à celle du montage cinématographique : une narration qui « tend à rétablir l'illusion d'un espace homogène là où il ne peut nous présenter qu'une juxtaposition de fragments découpés dans le réel¹⁷³ ».

Une telle juxtaposition de « plans *contrastés* », « dans un même flux descriptif » ne peut en effet que « faire ressortir un mode d'apparaître » filmique au lecteur d'Assia Djebar puisque la perception, au cinéma, est toujours à la fois « fluide *et fragmentée*¹⁷⁴ ». Les scènes s'enchaînent sur le mode du discontinu caractéristique du montage cinématographique, elles semblent résulter de collages arbitraires, leurs rencontres prennent les apparences de collisions (où basculent, les uns dans les autres, les espaces et les temps), simultanément, elles restent ancrées dans le continuum verbal, ne « [rompent pas] avec le défilement continu des vues¹⁷⁵ [...] ».

Dans le récit djebarien, ce ne sont effectivement que des signes typographiques qui assurent les raccords, les liaisons entre de telles scènes¹⁷⁶, conséquemment imparfaits, puisqu'ils donnent davantage au lecteur « l'illusion non dépourvue

¹⁷⁰ Isabelle Raynauld, *Le scénario de film comme texte*, thèse de doctorat déposée à Paris VII le 14 mars 1991, p. 200.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 158. Il ne faut pas oublier que « la représentation cinématographique se heurte [...] à une difficulté majeure : comment rendre compte du continuum spatial ininterrompu dans lequel nous vivons à l'aide d'un appareil d'enregistrement et de supports filmique et écranique nécessairement finis ? La contrainte essentielle imposée par la technique à la narration en images est la discontinuité » (*ibidem*).

¹⁷⁴ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, *op. cit.*, p. 102 (pour les trois citations qui se font suite).

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Ils reproduisent donc à peu près le rôle des fondus enchaînés.

d'équivoque d'une cohérence diégétique¹⁷⁷ », laquelle est sans cesse placée sous le signe évident, hautement perceptible de la coupure, du hiatus¹⁷⁸. Parmi ces signes, l'on retrouve évidemment les virgules, points-virgules, points, points de suspension, parenthèses¹⁷⁹.

La scène du cauchemar d'Ali dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger* reste exemplaire de ce point de vue. Malgré que les phrases qui la décrivent ne la découpent pas en divers « plans d'actions » proprement dits, elles ne la décomposent pas moins en une succession d'images hétérogènes. Nous avons déjà pu apprécier les différents effets de cadrage resserrés, de vision rapprochée que propose cet extrait, n'offrant la vision d'ensemble de la physionomie de Sarah qu'à travers une série de très gros plans tantôt offerts de sa tête, de son cou, tantôt offerts de sa chevelure, de son nez.

Or, c'est la suite de ces fragments visuels raccordés entre eux dans le continuum verbal à l'aide de simples signes de ponctuation qui demeure intéressante à étudier ici, puisqu'elle fragmente la perception qu'Ali a de son épouse comme seul le cinéma est normalement habileté à le faire lors d'un montage effectué plan par plan :

Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés [...]. 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 [...]. Et le profil tangué soudain ; à droite, à gauche. [...]. La moitié gauche ruisselant entièrement dans le silence, plutôt le son coupé, les hoquets en arêtes dans la gorge ; l'autre partie du visage, profil de pierre [...]. Son coupé... Sarah¹⁸⁰ ... (Alger, 57-58).

Que l'on passe aussi brutalement — et sans transition autre que celle offerte par la ponctuation — d'un membre du corps de Sarah à un autre, et ce, avant de déboucher

¹⁷⁷ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 223.

¹⁷⁸ Clerc rappelle en effet que l'usage (parfois exhibitionné) de tels signes ne fait que masquer imparfaitement, parce qu'approximativement, « les ellipses spatio-temporelles sur lesquelles reposent l'enchaînement » des éléments hétérogènes d'une séquence (*ibidem*). La « dissociation égarante » de ces éléments, avance-t-elle, « abolit la notion même de continuité tout en la laissant supposer » (*ibid.*, p. 221).

¹⁷⁹ Nous verrons, au cours des deux prochaines sections de ce chapitre, que même les blancs participent de cette tâche entre les diverses parties du texte djebarien (paragraphe, chapitres), de même que les jeux appliqués sur les caractères (italiques, soulignement).

¹⁸⁰ Dans le secteur du cinéma, cet épisode onirique de la nouvelle serait appelé, dans son ensemble, « plan autonome », « plan-séquence » ou « insert », dans la mesure où, extra-diégétique, il s'inscrit en dehors de l'histoire principale du récit, ne se résumant qu'à un ensemble d'images subjectives qui sont le simple fruit de l'imagination du protagoniste (Ali), de son rêve (voir Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », dans Roland Barthes, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 128).

tout aussi soudainement à une image complète de son profil, d'abord de gauche, et ensuite de droite, pour enfin en arriver à saisir « Sarah » entièrement¹⁸¹, comme le suggère la dernière très courte phrase de l'extrait qui se résume à la simple mention de son prénom, recrée très bien l'effet d'un tel montage. À travers cette narration en images, les indications fournies par ailleurs à propos du son (« *son coupé* »), toutes cinématographiques, rappellent aussi que le montage en est toujours un d'images-sons.

Lorsque, dans une autre scène de cette nouvelle — celle où Sarah quitte précipitamment son appartement pour voler au secours de son amie suicidaire Anne — nous lisons d'autres phrases se succéder ainsi : « La porte claque dans le courant d'air. Sarah conduit à travers des rues étroites [...]. Rues encombrées d'ordures » (*ibid.*, 60), nous faisons face exactement au même principe, à la différence près qu'il s'agit ici d'un enchaînement de plans d'actions plutôt que de plans visuels particuliers (gros plans). Le fait que nous passions aussi brutalement, et de manière abrupte, d'une porte d'appartement qui claque à une voiture déjà en route pour sa destination, demeure pareillement déstabilisant et relève également de la technique de montage cinématographique.

La perception découpée — par succession de plans de différentes échelles et appréhendés selon divers points de vue — que les envahisseurs français ont *a priori* de la Ville d'Alger lorsqu'ils s'en approchent à bord de leurs frégates dans *L'Amour, la fantasia*, peut aussi s'inscrire dans cette liste d'exemples¹⁸². De même, nous pourrions retenir plusieurs passages où certaines descriptions de scènes de guerre se donnent à lire par successions de plans d'action hétéroclites. L'extrait suivant en témoigne éloquentement :

Renversement des corps mêlés. Ils se recroquevillent dans le sang versé ; ils glissent dans le désordre des tentures, que les glapissements de triomphe ou d'effroi. L'incendie lèche, de ses lueurs mobiles, coffres entrouverts, bijoux et cuivres éparpillés entre les premiers cadavres. Chute des femmes qui s'évanouissent. Des saphis de Yusuf prêtent main-forte au pillage qui commence, avant même la fin des combats.

Les chasseurs, eux, ont sabré sans s'arrêter, par une longue diagonale, en travers de cette foule immense qui paraît affairée et qui se disperse. Les troupes, à leur tour, sont atteints, dans le halo des torches à terre et des fumées d'incendie ; les

¹⁸¹ Cette « saisie entière » se fait progressivement, car elle s'opère par fragments.

¹⁸² On lit dans *L'Amour, la fantasia* : « ici une coupole de mosquée reflétée dans l'eau et là-haut quelque ciselure de donjon ou pointe de minaret », *op. cit.*, 15.

bêlements du bétail parqué montent en grondement d'orage, de l'horizon encore sombre (*Fantasia*, 65).

La manière dont on passe d'une image à une autre surprend : la syntaxe est malmenée. Son caractère discontinu et éclaté favorise cet effet de surprise. Dans un autre ordre d'idées, les « phrases-images-plans » étant relativement courtes, leur succession s'inscrit dans un rythme assez rapide qui rappelle le mode d'apparition « essoufflée » ou « éclair » des bribes de certaines actions douées de suspense au cinéma. Et encore dans le cadre de cet épisode, la participation du son (bêlements des troupeaux de bétail dominant la scène comme le grondement d'un orage) se veut conjointe de celle de l'image, comme c'est de rigueur dans la notion même de montage filmique¹⁸³.

Dans *Vaste est la prison*, nous rencontrons un extrait similaire à celui du cauchemar d'Ali tiré du recueil *Femmes d'Alger* et où la principale narratrice-personnage, obsédée par la vision du visage de l'Aimé, en décline pareillement la description, c'est-à-dire à travers une série de gros plans hétérogènes liés par de simples signes de ponctuation, fragmentant ainsi sa perception globale :

[...] le dessin des sourcils, l'ourlet de l'oreille, la légère pomme d'Adam, la lèvre supérieure un peu en avant, et je remarquais comment le reflet du vert, ou du bleu-vert de la veste, de la chemise, de quoi... peu importait, comment ce reflet pouvait jouer sur la peau du visage épié. J'osais approcher d'un pas, de deux, je baissais les yeux, je paraissais absorbée et je l'étais, puis je levais vivement le regard : tâcher de saisir avec précision le grain de la peau, la courte cicatrice à un coin des lèvres, vérifier en un éclair ce que j'avais cru percevoir dans un flou premier, à savoir la ligne du nez rectiligne, mais décrochée par rapport au front, aux yeux en creux, aux méplats du profil osseux, cette tombée du nez qui rendait la physionomie distante [...] (*Prison*, 27).

L'œil de la narratrice se comporte ostensiblement comme l'objectif d'une caméra, s'attachant à saisir de fort près, et par découpes successives, chaque aspect de la figure masculine.

¹⁸³ L'on appréciera aussi le caractère tragico-cinématographique de l'éclairage d'une telle scène qui allie par contrastes l'image d'un horizon (donc d'une toile de fond) sombre à celle d'un premier plan décrit tout en lumières vives d'incendie. Notons, dans une toute autre veine, que dans le simple titre du roman *L'Amour, la fantasia*, nous voyons réunis par une simple virgule deux mots évoquant deux réalités paradoxales, *a priori* sans lien entre eux, l'amour n'ayant strictement rien à partager ou à voir avec l'idée de fantasia, ce qui donne déjà un avant-goût de la façon dont le récit est lui-même construit en de nombreux endroits.

La description que fait cette même narratrice de la maison de l' Aimé obéit à une forme également éclatée et passe d'un espace ou d'un élément du décor à un autre sans opérer de transition sensible :

La maison de campagne ; son jardin ensablé... Chambres ouvertes, terrasse avec des nattes, des chaises de paille ; un jeu de ping-pong, des boules traînant au sol ; les rires d'un groupe d'amis au fond, sous le figuier (*ibid.*, 29).

Et l'on constate que le son se veut encore présent (les rires), indissociable qu'il est des images qu'il accompagne toujours, comme au septième art.

Nous aimerions préciser qu'il existe encore deux autres procédés d'écriture que le récit djebarien pratique au niveau phrastique que l'on peut relier au monde du cinéma. Si nous ne les avons pas encore mis en lumière, c'est parce qu'ils sont un peu moins importants en termes de qualité de présence, quoique leurs manifestations restent remarquables.

Nous pensons d'abord à ces phrases qui, dans certains paragraphes, représentent toujours, chacune, une action en particulier. Or les actions se déroulent en même temps bien qu'elles n'aient jamais lieu dans les mêmes espaces¹⁸⁴. Une telle présentation a pour effet de renseigner le lecteur sur ce que plusieurs personnages peuvent simultanément être amenés à vivre ou à faire à l'intérieur d'une période précise alors qu'ils se trouvent tous dans des endroits différents. Cela ressemble fortement à ce que le septième art a coutume de proposer en matière de montages alterné et parallèle, mais nous verrons qu'Assia Djébar s'en inspire beaucoup plus dans les transitions qu'elle privilégie entre les paragraphes et les grandes parties de ses récits à travers les deux prochaines sections de ce chapitre. Quelques exemples de cette influence restent toutefois notables au niveau transphrastique dans l'ensemble des textes de notre corpus et certains d'entre eux gagneraient donc déjà à être cités à titre d'illustration.

Le premier qui s'impose est sans conteste l'épisode qui suit celui du cauchemar d'Ali dans le recueil *Femmes d'Alger* et qui raconte donc son réveil au petit matin. Sarah et lui sont debout depuis quelques minutes à peine et chacun de ces personnages s'occupe alors seul, de son côté, à commencer une nouvelle journée. Se succèdent alors

¹⁸⁴ Ici, ce n'est pas au niveau de la phrase même que nous voulons attirer l'attention, mais plutôt au niveau d'un ensemble de phrases, d'une succession de phrases.

des phrases qui chaque fois s'attachent à décrire ce que l'un d'eux fait pendant que l'autre fait autre chose dans un espace différent de l'appartement :

Sarah, allant et venant dans la cuisine, utilisait un grille-pain. Ali, adossé un instant au chambranle de la fenêtre donnant sur le balcon, reprit conscience lentement (*Alger*, 59).

Cette vision découpée du couple que nous avons, propose chacun de ses membres en action dans une occupation particulière : Sarah à la cuisine préparant le petit déjeuner, d'abord ; et Ali, ensuite, qui se prélassait contre la fenêtre d'un balcon. Ces occupations synchroniques en des lieux différents ont tout d'un montage parallèle d'actions simultanées au cinéma.

L'autre procédé d'écriture sur lequel nous souhaiterions nous arrêter est cette fois davantage de nature scénaristique. Il consiste à proposer subitement (par-dessus tout dans des scènes dialoguées), sans que le lecteur s'y attende, des parenthèses en bout de phrases contenant des indications objectives sur les personnages en action. Celles-ci ne manquent pas de surprendre le lecteur, voire de le mettre mal à l'aise, car il ne comprend absolument pas que ces indications formelles n'aient pas été simplement fondues dans une quelconque narration, comme cela est souvent l'usage en littérature et dans nombre de passages des romans de Djébar. Leurs apparitions font presque taches, car elles ne conviennent pas à la forme conventionnelle du roman qui pourrait aisément s'en passer. Mais grâce à sa forme protéiforme, le roman peut se permettre d'intégrer de telles indications. Dans l'exemple que nous avons retenu, elles donnent, à la limite, la désagréable impression d'être des notes d'auteur qui n'ont pas été effacées, qui auraient été négligemment oubliées. Et l'on ne peut alors s'empêcher de les rapprocher de ces multiples indications qui, dans les scénarios, apportent des précisions détaillées sur le comportement d'un personnage ou sur la nature d'une action. Cela parce qu'elles leur ressemblent étrangement, si bien qu'au moment de leur manifestation, le texte djébarien, au niveau phrastique, revêt brièvement les apparences d'une rédaction scénaristique (aussi appelée « continuité dialoguée¹⁸⁵ »). En voici quelques exemples tirés des livres de notre corpus d'étude :

Le téléphone. Sarah surgit dans le couloir. Elle se penche, attend : le lait, sur le feu, risque de brûler. — C'est moi ! commence Anne. Peux-tu venir ? Je ne suis

¹⁸⁵ Synonyme de « découpage séquentiel », la continuité dialoguée décrit les séquences visuelles et auditives d'un film en respectant l'ordre chronologique que leur réserve l'histoire.

pas bien (suspens ; Sarah appelle, chuchotant)... Pas bien du tout, reprend au loin la voix isolée¹⁸⁶ (*ibid.*, 59).

*Tout alors a fait silence : la nature, les arbres, les oiseaux (scansion d'un merle proche qui s'envole*¹⁸⁷) (*Fantasia*, 14).

— Un autre détail [...], Dame Lionne a précisé que, cette fois, à côté des légumes, elle avait ajouté des pains à la cannelle, tout frais et presque chauds ! (Elle rit, Mina¹⁸⁸) (*Sépulture*, 154).

— Vous êtes sûre, rétorqua-t-il, que c'est cela qu'il faut faire ? Ne voulez-vous pas que je vous prépare un café ? Je vous l'apporte, je vous sers... courtoisement (il sourit) (*Prison*, 33).

Face à de telles indications, le lecteur de Djébar en arrive à pouvoir aisément voir et entendre, en esprit, les actions qu'elles suggèrent, ce qui est le propre d'une écriture scénaristique, destinée à la réalisation d'un film.

— Au niveau des paragraphes

Ce qui détermine l'organisation et l'enchaînement des phrases djebariennes est aussi remarquable au niveau des paragraphes qui incarnent des sortes de plans ou de séquences (de syntagmes au sens cinématographique¹⁸⁹) dont la succession obéit tantôt aux caprices de l'hétérogénéité, tantôt aux règles de l'alternance et du parallélisme comme nous les avons définis plus tôt. En somme, nous le verrons :

[...] l'enchaînement des paragraphes, nettement séparés les uns des autres, tente de transposer l'impression temporelle suscitée dans le film par la succession des plans [ou des segments].

[...]

L'effet de montage permet ainsi une organisation particulière du récit [djebarien¹⁹⁰] [...].

Dans le premier cas cité (engageant un enchaînement de paragraphes qui sont autant d'actions hétéroclites), un paragraphe met en scène et développe une action précise,

¹⁸⁶ Dans un roman, l'on s'attendrait davantage à lire, dans une narration intégrée au dialogue, que tout à coup, la voix d'Anne est suspendue, tandis que Sarah l'appelle en chuchotant.

¹⁸⁷ Ce passage apparaît en italique dans le roman *L'Amour, la fantasia*. De la même manière ici, on se demande pourquoi l'auteure n'a pas simplement poursuivi sur sa lancée narrative en ajoutant que seule la scansion d'un merle qui s'est envolé a pu être entendue.

¹⁸⁸ Habituellement, lorsqu'une précision doit être fournie à propos d'un personnage au sein d'un discours direct dans un roman, une brève narration intercalée s'en charge, dans le style de « rit-elle alors ».

¹⁸⁹ La séquence (ou syntagme) filmique est un « terme couramment utilisé pour désigner un segment relativement important du film où se déroule une action complète. Dans un film narratif, [...] elle est souvent l'équivalent d'une scène » (Bordwell et Thompson, *op. cit.*, p. 589).

¹⁹⁰ Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 186-187.

tandis que le suivant en propose subitement une autre, totalement différente et qui ne partage rien avec la précédente, d'aucune manière. L'absence de transition (autre que le « blanc » séparant les paragraphes), aussi petite soit-elle, entre de telles actions, crée bien entendu un effet de désorientation fortement sensible à la lecture. Or ce type de structure romanesque se rapproche étrangement chez Djébar de ce que le septième art (dont elle s'inspire encore ici) privilégie parfois en matière de montage dit « par discontinuité ». Celui-ci s'oppose évidemment à la linéarité des intrigues et n'assure donc pas

[...] dans un contexte narratif, le déroulement clair et continu de l'action. [Il ne repose pas] sur une stricte corrélation des directions des mouvements, des positions dans l'espace et des relations temporelles entre les plans¹⁹¹.

Ne serait-ce que dans *L'Amour, la fantasia*, plusieurs exemples permettent d'illustrer cette tendance à la discontinuité. Parmi eux, il faut retenir ce chapitre, titré « Les deux inconnus », où se suivent deux histoires indépendantes, mais dont la succession n'est ni annoncée ni attendue. La première restitue le souvenir d'une tentative de suicide manquée qui fut celle de la principale narratrice-personnage du roman à l'époque de ses 17 ans. Le récit de cet épisode se termine sur un paragraphe qui se termine en ces termes : « [...] parure de la mort dont l'aile traîne, un instant, sur le sol ». Mais à cet instant précis, rien ne laisse croire au lecteur qu'il s'agit bel et bien là de la fin de cette première histoire, d'autant qu'elle n'a été développée qu'en l'espace de deux courtes pages. Or en abordant le paragraphe suivant, il le découvre brutalement puisqu'un autre souvenir (en voie d'être restitué aussi) de la narratrice s'impose d'entrée de jeu à lui, explicitement (qui survient 15 ans plus tard, le texte le précise ; la narratrice a alors 32 ans), sans lien aucun avec le précédent. Il s'agit du récit d'une nuit où elle est sortie seule pour errer dans les rues et réfléchir à sa triste situation amoureuse. Le paragraphe en question s'ouvre alors comme suit : « Longue histoire d'amour convulsif ; trop longue. Quinze années s'écoulent¹⁹² » (*ibid.*, 130).

¹⁹¹ David Bordwell et Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 586.

¹⁹² Ce procédé d'écriture est fréquemment utilisé par Djébar et on en retrouve des manifestations dans d'autres textes, notamment dans *Femmes d'Alger*, *Le Blanc de l'Algérie* et *La Femme sans sépulture*. Nous nous sommes contentée de n'en retenir que quelques-unes issues de *L'Amour, la fantasia*, par souci d'efficacité, pour tâcher de bien exemplifier un phénomène qui, de toutes les façons, fonctionne et apparaît similairement dans l'ensemble des livres de notre corpus.

Dans un autre chapitre de ce même roman, intitulé « La mise à sac », le lecteur est confronté à la même situation. La narratrice, qui raconte d'abord ce qui se passait lors de son enfance à l'occasion de certaines réunions de famille féminines (où les femmes mariées ou veuves exposaient leurs parures), bascule sans prévenir, en passant d'un paragraphe à l'autre, dans le récit d'« une cérémonie inaccoutumée, qui rappelait les enterrements », et qui avait été organisée pour le neveu de sa grand-mère arrêté et « condamné aux travaux forcés » (*ibid.*, 176).

Dans une section différente du livre qui a pour titre « Corps enlacés » (*ibid.*, 187), la narratrice continue de se livrer au même jeu, et commence par se décrire en pleine entrevue avec Lla Zohra, femme des montagnes de sa prime jeunesse, pour ensuite — toujours simplement au tournant d'un paragraphe — déterrer un séjour que fit le peintre Eugène Fromentin dans le Sahel algérien au cours de l'été 1853.

Et cela se reproduit encore dans « Le cri dans le rêve », quand la narratrice se remémore un rêve récurrent qu'elle fait sur la mort de sa grand-mère, enchaînant sans crier gare avec l'histoire de « la pauvreté de [sa] famille paternelle » (*ibid.*, 219).

Il peut arriver cependant que cette discontinuité s'explique au contraire, dans le secteur du cinéma, par « une élimination d'une partie d'une action lors du passage entre deux plans [ou deux séquences] produisant une *ellipse* dans le temps du récit et de l'histoire ». Dans ce cas précis, il n'est pas question d'une action interrompue au profit d'une autre, mais d'un moment de cette action qu'on a omis de développer complètement pour la reprendre ailleurs un peu plus tard. Un rapport, même fin, peut par conséquent être établi entre les segments de l'action ainsi présentée sous le signe de la rupture. Cette façon de procéder à l'assemblage des plans ou de séquences au cinéma définit le « montage elliptique » et Djébar s'en inspire également par moments dans ses romans pour faire se succéder des paragraphes qui introduisent volontairement entre eux des « vides » correspondant à des unités d'action « sautées ». Ces vides créent alors des effets de hiatus typiquement cinématographiques, c'est-à-dire des effets de « jump cut » : « un raccord elliptique qui semble être une interruption dans un même plan [ou une même séquence¹⁹³] ».

¹⁹³ David Bordwell et Kristin Thompson, *ibidem*.

Bien que l'art de l'ellipse existe aussi en littérature indépendamment du cinéma¹⁹⁴, chez Djébar :

[...] les fragments ainsi rapprochés ne s'apparentent à aucune des quatre « formes canoniques » dont G. Genette a montré qu'elles constituaient les fondements du « mouvement narratif » dans le roman traditionnel¹⁹⁵.

Deux passages de *La Femme sans sépulture* suffisent à en donner une bonne idée.

Au neuvième chapitre de ce livre, la principale narratrice-personnage du roman, en compagnie de Mina dans sa voiture, s'apprête à faire avec elle une petite escapade dans les endroits touristiques d'Alger quand, soudain, cette première mise en scène est interrompue pour donner libre cours à une voix, celle de Lila Lbia (Dame Lionne). La narratrice en annonce cependant clairement l'intervention avant qu'elle ne se déroule sur cinq pages¹⁹⁶. La voix s'affiche d'abord sous le sous-titre de « Voix de Dame Lionne ». Et la narratrice s'interroge : « Laquelle des deux [en parlant d'elle et Mina] réécoute pourtant en elle-même, les péripéties que Dame Lionne a, la veille, évoquées ? » (*Sépulture*, 145). À la lecture de ces mots, le lecteur comprend qu'il ne s'agit pas tant là d'un jeu, qui viserait encore ici à malmener la continuité narrative, que d'une ellipse : jamais « ces récits de la veille », que la narratrice se rappelle à elle-même plus tard dans la voiture, n'ont eu lieu dans le roman. Jamais le livre ne les a mis en scène alors que la narratrice affirme les avoir « sollicités » (*ibid.*, 150) et que le roman a déjà habitué le lecteur à apprécier plusieurs autres mises en scène de ce genre.

¹⁹⁴ Alain Garcia propose un chapitre intéressant sur la question de l'ellipse, aussi bien pratiquée au cinéma qu'en littérature, dans son ouvrage *L'adaptation du roman au film*, Paris, Diffusion, 1990. On sait aussi que Gérard Genette a réservé quelques lignes à la définition de cette pratique en littérature dans *Figures III* (*op. cit.*).

¹⁹⁵ Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma, op. cit.*, p. 187. Clerc rappelle que ces formes se présentent ainsi (nous paraphaserons ci-après l'auteure) : la première relève de la description et opère une pause dans le récit ; la deuxième repose sur le discours qui ne présente alors pas ni ne souligne la conclusion de tous les fragments du récit. Elle ne correspond donc pas à une durée diégétique effective et escamote l'histoire ; la troisième se rapporte à « des scènes qui, dans le roman traditionnel, réalisent souvent, grâce aux dialogues, la coïncidence la plus approchée entre temps du récit et temps de la diégèse » (*ibid.*, p. 186) ; enfin, la quatrième signale à peine les actions et ébauche les comportements, faisant figure de « sommaire » qui veut résumer la diégèse. Nous verrons que les exemples d'ellipses pratiquées par Djébar (surtout dans *la Femme sans sépulture* qui, rappelons-le, est un récit fortement marqué par le cinéma, ne serait-ce que par son sujet de rédaction qui prend pour point de départ les étapes de travail qui ont conduit Djébar à la réalisation de son film *La Nouba*) ne relèvent effectivement d'aucune de ces formes, empruntant davantage à l'art de l'ellipse cinématographique que Djébar connaît bien à titre de réalisatrice.

¹⁹⁶ Ce n'est qu'après ces cinq pages que le récit de l'escapade reprendra.

N'en reste ici (de « ces récits de la veille »), par le souvenir, qu'un fragment choisi (la voix de Lla Lbia qui déroule son récit). Djébar n'a pas pour autant voulu résumer ici un tel épisode apparemment resté dans les limbes. Comme les producteurs de films le font souvent, et un peu à l'image de la réalisatrice qu'elle est, Djébar n'a fait que choisir un segment incomplet de cette « veille » déroulée en récits et il revient au lecteur d'en reconstituer, s'il le peut, la continuité logique¹⁹⁷.

Le même phénomène d'ellipse a lieu trois chapitres plus tôt dans le roman, quand la narratrice, une nuit dans sa chambre, se retrouve en proie à l'insomnie. Elle fait alors comprendre au lecteur, en des termes on ne peut plus explicites, qu'elle est revenue dans sa chambre après avoir écouté silencieusement un récit de Dame Lionne dont elle se met à revoir quelques « images successives » (*ibid.*, 109), fruit d'une pure vision hallucinatoire. Or la scène de ce récit n'est à aucun moment et d'aucune manière rapportée dans le roman. Le lecteur se demande alors à quel récit la narratrice fait allusion. Il n'en reçoit encore ici que des bribes, choisies par l'auteure, comme c'était le cas précédemment.

Ainsi, nous pouvons affirmer avec Clerc que le récit djébarien devient :

[...] apte à jouer sur la durée respective des fragments narratifs et sur le rythme de leur enchaînement beaucoup plus aisément [qu'un récit] encombré d'un discours destiné à combler tous les vides de l'histoire. Le travail [peut] se faire [...] à partir de ces vides qui ponctuent emphatiquement le déroulement de la diégèse et lui confèrent [une] structure cadencée [...] (*ibidem*).

Lorsque les paragraphes du récit djébarien s'enchaînent par contre suivant les lois de l'alternance et du parallélisme, les choses se présentent autrement puisqu'ils se contentent de « faire alterner des plans [ou des séquences] montrant deux actions ou plus, généralement simultanées, se déroulant dans des lieux différents¹⁹⁸ » et reliées entre elles.

Dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, Ali, Sarah et leur fils Nazim s'occupent, chacun de leur côté, à diverses activités durant la journée. Mais la nouvelle leur réserve alors chacun un paragraphe qui s'attache à décrire ce qu'ils font aux mêmes heures, simultanément, bien qu'ils soient séparés, c'est-à-dire présents à

¹⁹⁷ Nous paraphrasons Clerc (*Écrivains et cinéma, op. cit.*, p. 187).

¹⁹⁸ David Bordwell et Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 586.

des endroits différents. La succession de ces paragraphes permet donc évidemment au lecteur de « voir » ce qu'ils font tous en même temps au-delà de ce qui les sépare :

Hors de l'hôpital, Nazim, en dégringolant une rampe en escaliers, espéra trouver quelqu'un de familier pour tenir à voix haute le discours qu'il avait préparé sur son père [...] (*Alger*, 70).

À l'hôpital, parmi ses assistants, Ali se préparait. « L'opération la plus délicate... Un foie énorme à ouvrir... Très peu de chances de s'en sortir pour ce vieux notable nationaliste... » [...] (*ibid.*, 71).

Jour de chaleur. La conduite de la vieille Peugeot épuisait un peu Sarah alors. Dans le laboratoire de l'institut de recherches musicales, elle enleva sa veste, retroussa les manches de son chemisier (*ibid.*, 72).

Dans *Le Blanc de L'Algérie*, le récit des événements qui ont précédé l'assassinat de l'écrivain Mouloud Feraoun nous est présenté pareillement. Le jour du meurtre, toutes les personnes et associations concernées par le drame qui se prépare vaquent en même temps à différentes responsabilités en des lieux différents. Et encore une fois, des paragraphes leur sont respectivement consacrés si bien que leur enchaînement offre au lecteur le loisir de découvrir ce que tout le monde faisait de concert à l'heure sombre de l'orchestration de l'assassinat¹⁹⁹ :

Ce jour du 14 mars, à Évian, il semble que les deux délégations — de la France et du FLN — soient sur le point de conclure ; le lendemain verra-t-il l'annonce du cessez-le-feu ? [...]

À cette heure déjà, dans la ville, les tueurs de l'O.A.S. sont à l'œuvre ; ils ont commencé leur moisson, ils ont entrepris leurs quotidiennes « ratonnades », impunément. [...]

Une réunion importante, ce jeudi matin, se prépare aux Centres sociaux, à El-Biar, où se dirige Mouloud Feraoun. Elle est prévue pour dix heures et demie, c'est Marchand, le directeur, qui doit la présider [...].

Sur la route bordée de palmiers, qui longe les bâtiments, deux voitures, amenant huit hommes armés, roulent lentement, puis stationnent devant le portail. [...]

Là-bas, au fond de la cour, sans se douter de rien, Marchand et ses collègues entreprennent les premières discussions : ils savent l'importance de cette rencontre et qu'il leur sera bien difficile d'en organiser une nouvelle, étant donné les menaces qui s'appesantissent. Il est onze heures et quart : surgissent avec fracas, dans la pièce, deux hommes armés [...].

¹⁹⁹ Les citations qui vont être retenues se retrouvent respectivement aux pages 108 et suivantes, jusqu'à la page 114 du roman (*Blanc*).

À cet instant, les deux fusils-mitrailleurs qui avaient été auparavant installés sur des bipieds, près de l'entrée (la concierge de l'École normale a tout vu, impuissante), ont été emportés par les exécuteurs qui, calmement, ont rejoint leurs complices dans l'allée des palmiers ; [...]

Christian Metz apporte diverses nuances et précisions quand il étudie le fonctionnement du montage parallèle d'actions simultanées en distinguant le « montage parallèle », le « montage alterné » et le « montage alternatif ». Dans le premier, « les actions rapprochées n'ont entre elles aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle, et cette défection du sens dénoté ouvre la porte à tous les symbolismes » ; dans le deuxième, « le signifié de l'alternance est la simultanéité diégétique (exemple : les poursuivants et les poursuivis) » ; dans le dernier, « le signifié de l'alternance est, au plan de la dénotation temporelle, l'alternance diégétique (celles des actions présentées). Exemple : deux joueurs de tennis, chacun étant cadré au moment où la balle est à lui²⁰⁰ ». Dans les exemples que nous avons retenus, nous pouvons constater que Djébar favorise surtout le montage alterné, ce qui se vérifie aussi dans l'ensemble de son œuvre romanesque.

— Au niveau des parties, des chapitres et de leurs subdivisions

Au niveau macrostructurel, les romans d'Assia Djébar présentent une construction également complexe. Généralement formés de grandes parties abritant des chapitres qui sont eux-mêmes parfois subdivisés, les liaisons qu'ils proposent entre ces divers fragments restent aussi riches que problématiques. Plusieurs interprétations peuvent leur être apportées, et la critique djébarienne ne s'en est pas privée. Pour notre part, nous tâcherons d'élucider en quoi certaines d'entre elles semblent aussi s'inspirer de ce qui se pratique au cinéma en matière de montage.

En ce qui a trait aux grandes parties et aux chapitres du récit djébarien, nous remarquons d'abord que leur succession s'effectue surtout de façon discontinue, dans la mesure où elles incarnent des histoires différentes qui évoluent parallèlement les unes par rapport aux autres et qui sont donc ainsi présentées en alternance²⁰¹. Mais bien que

²⁰⁰ Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », *loc. cit.*, p. 127 (pour l'ensemble des définitions apportées). L'on remarquera que Metz propose cette tripartition sur la base d'un critère d'analyse précis qui lui permet de proposer ces distinctions : celui de la dénotation temporelle.

²⁰¹ Autrement, le plus souvent, leur discontinuité demeure celle d'une progression non chronologique ou qui s'effectue par détours, comme on l'a déjà mentionné.

cette juxtaposition d'intrigues hétéroclites paraît *a priori* abstraite, elle ne l'est pas. Plutôt signifiante, elle s'explique au contraire, et la grande majorité du temps, de façon métaphorique.

Dans *Vaste est la prison*, par exemple, le lecteur s'étonne de voir se succéder les deux premières parties du roman sous le signe d'une importante rupture. Le texte propose effectivement, pour commencer, l'histoire (non chronologique) d'une femme se remémorant péniblement - et par bribes - le souvenir de son mariage qui a volé en éclats après une idylle entretenue avec un cousin. Ensuite, le lecteur bascule dans un tout autre univers et un tout autre registre lorsque lui est racontée l'histoire (davantage chronologique, cette fois) des recherches archéologiques fragmentaires qui ont été menées autour de la destruction d'un mausolée tunisien datant de plusieurs siècles.

Toutefois, malgré leurs grandes différences apparentes, ces deux sections du roman *Vaste est la prison* se répondent admirablement comme si elles étaient, chacune, le miroir de l'autre. En quelques mots, voilà de quoi il retourne : ces deux histoires ont beaucoup de choses en commun et Andrea Flores l'atteste — dans un article intitulé « Ruin and Affect in Assia Djébar's *Vaste est la prison*²⁰² » — en montrant comment les méthodes de fouille des archéologues, particulièrement difficiles, illustrent parfaitement celles qu'implique l'effort de réminiscence de l'héroïne aux amours malheureuses dont l'existence n'est plus qu'un champ de ruines.

Ces parties ainsi présentées semblent obéir aux règles d'un montage parallèle selon la définition que lui en donne Metz au cinéma. Rappelons en effet que dans un tel type de montage, « les actions rapprochées n'ont entre elles aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle, et cette défection du sens dénoté ouvre la porte à tous les symbolismes²⁰³ ». Or l'interprétation que Flores offre de cet « assemblage » s'inscrit justement dans une voie/voix symbolique puisqu'elle compare les deux histoires d'un point de vue thématique : histoires qui, de fait, on l'a vu, ne peuvent être rapprochées autrement puisqu'elles ne possèdent absolument « aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle²⁰⁴ ».

²⁰² Andrea Flores, « Ruin and Affect in Assia Djébar's *Vaste est la prison* », dans *Alif*, vol. 20, 2000, p. 234-56.

²⁰³ Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », *loc. cit.*, p. 127.

²⁰⁴ *Ibidem*.

Nous pourrions en outre ajouter l'exemple, incontournable, du roman *L'Amour, la fantasia* qui, comme le suggère déjà son titre (bien que très implicitement), fait se suivre en alternance deux histoires différentes qui évoluent (encore hors d'un principe rigoureusement chronologique) donc parallèlement l'une par rapport à l'autre : la première, de nature autobiographique, se rapporte aux souvenirs de jeunesse et des premières amours de la principale narratrice-personnage du livre ; la deuxième restitue l'histoire de la conquête française d'Algérie et de la résistance arabe (à laquelle renvoie partiellement l'idée de fantasia que mentionne le titre de la couverture).

Comme c'est le cas avec *Vaste est la prison*, nous sommes ici en présence d'une architecture romanesque qui fonctionne selon la logique du montage parallèle (tel que défini par Metz) et qui ne fait sens que lorsque l'on compare thématiquement les histoires déployées : le thème de l'amour n'étant pas étranger à celui de la conquête ; et les thèmes de la guerre, de la violence et de la haine n'étant pas davantage étrangers à celui de l'amour, Assia Djébar n'a pas hésité, lors de la rédaction de son livre, à exploiter la richesse symbolique que cette correspondance thématique lui proposait au départ. Ainsi, comme l'ont déjà souligné la plupart des critiques de l'œuvre djébarienne, *L'Amour, la fantasia* pose un regard sensuel sur l'événement de la prise d'Alger, ville décrite à l'image d'une femme *a priori* imprenable, qui se laisse difficilement saisir par un amant conquérant aussi bien fougueux, passionné que brutal. Le récit des amours de la narratrice, qui se développe parallèlement à cela, fait facilement écho à cela, notamment lors d'un court chapitre où l'on nous décrit sa nuit de noces. Le cri violent de sa défloration aurait pu être celui d'une fantasia : « Un cri sans la fantasia qui, dans toutes les noces, même en l'absence de chevaux caparaçonnés et de cavaliers rutilants, aurait pu s'envoler » (*Fantasia*, 122).

Pour faciliter la transition entre les chapitres qui n'appartiennent pas à la même histoire, Djébar pousse même plus loin encore ce jeu porté sur les correspondances thématiques, et ce, en faisant se terminer un chapitre sur le un mot-image identique que celui qui ouvre le suivant, créant un effet de fondu-enchaîné qui entraîne par

conséquent simultanément un effet très bref de surimpression²⁰⁵. En voici quelques exemples :

Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube. / Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis où le jour éclate au-dessus de la conque profonde (*Fantasia*, 13-14).

Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes. / Le combat de Staouéli se déroule le samedi 19 juin (*ibid.*, 23-24).

Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion. / Explosion du Fort l'Empereur, le 4 juillet 1830, à dix heures du matin (*ibid.*, 38-39).

La dernière partie de *L'Amour, la fantasia*, qui vient après ces deux histoires d'amour et de guerre entrelacées, est un recueil de témoignages de femmes, qui on l'a vu, n'ont pas servi à la réalisation du film *La Nouba* et qui furent plutôt transposés dans la substance romanesque. Ces témoignages, rappelons-le, se succèdent à la façon des « monodies verbales » si fréquemment rencontrées dans le cadre des récits filmiques (comme c'est aussi le cas des chapitres-voix du récit djebarien qui se succèdent parfois pareillement²⁰⁶) et orchestrent ainsi ce que le théoricien André Gaudreault nomme une « polyphonie informationnelle²⁰⁷ ».

La structure du livre *Le Blanc de l'Algérie* relève, quant à elle, d'une autre originalité à caractère cinématographique. Le roman incarne globalement une suite de chapitres dont certains portent le titre de « Procession » et dont les subdivisions, toutes numérotées, correspondent le plus souvent, chacune, au récit d'un événement ayant précédé le trépas d'une personnalité quelconque. De telles subdivisions font alors en quelque sorte figure de « tableaux morbides », et nous n'osons pas l'emploi de cette expression sans raison puisque Djebbar définit elle-même son texte ainsi découpé de « galerie funèbre ». Elle affirme avoir utilisé, lors de la rédaction de ce texte, un crayon

²⁰⁵ Il arrive également qu'à l'intérieur d'un seul et même chapitre, et ce, que ce soit dans *L'Amour, la fantasia* ou dans n'importe quel autre roman, il arrive donc que Djebbar termine une phrase avec un mot qui sert à débiter la suivante, mais l'effet qui en découle n'est pas aussi systématiquement cinématographique qu'ici, d'autant que la répétition constitue une pratique d'écriture plutôt généralisée chez cette auteure, qui revêt de multiples fonctions et qui produit divers effets (d'oralité, on l'a vu, ou poétiques, même musicaux, cela nous l'étudierons davantage d'ici la fin de cette thèse).

²⁰⁶ Nous en avons déjà proposé des exemples tirés du recueil *Femmes d'Alger* et du roman *La Femme sans sépulture*, dans la section de cette thèse intitulée *Effets d'oralité des voix et de « regard à l'écran » ou de « voix qui se voient »* (à la page 279).

qui se veut être un parfait synonyme de pinceau : « *Le désir me prend, au milieu de cette galerie funèbre, de déposer ma plume ou mon pinceau et de les rejoindre, eux : de tremper ma face dans leur sang (celui des assassinés²⁰⁸) [...] » , lit-on dans *Le Blanc de l'Algérie* (Blanc, 162).*

Ce roman a été fortement influencé par la peinture, mais d'un point de vue strictement filmique, l'idée d'une succession de tableaux reste aussi intéressante à aborder²⁰⁹. Aumont invite d'ailleurs à ne jamais la « considérer naïvement », car tout long métrage qui se présente comme une suite de tableaux « effectuée en effet, sur les tableaux qu'il reproduit, une opération au moins triple²¹⁰ » : la première en est une de « diégétisation », car « chaque tableau est traité comme un monde fictionnel » (Djebar fictionnalise aussi les histoires vraies des décès qu'elle imagine comme des tableaux) ; la deuxième en est une de « narration », car il y a forcément « mise en séquence de ces morceaux de tableaux de scène » et « raccord entre deux ou plusieurs tableaux différents » (chez Djebar, encore là, c'est le partage d'un thème qui permet aux histoires-tableaux d'être reliées entre elles, celui de la mort) ; la dernière en est une de « psychologisation ». « Conséquence extrême des deux précédentes », elle « [rapporte] fictivement à la conscience du peintre une partie (importante) du contenu des tableaux²¹¹ » (Djebar se mettant dans la peau d'un peintre lors de l'écriture de son livre, il s'agirait de sa propre conscience ici).

Il va de soi que ce système théorique ne peut servir à l'analyse du *Blanc de l'Algérie* qui ne réécrit ni ne vise à reproduire aucun tableau que ce soit. Et puisque les réécritures picturales du recueil *Femmes d'Alger* restent difficiles à mesurer (il demeure impossible de savoir jusqu'à quel point et comment exactement ces réécritures se sont opérées), nous ne pouvons davantage établir un solide parallèle entre elles et ce qu'étudie Aumont dans le secteur du cinéma, art plus apte à l'adaptation effective et,

²⁰⁷ Dans « Système du récit filmique », *loc. cit.*, p. 269.

²⁰⁸ Ce passage apparaît réellement en italique dans le roman.

²⁰⁹ Elle pourrait donc l'être aussi avec la première partie du recueil *Femmes d'Alger* qui se donne pareillement à lire, nous le verrons également plus loin dans ce chapitre, comme une succession de tableaux, dans la mesure où la première nouvelle se veut être une réécriture du tableau *Femmes d'Alger* (1832) de Delacroix et la deuxième, du tableau *La Femme qui pleure* de Picasso (1937). La deuxième partie de ce recueil, sans proposer de réécriture précise, flirte toutefois beaucoup avec l'esthétique de Picasso, particulièrement avec celle qui la conduit à produire en 1955 sa toile des *Femmes d'Alger d'après Delacroix*. Nous y reviendrons.

²¹⁰ Dans « D'un cadre à l'autre », *op. cit.*, p. 222.

dans ce cas précis, à la reproduction visuelle du visuel (la peinture, en l'occurrence). Mais comme le lecteur du *Blanc de l'Algérie* et de *Femmes d'Alger* est amené à lire les récits qu'on lui présente comme une succession de tableaux, et comme ces livres ont également été — de manière confirmée et attestée, par Djébar et sa critique — inspirés du cinéma qui s'adonne aussi à la mise en scène de successions de tableaux, il nous a paru incontournable d'établir un lien, aussi fin et métaphorique soit-il, entre ces romans et ce qui se fait au septième art en cette matière. Cela nous a en même temps permis de nous rappeler que d'autres médias comme la peinture, qui ont participé à la naissance du cinéma, peuvent devenir des lieux communs et d'échanges productifs entre la littérature et le septième art.

Pour en revenir au *Blanc de l'Algérie*, il convient de mettre en lumière le fait que la numérotation des récits-tableaux s'apparente à celle qui est normalement d'usage dans l'espace d'une rédaction scénaristique. Cela se vérifie à la lecture des premiers mots qui servent d'introduction à ces récits, lesquels, comme dans un scénario, ont souvent à cœur de nous informer d'abord sur le lieu et/ou le moment exacts de l'action qui s'apprête à être mise en scène²¹² :

13. Dans la matinée, quelques heures plus tard, je traîne sur le campus de l'université. Midi : aujourd'hui [...] (*Blanc*, 36).

18. Un autre jour du passé, durant mon tournage de film à Tipasa (*ibid.*, 48).

1. Fatna, directrice de collège, arrive à son travail, cinq minutes avant l'ouverture des portes²¹³ (*ibid.*, 63).

2. À cette même heure, trois meurtriers cernent M'Hamed dans sa chambre, au fond du couloir (*ibid.*, 64).

²¹¹ *Ibidem* (pour l'ensemble des citations de ce paragraphe).

²¹² La nature de ces informations, qui sont toujours fidèlement rapportées au lecteur, est toute documentaire.

²¹³ Cet exemple et les suivants racontent en plusieurs étapes distinctes (auxquelles correspondent, on le voit, les subdivisions capitales numérotées) les événements ayant précédé de peu le meurtre de M'Hamed Boukhobza. Remarquons ceci : chacune de ces étapes instruit le lecteur sur ce que font certaines personnes en des lieux différents à un même moment. Nous avons donc ici un bel exemple de construction qui rappelle le fonctionnement du montage alterné tel que défini par Metz dans le secteur du cinéma. Cet effet de montage que reproduit le *Blanc de l'Algérie* grâce à une organisation particulière de ses subdivisions capitales a déjà pu être étudié à même l'enchaînement de certains de ses paragraphes (nous renvoyons à ce propos à ce que nous avons dit du récit du meurtre de Mouloud Feraoun à la page 353 de ce chapitre).

3. Il est neuf heures trente. Le chauffeur, qui venait pour conduire M'Hamed à la réunion prévue pour dix heures, est envoyé pour ramener Fatna de son collègue (*ibid.*, 66).

4. Le fils aîné — qui, à l'université, a suivi ses premiers cours du matin, normalement — revient à la maison (*ibid.*, 67).

5. À la présidence de la République, la réunion de la commission d'experts, pour le rapport sur « L'Algérie, l'an 2000 » est prévue pour dix heures (*ibid.*, 68).

Dans *Femmes d'Alger*, ce sont sans doute par-dessus tout les subdivisions de la première nouvelle éponyme du recueil, intitulées chacune « *Interlude* », qui demeurent intéressantes pour nous. Le sens qu'on attribue le plus couramment à ce terme est celui de « petit intermède dans un programme dramatique, cinématographique », de « court sujet destiné à faire patienter les téléspectateurs, en attendant une émission » (précise *Le Petit Robert*). Dans la mesure où ce que l'on y raconte s'écarte du sujet principal de la nouvelle (il y est chaque fois surtout question du *hazab* et de sa famille, alors que le récit tourne surtout autour du couple Ali-Sarah, de leur fils Nazim et de certaines amies de Sarah comme Anne), le lecteur peut en effet avoir l'impression, en les traversant, de se voir imposer une espèce d'entracte ou de pause qui le coupe momentanément de la poursuite du « programme principal ».

Fortement prédisposé à une écriture-cinéma par le vif intérêt qu'il accorde sans relâche à l'univers mental de ses personnages, à la question de leur regard et de leur écoute, le récit djebarien déploie divers procédés d'écriture qui créent de nombreux effets de visualité, de sonorité et de montage qui rappellent ceux que produisent les techniques du septième art. Le lecteur, en leur présence, a ainsi la curieuse sensation de vivre sa lecture sous le mode d'une certaine spectature.

Voyons à présent dans le prochain chapitre comment le récit djebarien entretient une relation non moins productive avec la peinture.

CHAPITRE IV

Art majeur : Peinture dans le récit djebarien

1) Peinture et littérature dans le récit djebarien

Trois textes de notre corpus devront être soumis à l'étude dans la présente section de ce chapitre dans la mesure où leur part importante d'inspiration picturale a été confirmée sans détour soit par Assia Djébar, soit par les critiques de son œuvre. Rappelons brièvement, en premier lieu, en quoi elle a consisté pour chacun d'entre eux.

En tête de liste s'affiche le recueil *Femmes d'Alger* dont la première nouvelle éponyme se donne à lire comme une réécriture du tableau de Delacroix portant le même titre, alors que la suivante, intitulée « La Femme qui pleure », emprunte son titre à une toile de Picasso dont elle propose pareillement la réécriture, tandis que le reste du recueil continue de s'inspirer majoritairement de l'esthétique de l'artiste cubiste¹. Lors de l'introduction de cette thèse, nous avons pu constater combien ce fait a été maintes fois souligné par plusieurs spécialistes du récit djebarien, et ce, depuis la parution du recueil en 1980 jusqu'à nos jours, sans faire l'objet, cependant, de recherches approfondies. Pourtant, Djébar s'est montrée on ne peut plus claire quant aux intentions de son projet d'écriture en février 1979 ; il serait utile d'en témoigner à nouveau :

Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes² (*Alger*, 246).

Christine Chaulet-Achour a d'ailleurs consacré un court article à l'appréciation de cette double influence qu'elle interprète à la manière d'un « dialogue fructueux engagé entre » le recueil et « deux créations³ », celles de Delacroix et Picasso.

L'Amour, la fantasia, par ailleurs, bien qu'il n'ait pratiqué la réécriture d'aucune peinture proprement dite, a également été placé sous l'influence de Delacroix (indirectement, par conséquent) dont l'esthétique a inspiré l'écriture de plusieurs épisodes de guerre dans le roman : on y découvre, un peu comme sur certaines toiles du peintre romantique reproduisant des fantasias arabes — et comme l'a précisé Beïda

¹ Nous verrons toutefois, en analysant certains extraits de la première nouvelle éponyme du recueil, que celle-ci présente aussi déjà des traces de cette influence cubiste, annonçant en quelque sorte l'importance qu'une telle influence revêtira par la suite dans le recueil.

² Dans la « Postface » de *Femmes d'Alger*.

³ Christiane Chaulet-Achour, « Eugène Delacroix, Assia Djébar : regards, corps, voix... », *loc. cit.*, p. 53.

Chikhi qui reprend les termes de Baudelaire, célèbre critique de l'artiste —, un intérêt particulier et non négligeable pour, par exemple, des « formes expansives et emphatiques », « l'éloquence des gestes et des mouvements » et « la théâtralité » de scènes où « l'on assiste à la célébration de quelque mystère douloureux⁴ ». Ce à quoi nous ajouterons, entre autres, un goût aussi très prononcé pour le thème de « la violence des couleurs » (*Fantasia*, 68), confesse le livre lui-même. Mais nous aurons l'occasion de revenir sur ces différents aspects de façon détaillée un peu plus tard. Contrairement à ce que nous avons affirmé pour le recueil *Femmes d'Alger*, fort peu de critiques ont seulement remarqué, reconnu et formulé l'existence d'une telle influence dans le cadre de l'écriture de *L'Amour, la fantasia*. À notre connaissance, Chikhi reste l'un des rares et seuls à l'avoir fait avec Sonia Assa Rosenbaum⁵ et, plus récemment, en 2005, avec Mai Al-Nakib. Ce dernier, bien qu'il se penche davantage sur la manière dont le livre se présente comme une réécriture de la sonate *Quasi una fantasia* de Beethoven, réserve aussi quelques lignes à la relation qui unit indirectement le roman à l'esthétique de Delacroix⁶.

Le Blanc de l'Algérie s'impose finalement pour la référence qu'il fait explicitement à Kandinsky et à la définition que ce dernier développe autour de la non-couleur blanche. Il convient d'ailleurs de rappeler que Djébar affirme la nature de ce renvoi dans le livre :

⁴ Beïda Chikhi, *Les romans d'Assia Djébar*, op. cit., 1990, p. 32. Chikhi n'a pas manqué de revenir souvent — bien que chaque fois trop brièvement — sur la question de cette influence picturale remarquable dans *L'Amour, la fantasia*, et ce, dans plusieurs textes et articles, comme dans *Désir d'histoire et d'esthétique* (op. cit., 1997) et « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar » (*Itinéraires et contacts de cultures : Autobiographies et récits de vie en Afrique*, vol. 13, n° 1, 1991, p. 103-108). Il faut noter cependant que d'un écrit à l'autre, l'auteure n'ajoute jamais rien de nouveau et qu'elle se contente toujours, au contraire, de reprendre les propos qu'elle a déjà initialement développés dans *Les romans d'Assia Djébar* en 1990.

⁵ Dans « M'introduire dans ton histoire : entrée des narrateurs dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar » (*Études francophones*, loc. cit., p. 67-76), Rosenblum écrit que Delacroix a joué un « rôle séminal » dans « l'écriture de Djébar », notamment dans l'écriture de *L'Amour, la fantasia* (*ibid.*, p. 76).

⁶ Mai Al-Nakib, « Assia Djébar's Musical Ekphrasis », loc. cit. Comme Rosenblum et certains autres (parmi lesquels on peut aussi citer Altes Korthals Liesbeth, « Identité, mémoire, fantasme dans *L'Amour, la fantasia* de Assia Djébar », dans Theo D'haen et Patricia Krüs dir., *Colonizer and Colonized*, International Comparative Literature Association, vol. 2, 1997, p. 433-448), Al-Nakib s'arrête surtout aux motifs (au sens de thèmes) que partagent Djébar et Delacroix dans leurs œuvres respectives et à la façon généralement identique dont ils les conçoivent. Ainsi, dans *L'Amour, la fantasia* comme dans certains tableaux de Delacroix (portraits ou toiles de guerre), par exemple, la femme, comme la terre, est à découvrir de façon illégitime et illicite. Elles sont à conquérir par la force, à posséder violemment et donnent lieu à des scènes d'une grande intensité dramatique qui les hisse au rang de spectacle.

Je ne peux pour ma part exprimer mon malaise d'écrivain et d'Algérienne que par référence à cette couleur, ou plutôt à cette non-couleur. « Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu », disait Kandinsky. Me voici, par ce rappel de la peinture abstraite, en train d'amorcer un discours en quelque sorte déporté (*Blanc*, 271).

Il importe de rappeler aussi qu'à l'exception de Emily Tomlinson — avec son article « Assia Djebar's Algerian (White) Spaces⁷ » —, aucun critique à ce jour ne s'est penché peu ou prou sur l'analyse du *Blanc de l'Algérie* dans son rapport à la non-couleur blanche. Toutefois, Tomlinson n'inscrit aucunement l'étude du « blanc » dans sa relation pourtant clairement avouée à la peinture abstraite qui, comme dans *L'Amour, la fantasia*, se veut indirecte ici, davantage nourrie par le souci d'une esthétique picturale que par celle d'une réécriture de toile. Nous devons par conséquent proposer un développement parfaitement original à ce sujet dans le cadre de notre propre analyse.

Le fait, cependant, que le recueil *Femmes d'Alger* participe plus officiellement (parce que de manière affichée et affirmée) de tentatives de réécritures picturales, ne le différencie pas pour autant dans son projet de celui des deux autres livres. N'oublions pas à quel point il reste difficile de savoir, avec précision, comment et jusqu'à quel point ces réécritures ont eu lieu, car elles ne sont pas le résultat d'une rigoureuse adaptation littéraire : elles n'ont pas littéralement transposé les tableaux au niveau du scripturaire et elles n'ont pas davantage simplement cherché à traduire leurs codes. Comme c'est le cas avec *L'Amour, la fantasia* et *Le Blanc de l'Algérie*, dans le recueil *Femmes d'Alger*, la nature de l'influence picturale demeure problématique à déterminer avec justesse, car « la peinture n'intervient pas comme sujet — il ne s'agit pas [de] texte[s] [de nouvelles] sur la peinture — mais comme forme littéraire⁸ ». Il se trouve donc, au contraire, que ces mêmes textes :

[...] utilise[nt] le code pictural comme médiateur afin d'enrichir [leur] propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans [ces] œuvre[s] [...] est-elle médiatisée par une esthétique littéraire⁹.

⁷ Dans Emma Gilby (éd. et introd.) ; Katja Hausteine (éd. et introd.), *Space : New Dimensions in French Studies*, Oxford, Peter Lang, 2005, p. 59-68.

⁸ Anne Vetter, « De l'image au texte », *loc. cit.*, p. 10.

⁹ *Ibidem.*, p. 115.

Au cours des prochaines pages de ce chapitre, notre objectif sera de déterminer dans quelle mesure le récit djebarien, ainsi esthétiquement marqué par la peinture, déploie en certains endroits précis des procédés d'écriture susceptibles de créer des effets de picturalité. Cela parce qu'il fait implicitement penser, et de multiples façons, tant au contenu (thèmes, sujets, symboles privilégiés) de certaines toiles (de Delacroix, de Picasso et/ou de Kandinsky) qu'aux traitements que les peintres en font. En somme, il place le lecteur dans une telle situation que, par moments, celui-ci a l'impression étrange de revivre en littérature, à la fois pareillement et autrement, ce qu'il a pu expérimenter en présence des tableaux et de l'art qui en découle de manière générale.

Il sera conséquemment impératif pour nous de nous familiariser avec l'esthétique des peintres dont s'inspire Assia Djébar comme avec les tableaux, leur genèse, leur fortune et leurs codes qui ont servi à déterminer la vision personnelle de l'auteure¹⁰ (laquelle devra aussi être sondée à travers l'examen critique de la réception des toiles qui fut celle de Djébar). Cela afin de pouvoir mieux apprécier ensuite la façon dont l'écrivaine les a médiatisés en certains passages de ses textes, produisant des effets de picturalité qui font foi d'une intermédialité travaillant le récit djebarien de façon souterraine.

Par souci méthodologique, nous procéderons par ordre et analyserons chaque cas individuellement, commençant par celui du recueil *Femmes d'Alger*¹¹ pour poursuivre avec celui de *L'Amour, la fantasia* et terminer enfin avec celui du *Blanc de l'Algérie*.

¹⁰ Quand cela s'impose. Par exemple dans le cas du tableau *Femmes d'Alger* de Delacroix et qui a été repris plus tard par Picasso, étant donné que Djébar le cite clairement dans la postface de son recueil, reprenant son titre pour en coiffer son recueil et la première nouvelle de celui-ci. Cela afin d'en proposer une réécriture.

¹¹ Les réflexions que nous proposerons autour de ce recueil et des relations qu'il entretient avec la peinture ont d'abord, rappelons-le, fait l'objet d'un mémoire de maîtrise titré *Femmes d'Alger dans leur appartement : une rencontre entre la peinture et l'écriture* que nous avons déposé en 2004 au Département d'études françaises de L'Université de Montréal. Nous en offrirons donc ici une forme résumée qui reprendra par ailleurs celle de deux articles que nous avons rédigés à partir du mémoire et qui ont été publiés (« *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar : une rencontre entre la

1.1 Femmes d'Alger dans leur appartement

— Eugène Delacroix, la peinture, le rêve

Au XIX^e siècle, Delacroix ne s'assimile pas aux courants picturaux dominants de son temps¹² et préfère s'en remettre à son imagination : « Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau¹³ [...] », écrit le peintre dans son journal. En fait, cet artiste ne retient du romantisme que l'idée du sentiment qui est pour lui une occasion de s'ouvrir au monde du rêve, lequel constitue sa propre réalité. C'est que le rêve permet au peintre de « montrer (son âme) sous mille formes [...], de s'étudier lui-même [...] continuellement dans ses ouvrages¹⁴ ». Théophile Gautier a résumé en quelques lignes la nature et la portée du travail de Delacroix qui, selon lui, devraient être 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 [...] 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 étrange¹⁵.

Baudelaire affirme aussi que « pour ce grand peintre [...], si une exécution [...] est nécessaire, c'est pour que le rêve soit très nettement traduit¹⁶ ». Mais bien que Delacroix soit en quête de sa propre réalité intérieure à travers une approche onirique de la peinture, il ne réussit dans son travail qu'à trouver des bribes de cette même réalité qu'il définit comme une « région qu'il n'atteindra jamais¹⁷ ». Qu'en est-il, dans ce contexte, de *Femmes d'Alger*¹⁸ ?

peinture et l'écriture », *loc. cit.*; et « La femme qui pleure : la nouvelle d'Assia Djebar et le tableau de Picasso », *loc. cit.*

¹² C'est-à-dire aux courants philosophique, naturaliste et réaliste. Voir Honour Hugh, *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas, 1988, p. 494-530.

¹³ André Joubin, *Journal d'Eugène Delacroix*, Paris, Plon, 3 vol., p. 232. Il s'agit du troisième volume du *Journal*. Delacroix a écrit ce commentaire à Strasbourg le 1^{er} septembre 1859.

¹⁴ *Journal d'Eugène Delacroix* (premier tome), *op. cit.*, p. 102. Delacroix écrit ce commentaire à Paris le 14 mai 1824.

¹⁵ Charles Baudelaire et Théophile Gautier, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Paris, Éditions Oblia, coll. « classiques », 1998, p. 168.

¹⁶ Charles Baudelaire, *Pour Delacroix*, Paris, Éditions Complexe (établie par Bernadette Dubois), 1986.

¹⁷ *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, éditée par André Joubin, cinq volumes, Paris, Plon, 1936-1938. Il s'agit d'une lettre écrite par Delacroix et envoyée à un dénommé Thoré en 1853. Cette lettre est citée dans *Baudelaire et Delacroix* de Armand Moss (Paris, A.G. Nizet, 1973, p. 114).

¹⁸ Voir l'illustration de cette toile dans un ouvrage de Jobert Barthélémy intitulé *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 153.

C'est au Maroc, en mai 1832, que Delacroix rencontre pour la première fois la femme arabe. Sa réaction ? Il est émerveillé : « C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère. La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brochant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends¹⁹ ! » Le tableau *Femmes d'Alger* peint en France en 1835, a été inspiré de ce périple qui s'est prolongé à Alger jusqu'à la fin du mois de juin. Dans cette toile, Delacroix donne à voir trois jeunes femmes arabes se prélassant dans l'intérieur d'un harem.

Baudelaire ne partage pas la vision qu'a le peintre de la femme arabe. En examinant chacune des figures du tableau qui sont peintes avec une exactitude impressionnante, tels des objets précieux, le poète refuse de comprendre l'Algérienne comme la comprend Delacroix. Alors que celui-ci exécute son œuvre avec ravissement, Baudelaire la contemple différemment, y décèle la présence d'une certaine affliction : « Cette mélancolie respire jusque dans les *Femmes d'Alger*, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur [...] exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse²⁰ ». À en juger par l'enchantement de Delacroix, la femme arabe est surtout belle à première vue et sa beauté se remarque d'ailleurs au tout premier plan dans le tableau. Selon Baudelaire toutefois, les femmes de la toile seraient malheureuses avant d'être belles : « [...] elles cachent dans leurs yeux un secret douloureux²¹ [...] ». De son côté, le critique Paul de Saint-Victor ne peut s'empêcher de ressentir la « mélancolie inexprimable » qui « s'exhale de cette chambre splendide et funèbre²² », du harem où se détendent les *Femmes d'Alger*.

¹⁹ C'est une « [...] exclamation très connue de la correspondance de Delacroix » (Christiane Chaulet-Achour, « Eugène Delacroix, Assia Djébar : regards, corps, voix... », *loc. cit.*, p. 54.). Plusieurs ouvrages critiques la citent de mémoire, dont celui de Chaulet-Achour, sans en préciser la source par conséquent. Armand Moss y fait allusion de la même manière dans son étude (*op. cit.*, p. 112). Assia Djébar la cite également de mémoire dans la « Postface » de son recueil (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des Femmes, 1995, p. 147). Exceptionnellement, à partir de maintenant dans ce chapitre, nous travaillerons avec l'édition du recueil de 1995, car c'est à partir d'elle que furent rédigés notre mémoire ainsi que nos articles portant sur les rapports littérature-peinture dans *Femmes d'Alger*.

²⁰ *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 sans précision de volume ni de date.

²¹ Georges Régnier, *Le peintre et le poète : Delacroix et Baudelaire* (film cinématographique), Paris. Armor films, 1961, 19 min.-16mm.

²² Armand Moss, *ibid.*, p. 112-113.

Les remarques de Baudelaire et de Saint-Victor révèlent la face cachée de la femme, une sorte de douleur obscure que Delacroix n'a su rendre qu'avec discrétion. Il s'agit là d'une réalité, d'une région que le peintre n'a pas réussi à atteindre complètement. Il a été mentionné plus haut que Delacroix se cherchait à travers la réalisation de ses toiles tout en ne parvenant jamais absolument à sonder le secret de sa propre vérité intérieure. De façon similaire ici, le personnage féminin que Delacroix cherche à comprendre, donc, à découvrir réellement à travers le filtre de ses propres rêves, conserve jalousement une part de mystère. Le peintre accorde tellement d'importance aux dimensions physique et décorative de la femme ainsi qu'à son lieu d'habitation, le harem, qu'il relègue à l'arrière-plan tout ce qui constitue son aspect invisible, à savoir son identité profonde. Si le peintre croit avoir compris l'Algérienne de son tableau, cette compréhension semble relever d'une illusion.

Dans un article intitulé « Donner à ne pas voir », François Lecercle affirme que l'art pictural est « fondamentalement de l'ordre du leurre, parce qu'il présente à l'œil quelque chose de l'ordre du visible, et même du mimétique, alors qu'il vise un autre objet qui reste inaccessible, non vu..., un objet conçu, mais radicalement invisible²³ ». Selon Lecercle, un tableau « ne sait donner à voir sans cacher par ailleurs²⁴ ». L'auteur y aborde le rapport du visible et de l'invisible dans une toile et y développe une théorie sur la réversibilité en peinture. Aussi Djébar, loin de décrire ou de commenter ce que donne à voir *Femmes d'Alger* de Delacroix dans sa nouvelle portant le même titre, dévoile plutôt ce que l'œuvre picturale ne montre pas à propos de la femme algérienne, mais à travers une écriture qui n'en demeure pas moins marquée par l'esthétique de Delacroix.

— Djébar lectrice de Delacroix : le visible et le lisible

Djébar ne manque pas de remarquer à quel point Delacroix a surtout exposé dans son tableau une fidèle description extérieure du corps féminin et des appartements

²³ François Lecercle, « Donner à ne pas voir », dans *La Pensée et l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture*, P.U.V., coll. « L'imaginaire du texte », 1994, p. 123-127.

²⁴ *Ibidem*. Plus largement, la notion de cadre, commune à bien des arts comme le cinéma (à travers les concepts de champ et de hors champ), la peinture, photographie et la mosaïque, implique nécessairement une dialectique entre ce qui est de l'ordre du visible (à l'intérieur du cadre) et de l'invisible (outrepassant les frontières du cadre).

privés qu'il occupe. Trop maquillé de jolies couleurs chaudes, riches et lumineuses, trop déguisé avec de somptueux tissus et trop entouré de sublimes objets, l'âme de ce corps demeure à peine perceptible. L'auteure qualifie donc d'abord l'Orient ainsi représenté par Delacroix de façon négative : « un Orient superficiel, dans une pénombre de luxe et de silence » (*Alger*, 149). Aux yeux de l'auteure, Delacroix faisait partie des « artistes étrangers, nouvellement arrivés à Alger [...], qui étaient tous seulement préoccupés de noter les couleurs, les costumes, les postures de l'Algérienne²⁵ ». En contemplant les *Femmes d'Alger*, Djébar ne cesse de s'interroger :

Ce cœur de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu'il le voit ? [...], À son retour 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 trop neuf devait en brouiller la réalité²⁶ (*ibid.*, 147).

La précision avec laquelle Delacroix a su rendre et décrire l'apparence physique de la femme témoigne difficilement, selon Djébar, de son identité réelle, de sa vérité essentielle. Pour reprendre les termes de François Lecercle, nous dirons que le tableau *Femmes d'Alger* de Delacroix « [...] présente à l'œil quelque chose de l'ordre du visible, et même du mimétique, alors qu'il vise un autre objet qui reste inaccessible, non vu..., un objet conçu, mais radicalement invisible²⁷ ».

Dans la « Postface » de son recueil, Djébar perçoit, à partir de sa lecture de la toile, la présence d'un certain malaise dans le geste créateur de Delacroix. Elle se demande « quel choc, ou tout au moins quel vague trouble a saisi le peintre²⁸ » (*ibidem*) lors de son travail. Elle constate que le caractère irréel de la lumière contraste étrangement avec la précision des couleurs et le détail des costumes. Voici sa description du tableau :

Femmes d'Alger dans leur appartement : trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi-allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos ; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer ce chatouillement de couleurs qui auréole les trois autres femmes. Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières

²⁵ Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, op. cit., 1999, p. 78.

²⁶ Propos tirés de la postface du recueil. Djébar parle de Delacroix ici.

²⁷ François Lecercle, op. cit., p. 124.

²⁸ Propos tirés de la postface du recueil.

résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part – lumière de serre ou d'aquarium – le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point²⁹ (*ibid.*, 148).

C'est précisément cette lumière irréaliste qui instaure le doute, qui autorise le spectateur à se demander si les *Femmes d'Alger* de Delacroix sont, en définitive, « parfaitement » à l'image de ce que nous montre d'elles le tableau ; si elles sont réelles ou le produit d'un rêve, celui du peintre. Djébar écrit encore à ce sujet : « [...] Il y a comme une fébrilité de la main [...], révélation évanescence se tenant sur cette mouvante frontière où se côtoient rêve et réalité³⁰ » (*ibid.*, 146-147). En d'autres termes, rêve et réalité semblent tendre à ne former qu'un seul espace dans la toile de Delacroix.

Les interprétations que Djébar fait du tableau de Delacroix créent en elle le désir de reprendre et de terminer le travail du peintre. Aussi l'auteure veut-elle donner à voir par l'écriture ce qui serait, à son sens, resté invisible dans les tableaux de Delacroix. Elle tente donc de donner forme à un tableau latent qui n'aurait cessé de se profiler derrière les images du peintre. Écrire pour montrer la vérité cachée de la femme algérienne, à partir des *Femmes d'Alger* encore énigmatiques de Delacroix, telle est sa visée. Dans la nouvelle éponyme du recueil, nous le verrons, Djébar met ainsi d'abord en scène la quête de connaissance du peintre pour donner ensuite accès à des vérités de la femme algérienne simplement suggérées par la toile : « l'écriture [...] doit rendre présente la vie, la douleur peut-être mais la vie, l'inguérissable mélancolie de la vie³¹ ! ». Selon Bernard Vouilloux, l'image suscite inévitablement, chez l'écrivain qui la reçoit, la contemple et la lit, le désir d'y répondre avec des mots : « Le rapport entre

²⁹ Propos tirés de la postface du recueil.

³⁰ Propos tirés de la postface du recueil. Michel Deguy, dans un texte intitulé « De l'image », explique bien le phénomène selon lequel Delacroix éprouve le besoin inconscient de rêver ce qu'il voit. Il écrit que « [...] dans le visuel se composent une logique de l'inconscient, une logique du rêve, une logique de l'hallucination [...] » (dans Gisèle, Mathieu-Castellani (dir.), *La Pensée de l'image*, Vincennes, P.U.V., 1994, p. 256). Le visuel impliquant nécessairement tous les arts de l'image, l'on comprend pourquoi l'univers filmique a longtemps été défini sur la base de nombreuses comparaisons avec celui du rêve. En toute logique, les autres arts visuels, dont ceux qui ont participé de la naissance du cinéma (peinture, photographie...), présentent également un travail proche de celui de l'inconscient et que la recherche n'a jamais omis d'étudier dans ce sens. À titre d'exemple, Pierre Luquet écrit, dans « L'œil et la main », qu'« il faut considérer la pensée picturale comme un travail mental [...] au sens du travail du rêve » (*Psychanalyse des arts de l'image : Colloque de Cerisy, 11-21 juillet 1980*, Paris, Éditions Clancier-Guénau, « Centre national des lettres », 1980, p. 237). C'est ce que nous serons appelée à voir dans ce qui rapproche l'écriture de Djébar de la peinture de Delacroix.

³¹ Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 172.

le lisible et le visible est à construire par le lecteur/spectateur [...]. Tout *étant* est promu à la signification, à partir du moment où il semble avoir été isolé, *cadré* par le discours³² [...] ». Dans cette perspective, ce sera donc la nouvelle « Femmes d'Alger » qui, « avec son propre mode de langage, ses propres outils [et] sa propre forme³³[...] », nous montrera comment cet objectif convoité par Djébar a été atteint par l'écriture, une écriture marquée par l'art de Delacroix.

— Picasso, le « chirurgien » de la peinture ou le destructeur » du sujet³⁴

C'est un fait connu et avéré que dans l'art, Picasso s'ingénie surtout à peindre la réalité invisible, profonde et essentielle qui se cache derrière toute réalité visible, jugée superficielle.

Il est question d'une « recherche introvertie³⁵ » qui vise à mettre en forme les réalités « spirituelles » des figures ou des objets étudiés à même leurs déformations physiques, au travers d'un long processus d'exécution pictural qui n'est pas sans s'apparenter aussi à une sorte d'exercice de dissection³⁶. Picasso s'inspire de figures, d'objets concrets et visibles, certes, mais ces derniers ne constituent en fait qu'un prétexte car, en les travaillant avec son pinceau, le peintre s'intéresse *a priori*

³² Bernard Vouilloux (éd.), *Récits / Tableaux*, Paris, P.U.L., 1994, p. 10 et 115.

³³ Anne Vetter, « De l'image au texte », *loc. cit.*, p. 207.

³⁴ Dans cette section du chapitre, nous tirons nombre de nos informations sur Picasso du livre de Honour Hugh, *Histoire mondiale de l'art* (*op. cit.*). Les quatre pages qui suivront seront consacrées, en effet, à l'art du peintre cubiste. Elles sont importantes, bien qu'elles nécessitent qu'on s'éloigne momentanément et exceptionnellement du sujet des *Femmes d'Alger*, car elles nous éclaireront ultérieurement sur ce qui lie l'écriture djébarienne à l'esthétique de Picasso, notamment à celle de ses tableaux *La Femme qui pleure* et *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix*.

³⁵ Honour Hugh, *ibid.*, p. 735.

³⁶ Il faut préciser que pour Picasso, tout ce qui constitue la réalité intérieure, invisible, secrète, abstraite d'un objet, représente ce qu'il appelle « la part de rêve » de celui-ci. Comme l'écrit la théoricienne Murielle Gagnebin, Picasso est « persuadé que tout objet a sa part de rêve » (« Picasso iconoclaste... », *L'irreprésentable ou les silences de l'oeuvre*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1984, p. 129). Autrement dit, pour avoir accès au rêve qui habite secrètement chaque objet qu'il peint, l'artiste se livre, oui, à un exercice de dissection. Guillaume Apollinaire n'a lui-même d'ailleurs pas négligé de le souligner en écrivant que « Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre » (cité par Gagnebin, *ibid.* : 126). Le « pinceau-bistouri » de Picasso est manié selon une technique particulière qui permet enfin d'analyser, de disséquer à fond le sujet de sorte que toute sa réalité intérieure puisse se dévoiler avec succès au grand jour et se montrer aux yeux du spectateur (il est intéressant de noter au passage que les films de Djébar s'affichent telle la peinture de Picasso, comme des « opérations chirurgicales » pratiquées sur le sujet féminin. « Ils enseignent, ces films, que le regard est opération : ouvre, coupe, referme ; qu'il est recherche [...] », écrit Mireille Calle-Gruber (*Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 201).

essentiellement à leurs réalités cachées, même si elles lui demeurent totalement inconnues tout au long de son travail. Et c'est en étudiant patiemment ces objets sous tous leurs angles, c'est en les analysant à travers tous leurs aspects et toutes leurs facettes, c'est en les tournant et les retournant sans cesse que leurs vérités occultes intrinsèques finissent fatalement par se dévoiler, se découvrir et s'ouvrir à lui. En ce sens, l'œuvre d'art devient entre ses mains complètement autonome³⁷ : « Le cubisme [...] est un art qui traite avant tout des formes et lorsqu'une forme est réalisée, elle est là pour vivre sa propre vie³⁸ ».

La réalisation finale des tableaux de Picasso découle donc souvent d'un travail pictural qui s'échelonne sur une longue période, et dans l'intervalle de laquelle, jour après jour, le peintre produit plusieurs dessins préparatoires différents et en même temps ressemblants. Cette période consiste de toute évidence en une inégalable entreprise de découverte du sujet à travers la peinture : avant d'offrir au public une version définitive d'une de ses toiles, Picasso s'exerce d'abord maintes fois sur un thème particulier. D'un croquis à l'autre, il s'acharne toujours à reproduire un seul et même sujet. C'est ainsi que son travail « préparatoire » se révèle finalement être un important exercice de modulation et d'inflexion fragmentaire qui progressivement chemine vers la réalisation finale d'un tableau. La théoricienne Brigitte Léal affirme que ce qui intéresse Picasso, d'un dessin à l'autre, c'est :

[...] ce qui se passe, 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 uniques³⁹.

Murielle Gagnebin propose quant à elle le commentaire suivant :

C'est aux formes que [...] Picasso s'attaque, prompt à hérissier les silhouettes, à contorsionner les parties charnues, à dévoiler les sexes balourds à force d'ostentation. Une gamme chromatique souvent violente lui sert également à exacerber des tons patiemment élaborés, convertissant les accords feutrés en aigreurs acidulées. Enfin, il ne manque jamais d'agresser les matières [...]. Zébrures, hachures zigzagantes trahissent ainsi une gestualité nerveuse ou arrogante. [...] Tantôt lourde et grasse, sa touche déploie des corps autrefois pudibonds ; tantôt virulente, elle agace échancrures et limites⁴⁰.

³⁷ Les cubistes affirment tous « l'autonomie de l'œuvre d'art » (*ibid.*).

³⁸ *Ibid.*, p. 733.

³⁹ Brigitte Léal, *Picasso, la monographie (1881-1970)*, Paris, Éditions de la Martinière, 2000, p. 405 et 413.

⁴⁰ Murielle Gagnebin, « Picasso iconoclaste... », *op. cit.*, p. 128.

Il nous faut retenir dans cette minutieuse observation du travail de Picasso trois notions : celle du geste presque endiablé, mais aussi celles de la violence et de l'ostentation, à la fois dans le traitement des formes et des couleurs, donc du ton. Ces notions appellent plusieurs idées, suggèrent plusieurs thèmes comme le mouvement, l'expressivité, le débordement.

Gagnebin ajoute que :

Picasso multiplie les variations. Cet acharnement à la modulation, ce goût de l'inflexion [...] cache un principe profond⁴¹.

À quel principe la théoricienne fait-elle allusion ici ? À celui de la répétition. Selon elle, la structure répétitive prend la forme évidente d'une exigence sans pareille chez Picasso et contribue de ce fait à expliquer la stylistique personnelle du grand peintre⁴².

D'après Gagnebin, quelque chose de particulier existe à l'origine de la répétition : la pulsion⁴³. En approfondissant sa réflexion à ce sujet, la critique va jusqu'à découvrir quelles sont les pulsions qui animent et motivent Picasso dans son travail répétitif. Il y en a deux et elles sont freudiennes.

La première s'appelle « pulsion d'emprise » (*Bemächtigungstrieb*) et vise le sujet qui est peint⁴⁴. Elle a pour but de « dominer le sujet par la force⁴⁵ ». Il s'agit donc d'une pulsion de « pouvoir ». Cette pulsion pousse Picasso à s'emparer du sujet qu'il veut peindre, quel qu'il soit, dans l'objectif de le faire sien et de le dominer. Pour y arriver, il y introduit quelque chose provenant de sa propre personnalité artistique⁴⁶ et qui constitue en quelque sorte sa signature.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Nous paraphrasons ici la réflexion de Gagnebin (*ibid.*, p.106).

⁴³ « Le mode d'être de la pulsion tient précisément de la répétition », écrit Gagnebin (*ibid.*, p. 128).

⁴⁴ Nous avons rencontré cette notion dans l'étude de Gagnebin (*ibid.*, p. 129).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 127-128.

⁴⁶ À savoir des « formes attaquées », des « silhouettes hérissées », des « parties charnues contorsionnées », des « zébrures », des « couleurs violentes ». Nous reprenons ici les mots de Gagnebin déjà cités plus haut (*ibid.*, p. 128). Remarquons par ailleurs que le rapport qu'entretient Picasso avec la peinture ressemble à un véritable combat, une sorte de joute, puisque l'artiste la traite de manière très agressive, violente et brutale. Gagnebin, en parlant de Picasso dans cette perspective, le décrit en termes de « piller », de « destructeur » (*ibid.*, p. 127). Picasso est certes un grand explorateur, mais seulement dans la mesure où il « détourne » et « bouscule », poursuit Gagnebin (*ibid.*, p. 129). De toute évidence, Picasso est un parfait iconoclaste comme le suggère le titre du chapitre de Gagnebin. L'outrance est son mot d'ordre lorsqu'il peint.

La deuxième pulsion s'appelle « pulsion de maîtrise » (*Bewältigungstrieb*) et vise cette fois l'excitation du sujet qui est peint⁴⁷. Après la « prise » du sujet, après sa saisie multiple à travers le travail, l'exercice des dessins préparatoires, Picasso acquiert une véritable connaissance et donc, une complète maîtrise de son sujet pictural. En ce sens, il accède à un savoir « intérieur », « profond » et non superficiel du sujet peint.

Il réussit aussi mieux le projet amorcé par Delacroix puisque son esthétique de la répétition lui permet, contrairement à ce dernier, d'accéder à un savoir « intérieur », *a priori* refoulé de la femme algérienne, en le dévoilant et en le libérant. Et par ce fait même, Picasso rencontre davantage l'objectif principalement visé par Assia Djebar, lequel se résume à affranchir l'identité de la femme d'Alger.

Voyons maintenant, à l'aide de quelques exemples, comment l'écriture de la première nouvelle éponyme du recueil a été marquée par l'esthétique de Delacroix, mais aussi déjà un peu par celle de Picasso pour, par la suite, avec la nouvelle « La Femme qui pleure », n'être plus frappée que du sceau de l'esthétique du peintre cubiste, se livrant à des exercices capables de produire des effets de picturalité notables.

– La nouvelle « Femmes d'Alger dans leur appartement »

La nouvelle « Femmes d'Alger » est divisée en quatre parties. Les première et deuxième parties présentent une journée dans la vie d'un couple qui réunit Sarah et Ali, un chirurgien⁴⁸. Le récit débute le matin dans un appartement. Rappelons qu'Ali se réveille après avoir cauchemardé sur une opération de vésicule qu'il doit réaliser plus tard à l'hôpital. Sarah se réveille également et reçoit un coup de fil d'une amie en détresse, Anne, qui a essayé de se suicider chez elle. Sarah vole aussitôt à son secours.

La troisième partie de la nouvelle rassemble Sarah, Anne et d'autres amies dans un *hammam* lors d'un moment de détente et de conversation qui est bouleversé par la chute de la porteuse d'eau Fatma sur une dalle. Cette dernière, on le sait, est transportée d'urgence à l'hôpital pour y être opérée. La quatrième et dernière partie, enfin,

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Il faut noter que ces personnages sont rarement appelés à être ensemble, voire à se croiser et à se parler. La plupart du temps, leurs univers ne se recoupent pas. La relation qui unit Delacroix aux femmes d'Alger trouve des échos dans celle d'Ali et de Sarah, puisque le peintre vit aussi dans un monde parallèle à celui de ses modèles.

prolonge cet incident dans une série de discussions entre femmes qui se remémorent leur passé. Ces conversations débouchent sur l'image d'un tableau.

Trois types d'espaces sont donc représentés dans la nouvelle : des espaces réels (pièces d'un appartement, salle d'opération d'un hôpital, bain public), irréels (c'est-à-dire à caractère onirique) et mémoriels (les personnages féminins se souviennent de leur passé).

Deux scènes respectivement tirées de la première et de la troisième partie de la nouvelle « Femmes d'Alger » nous intéresserons ici, car l'une propose la mise en récit d'un cauchemar au cours duquel il est possible de voir comment Djébar passe de la peinture de Delacroix à l'écriture du texte éponyme qui s'en inspire pour aussi développer des affinités avec l'esthétique picturale de Picasso ; et parce que l'autre effectue la mise en récit de souvenirs partagés entre des femmes qui se délassent, nues, dans un bain public. En décrivant cette scène, Djébar pratique une écriture ayant surtout des affinités avec la technique de travail du peintre cubiste.

La première partie de la nouvelle s'ouvre, rappelons-le, sur le récit d'un mauvais rêve :

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 ! (Alger, 11)

Ali s'apprête à opérer sa femme Sarah. Or même si c'est le corps de sa femme qui est étendu devant lui, le chirurgien met du temps à le reconnaître. Quoique cette femme soit décrite physiquement avec le plus de précision possible (sa tête, son visage plus particulièrement), elle est à peine reconnaissable à première vue. Un étrange brouillard vient troubler la réalité des choses présentes dans le cauchemar, si bien que le chirurgien met un certain temps avant de reconnaître sa propre femme. Plus loin, le texte se poursuit ainsi :

[...] 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 [...] (ibid., 11-12).

Le chirurgien ne réussit pas à opérer sa femme efficacement. Si Sarah porte un mal en elle, il ne peut l'identifier, l'extraire de son corps, bref, le rendre visible. Avec lui le mal persiste et la guérison est incertaine. Il n'arrive pas à faire bon usage de tous ses moyens. Il n'est guère maître de la situation. C'est à peine s'il reconnaît son matériel chirurgical qu'il confond avec un matériel de cuisine. Il est peu à peu dépossédé de ses outils, même de ses confrères : ses infirmiers tout à coup ne sont plus les siens. Totalement extérieur à la situation, il demeure presque absent dans cet intérieur, dans cette salle étroite où peu de réalités lui sont accessibles. L'opération n'est pas complètement réalisée. Les seuls éléments qu'il réussit à reconnaître proviennent d'un espace extérieur qui n'a rien à voir avec le lieu où il se trouve. Elles ne peuvent aider le chirurgien à se ressaisir et le personnage ne semble pas s'en rendre compte. Il se laisse distraire par ces bagatelles. Il erre dans un « ailleurs » qui le captive et le capture, qui le font ignorer le malaise dans lequel il se trouve.

Cet univers extérieur finit même par prendre tellement de place dans la vision du chirurgien qu'il anéantit devant ses yeux tout ce qui se passe dans la salle d'opération. Ali ne voit pas la réalité en face. Sa performance chirurgicale interrompue, nul sentiment désagréable ne l'habite et toute forme d'interrogation ou d'incertitude semble avoir été refoulée dans son inconscient :

Enfin les bruits, quel répit : la campagne serait là, tout près, par la lucarne ouverte, quelque douar. [...] la lucarne s'est élargie, un ciel tout blanc, comme peint, un ciel neuf, silencieux lui aussi, qui s'agrandit au-dessus des infirmiers, non, des techniciens, ciel qui va les anéantir (ibid., 12).

Ce cauchemar évoque l'expérience de Delacroix telle que nous l'avons décrite plus haut. Tout comme l'artiste romantique qui, on l'a vu, n'a pas totalement su reconnaître la femme algérienne ni même la douleur intérieure qu'elle éprouve en tant que prisonnière du harem et du silence, le chirurgien n'a pas su reconnaître ni opérer sa femme et mettre au jour le mal qui l'habite. Pour ces deux hommes, la femme est un objet de regard sous le pinceau et sous le bistouri, objet qui demeure essentiellement inaccessible.

Dans le cas du peintre comme dans celui du chirurgien, les seules choses reconnaissables sont extérieures à leur contexte de travail fictif et réel : l'histoire racontée par le tableau dans le cas de Delacroix met en effet l'accent sur l'aspect

extérieur de la femme et le cauchemar d'Ali propose un récit qui, *a priori*, met également l'accent sur la reconnaissance physique de celle-ci. On sait que Delacroix demeure trop extérieur à la situation d'enfermement des *Femmes d'Alger* dont il ne rend que l'aspect décoratif. Le chirurgien Ali reste pareillement extérieur à sa salle d'opération où gît sa femme et ne perçoit que ce qui se passe derrière la lucarne. Il convient de souligner que ce qui est entrevu derrière la lucarne, à savoir le ciel à l'extérieur de la salle d'opération, est « comme peint ». On est tenté d'interpréter le verbe « peindre » comme un rappel, peut-être, du fait que ce qui a été peint chez Delacroix appartient aussi davantage à un monde extérieur qu'à un univers intime, l'Algérienne étant dans le tableau présentée à l'image d'un objet et non d'un sujet susceptible d'avoir une vie intérieure. Mais bien sûr, la peinture n'est pas ici, dans un premier temps, un intertexte renvoyant à Delacroix. Il s'agit surtout, au niveau du vocabulaire employé, donc interdiscursif, d'un indice intermédial explicite des plus intéressants, qu'il faut incontestablement considérer.

Les procédés d'écriture qu'emploie Djébar, et qui semblent lui permettre de médiatiser l'expérience picturale de Delacroix dans le récit des faits et gestes du chirurgien Ali, sont la condensation et le déplacement. Ils font directement référence aux procédés d'expression caractéristiques du rêve⁴⁹ et offre à Djébar la possibilité de passer de la peinture de Delacroix à la rédaction de la nouvelle « Femmes d'Alger ». C'est l'interprétation de lecture que nous proposons. La condensation consiste en des représentations composites. Dans un pareil cas, plusieurs figures ou choses se retrouvent condensées en une seule (exemple : les personnages qui ressemblent à A sont habillés comme B, ont le caractère de C, agissent comme D). Dans la nouvelle « Femmes d'Alger », on peut donc parler de condensation puisque dans le cauchemar, la figure, le rôle et l'expérience picturale de Delacroix, sont transposés, médiatisés à travers le personnage du chirurgien Ali et ses fonctions.

⁴⁹ C'est donc ici que nous pensons à « considérer la pensée picturale comme un travail mental [...] au sens du travail du rêve », suivant l'idée de Pierre Luquet déjà présentée quelques pages plus tôt (dans « L'œil et la main », *Psychanalyse des arts de l'image : Colloque de Cerisy, 11-21 juillet 1980, loc. cit.*, p. 237). Le genre de la nouvelle présente aussi, selon la critique, des affinités avec le rêve, dans la mesure où elle aimerait à exploiter souvent, précisément, des procédés d'écriture engageant la logique du déplacement, de la condensation et, de la figuration oniriques. Lire à ce sujet l'article éclairant de Roland Bourneuf, « La nouvelle et le rêve », dans *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au*

Le déplacement, quant à lui, rappelons-le, consiste en un changement de focalisation, c'est-à-dire qu'on met l'accent sur un détail peu important, l'essentiel étant déplacé dans les marges de la scène. Dans le cas de Delacroix, comme dans celui du chirurgien, on a très bien vu à quel point l'essentiel (c'est-à-dire ce qui fait intérieurement partie de la femme) est plus ou moins ignoré au profit de réalités extérieures totalement dépourvues d'importance et d'intérêt⁵⁰. Il y a, par ailleurs, déplacement dans le tableau de Delacroix comme dans le cauchemar, puisque l'un et l'autre ignorent plus ou moins l'essentiel (c'est-à-dire ce qui fait intérieurement partie de la femme) au profit de réalités extérieures.

Le lecteur, pour peu qu'il connaisse l'histoire du tableau *Femmes d'Alger* et l'esthétique du peintre qui en est l'auteur, ne manquera pas, à la lecture de ce seul extrait, par les nombreux et divers renvois qu'elle leur fait implicitement, d'éprouver la sensation curieuse de vivre (voire revivre) à plusieurs niveaux une expérience en quelque sorte picturale.

Il serait donc aussi possible de sentir à travers le personnage du chirurgien Ali la présence de Picasso, véritable chirurgien de la peinture capable d'ouvrir le sujet féminin avec son pinceau-bistouri, de le disséquer en ses multiples facettes afin que soit mis au jour son mal intérieur (donc d'abord invisible) offert sous tous ses angles⁵¹. Mais

tournant du XX^e siècle : actes du Colloque de l'année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, 1995, p. 166-171.

⁵⁰ Rappelons que c'est dans son étude portant sur la psychanalyse des rêves que Sigmund Freud a défini le déplacement et la condensation (*Psychanalyse, op. cit.*, p. 85). Il est intéressant de remarquer que Delacroix proposera 17 ans plus tard, soit en 1849, une nouvelle version du tableau qu'il intitulera alors plutôt *Femmes d'Alger dans leur intérieur*. Titre révélateur du fait de son ambiguïté, le vocable « intérieur » qu'il propose peut soit toujours faire référence aux appartements privés des femmes d'Alger, soit à une dimension plus abstraite de leur être, à leur « intériorité », à leur identité intime et secrète en l'occurrence, laquelle n'a pu *a priori* être découverte, dévoilée. La nature de cette deuxième représentation de la femme reste d'ailleurs significative de ce point de vue puisque le sujet féminin, contrairement à celui du premier tableau, est cette fois présenté en arrière-plan dans un espace sombre où sa physionomie, ses formes et ses contours deviennent flous, inaccessibles au regard. On serait même tenté d'y voir une prise de conscience, un aveu de la part du peintre qui aurait, par cette seconde vision embrouillée de la femme, reconnu son inaptitude à la cerner réellement en tant qu'individu.

⁵¹ Quand Ali, échouant son opération de vésicule à l'hôpital, quitte l'établissement pour aller rendre visite à un ami peintre qui vient de libérer une jeune femme héroïnomane (Leïla) de prison pour l'amener chez lui et la guérir, à sa rencontre, le lecteur a davantage l'impression d'être en présence d'un personnage proche par son rôle de celui du peintre cubiste puisque comme lui, il libère le sujet de son espace d'enfermement (rappelons les paroles de Djébar à ce sujet, lisibles dans la postface de son recueil, et qui affirment que — nous la paraphrasons — Picasso a imposé, dans une porte ouverte en plein soleil, « une libération concrète et quotidienne des femmes », *Alger*, 164) et parvient à mettre le doigt sur le

l'influence cubiste se manifeste, se laisse remarquer autrement dans cette scène, pas tant dans la nature et l'essence du protagoniste que dans la vision découpée qu'il propose de Sarah, comme nous avons déjà pu le constater dans le cadre de nos réflexions sur les effets de montage cinématographique que produisent cette scène :

Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés [...]. 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 [...]. Et le profil tangué soudain; à droite, à gauche. [...]. La moitié gauche ruisselant entièrement dans le silence, plutôt le son coupé, les hoquets en arêtes dans la gorge ; l'autre partie du visage, profil de pierre [...]. Son coupé... Sarah... (ibid., 57-58).

La perception fragmentée qu'a Ali de son épouse ne permet pas d'embrasser l'image de Sarah dans son ensemble d'un simple coup d'œil, mais exige de l'œil qu'il la recompose par bribes, exactement comme un spectateur devrait le faire en observant le sujet d'un tableau de Picasso.

C'est ce parcours zigzagant du regard d'Ali réalisé par divers coups d'œil successifs jetés sur les différents aspects du visage de Sarah qui rappelle le lecteur non seulement à la manière dont Picasso fragmente ses modèles, mais également à l'expérience de ses spectateurs, obligés qu'ils sont de reconstituer par morceaux ces modèles d'un regard apte à les reconnaître et à les saisir un à un⁵².

Cette écriture, ainsi préalablement marquée par l'esthétique cubiste, préfigure en quelque sorte le travail scripturaire qui sera privilégié dans la suite du recueil, et qui consistera en un pénible accouchement de la voix féminine, souvent éplorée. Celle-ci sera mise au monde à travers une variété étonnante de confessions délicates⁵³.

mal qui l'habite : « Je l'ai amenée ici, je la vais la guérir ! [...] Je suis le seul mâle ici qui refuse, sous tout prétexte, d'enfermer une femme... », s'écrit-il (*Alger*, 28).

⁵² Le fait que la nouvelle s'offre à la lecture en plusieurs parties constitutives, obéissant à la logique fragmentaire du recueil, semble reconstituer par morceaux divers l'espace habité par la femme d'Alger, son « tableau » (espace extérieur d'habitation — l'appartement — et/ou intérieur — de la douleur refoulée, puis révélée, on le verra). La nouvelle débouche sur l'image d'un tableau que nous serons amenée à interpréter un peu plus loin.

⁵³ Nous savons, pour l'avoir vérifié dans la première section de ce chapitre, que le recueil *Femmes d'Alger* est marqué (en de nombreux endroits et de plusieurs manières) par le cinéma, autant qu'il semble l'être par l'esthétique cubiste. Une question d'intermédialité s'impose donc à nous ici, à laquelle nous devons réfléchir : comment concilier l'effet cubiste — que rend sensible le recueil à la lecture — avec l'effet cinéma qu'il produit simultanément ? L'art cubiste, comme l'art cinématographique, est un art fondé sur la pratique du montage par fragments d'images. En cela, nous pouvons comprendre qu'ils puissent être rapprochés et influencer le récit djebarien semblablement, lequel, on l'a vu, se construit à plusieurs niveaux précisément suivant les règles du montage fragmentaire. Tout l'intérêt et toute la

Mais nous pouvons constater que cette réalité prend déjà forme lors de la troisième partie de la nouvelle « Femmes d'Alger⁵⁴ » :

La nécessité de se libérer de la douleur intérieure prend figure à travers la métaphore de l'eau. Parler de soi à autrui, dire la souffrance de l'emprisonnement et du silence, cela signifie pour la femme se dénuder et se laver de toutes les saletés qui ont souillé sa vie. C'est dans le contexte du bain public que Djébar rassemble ses sœurs algériennes pour les offrir nues au regard masculin. Dans le bain, les femmes parlent d'elles-mêmes et de leur funeste passé, se libèrent de leurs souffrances secrètes trop longtemps refoulées : « La liberté qui sort de la chambre chaude ! [...] Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère⁵⁵ [...] » (*ibid.*, 41), s'écrie l'une des femmes présentes au bain.

Fatma, la masseuse et la porteuse d'eau du *hammam*, est un personnage majeur de ce point de vue. Elle masse toutes les femmes d'Alger, les lave et entend leurs conversations. Le jour où elle se casse le bras en glissant sur une dalle, elle s'évanouit et une ambulance vient saisir son corps nu pour le transporter à l'hôpital. Ce corps d'Ève est pétri des mots entendus et recueillis au bain. Lorsque Fatma circule dans Alger, son corps, sa voix s'ouvrent et laissent s'échapper tous ces mots. Cela sans compter que durant son évanouissement, sa voix inconsciente se libère aussi pour raconter son propre passé par bribes : « Mots libérés à la suite de mon corps de vieille

problématique de notre sujet de thèse se situent là. Dans certains passages des récits de notre corpus, comme dans les livres en général d'Assia Djébar, les renvois sont parfois faits en même temps à plus d'un média, d'où la complexité du phénomène d'intermédialité que nous tentons d'analyser dans les textes retenus à l'étude. Démêler la part d'influence d'un média qui a marqué tel ou tel récit djébarien d'une autre, alors que les influences s'enchevêtrent facilement, voilà toute la difficulté de ce projet.

⁵⁴ Lorsque plus tôt, dans la nouvelle, Sarah va rejoindre son amie suicidaire Anne à son appartement pour lui permettre de se confier à elle, la parole féminine commence néanmoins déjà à revêtir ce rôle : « Anne débite ensuite une histoire [...]. « Son » histoire ; le mari, les trois enfants, quinze années d'une vie étrangère contenue dans une heure de mots [...] » (*ibid.*, 15). En outre, la description que fait l'auteure des personnages nous rappelle la scène du premier tableau *Femmes d'Alger* (1832) de Delacroix où les femmes, comme le précise Djébar dans la postface de son recueil, « sont assises » sur le sol (*ibid.*, 148) : les femmes s'installent par terre et Sarah, « accroupie », est présentée de profil, « une tresse sur l'épaule » (*ibid.*, 14), exactement comme l'une des femmes de la toile. Toutefois, le fait qu'elle soit « accroupie dans le coin le plus sombre de la pièce » et qu'elle semble « soudain se fondre dans l'obscurité » (*ibidem*) nous rappelle davantage la scène du deuxième tableau de 1847 où, on l'a vu, les figures féminines sont tachetées d'ombre et inaccessibles au regard. Par contre, la parole gelée de ces femmes sur le tableau, comme Djébar le soulignait dans sa postface en 1979, est ici libérée par la confession et alors, le projet djébarien peut commencer à s'accomplir (« 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 », écrit-elle (*ibid.*, 164).

[...]. Mots du harem transparents de vapeur [...], je circule, moi la femme, toutes les voix du passé me suivent, voix multiples » (*ibid.*, 46-47). Dans une seule figure, celle de Fatma, de sa voix, se retrouvent condensées plusieurs autres figures, celles des femmes d'Alger, de leurs voix éclatées.

Un tableau doit ressortir de tout cela. Celui de Djébar. C'est Sarah qui l'exhibe sous nos yeux en le décrivant à Anne à la toute fin de la nouvelle : « [...] contempler la ville quand s'ouvriront toutes les portes... Quel tableau⁵⁶ alors ! Jusqu'à la lumière qui en tremblera ! » (*ibid.*, 62). Sur ce tableau, les femmes sont dehors en plein cœur d'Alger, les yeux grand ouverts, offertes à la lumière du jour, étincelantes de vérité. En dévoilant leur passé et leurs secrets douloureux, les femmes ont pu se libérer du silence, de leur harem et de leurs appartements.

Un tel tableau n'est pas sans rappeler de manière troublante celui de Picasso⁵⁷, qui, rappelons-le, donne à voir des personnages féminins libérés de leurs espaces d'enfermement. Sorties de leurs cloîtres, ces femmes s'affichent physiquement à la vue de tous de la même manière et sont également imprégnées d'une lumière éblouissante. En contemplant la toile de Picasso, Djébar écrit dans la « Postface » de son recueil : « Libération glorieuse de l'espace, réveil des corps [...]. [...] il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante⁵⁸ [...] » (*ibid.*, 162).

Il faut par surcroît mentionner que *Les Femmes d'Alger* de Picasso sont représentées nues, sans vêtements et sans voiles, à l'image des femmes rencontrées au *hammam* lors de la troisième partie de la nouvelle. Le thème de la nudité crée donc aussi chez le lecteur le sentiment étrange — face à la mention du tableau qui ressort en conclusion de la nouvelle « Femmes d'Alger » —, d'être en présence de la perception qu'en a eue Picasso après Delacroix. Djébar écrit encore dans la « Postface » :

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

⁵⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁶ Tableau de femmes d'Alger qui pourront, certes, enfin sortir de leurs appartements parce que les portes ne seront plus fermées. On peut lire le mot « tableau » qui est choisi ici comme un indice intermédial explicite qui nous encourage à y voir un renvoi à l'œuvre du peintre cubiste, comme nous le verrons dans les lignes qui suivront.

⁵⁷ Nous faisons allusion ici aux *Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso, réalisé en 1955.

⁵⁸ Propos tirés de la postface du recueil.

signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leurs corps⁵⁹ (*ibid.*, 163).

Picasso révèle par ailleurs une esthétique formelle de la fragmentation. Le peintre cubiste a effectivement travaillé ses sujets en démantelant et en désarticulant leurs corps. Or il se trouve que dans la nouvelle « Femmes d'Alger », les thèmes de l'éclatement et de la fragmentation se manifestent aussi, à la fois aux niveaux de la forme et du contenu.

Durant la troisième partie de la nouvelle, les personnages féminins du *hammam* ont l'occasion de converser longuement. Même après l'accident de Fatma, ces mêmes personnages qui se retrouvent ensemble à l'hôpital pour assister la pauvre femme blessée, continuent de discuter. À un moment précis, les dialogues ont pour sujet l'épisode des Algériennes porteuses de bombes qui ont lutté aux côtés de leurs frères de race sur le champ de bataille lors de la guerre d'indépendance d'Algérie. On peut lire à ce propos dans le recueil :

Où êtes-vous les porteuses de bombes ? [...] vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville [...]. Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles [...], les doigts portent des bombes comme des oranges. Explorent tous les corps [...] ... Se déchiquètent les chairs [...]. Les bombes explosent [...], mais contre nos ventres [...]. Elle dévoila la cicatrice bleue au-dessus de son sein, qui se prolongeait jusqu'à l'abdomen [...] corps décharné [...], tête toute en angles, presque de morte... (*ibid.*, 54-55).

Cette citation comporte de nombreuses références qui renvoient au contenu, mais aussi à l'aspect formel des toiles de Picasso. D'un côté, il y a ce désir, cette nécessité de faire sortir les Algériennes de leurs cloîtres et d'un autre côté, il y a ces bombes qui font éclater tous les espaces ainsi que tous les corps féminins pour les donner à voir sous leurs moindres angles. L'idée de fragmentation est clairement véhiculée ici et recoupe la courte lecture formelle que fait Djébar du tableau de Picasso, toujours dans la « Postface » de son recueil :

Picasso [...] fait éclater 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 [...] ?

⁵⁹ Propos tirés de la postface du recueil.

En fait elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leurs seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre⁶⁰ (*ibid.*, 162-163).

Tous ces éléments figurent dans la troisième partie de la nouvelle « Femmes d'Alger » et nous autorisent ainsi à établir d'autres rapprochements entre le tableau qui ressort de la nouvelle et celui de Picasso.

L'univers chaotique de la toile traduit bien l'intériorité complexe et bouleversée qui habite les personnages féminins du récit, soucieuses de se libérer de leurs souffrances. Baya, une des femmes présentes dans le *hammam*, se demande lors d'une discussion : « Que casser en moi, ou à défaut en dehors de moi [...] ? » (*ibid.*, 41). Cette envie de briser son monde intérieur ou alors celui qui l'entoure témoigne de la colère qui l'anime en tant que femme ayant connu les contraintes du silence forcé et de la claustration. Casser ces espaces étouffants lui permettrait enfin d'en sortir et l'idée de la cassure est typique de la réalisation du tableau *Femmes d'Alger* de Picasso. Pour finir, Fatma⁶¹ murmure occasionnellement par bribes éparses et désorganisées un discours sur son existence passée qui fut, à l'image du passé de toute autre Algérienne, plutôt chaotique. Les procédés typographiques qu'utilise Djébar pour rendre compte de ce discours mettent efficacement en forme son aspect « émietté » : des paragraphes sont ici et là placés en retrait par rapport au texte principal ; ils sont aussi entrecoupés de passages soulignés en italique. Cet agencement textuel irrégulier rappelle de toute évidence l'esthétique cubiste de *Femmes d'Alger, d'après Delacroix*. Et si l'on se penche enfin sur la structure générale de la nouvelle qui, loin de former une unité, est sectionnée en quatre parties distinctes, on peut également y déceler une pratique de la fragmentation.

Dans la nouvelle « Femmes d'Alger », les personnages féminins sont donc animés et motivés par des pulsions qui ressemblent à celles qui ont habité Picasso lors de son travail pictural. Ils reprennent sans cesse leur passé pour le répéter eux aussi au présent. L'espace de la mémoire, du souvenir est en définitive l'espace médiateur qui

⁶⁰ Propos tirés de la postface du recueil.

⁶¹ Nous pourrions également parler du personnage du chirurgien qui est très souvent présent dans la nouvelle, car Picasso a également été surnommé le « chirurgien » de la peinture par Apollinaire en raison de la manière dont il dissèque les formes qu'il représente en fragments divers. Mais lors de notre analyse de la nouvelle « Femmes d'Alger », nous avons plutôt reconnu la figure de Delacroix dans le personnage du chirurgien Ali, puisque ces deux hommes incarnent davantage des pseudo-chirurgiens qui ne pratiquent pas efficacement leur « métier » à certains niveaux.

permet à Djébar de passer de la peinture de Picasso à sa réécriture par voie textuelle. Le passé a été, pour les femmes du récit éponyme, silence. Au présent, elles introduisent dans ce « Même » silence quelque chose d'« Autre » qui leur ressemble, s'appropriant et dominant ainsi leur passé silencieux. Et cet « Autre » chose qu'elles introduisent dans le « Même » silence, c'est la voix. La parole agit progressivement sur le silence un peu comme le pinceau de Picasso agit sur la femme d'Alger de Delacroix : elle attaque les formes du silence. Elle l'agresse et lui arrache ce qu'il cache, à savoir l'identité une et multiple des femmes d'Alger. La voix, la parole donnent aux personnages féminins la possibilité de « s'auto-disséquer », de mieux comprendre et maîtriser leur passé, mais aussi leur vie en général.

La question du visible et de l'image entoure de très près la rédaction de la nouvelle « Femmes d'Alger ». Lors de notre analyse, nous avons pu étudier la manière dont Djébar a médiatisé les codes picturaux de Delacroix et de Picasso dans la première nouvelle éponyme de cette œuvre. En déchiffrant d'abord ces codes au moment de sa « lecture » des tableaux, elle a ensuite créé des espaces diégétiques, façonné une esthétique littéraire qui lui ont servi de filtre médiateur entre la peinture et l'écriture de son récit, favorisant des procédés d'écriture capables de créer des effets de picturalité.

On sait que Delacroix, animé par l'amour des objets, l'ivresse du sentiment et la frénésie de l'imagination, a peint *Femmes d'Alger* à l'image de son propre rêve, tels des petits bijoux ou des statuettes décoratives. Soucieuse de donner à voir la part invisible et refoulée, la réalité occultée de ces femmes « rêvées », Djébar a exploité l'espace du rêve et ses procédés d'expression dans son texte pour retravailler les *Femmes d'Alger* de Delacroix et montrer ce qu'elles cachent.

On a pu découvrir, d'un autre côté, que Picasso s'est toujours livré à une technique de travail répétitive. Mentionnons au passage qu'il a d'ailleurs proposé 14 versions des *Femmes d'Alger*. Il s'agissait là d'un exercice modulateur qui visait à fragmenter la femme afin de l'étudier sous tous ses angles particuliers. Mû par des pulsions d'emprise et de maîtrise, Picasso s'est ainsi emparé de ce que le passé pictural lui a légué – à savoir les *Femmes d'Alger* de Delacroix – pour les disséquer au pinceau et en maîtriser par conséquent chaque facette. En donnant à ses personnages féminins la possibilité de se remémorer fréquemment leur passé à voix haute au présent, on a

constaté que Djébar a réussi à les animer des pulsions qui ont, selon Gagnebin, habité Picasso lors de son travail pictural : comme le peintre cubiste, les femmes du récit se réapproprient leur passé en le racontant de manière répétitive et fragmentaire, par bribes, et finissent ainsi par en maîtriser le contenu peu à peu au fil des heures qui s'écoulent. L'espace de la mémoire est donc véritablement l'espace médiateur auquel a eu recours Djébar pour établir des relations entre l'art du peintre cubiste et la nouvelle « Femmes d'Alger » de son recueil. Le souvenir étant en outre un travail mental visuel semblable à celui du rêve et, par conséquent, de la peinture (comme des arts de l'image en général, on l'a précisé⁶²), on comprend maintenant pourquoi ces trois espaces ont pu communiquer aussi facilement et librement entre eux au sein de ce texte.

Découvrons à présent comment la deuxième nouvelle du recueil, « La Femme qui pleure », demeure, à tous points de vue, un exemple éloquent et achevé d'une telle écriture, marquée par l'esthétique de Picasso.

— La nouvelle « La Femme qui pleure »

Le titre de la nouvelle de Djébar propose comme sujet principal et central une femme. Nous pouvons donc nous douter dès le départ que tout le texte s'organisera autour d'un personnage féminin. Dans ce récit, qui forme un tout homogène sans être divisé en plusieurs parties⁶³, nous découvrons que l'intrigue se résume en effet à un protagoniste, une femme, qui se promène sur une plage et qui rencontre un homme inconnu⁶⁴ auquel elle se met à parler ouvertement, alors que celui-ci l'écoute tout en restant muet. Le personnage féminin ne prend pas directement en charge le récit et n'intervient dans le discours qu'au niveau des dialogues, la narration étant assumée par une voix impersonnelle et omnisciente. Mais comme l'ensemble des dialogues de la nouvelle lui sont entièrement et exclusivement réservés, cette femme possède à elle seule le privilège de la parole. En se dévoilant peu à peu d'un dialogue à l'autre, la « femme qui pleure » finit donc par proposer une sorte de monologue fragmentaire qui nous éclaire sur sa vie.

⁶² Le cinéma, comme la peinture, est un travail qui s'apparente au travail mental du souvenir, du rêve.

⁶³ Il faut préciser que cette nouvelle est fort courte. Elle ne compte que six pages. Une division de cette nouvelle en plusieurs parties aurait donc été difficile.

⁶⁴ Il s'agit plus précisément d'un ex-détenu en apparente liberté, mais qui se fera arrêter à la fin du récit pour retourner en prison.

Le verbe « pleurer » qu'affiche le titre est par ailleurs significatif. Pleurer est un acte d'extériorisation de la douleur. Cela nous amène à envisager la nouvelle comme un espace où le personnage féminin révélera sa souffrance, notamment en la montrant, en la rendant visible dans son comportement, mais aussi en la faisant entendre à travers son discours, sa voix et sa prise de parole. Dans la toile de Picasso, on décrit et on définit *La Femme qui pleure* en la réduisant à la simple expression de sa peine. Elle n'est rien de plus qu'un « [...] visage torturé qui exsude sa souffrance⁶⁵ ». Dans le texte de Djébar, la femme est aussi donnée à voir sous ce même aspect. Tout comme dans l'analyse que fait la critique Murielle Gagnebin de la toile de Picasso, le personnage de Djébar aura « un visage réduit à s'égoutter en pleurs, à la fois raviné et tuméfié par les larmes⁶⁶ ». Le verbe « s'égoutter » ainsi que les mots « pleurs » et « larmes » s'inscrivent dans le champ lexical de l'eau. Or l'eau est un thème majeur dans la nouvelle, car l'auteure s'en sert comme agent de déconstruction du sujet féminin. Déconstruction dans le sens d'exploration. L'eau qui inonde le visage de l'héroïne explorée agit sur la figure comme la peinture sur la face du modèle féminin de Picasso : elle défait la chair et donc, elle rend attentif à l'effet blessant, désastreux et destructeur que peut avoir la douleur sur la femme, car celle-ci, par extension et à un niveau métaphorique, peut aussi être ressentie comme un instrument de torture, une sorte de scalpel capable d'infliger de terribles blessures. Mais dans la perspective de l'esthétique de Djébar, comme dans celle de Picasso dont elle s'inspire, un tel instrument prend davantage les allures d'un bistouri aux fonctions chirurgicales qui a pour objectif d'« ouvrir » la femme afin que puisse être mieux contemplé son mal de « l'intérieur » : « [...] je marchais comme si ma face allait tomber dans mes mains, comme si j'en ramassais les morceaux, comme si la douleur dégoulinait de mes traits, comme si... » (*Alger*, 63), pouvons-nous lire dans la nouvelle. C'est ainsi que l'eau des larmes et donc, la souffrance, ont cette propriété de pouvoir démanteler le visage de la femme dans le récit de Djébar, de la même manière que la peinture de Picasso déconstruit ses figures pour en découvrir la « face cachée », la douleur intérieure de la femme, dans notre cas.

⁶⁵ Murielle Gagnebin, « Picasso iconoclaste... », dans *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre op. cit.*, p. 130.

⁶⁶ *Ibidem*.

Dans le tableau de Picasso, le chagrin et la peine de la femme ne sont pas uniquement rendus visibles par la mutilation du visage meurtri, puisqu'un tel découpage, par la superposition des différents plans qu'il propose, réussit également à donner l'impression d'un sursaut de l'image, celui-là même de l'affliction. Hoquets et « tressautements des muscles peauciers » sont ainsi en quelque sorte mimés et rappellent « les fibrillations du désespoir⁶⁷ ».

Pour ce qui est de la nouvelle de Djébar, nous pouvons supposer que la douleur de la femme est telle, que ses larmes sont à ce point innombrables qu'elles pourraient à elles seules remplir toute une mer, devenir un océan. Nous suggérons cette image, car la nouvelle s'ouvre sur le décor d'une plage, et la description que fait le narrateur de la mer, avec ses vagues et ses remous, évoque une description métaphorique de la douleur : l'eau de la mer est salée comme celle des sanglots et le mouvement tressautant des hoquets de douleur est semblable aux légères secousses que peuvent parfois provoquer des courants marins agités. Nous pouvons lire dès les premières lignes de la nouvelle : « La mer, par les secousses de sa houle sourde éparpilla la voix [...] Bris de voix ensuite... » (*ibidem*). Chose intéressante, cette fois, l'eau, symbole de douleur à travers les larmes comme à travers la mer (prise dans le sens d'une mer de larmes), ne se contente pas seulement de « briser » le visage de la femme éplorée, mais elle en brise aussi la voix de la même façon, et la fait voler en mille éclats. Cette remarque nous ramène à ce que nous affirmions précédemment concernant la forte probabilité que le titre du récit mette en scène une femme capable de « dire » sa souffrance, d'en parler avec des mots, avec sa voix. Ici, le bris de la voix annonce que cette dernière sera elle aussi « découpée », « creusée » sous tous ses angles et facettes. Ainsi pourra-t-elle être entendue et découverte de « l'intérieur » sur tous les plans, exactement comme le visage et le corps de la femme le seront au fil des séquences qui suivront.

Mais si nous ne nous en tenons qu'au récit en tant que tel, sans chercher à établir des liens avec la peinture ou avec le travail de Picasso, nous remarquons bien vite qu'il existe une autre explication, beaucoup plus concrète, susceptible de pouvoir montrer ce qui en réalité est à l'origine de la « destruction » du sujet féminin dans la

⁶⁷ *Ibidem*.

nouvelle. En fait, le lecteur apprend rapidement, dès la première page, que la femme du récit est une femme battue. Mariée à un homme violent, elle a été victime d'agressions diverses et elle est souvent tombée, elle s'est écroulée, « émietée » sous les coups que lui a assenés son époux. C'est en ces termes plus précisément qu'elle se remémore de tels faits : « Alors, il m'a tapé dessus... (regards vers l'horizon). Il m'a *cassé la gueule*, littéralement ! » (*ibidem*), s'écrit la pauvre femme. La figure de l'homme violent qui agresse sa conjointe et qui lui inflige des traitements brutaux rappelle – de manière métaphorique, cela s'entend –, la figure de Picasso qui réserve, dans le domaine de l'art, un sort similaire à ses modèles (surtout féminins), comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner dans ce chapitre. Or, parce que cette violence destructrice ne se veut pas strictement humaine, mais artistique, parce qu'elle s'érige chez Picasso en véritable principe esthétique, elle ne conduit pas à l'anéantissement du sujet féminin. Tout au contraire, nous le savons, le peintre accède, par l'usage symbolique de cette violence, à des formes complexes et insoupçonnées de la femme, qui constituent une part de sa nature profonde et qui ne demandent qu'à éclater au grand jour :

Chez moi, un tableau est une somme de destructions [...], [mais] il y a des formes qui s'imposent [...], les formes viennent toutes seules [...], on [trouve] une vision organisée⁶⁸ [...].

Nous avons également précisé plus haut que si le Picasso s'acharne à explorer aussi brutalement les figures qu'il peint, si, en véritable iconoclaste, il s'ingénie à les déconstruire, c'est en outre pour mieux donner à voir « la part de rêve » qui les habite secrètement. Nous le rappelons, car dans la nouvelle de Djébar, il se trouve que le récit évolue en suivant exactement ce sens : la femme qui pleure, dont les larmes douloureuses défigurent le visage, est tout à coup ainsi rendue visible à travers les visions qui l'habitent profondément :

[...] je marchais, comme si ma face allait tomber dans mes mains, comme si j'en ramassais les morceaux, comme si la douleur dégoulinait de mes traits, comme si... Et elle rêva : c'était une ville pour ces marches-là justement, un espace qui bascule, des rues en demi équilibre et complices quand vous saisissez le désir de vous précipiter... L'azur partout (*Alger*, 64).

Le rêve du personnage féminin, nous le voyons, a ceci d'intéressant qu'il ressemble à l'état dans lequel se trouve le visage de la jeune femme. Il est pareillement

⁶⁸ Paul Désalmand, « Picasso par Picasso » (pensées et anecdotes), Paris, Ramsay, 1996, p. 124-126.

déformé, éclaté, déconstruit. Loin de proposer une image uniforme, ce rêve prend la forme d'un espace singulier, d'une ville qui « bascule ».

Ainsi, Picasso dissèque ses figures pour en faire jaillir la réalité secrète, « la part de rêve », mais comme nous l'avons déjà mentionné, sans jamais savoir d'avance en quoi ce rêve ou cette réalité consiste exactement. Seule la figure peinte « décide » à un moment donné, et de manière autonome, de se « dévoiler » aux yeux du peintre. C'est elle qui se « découvre », qui se révèle graduellement au fil du travail pictural dans lequel elle prend vie et place. Pour ce qui est de la femme qui pleure dans la nouvelle de Djébar, elle aussi finit par se « dévoiler » de la même façon aux yeux du lecteur. Et elle le fera surtout en prenant la parole, en s'exprimant et en se confiant ouvertement à la fois sur elle-même et sur les rêves qui l'habitent. La phrase suivante nous prépare à ce que la femme dira et révélera plus loin dans la nouvelle : « Elle se dressa, le passé à ses pieds » (*ibid.*, 63). Le passé, les souvenirs, telles sont les choses que le personnage féminin se réappropriera bientôt pour en parler au présent, pour les étudier au travers de sa voix qui les disséquera soigneusement :

Le troisième jour⁶⁹, tandis qu'elle parlait mais en chuchotant (ces années de mariage bourgeois, cette rupture violente, la longue, la déchirante impulsion qu'elle mit des mois à maîtriser vers le second homme l'adolescent pâle et fragile...), l'écoutait-il, rien n'était si sûr, la comprenait-il ? Alors seulement elle se dit qu'après tout, il pouvait parler une langue étrangère... Mais elle se confiait enfin, elle murmurait, elle s'écoulait [...], elle s'ouvrait enfin [...], [...] et le passé en mots comme des cailloux parvint enfin à son déroulement morne, petit à petit. Cet instant entre les deux êtres, concentré, vibra [...] (*ibid.*, 67).

Si le passé de la femme qui pleure n'a jusqu'ici toujours été que silence, claustration et douleur refoulées, « le troisième jour » il sera pris en charge, contrôlé, maîtrisé et libéré⁷⁰ par elle, car non seulement cette femme fera entendre sa parole pour la première fois, mais son corps osera aussi s'afficher de la même manière. Et de ce fait, elle s'émancipera, s'affranchira totalement.

⁶⁹ Le récit se déroule dans un espace temporel de trois jours. Nous sommes donc ici à la toute fin de la nouvelle et c'est seulement à ce moment précis que la femme réussit enfin à extérioriser sa douleur sous forme de mots. Auparavant, seules ses larmes « parlaient » en quelque sorte de cette souffrance. Mais le déversement des sanglots préfigurait le déversement de la parole dans cet extrait. D'ailleurs, nous pouvons lire dans ce court passage que la femme, en se confiant, « s'écoule ». Ce verbe n'a pas été choisi innocemment et il est possible de l'interpréter dans ce sens spécifique.

⁷⁰ Il convient de remarquer que cette « prise » et « maîtrise » féminines du passé rappellent la manière dont Picasso s'empare de ses sujets peints pour mieux les contrôler et les dominer.

La façon dont la femme qui pleure se montre physiquement, en exhibant son corps dans la suite de la nouvelle, en témoigne⁷¹ : « Son maillot "deux pièces" faisait apparaître son corps plus blanc, particulièrement aux hanches et au ventre » (*ibid.*, 64). La phrase qu'elle déclame aussitôt en témoigne même davantage : « Je pars ! » (*ibidem*). C'est à un inconnu rencontré sur la plage qu'elle s'adresse audacieusement ici. À ce moment crucial du récit, la femme qui pleure se tient debout devant l'homme et, face à lui, elle crie son intention de partir. Elle hurle son désir d'aller ailleurs, d'embrasser d'autres espaces. Elle s'exprime, alors que son interlocuteur demeure, pour sa part, silencieux.

Le premier jour, après s'être vêtue d'une robe et enveloppée d'une étoffe blanche, la femme en question s'apprête à « s'envoler », pour laisser derrière elle un homme muet, incapable de réagir :

Un instant, les bras au ciel, elle enfila une robe étroite de coton pâle sur son corps non mouillé. Du sac de toile rouge qui traînait à côté d'elle, elle sortit – pour cela se plia lentement – une large pièce d'étoffe blanche avec des stries plus mates et soyeuses. Elle déploya le drap, comme s'il allait lui échapper, et l'on aurait pu imaginer sa course derrière le tissu immaculé, à travers la plage immense. Elle s'enveloppa entièrement de l'étoffe [...]. L'homme, toujours silencieux, nota malgré le grondement diffus de la mer, ces bruissements [...]. Maintenant la silhouette féminine formait un parallélépipède assez flottant ; elle restait face à lui, le cou et la tête totalement libres, mais le vent s'engouffrant sous ses aisselles, elle devenait un étrange parachute, hésitant entre la terre et l'espace. – Au revoir ! Les mots, en suspens. La silhouette blanche, ployante, s'éloigna⁷² (*ibidem*).

Plus loin dans la nouvelle, nous observons même la femme dans une position bien particulière. Accroupie, elle creuse le sable et pendant qu'elle s'occupe ainsi à

⁷¹ L'attention particulière qui est accordée à l'apparence physique du corps féminin, dans ce passage de la nouvelle, voilà ce qui nous retient ici. C'est sur le caractère visible de ce corps que le texte insiste et cette insistance a quelque chose de pictural selon nous, dans le sens cubiste du terme (Picasso se concentrant lui-même de manière quasi obsessionnelle sur les corps féminins qu'il peint et sur la manière qu'il peut les disséquer, les observer et les étudier sous tous leurs angles et formes).

⁷² Plusieurs termes dans cette citation font référence au thème du vol, de la légèreté, du flottement. Il est question d'une « course », d'un « parachute », d'un « parallélépipède », d'un « vent » aussi et la femme incarne un peu tout cela en même temps. Il est également question de grands espaces, ouverts et étendus, ce qui en tout inspire fortement l'idée de liberté. La plage est choisie pour incarner l'espace par excellence de la liberté. C'est elle qui accueille la femme en fuite. Habillé en blanc, le personnage féminin ressemble soudain aux mouettes libres qui planent à leur guise au-dessus de la mer et cette ressemblance est à ce point frappante que lorsqu'une mouette lâche un cri, nous ne saurions dire s'il s'agit du cri d'une mouette ou du cri de la jeune femme, d'autant plus que les mouettes volent, nous le verrons, à la hauteur du personnage, au point de pouvoir se confondre avec lui : « Elle réfléchit. Deux ou trois mouettes volaient assez bas. Un cri au loin, on doutait que ce fût un cri d'oiseau » (*ibid.*, 65).

chercher un galet, son voile tombe, ce qui signifie beaucoup de choses à un niveau strictement symbolique.

À ce moment du récit, nous avons l'impression que la femme se cherche elle-même, qu'en creusant le sable elle tente en fait de fouiller au cœur de sa personne et de son identité afin d'en trouver les véritables aspects, car de toute évidence, elle ne se connaît pas vraiment, du moins pas totalement. Et quand son voile tombe, nous pressentons qu'elle réussira cette entreprise, qu'enfin le silence déposé trop longtemps, comme un voile justement, sur ses aspirations profondes, finira par tomber lui aussi. Mais ce sont surtout les mots que la jeune femme prononce durant cette activité qui nous permettent d'extrapoler de cette façon :

Sa main, longtemps après, se mit à creuser le sable, à chercher quelque galet. Cette fois, le voile dont elle s'était enveloppée en arrivant, dont elle s'envelopperait en partant, dans une heure ou deux, gisait par terre, en peau morte. – Par moments, je me dis : je ne sais pas où sont mes contours, comment est dessinée ma forme (*ibid.*, 65-66)...

Il est intéressant de constater que le personnage utilise ici un vocabulaire typiquement pictural en cherchant à découvrir ce à quoi il ressemble vraiment, un peu comme si la peinture pouvait apporter des réponses ses interrogations⁷³. La femme cherche à définir ses « contours », ses « formes », et l'on sait que l'art de peindre de Picasso est susceptible d'en éclairer de nombreux aspects.

Le lendemain de son escapade à la plage, la femme de la nouvelle prend place aux côtés de l'homme inconnu et, en posant ses yeux sur lui, se met à parler, à élaborer toute une réflexion sur l'importance de savoir écouter et voir autrui. Cela la conduit très vite en réalité à parler d'un seul « autre », apparemment neutre, et nous nous apercevons alors, au fil de son discours, que la femme pense à l'homme. Nous constatons qu'il s'agit de lui et que la femme manifeste implicitement le désir, à travers l'usage d'un discours subtil, d'entrer dans un dialogue fécond avec ce dernier. Cela est nécessaire pour elle, malgré toute la retenue flagrante dont elle fait preuve en manifestant cette envie :

Les autres, peu à peu vous remplissent... en flux imperceptible. Moi, ils s'étaient mis à me remplir par les yeux !... Tous ces derniers mois, dans cette maison

⁷³ Il s'agit encore ici d'un indice d'intermédialité explicite, plutôt intéressant, et que le texte met à la disposition du lecteur.

pleine de vieilles tantes et de cousines, je me suis dit *Écouter les autres, c'est tout ! Cela me suffit !* [...] Écouter l'autre !... L'écouter simplement en le regardant ! Aimer l'autre – reprit-elle plus bas, un tout petit peu plus bas – l'aimer en le contemplant ; s'efface votre fièvre à vous, votre violence à vous, les cris que vous n'avez jamais poussés !... Vous parvient la voix de l'autre, de celui qui souffre, ou qui a souffert...et qui se délivre et voilà que vous pleurez pour lui, pour elle, vous ne pouvez pleurer que pour lui, que pour elle ! (*ibid.*, 65).

Comment ne pas sentir à quel point la femme ici demande à demi-mot à l'étranger de la regarder, de l'entendre, elle qui a tant de blessures à montrer, à dire. En disant à la fin de son discours « pour elle », nous sentons que la femme fait directement allusion à sa propre personne et nous devinons qu'elle exhorte le regard et l'ouïe de l'inconnu à s'emplier de son image féminine « parlante ».

La fin du récit nous montre cependant que l'homme, malgré le grand rôle qu'il joue dans le dévoilement du sujet féminin, ne parvient pas complètement à en élucider tous les mystères. Il est celui qui met en branle le processus de mise à nu de la femme, sans toutefois pouvoir le réaliser jusqu'au bout. À la fin de la nouvelle, au moment où la jeune femme se met enfin à parler à l'inconnu, « précisément à ce moment [...] apparaît derrière eux un premier soldat, en marron clair et armé ». Puis retentit « un coup de sifflet ». C'est alors que « la femme [...] s'arrête de chuchoter [...] ». Elle « ne se retourne pas », tandis que « deux autres uniformes avec fusil [...] rejoignent le premier. Ils ne bougent pas, eux non plus⁷⁴ » (*ibidem*). En fait, à l'instant décisif où l'homme s'apprête à recueillir les confessions de la femme, des autorités militaires surviennent pour l'arrêter, ce qui a pour effet d'interrompre l'échange verbal qui était sur le point de naître. L'inconnu, juste avant ce débarquement de soldats, avait enfin le pouvoir de lever le voile sur quelques secrets de son interlocutrice, mais il se retrouve les poings enchaînés et doit partir aussitôt. Le temps leur a manqué et aucun des deux n'a pu se révéler totalement à l'autre.

Au passage, en suivant les militaires, l'homme subitement séparé de la femme accomplit alors un acte fort symbolique : il soulève maladroitement le voile blanc qui appartient à la femme et qui traîne encore par terre. Que se cache-t-il sous ce voile ? : « Ses doigts soulevèrent le voile blanc à terre, puis le lâchèrent... Il alla pour dire

⁷⁴ *Ibidem* pour l'ensemble des citations.

quelque chose : sur le voile, sur la femme qui attendait » (*ibid.*, 68). Quoi d'autre ? Rien. L'homme n'a pas le temps de prononcer la moindre parole et disparaît silencieusement au loin avec les soldats qui l'emmènent. Résultat ? « Face à la mer, sans bouger, les mains plongées dans le voile blanc qu'elle [...] froisse convulsivement, la femme pleure, la femme pleure » (*ibidem*).

Si nous établissons encore un rapprochement entre le personnage féminin de la nouvelle et celui de la femme qui pleure du tableau de Picasso, nous pouvons finalement imaginer que de la même manière que les modèles du peintre finissent, une fois peints, par devenir autonomes et se détacher de l'artiste pour vivre leur propre existence, exprimer leur propre vie, la femme qui pleure à la fin de la nouvelle se sépare de l'homme, car elle doit devenir un sujet indépendant capable de se prendre en charge tout seul.

Quand la femme qui pleure prononce ces paroles à la toute fin du récit – « On m'a cassé la face, on ne m'a pas défigurée, j'ai de nouveau une bouche, des lèvres, une langue... » (*ibid.*, 67). –, nous comprenons que l'idylle liant l'homme à la femme est construite sur le thème de la destruction et ce, d'un point de vue cubiste⁷⁵. La femme, ici, sort du moment d'intimité qui l'a liée à l'homme de la plage et qui la conduit à prendre enfin la parole, à se délivrer du silence, à se comprendre elle-même. Après une telle expérience, elle se rend compte que personne ne lui a jamais réellement « cassé la face », du moins pas dans le sens premier du terme. Loin d'avoir été détruite par les coups qui lui ont été envoyés au visage, elle semble plutôt les avoir reçus un peu comme *La Femme qui pleure* a reçu les coups de pinceau de son peintre Picasso : en se redécouvrant à travers un corps et une voix redéfinis ; à travers une réalité qu'elle a jusque là refoulée, qui est toujours restée invisible par le passé. Dans cette perspective, le personnage féminin de la nouvelle peut inspirer au lecteur une ressemblance avec la *Femme qui pleure* de Picasso.

Par conséquent, au sortir des rapports « peinture-écriture » qui sont *a priori* entretenus et manifestés de manière évidente à travers le récit, une rencontre prend plus concrètement place entre l'homme et la femme en conclusion. Relation qui peut enfin

⁷⁵ Nous avons vu effectivement que, d'un point de vue cubiste, Picasso dépèce les figures dont il s'inspire en peinture pour pouvoir mieux apprécier ensuite leurs formes constituantes et les « réassembler » dans le cadre d'une reconstitution picturale absolument originale.

placer les deux sexes sur un pied d'égalité, qui offre de les unir au sein d'un échange réciproquement généreux et riche. Bref, une sorte d'entente entre les deux sexes devient en définitive réalisable comme elle l'est clairement d'abord dans le secteur des arts entre l'image et le texte. En partie, l'un éclaire l'autre, participe de l'accomplissement de l'autre, de la définition de son identité et vice-versa.

En somme, l'idée principale de « La Femme qui pleure » semble être celle « du dévoilement d'un *je* féminin [...] à même la suggestion d'une harmonie possible [à la fois] entre les deux sexes et [entre les arts]⁷⁶ », préciserons-nous avec Nicole Aas-Rouxparis.

On peut se demander pourquoi l'auteure algérienne a choisi la nouvelle littéraire comme cadre d'expression pour ses histoires⁷⁷ ? La nouvelle, genre polymorphe, se prête efficacement à la réécriture d'un tableau. Comme le tableau, elle bénéficie d'un espace matériel restreint à l'intérieur duquel tout doit être rapidement « montré ». Chaque détail prend alors de l'importance et chaque élément doit jouer un rôle précis, voire indispensable dans la structure de l'ensemble, si bien qu'en bout de ligne, l'œuvre semble représenter un tout fermé, parfaitement complet, solide et cohérent. Elle se retrouve pourvue d'une sorte de « plénitude signifiante ». Paradoxalement, puisqu'il est en même temps impossible de « tout » dire et de « tout » montrer, la nouvelle, malgré le fait qu'elle soit dotée de cette « plénitude », peut donner parfois l'impression que quelque chose s'est produit avant (quand elle ne révèle rien à ce sujet⁷⁸) et que quelque chose se produira peut-être après. Il en va de même pour le tableau.

⁷⁶ Nicole Aas-Rouxparis (1995). « *La Femme de sable* de Madeleine Ouellette Michalska et *La Femme qui pleure* d'Assia Djebar : regard voilé, regard qui vole », *Présence Francophone*, Massachusetts, n° 47, p. 141.

⁷⁷ Les quelques éléments de réponse que nous fournirons à cette question proviennent d'une lecture que nous avons faite d'un collectif : Johanne Gratton et Jean-Philippe Imbert, *La nouvelle hier et aujourd'hui : actes du Colloque de University College Dublin, 14-16 septembre 1995*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁷⁸ Dans la nouvelle « La Femme qui pleure », cet « avant » est toutefois révélé, parce que raconté par le personnage féminin. Cela nous rappelle que la durée est plus importante dans un récit que dans un tableau. Pour revenir aux exemples qui nous intéressent, le tableau de Picasso ne raconte pas une histoire, alors que la nouvelle le fait, elle, de façon fragmentaire. L'entreprise de Djebar, qui consiste entre autres à faire parler (monologuer, surtout, nous l'avons vu) la femme muette de ce tableau, du moins à proposer ce qu'elle pourrait dire si la parole lui était donnée, montre à quel point la nouvelle « La Femme qui pleure » s'inscrit dans une relation productive avec la peinture, dans la mesure où elle se propose de dérouler une histoire que la toile ne peut raconter.

Le cadre limité dans lequel doit prendre place le récit d'une nouvelle et l'image d'un tableau contraint aussi ces deux genres à présenter des mises en situation, des intrigues assez simples avec un nombre limité de personnages principaux⁷⁹.

Bref, la liste des points communs que partagent la nouvelle et le tableau est longue (malgré également les différences notables qui les opposent) et ne peut par conséquent qu'encourager un dialogue productif entre eux dans l'espace d'une œuvre littéraire.

Lors de notre analyse, nous avons pu étudier la manière dont Djébar a médiatisé les codes picturaux de Picasso dans son texte « La Femme qui pleure ». La troublante ressemblance qui ressort de notre analyse entre la façon de peindre de Picasso et la manière d'écrire de Djébar nous permet en de souligner l'originalité avec laquelle l'auteure algérienne réussit à produire des effets de picturalité sensibles pour son lecteur.

1.2 *L'Amour, la fantasia*

« Le caractère plastique de l'écriture⁸⁰ » dans ce roman est remarquable dès les premières pages et « produit [une] magie suggestive⁸¹ » qui, cinq ans après le recueil *Femmes d'Alger*, continue d'exercer chez le lecteur une fascination dans la mesure où celui-ci est toujours indirectement rappelé, au cœur même du scripturaire, à une expérience de la peinture de Delacroix⁸².

Plus précisément, *L'Amour, la fantasia* propose de nombreuses scènes dont les descriptions révèlent des procédés d'écriture aptes à créer des effets de picturalité

⁷⁹ Dans la nouvelle de Djébar, il n'y a qu'un seul personnage principal, à savoir « La Femme qui pleure ». Et les autres figures qui gravitent autour d'elle demeurent peu nombreuses en plus d'être secondaires (l'homme inconnu, les soldats). « La Femme qui pleure » forme donc à elle seule le « tableau » de la nouvelle où elle joue un rôle déterminant. Bien sûr, ces remarques s'appliquent aussi à la nouvelle « Femmes d'Alger », comme aux autres du recueil, qui présentent somme toute des intrigues assez simples vécues par un nombre également limité de personnages. Mais, comme nous venons de le souligner plus haut, il ne faut pas perdre de vue non plus la différence qui existe entre le tableau et le récit, en ce qui a trait au rapport au temps, au fait que le principe de la durée existe pour la nouvelle et non pour le tableau.

⁸⁰ Beïda Chikhi, « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar », *loc. cit.*, p. 107.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Il est intéressant de se rappeler au passage que Delacroix fut aussi tenté par la littérature (comme Fromentin d'ailleurs, que *L'Amour, la fantasia* se plaît souvent à citer en tant qu'écrivain) au point que sa peinture a revêtu un certain caractère littéraire, selon Baudelaire. Pour plus d'informations à ce sujet, consulter Pierre Delaveau, *Écrire la peinture*, Paris, Éditions universitaires, 1991.

proches de ceux qui restent immanents à l'art romantique de ce peintre. Les scènes en question se résument souvent à des épisodes de guerre éparpillés dans le livre et qui restituent donc en divers « tableaux⁸³ » concentrant chacun l'effet d'un moment précis⁸⁴ (de la prise d'Alger, de combats, de fantasias⁸⁵) une sorte de « peinture d'histoire » de la conquête française d'Algérie. C'est ainsi, écrit Chikhi, que Djébar « nous fait participer à l'élaboration de sa création picturale, étape par étape, jusqu'à la saisie finale de l'instantanéité qui surprend tout mouvement pour le fixer à jamais et susciter la contemplation⁸⁶ ». Car en effet, les « unités formelles⁸⁷ » du roman, particulièrement les paragraphes, soulèvent par leurs descriptions des images qui font d'eux des fragments visuels (« *Images érodées, délitées de la roche du temps* », peut-on lire) (*Fantasia*, 58) que l'œil du lecteur doit parcourir afin de recomposer une vision d'ensemble :

Dans cette activité scripturale, [...] l'œil est le signifiant moteur de la quasi-totalité de l'œuvre. L'histoire de l'œil djébarien est celle d'une migration, l'histoire d'un œil qui passe d'image en image⁸⁸.

⁸³ Ces épisodes sont définis en termes de tableaux par l'auteure. Nous en voulons pour exemple et pour preuve ce passage où Djébar retient la description qu'a faite un publiciste et directeur de théâtre (J. T. Merle) d'un champ de bataille jonché de cadavres pour ensuite lui réserver l'appellation de tableau (autre indice explicite d'intermédialité fourni par le texte), comparant le directeur à un peintre (et il y en a eu beaucoup, comme des illustrateurs, ainsi que des graveurs, qui ont historiquement été témoins de la conquête française d'Alger et qui ont voulu en immortaliser le souvenir dans des œuvres d'art ; nous savons que Djébar en cite plusieurs dans son livre) : « Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle, ainsi échafaudée sous nos yeux [...]. [...] L'écrivain ou le peintre des batailles rôde en zone trouble [...] » (*Fantasia*, 44-45) ; « J'imagine les détails du tableau », lit-on encore plus loin dans le roman quand la narratrice réfléchit au récit écrit d'un autre témoin oculaire que lui-même avait au départ conçu comme un tableau. « " Quelle plume saurait rendre ce tableau ? " », s'était-il surpris à penser avant même de coucher sur le papier ce qu'il avait vu... » (*ibid.*, 84 pour les deux citations). La force visuelle (picturale) de *L'Amour, la fantasia* vient évidemment du fait que tout passe par le regard que des personnages-témoins (parfois artistes de métier) ont pu avoir de telles ou telles scènes, comme par celui de la narratrice qui nous en rapporte aussi les détails à travers son propre regard, bien que surtout imaginaire.

⁸⁴ Nous empruntons ici les mots de Joubert Barthélémy et Sophie Lambert, *Eugène Delacroix. Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, 1999, p. 26. Rappelons que certains de ces tableaux ont été décrits et rapportés par des témoins vivants de l'époque de cette conquête, et que Djébar, par souci documentaire, en fait scrupuleusement état dans les premières pages de son roman.

⁸⁵ Et l'on sait que Delacroix a offert plusieurs reproductions de fantasias arabes après son voyage effectué au Maghreb dans les années 1830.

⁸⁶ Beïda Chikhi, « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar », *loc. cit.*, p. 107.

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ Beïda Chikhi, « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar », *loc. cit.*, p. 107. On appréciera le fait que le « parcours des yeux » continue, d'un point de vue pictural, d'être significatif dans *L'Amour, la fantasia* après l'avoir été dans le recueil *Femmes d'Alger*.

Et à travers cette expérience toute picturale de la lecture, il n'y a de mouvement que celui du regard, car au sein des descriptions, nous le verrons, la notion même de mouvement est évacuée comme thème pour être systématiquement remplacée par celle de la fixité inhérente à l'image picturale⁸⁹.

Ce rapport tensionnel qui est favorisé entre l'idée de fragment et celle de totalité englobante est d'ailleurs aussi caractéristique du travail de Delacroix considéré comme un coloriste révolutionnaire. Le peintre aime à multiplier les couleurs, à jouer sur leurs nuances, leurs contrastes et leurs ruptures de tons. Il se plaît à les retoucher, les moduler, les juxtaposer, les superposer, les faire s'entrechoquer. Il leur réserve toujours un traitement passionné, violent et brutal. Il les hache, les morcelle. Envahies d'une espèce de fièvre, elles vibrent, tressaillent sous son pinceau, lequel s'attache néanmoins paradoxalement, malgré leur éclatement, à les coordonner, à les étendre uniformément sur ses toiles, à leur conférer une harmonie, une certaine « unité d'aspect⁹⁰ ». L'artiste parvient à réaliser ce « mélange optique⁹¹ » de la façon suivante :

Au lieu de coucher sa couleur horizontalement, il la [tamponne] avec la brosse sur une préparation de la même teinte, mais plus soutenue, laquelle [doit] transparaître un peu partout, assez également pour produire à distance l'impression de l'unité⁹².

La lumière⁹³ (et sa relation à l'obscurité) joue un rôle capital dans une telle construction. Les couleurs sont déterminées, découpées, définies et agencées par elle de bien des façons. La découverte du Maghreb a aussi été pour Delacroix l'occasion d'une rencontre formidable avec une toute nouvelle lumière, restée parfaitement inconnue jusqu'alors, chaude, vive et plongée dans un mariage des plus harmonieux avec l'espace et les couleurs. Dans ses tableaux, de fantasias arabes entre autres, elle les

⁸⁹ Nous constaterons que la notion de sonorité, si chère à Djébar lorsqu'elle s'inspire du cinéma, on l'a vu, mais qui l'est en outre quand elle s'inspire de la musique dans ses écrits (on le découvrira), s'éteint aussi complètement lors des passages marqués par l'esthétique du peintre romantique, la peinture étant par définition muette, en plus d'être soumise aux lois de la fixité.

⁹⁰ Charles Blanc, « Eugène Delacroix », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} février 1864, p. 114. Notre développement sur la couleur et le traitement que lui destine ce peintre synthétise tout en paraphrasant les propos de Blanc.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Nous avons déjà parlé de la lumière, à propos du cinéma, au troisième chapitre de cette thèse. Nous l'étudions à nouveau ici, mais dans un sens strictement pictural puisque nous nous intéressons à la manière dont l'esthétique de Delacroix a influencé certains passages du roman *L'Amour, la fantasia*. Ces extraits présentent le thème de la lumière de façon à renvoyer au traitement que lui réservait le grand peintre romantique.

éclaire d'une réalité ou d'une irréalité tragique. Elle en fait un véritable spectacle, une « fête pour l'œil⁹⁴ » et dans les extraits que nous étudierons de *L'Amour, la fantasia*, nous apprécierons l'importance similaire et pareillement « spectaculaire » qu'ils accordent à la question de la couleur et de la lumière ainsi présentées et réunies⁹⁵.

Dans les pages qui suivront, nous attirerons l'attention sur l'exemple de certaines scènes du roman *L'Amour, la fantasia* qui, développées en quelques paragraphes, proposent progressivement l'exposition d'une « vision » des choses et/ou événements qu'elles décrivent, soulevant ici et là des images qui sont autant de fragments visuels d'un ensemble⁹⁶. À travers ces scènes-tableaux fortement inspirées de l'esthétique de Delacroix, nous remarquerons que Djébar manifeste un intérêt particulier pour le thème de la couleur et de la lumière, et que son écriture se donne à lire comme on admire un tableau du peintre romantique, c'est-à-dire comme un spectacle pour l'œil où parfois la violence demeure saisissante. En voici un court exemple :

À l'entrée [d'une grotte où furent incendiés entre autres de pauvres gens], gisaient des animaux morts, déjà en putréfaction, entourés de couvertures de laine ; bagages et hardes des réfugiés brûlaient encore... De là, en suivant une traînée de cendres et de poussière, les hommes, leurs lanternes à la main, débouchèrent dans la première cavité. « Horrible spectacle » [...]. Les

⁹⁴ Il s'agit d'une expression célèbre de Delacroix que Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux reprennent dans le titre de l'une de leurs études : *Delacroix, une fête pour l'œil*, Paris, Gallimard, 1998.

⁹⁵ Pour plus de détails concernant le rapport qu'a entretenu Delacroix à la couleur et à la lumière, surtout depuis le voyage qu'il fit au Maghreb, consulter, de Jean Alazard, « La conquête picturale de l'Afrique du Nord : l'Orient, thème romantique » (dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 57, n° 316, 1930, p. 277-292) et « Les peintres de l'Algérie au XIX^e siècle » (dans la *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 3, juin 1930, p. 370-387). *L'ABCédaire de Delacroix et l'Orient* demeure aussi intéressant à consulter (Alain Daguerre De Hureaux et Stéphane Guégan, Paris, Flammarion, 1994) ainsi que la monographie de Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux, *Delacroix, une fête pour l'œil*, op. cit., Clarisse Zimra fait remarquer que les quatre romans formant le Quatuor djébarien affichent, chacun, une couleur de couverture différente (bourgogne pour *L'Amour, la fantasia*, turquoise pour *Vaste est la prison*, verte pour *Le Blanc de l'Algérie* et coquille d'œuf pour *La Femme sans sépulture*) et postule qu'elles demeurent coordonnables malgré ce qui les oppose pour former en outre une seule grande couverture, celle du Quatuor (conçu d'ailleurs par Djébar, précise Zimra, comme une architecture unique), donc aussi, pourquoi pas, une sorte de tableau qui, de ce point de vue, ajouterons-nous, n'est pas sans s'apparenter aux toiles de Delacroix qui privilégient précisément ce genre de mélange de couleurs : « It is meant [le Quatuor] to be experienced as such and as one ; that is one singularly large book, four volumes under one cover, she specified [Djébar], whose parts must also be printed in different coordinated colors and types » (dans « Mapping Memory », *L'Esprit Créateur*, vol. XLIII, n° 1, p. 65).

⁹⁶ Tout est placé sous le signe de l'exposition dans ces descriptions. D'ailleurs, le mot « exposition » y revient assez régulièrement, comme dans cet extrait où il apparaît clairement : « Plutôt que les pas des premiers arpenteurs, quand à la lueur des lanternes, ils découvrent les asphyxiés de l'ombre, me fascine davantage l'instant de l'exposition des cadavres [...] » (*Fantasia*, 87). « Asphyxiés du Dahra que les mots exposent, que la mémoire déterre » (*ibid.*, 89).

spéléologues de cette mort enfouie vont de l'une à l'autre des grottes ; un spectacle identique les attend (*Fantasia*, 86).

Tout cela, allié à un total désintéret pour la question du son et du mouvement, nous met en présence d'une écriture qui produit des effets de picturalité étonnamment proches de ceux qui font la signature d'Eugène Delacroix.

– Scène d'Ouverture ou de La Prise de La Ville

Le 13 juin 1830 est un jour important pour la France qui est sur le point de débarquer à Alger pour en prendre possession par la force. Ses navires s'avancent vers la capitale qui se veut d'abord imprenable, mais qui est tout de même « surprise » à l'aube par l'arrivée de la flotte française et ses hommes. Ces derniers, charmés par la beauté d'Alger, la saisissent d'un regard hypnotique, immuable. Parmi eux, l'on compte « quatre peintres, cinq dessinateurs et une dizaine de graveurs... » (*ibid.*, 16) qui ont embarqué dans l'escadre avec « le souci d'illustrer cette campagne » (*ibidem*), laquelle « importe davantage » (*ibidem*) que tout le reste, prend au premier abord davantage des allures de « fête » (*ibidem*) que de « guerre » (*ibidem*) et « constitue le spectacle » (*ibid.*, 14) du jour.

C'est indéniablement la vision que découvrent ces hommes d'Alger qui retient la narratrice du roman. Elle en déroule la description dès les premières pages à travers plusieurs paragraphes dont certains sont marqués par l'esthétique picturale de Delacroix :

[...] le jour éclate [...]. Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers poudroiment de bleus et de gris mêlés. Triangle incliné dans le lointain et qui, après le scintillement de la dernière brume nocturne, se fixe adouci, tel un corps à l'abandon, sur un tapis de verdure assombrie. La montagne paraît derrière esquissée dans un azur d'aquarelle (*ibidem*).

Ces lignes d'ouverture nous invitent à concevoir l'image qui se lève derrière la description de la capitale dans son rapport au pictural : l'azur en est un d'aquarelle et les formes (comme celle de la montagne) sont de la nature de l'esquisse, du dessin préparatoire auquel Delacroix n'était pas étranger⁹⁷. Sinon, tout est dominé ici par le

⁹⁷ Ne serait-ce que pour *Femmes d'Alger* (1832), le peintre a d'abord dû multiplier les croquis et les dessins, comme le précise Djébar dans la postface de son recueil : « [...] Delacroix a [eu] besoin [en peignant sa toile] de compléter ce que ses carnets [ont d'abord enfermés en matière] de croquis et

langage des couleurs qui se prêtent au mélange. Les bleus et les gris se mêlent en effet. Mais ils ont été tamponnés pour créer l'effet d'un poudroisement et se fondre dans cette « blancheur fantomatique » généralisée d'où émerge la ville lointaine. Le jeu de lumière exprimant « le scintillement de l'aube » permet d'accentuer cette blancheur et de « fixer » l'image d'Alger réduite dans sa perspective éloignée à un triangle couché sur la verdure comme un corps, celui d'une femme qui sera bientôt prise, pénétrée, conquise. Le triangle évoque d'ailleurs fortement l'idée du sexe féminin. Sensualité typique de Delacroix, de sa peinture haute en couleurs et férue de jeux de lumière éclatants comme le jour du 13 juin qui éclate sur la ville d'abord en lumière et avant de faire pleuvoir ses obus.

Premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère. [...] première heure de l'aurore aux alentours d'un midi éclaboussé. Silence de l'affrontement, instant solennel, suspendu en une apnée d'attente [...] (*ibidem*).

La « prise » de la ville (au sens photographique) se précise sous le regard des conquérants, encore parfaitement immobile et associée à la silhouette d'une femme orientale à laquelle s'ajoute une ombre de mystère qui, nous le savons, a également toujours poursuivi Delacroix. Couleurs et lumière s'entrelacent toujours et, pour la première fois, il est mentionné sans équivoque que l'image reste silencieuse (silence solennel de l'affrontement).

Dans la suite des descriptions, cette esthétique de présentation toute picturale continue de se confirmer, demeure invariable, dans l'attention scrupuleuse consacrée aux couleurs, à la lumière, au caractère figé et silencieux des choses :

[...] Silence étalé [...], comme si la soie de lumière déjà intense, prodiguée en flaques étincelantes, allait crisser (*ibidem*).

La ville barbaresque ne bouge pas. Rien n'y frémit, ni ne vient altérer l'éclat laiteux de ses maisons étagées [...] : pan oblique de la montagne dont la masse se détache nettement, en une suite de croupes molles, d'un vert éclairci (*ibid.*, 15).

[...]

dessins » (*op. cit.*, 147). Car Delacroix, rappelons-le, lors de son escale à Alger, fut introduit de manière clandestine dans un harem où il a saisi la vision des femmes à leur insu, se dérobant à leur regard : vision qu'il n'a pu sur place traduire que dans une série de croquis et dessins rapidement réalisés dans un carnet et l'excitation secrète du moment.

La ville se présente dans une lumière immuable qui absorbe les sons (*ibidem*).

[...] cet excès [...] dans la blancheur de la cité, comme si le panorama [...] se figeait dans une proximité troublante (*ibidem*).

[...]

[Et les bateaux de la flotte semblent être] fichés là, au-dessus du miroir d'eau verte [...] (*ibid.*, 17).

— Scène de combat mortel

Après la prise de la ville, les Français envahissent l'Algérie et se livrent à de violents combats menés contre des Arabes récalcitrants qui refusent de leur « prêter allégeance ». L'écriture de ces luttes sanglantes ou encore de leur fatale issue (peuplée de cadavres ou de corps gisants, agonisants) rappelle, en de nombreux aspects, certaines scènes de guerre qui ont rendu célèbre l'art de Delacroix. Celle que nous proposerons en exemple ici (la bataille de Staouéli) en témoignera. Elle s'offre à la lecture comme suit :

Premier baiser de la mort dans ces camps antagonistes : une rupture de tons se manifeste [...]. Chaque victoire de l'envahisseur imprime sur chaque victime atteinte son style de farce discordante ; le clan qui affronte l'invasion préfère, lui, marquer le trépas qu'il impose du sceau d'un silence déchiré. La carabine claque de loin ; peu après, la lame proche d'un couteau rapide tranche l'artère jugulaire. Turcs rutilants et Bédouins enveloppés de blanc parent le corps à corps de la joute d'une ostentation de férocité [...] (*ibid.*, 25).

Que la mort soit placée d'entrée de jeu sous le signe, derechef, de la sensualité, renvoie déjà à la conception tour à tour brutale et passionnée que Delacroix s'en est toujours fait. La rupture de tons (autre indice intermédial explicite à remarquer) est aussi par ailleurs, comme on l'a vu, l'une de ses pratiques favorites en ce qui concerne le traitement des couleurs. Le désordre de la mêlée avec, sur les visages abattus de chaque camp, des expressions caractéristiques, vives jusqu'à la caricature (de farce ou de silence déchiré ; plus loin, dans le texte, on comparera ce visage de la mort à un « masque caricatural »), rappelle également l'esthétique de la peinture de guerre du peintre romantique, qui imprime pareillement sur ses figures, des rictus inoubliables.

L'acte du crime, comme l'image de la lame égorgeant une victime⁹⁸, est aussi fréquemment mis en scène par Delacroix. Il en va de même pour la juxtaposition de couleurs dramatiquement opposées. Le blanc des Bédouins et le rouge des Turcs est significatif de ce point de vue. L'exhibition de la brutalité du corps à corps (le texte parle d'ostentation) est en outre chère à l'artiste. Tout concourt dans ce passage à éveiller chez le lecteur la curieuse sensation d'être en présence d'un « tableau » de Delacroix⁹⁹.

Il est précisé dans les paragraphes suivants que cette bataille se joue au premier plan, « sur le devant de la scène », comme c'est généralement le cas dans les toiles de guerre de l'artiste romantique : « la mort, donnée ou reçue, mais toujours au galop de la course, semble [alors] se sublimer en étreinte figée » (*ibidem*), peut-on lire. Les hommes, « guerriers splendides, flambant de couleurs vives » (*ibid.*, 27), et « toujours en première ligne » (*ibidem*), sont exhibés « heureux de tuer, de mourir, dans la lumière étincelante » (*ibidem*), et « le soleil [les inonde] d'un coup sur le versant de l'ombre ultime » (*ibid.*, 25). Ces descriptions pourraient fort bien être celles d'un chef-d'œuvre du genre de Delacroix. Le lecteur a de quoi s'y méprendre encore une fois, ne serait-ce que par le rôle défini par la lumière, laquelle pétrifie tragiquement les corps bariolés et ravagés par la terrible faucheuse, « cadavres qui jonchent le plateau de Staouéli » (*ibid.*, 28).

Enfin, lorsque tout n'est plus que désolation sur le champ de bataille et que toute vie semble avoir été ravie au monde, persiste une autre forme d'horreur, celle de « la copulation obscène » (*ibid.*, 29). Elle règne « au-dessus des cadavres qui vont pourrir [...] » (*ibidem*). L'extrême brutalité du corps à corps soldatesque comme thème lié à celui du viol en temps de guerre (sensualité perversie), *L'Amour, la fantasia* le partage aussi avec Delacroix, du moins avec celui, par exemple, de *La Mort de Sardanapale* (1827 — Musée du Louvre).

⁹⁸ La lame fait en quelque sorte figure de gros plan. La mention d'une carabine qui claque, ajoutée à celle de la lame, propose une image très cinématographique, où le visuel et le sonore restent liés. Et cela n'empêche pas, en même temps, qu'un effet de picturalité soit produit par la description de cet extrait.

⁹⁹ La bataille ainsi décrite par la narratrice qui s'inspire de Delacroix a aussi historiquement été peinte par un autre artiste du nom de Langlois. Djébar le souligne à titre documentaire un peu plus loin dans son roman. Langlois était aussi le chef du bataillon. Il fut donc témoin de cette scène.

— Scène de fantasia

Nous ne saurions évidemment conclure cette partie de notre chapitre sans retenir une scène de fantasia, autre motif communément prisé par Djébar et Delacroix. Le roman nous en décrit notamment une sur de nombreux paragraphes, à partir du moment où un « Douaïr revient sur son cheval fumant, tache blanche dans l'obscurité qui pâlit », alors que « les couleurs de l'aube [se lèvent] » (*Fantasia*, 64) :

Sur un signe de Lamoricière [jeune général], la cavalerie s'élançe : au milieu, en masse compacte, les chasseurs à la tunique noire ; à leur droite, drapeaux déployés, le goum des Douaïrs avec, en tête, l'agha Mustapha (*ibidem*).

[...] le lancé de ce départ en fantasia. Sur la gauche, les spahis aux uniformes écarlates, avec le renégat « Yusuf » à leur tête, ont rejoint le sommet d'une crête. Le jour éclaire leurs silhouettes (*ibid.*, 64-65).

Yusuf, à cheval, s'approche et son ombre triomphante s'allonge devant le général (*ibid.*, 66).

L'aube qui se déploie griffe le ciel d'écorchures roses ou mauves ; nuances fugaces [...]. La pureté du jour [...] détache les silhouettes des soldats s'agitant dans la plaine (*ibid.*, 66-67).

Paysages que l'on traverse [...], que le récit ensuite immobilise et les hommes caracolent en pleine charge de l'aube (*ibid.*, 68).

Tandis que le sang, par giclées, éclabousse les tentes renversées, Bosquet [un capitaine] s'attarde sur la violence des couleurs (*ibid.*, 68-69).

Que pouvons-nous dire sinon que l'ensemble de ces fragments contribue graduellement à élaborer la vision d'une fantasia étonnamment romantique, dans le sens où Delacroix se plaisait à les imaginer. Les couleurs — aussi violentes que le thème des affrontements guerriers abordés à travers l'image de la fantasia arabe — étaient à ce point importantes pour lui qu'elles finissaient par devenir les principaux sujets de sa peinture. On ne s'étonne donc pas que ses personnages, sous leurs costumes bigarrés, soient souvent réduits à des taches ou à des masses plus ou moins informes, exactement comme les descriptions djebariennes sont tentées de les définir (le Dhouaïr devient une tache blanche, les chasseurs sont une masse compacte et Yusuf n'est qu'une ombre qui s'allonge¹⁰⁰). La lumière continue à œuvrer de pair avec

¹⁰⁰ On en trouve plusieurs autres dans le roman. Par exemple : « Il arrêta son cheval, fixa la direction indiquée : il n'aperçut qu'une tache lointaine, à peine mobile » ; « Un nuage de poussière, de plus en plus

les exigences d'une palette aux teintes variées : celle de l'aube, du jour naissant traversé de couleurs et témoin d'hommes tantôt aux costumes écarlates, tantôt à la tunique noire, s'agitant dans des plaines qui se veulent être autant de « paysages », certes, « que le récit immobilise », gèle à la manière d'un tableau. Cela, toujours dans un décor chaotique typique de Delacroix.

1.3 Le Blanc de l'Algérie

Dans le titre de ce roman, ce n'est pas tant « le blanc » en qualité de non-couleur qui nous retient que sa portée symbolique, métaphorique. Il recèle un sens énigmatique qui intrigue le lecteur, lequel cherche incessamment à en sonder la signification à travers le récit. Car, nous le verrons, tout le projet du livre réside précisément là, dans une tentative de définition de cette non-couleur. Or une telle entreprise n'est pas aisée et son objectif demeure impossible à remplir : le sens du « blanc » échappe toujours, ne se fixe nulle part, préférant les dérives et les déroutes. Il reste incertain, inaccessible, flou, profondément abstrait.

Cela, le lecteur s'en rend vite compte, mais il le comprend également dans la mesure où la non-couleur en question est directement associée à un thème majeur autour duquel le roman entier se brode, thème non moins abstrait et difficile à définir dans l'absolu : celui de la mort¹⁰¹. Le livre, rappelons-le, raconte en effet les derniers instants de la vie de maints personnages importants de l'Histoire de l'Algérie. Et il s'attarde en outre sur la manière, souvent brutale, dont la mort les a frappés de plein fouet (par meurtres perpétrés) ; sur la façon aussi dont le trépas a été vécu, traversé par les endeuillés.

Néanmoins, malgré les apparences, l'auteure du *Blanc de l'Algérie* ne s'intéresse pas vraiment au caractère « documentaire » de cette mort, bien qu'elle ait dû

dense, couvrit l'horizon. Dans un poudroisement diffus, des masses hautes, têtes baissées sur de courtes montures, taches écarlates — toges en effet de saphis se soulevant dans le vent de la vitesse — se distinguaient nettement » ; « Son corps se relève, tache plus claire dans la clarté aveugle [...] » (*ibid.*, 104,105 et 140). Nous avons par ailleurs déjà remarqué que, d'un point de vue cinématographique, l'intérêt porté aux ombres des personnages plutôt qu'aux personnages eux-mêmes contribue à créer un certain suspense dans le cadre d'une fiction.

¹⁰¹ Précisons au passage qu'en islam, la mort et le blanc vont de pair. Les cadavres sont enveloppés de linceuls blancs et les gens portant le deuil s'habillent pareillement de blanc. De manière générale, le blanc reste la couleur de la religion et de ses pratiques cultuelles. Ainsi, le blanc devient aussi idéalement

multiplier les recherches afin de s'assurer de fournir les détails exacts de sa manifestation. La description des actions ayant entraîné le trépas et celle des lieux où celui-ci est survenu en est un exemple, en même temps que le souci de rapporter les heures précises au cours desquelles les drames se sont joués étape par étape. Derrière et bien au-delà de ce « souci d'un récit scrupuleux » (*Blanc*, 12), Djébar cherche effectivement surtout à exprimer l'inexprimable de « la mort en marche » (*ibid.*, 11-12), ce que les médias ne peuvent saisir et montrer, l'inénarrable, l'invisible en deçà du spectaculaire, ce dont on ne peut simplement être témoin, ce qui se produit dans l'absence et le silence.

La mort, prise en tant que drame humain, et certaines de ses troublantes vérités sont traquées dans le roman comme l'ont été les victimes qu'il raconte. Vérités profondes, toutes intérieures, cachées¹⁰².

C'est pourquoi le blanc, inscrit dans un tel rapport à la mort (particulièrement complexe, on le reconnaîtra), reste problématique à définir tout au long du roman. Le lecteur, appelé à suivre l'auteure dans ses laborieuses démarches de définition de la non-couleur, ne peut que le constater de manière flagrante. Si au départ la narratrice¹⁰³ se laisse tenter par de possibles significations concrètes du blanc, elle évolue ensuite tranquillement vers des acceptions de plus en plus subtiles — pour ne pas dire impénétrables, hermétiques —, procédant en cours de route par élimination lorsque certaines d'entre elles ne la satisfont pas ou seulement que partiellement, cela pour

l'habit de la prière comme du pèlerinage. C'est que par l'idée de lumière et de pureté qu'il inspire, il incarne littéralement un vêtement du paradis.

¹⁰² Ainsi, par exemple, Djébar imagine-t-elle comment le journaliste et écrivain Tahar Djaout a dû sourire à la mort à l'instant où on allait lui tirer dessus à bout portant alors qu'il était « installé dans sa voiture et prêt à démarrer » (*ibid.*, 229), baissant la vitre pour mieux parler et s'offrir à son tueur qui l'avait *a priori* abordé avec une fausse innocence : « — C'est toi Tahar Djaout ? [...] — Oui, que me veux-tu ? (*Ainsi, il a dit " oui ", avec bonne foi, avec calme, et encore ce sourire !... — Il a dit " oui " comme il aurait pu dire : " Oui, tire ! " » [ibidem].* Ainsi songe-t-elle aux trépassés toujours présents par leur esprit, en train de flotter dans le monde des vivants et parmi eux, jusqu'à les entendre dire ce qu'ils n'ont eu le temps d'exprimer. Pour ne citer qu'un cas de figure, l'auteure, quand elle parle de l'écrivain Kateb Yacine, affirme « qu'il flotte [librement] dans les rues désertées [...] » (*ibid.*, 90), qu'elle « [l'entend] enfin, pour la première fois depuis qu'on lui a tiré dans la tête » (*ibid.*, 91). Et elle décrit la façon dont leur présence reste indiscutablement ressentie par leurs proches : « M'Hamed [sociologue], elle [son épouse Fatna] le sent, profile sa silhouette invisible tout près d'elle, tout contre ses épaules. Il lui sourit tristement ; comme d'habitude, il lui fait confiance », (*ibid.*, 71).

¹⁰³ Elle n'est nommée qu'une seule fois dans le récit, à la page 176. On la découvre en effet sous le prénom d'Assia qui renvoie à celui d'Assia Djébar. *Le Blanc de l'Algérie* est un texte d'inspiration autobiographique. La romancière y rend hommage, rappelons-le, à de chers disparus qu'elle a connus plus ou moins personnellement.

aboutir à la perception qu'en a Wassily Kandinsky dans le domaine de la peinture abstraite. C'est alors que s'éclaircit la relation qu'entretient le texte avec l'esthétique de celui-ci qui le marque à bien des niveaux. Et, instantanément, le lecteur vit son expérience un peu à l'image de celle qu'il peut avoir des tableaux de l'artiste.

Le blanc apparaît d'abord dans le roman concrètement à travers la description de la lumière naturelle du jour : « Vers lui, j'étais allée, ce jour de fin d'hiver — là-bas, s'exhale alors une lumière de blanc diaphane, presque irréaliste, qui allonge ces journées denses, légères pourtant » (*ibid.*, 22), lit-on. La narratrice se souvient d'un séjour passé à Oran en compagnie de son ami dramaturge Abdelkader Alloula, lequel sera assassiné le 10 mars 1994 dans la même ville. Elle restituera le récit de cette journée à travers un chapitre intitulé « Troisième journée » (les deux premières auront en premier lieu été consacrées aux récits de mort du psychiatre Mahfoud Boucebcı et du sociologue M'Hamed Boukhobza). Une journée qui, comme ses autres semblables, salie, souillée par le crime et tachée par le sang, restera « blanche » dans sa mémoire. Blanche dans le sens de « claire », toujours plongée dans la lumière, justement comme celle, irréaliste, gardée de ce jour d'hiver passé aux côtés d'Alloula. Ou comme celle de l'aube qui l'a vu naître. Le blanc de la mémoire ne relève donc pas ici de l'oubli — contrairement à la définition qu'en donne l'expression connue « avoir un blanc de mémoire » — mais d'une volonté de rester lucide, clairvoyant vis-à-vis du souvenir, pour qu'il ne s'efface pas et que son image demeure intacte : « *Pas le blanc de l'oubli [...] Oh, mes amis, pas le blanc de l'oubli, je vous en prie, préservez-moi !* » (*ibid.*, 61). Le blanc de Djébar trouve un écho troublant dans l'oubli de Maurice Blanchot. Il devient à son image un incontournable rappel de la mort : « Chaque fois que tu oublies, c'est la mort que tu te rappelles en oubliant », déclare l'écrivain et philosophe français dans *L'Attente, l'oubli*¹⁰⁴, pièce maîtresse de son œuvre romanesque.

Et le souvenir blanc des chers disparus ne doit pas, par ailleurs, se limiter à celui de leur mort, se figer dans l'instant de leur trépas, mais transcender l'image blanche des cendres, de la poussière qu'ils sont devenus, s'échapper du blanc du linceul qui les recouvre, de celui du brouillard qui définit leur forme désormais spectrale. Il doit s'en affranchir pour s'associer à un autre type de blanc, celui de leur immortelle présence,

¹⁰⁴ Maurice Blanchot, *L'Attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, 2003, p. 69.

car les morts de l'Algérie ne sont pas morts pour Djébar. Leur mort reste pour elle « inachevée » (*ibid.*, 264) :

Oh, mes amis, pas le blanc de l'oubli [...]. Pas le blanc du linceul, non plus. On vous aurait brûlés, on aurait éparpillé vos cendres dans quelques Gange, et je vous attendrais encore, votre corps si proche et jamais dissous [...]. Ni la poussière, ni le brouillard de l'éloignement [...] qui jamais ne cesse, qui glisse, inlassable. [...] Non. Le blanc inaltérable de votre présence. [...] Trois journées étincelantes [...] (ibid., 61).

La « mort blanche » qui intéresse Djébar, comme elle l'écrit elle-même (*ibid.*, 98), dépasse ce qu'un photographe peut en retenir à travers le blanc éblouissant de ses flashes lorsque, par exemple, le moment d'un attentat est saisi, capturé par lui. Elle dépasse aussi celle de tout projecteur qui s'acharnerait à vouloir strictement mettre en lumière une telle scène : « [...] l'accaparement médiatique [de ces moments dramatiques] [...] n'aboutit qu'à un brouillage accru, la zone de blanc [des flashes et] des projecteurs [élargissent] le désert » (*ibid.*, 272), déclare la romancière. En d'autres termes, ils ne montrent rien et n'expliquent rien, mais embrouillent au contraire absolument tout. Ils ne font qu'accentuer le mystère qui plane autour de l'absurdité de cette mort, cultiver le malaise qu'elle suscite dans un désert toujours plus grand et désolant d'incompréhension, si bien que les vérités qui lui sont inhérentes (le non-dit, le non-vu au sujet de cette mort, ce qui, de l'essentiel, a été déplacé en marge de l'attention¹⁰⁵) restent voilées. Pourtant, d'elles dépend « La paix, blanc infini » (*ibid.*, 105). Celle de l'âme, d'après nous.

Or c'est précisément ce que cherche à atteindre la narratrice : ces vérités blanches de la mort algérienne ayant fauché ses amis ; ces zones laissées obscures par les médias qui n'expliquent pas tout au sujet de cette mort. La narratrice veut tenter d'élucider certains mystères dans l'espoir justement de trouver la paix du cœur. Cela dans une parole « qui ne serait pas d'abord de passion, qui, tout en tâtant dans [ce noir], [dans] les limites de sa portée, [consciente de] [...] sa fragilité », apporterait un peu de lumière là où les ténèbres persistent, du blanc, de l'éclat, une éclaircie. C'est ainsi que l'écriture investit avec son propre « blanc » — « la plus riche des couleurs qui trompe le moins possible » (*ibid.*, 264) — le désert dont il était question plus haut. « Le blanc de

¹⁰⁵ Cela n'est pas sans rappeler l'optique dans laquelle Djébar a proposé sa réécriture du tableau de Delacroix dans son recueil *Femmes d'Alger*.

l'écriture, dans une Algérie non traduite [...] » (*ibid.*, 275). « L'écriture et l'Algérie comme territoires. Le désert de l'écriture, « ce qui, du blanc indéfini qui entame, reconstitue la marge », disait le poète André du Boucher, en 1986, dans la maison même de Hölderlin, à Tübingen » (*ibid.*, 27-275). Et, de cette façon, « dans la brillance de ce désert-là, dans le retrait de l'écriture » (*ibid.*, 275), le désir de ce désert, « retrouver un " dedans de la parole " qui, seul, demeure notre partie féconde » (*ibid.*, 275-276), susceptible de mieux cerner ce qui, de la terrible mort algérienne, est resté au-delà de toute expression.

Ce projet, l'auteure le décrit longuement dans le dernier chapitre de son livre intitulé « Écrire le blanc de l'Algérie », lequel revêt en quelque sorte le rôle d'une postface. Il appert cependant que le projet demeure une sorte de « mission impossible ». D'ailleurs, la narratrice, arrivée à la fin de son roman, n'a pas réussi à le réaliser et le confesse ouvertement : l'écriture de l'Algérie, de sa mort, de son blanc, de sa « mort blanche », est une écriture du sang, une « écriture-sang » malheureusement vouée à rester une « sans-écriture », une écriture « saignée à blanc (*ibid.*, 271) » à cause du caractère intraduisible de la douleur qui la fait palpiter et qui la paralyse en même temps : « Le blanc de l'écriture, dans une Algérie non traduite ? Pour l'instant, l'Algérie de la douleur, sans-écriture ; pour l'instant, une Algérie sang-écriture, hélas ! » (*ibidem*).

D'où ce grand malaise dont n'arrive pas à s'extirper la narratrice qui, finalement, se retrouve avec un blanc de l'écriture pouvant étonnamment être défini à travers le sens que réserve Kandinsky à la non-couleur blanche :

Je ne peux pour ma part exprimer mon malaise d'écrivain et d'Algérienne que par référence à cette couleur, ou plutôt à cette non-couleur. « Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu », disait Kandinsky. Me voici, par ce rappel de la peinture abstraite, en train d'amorcer un discours en quelque sorte déporté (*ibid.*, 271).

En définitive, tout a lieu comme si l'écriture du blanc de l'Algérie ne parvenait à laisser aucune trace tangible, visible, de ce qu'elle cherche à traduire à travers les mots ; comme si elle ne pouvait produire aucun autre signe que celui de la nécessité du silence devant ce qui, somme toute, se passe de commentaires, se veut être parfaitement indicible : la mort ne pouvant être exprimée dans l'absolu, son sens ne pouvant qu'être constamment insaisissable par le discours, en mouvement, en dérive, déporté.

L'écriture du blanc de l'Algérie ne parvient pas, suivant l'adage espagnol, à « donner dans le blanc » (*ibid.*, 264), « c'est-à-dire [à] tirer dans la cible » (*ibidem*), à atteindre son objectif ; le jeu de mots est saisissant¹⁰⁶.

C'est indubitablement et paradoxalement dans les silences de l'œuvre que le projet se joue, et non dans l'écriture ; dans les espaces blancs qui parsèment les pages, ceux que l'on traverse entre les lignes, entre les paragraphes, entre les différentes parties du texte. La lumière à faire sur les jours passés et sur la mort qui les a néantisés, puis hantés, veut sourdre de ces blancs. C'est l'invisible et l'inexprimable derrière et sous l'écriture qui demandent à être sentis, perçus, reçus¹⁰⁷.

Cela, le lecteur le sent, le sait, car il éprouve inévitablement, tôt ou tard dans le roman, et de façon plus ou moins régulière, le besoin d'interrompre momentanément sa lecture, de s'arrêter là où c'est possible, entre les phrases, les paragraphes, les chapitres, au niveau des blancs. La gravité du sujet abordé par le texte l'y pousse. L'horreur des scènes de crime qui lui sont successivement décrites le déconcerte et le consterne assez pour cela. Quelque chose résiste fortement à une lecture continue de telles scènes. Il devient impossible d'enchaîner un épisode de meurtre avec un autre (ou une étape de cet épisode avec sa suivante) sans opérer de transition : le roman n'en propose pas vraiment et se contente surtout, on l'a vu, de numéroter froidement les différents

¹⁰⁶ Il est difficile de ne pas songer ici à Roland Barthes et au chapitre qu'il a réservé à la question de « l'écriture blanche » dans son essai *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 (chapitre intitulé « L'écriture et le silence »). Ayant fondé cette expression pour qualifier le style épuré, minimaliste de l'écriture d'après-guerre, qu'il étudie dès les années 50 à travers des œuvres de Maurice Blanchot, Jean Cayrol et Albert Camus, Barthes en retient néanmoins une définition qui s'applique aussi très bien autant aux pratiques artistiques qu'aux littératures contemporaines, et dont Marguerite Duras et Annie Ernaux demeurent des représentantes éloquentes : « créer une écriture blanche », c'est la « libérer de toute servitude à un ordre marqué du langage » (*ibid.*, p. 55) ; c'est faire naître une « parole transparente, de l'absence », qui devient « la façon d'exister d'un silence » (*ibid.*, p. 56), qui installe « dans l'écriture le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante, porteuse d'Histoire » ; « alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur, l'écrivain est sans retour un honnête homme » (*ibid.*, p. 57). Ces mots ne sont pas sans trouver un écho dans le travail scripturaire qui est celui du *Blanc de l'Algérie*.

¹⁰⁷ Emily Tomilinson s'intéresse aussi à cette dimension « unseen » de l'écriture (dans son article « Assia Djebar's Algerian (White) Spaces », *loc. cit.*) qu'elle associe pareillement aux « blancs » de l'œuvre. Ces derniers incarnent pour elle des espaces troublants (troubling spaces) dans la mesure où ils hantent le lecteur (haunted spaces) puisque loin d'être « vides », ils sont au contraire remplis d'une présence forte qui ne demande qu'à se manifester et que le lecteur ressent intensément, désire dévoiler et comprendre : présence d'une vérité inédite sur le passé et sur ses tragédies. Pour Tomilinson, le « blanc » de l'Algérie n'est certes pas, comme Djebar le dit, « le blanc de l'oubli » (*Blanc, op. cit.*, 60), mais bien celui de la connaissance, qui est à tout moment potentiellement révélateur, susceptible d'instruire, d'apporter une certaine lumière sur les sombres épisodes de l'Histoire de l'Algérie : « The luminants that cross and recross *Le Blanc's* pages [...] » (Emily Tomilinson, *loc. cit.*, p. 60).

passages clés des intrigues ; et le lecteur doit donc se livrer à certains arrêts susceptibles de l'aider à mieux poursuivre sa lecture, à se préparer à d'autres exemples pénibles de tueries qui ont brutalisé l'Algérie. Le texte se présente lui-même dans son ensemble, rappelons-le, en termes de grande et longue « procession mortuaire » qui comporte en fait plusieurs petites processions successives déroulées, chacune, à l'intention d'une personnalité assassinée. Mais le roman se décrit surtout en termes de « galerie funèbre » et se conçoit donc également comme une succession de tableaux morbides relatant des scènes sanglantes¹⁰⁸.

Or le fait que le roman passe aussi brusquement d'un tableau de ce genre à un autre crée un malaise. Ils partagent le thème du meurtre, certes, mais autant de scènes macabres se reçoivent mal en même temps. Leur simple juxtaposition, qui peut prendre les apparences d'une froide énumération, peut paraître déplacée, rendre confus le lecteur, étant donné le caractère profondément bouleversant de ce qui raconté. Comme dans une galerie, le lecteur doit prendre une pause entre chaque tableau, c'est-à-dire dans les moindres « blancs » du texte, entre les lignes et grandes lignes de l'œuvre : chaque homme assassiné mérite qu'on se recueille un tant soit peu sur son souvenir, d'autant plus qu'il est justement question dans le livre de tous leur rendre hommage. Là seulement, dans ces « blancs », le lecteur trouve l'occasion de méditer sur la mort, d'intérioriser ce sujet abstrait, de pénétrer l'âme des choses décrites en surface dans l'écriture, de trouver quelques explications, un sens ou un autre à l'insensé, peut-être un peu de paix, de repos. L'expérience de la lecture devient ainsi particulièrement

¹⁰⁸ Certaines tueries se sont même déroulées sous certains tableaux, comme c'est le cas notamment pour le meurtre du poète Youssef Sebti : « Ils l'ont achevé de nuit. Une longue nuit, sous le tableau (une reproduction d'assez grand format) des *Exécutions du 3 mai* de Goya. Sur le mur donc, les fusilleurs n'en finissent pas de fusiller ; les victimes, les bras levés, la face stupéfaite, ne cessent de s'envoler sur le mur » (*ibid.*, 242-243). Il est intéressant de constater l'étroite correspondance qui existe entre le thème du tableau et celui de la scène de crime impliquant la mort de Sebti : dans les deux cas, il s'agit d'une exécution. La réalité de la scène semble se confondre avec celle de la toile et, inversement, la réalité de la toile semble se confondre avec celle de la scène qui revêt alors les caractéristiques d'un tableau. Il va de soi qu'une ambiguïté intéressante existe aussi dans l'usage « pictural » qui est fait ici du vocable « exécution », une exécution pouvant en outre être celle qu'une peinture réalise de son œuvre. Lorsque la narratrice du *Blanc de l'Algérie* se décrit par ailleurs en compagnie du fantôme de son défunt ami Mahfoud Boucebci, elle se voit avec lui « à demi enlacés pour planer, comme dans un tableau de Chagall, en plein ciel d'Alger [...] » (*ibid.*, 36). De tels exemples ne sont pas sans encourager le lecteur à considérer effectivement le livre comme une sorte de « galerie funèbre ». Les références intertextuelles faites à la peinture sont par ailleurs un indice d'intermédialité explicite qu'il faut également souligner.

spirituelle et rejoint celle de tout bon spectateur de l'œuvre du peintre abstrait Wassily Kandinsky.

Nous disons « bon spectateur », car la peinture de Kandinsky — comme toute peinture et particulièrement la peinture abstraite — nécessite un minimum de culture pour sa juste appréciation. Ainsi, seul un lecteur familier de l'esthétique de Kandinsky sera en mesure d'expérimenter sa lecture du *Blanc de l'Algérie*, par exemple, à l'image de sa « spectature » d'un *Carré noir sur fond blanc* (1913) qui demande, comme le roman de Djébar, que l'on dépasse l'aspect visible du noir (chez Djébar, ce noir correspondrait à celui de l'encre de l'écriture, des blocs, des carrés de paragraphes) pour chercher en deçà, dans le blanc (celui des espaces vierges sur les pages de Djébar), ce que le visible cache d'essentiel, en filigrane, à savoir quelque chose d'invisible parce que radicalement indicible¹⁰⁹.

Activité de réception spirituelle que Kandinsky définit d'ailleurs assez bien dans son célèbre essai *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*¹¹⁰, mais aussi dans ses *Cours du Bauhaus*¹¹¹ et ses *Regards sur le passé*. Tout son art est fondé sur ce qu'il appelle la « nécessité intérieure¹¹² » des êtres et des choses. En d'autres mots, l'artiste travaille à suggérer, par des jeux abstraits — mais symboliques et métaphoriques — de formes, de lignes, de points et de couleurs, « l'essence des choses¹¹³ ». Il s'inquiète de proposer, à travers eux, une voie d'« accès à l'âme¹¹⁴ » des sujets. Il entraîne son esprit et celui des spectateurs à les « pénétrer¹¹⁵ ». Telle est sa philosophie, et voilà tout ce qui motive son travail. C'est la valeur spirituelle (appelée

¹⁰⁹ Rappelons que Djébar a, de manière semblable, tenté de faire parvenir au premier plan dans son recueil *Femmes d'Alger* ce qui restait latent dans le tableau de Delacroix portant le même titre. Les affinités qu'elles a ensuite rencontrées avec l'esthétique picturale de Picasso résultaient du fait que celui-ci cherchait justement, comme elle, à faire ressortir l'essentiel dissimulé derrière l'accessoire, le rêve caché de chaque sujet. Cela, partant du principe que l'art, de manière général, est « fondamentalement de l'ordre du leurre, parce qu'il présente à l'œil quelque chose de l'ordre du visible, et même du mimétique, alors qu'il vise un autre objet qui reste inaccessible, non vu..., un objet conçu, mais radicalement invisible », qu'un tableau « ne sait donner à voir sans cacher par ailleurs » (François Lecercle, « Donner à ne pas voir », dans *Psychanalyse des arts de l'image, op. cit.*, p. 123-127).

¹¹⁰ Nous avons utilisé l'édition parue à Paris chez Denoël en 1989.

¹¹¹ Nous avons utilisé l'édition parue à Paris chez Denoël en 1975.

¹¹² Concept défini, décrit et développé dans les *Cours du Bauhaus, ibidem*.

¹¹³ Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 2003, p. 129.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 132.

« élément intérieur¹¹⁶ » de l'œuvre) des éléments représentés (dits « extérieurs¹¹⁷ ») qui doit être ressentie, perçue, recherchée à tout le moins à travers les images. Elle correspond en même temps à « l'émotion¹¹⁸ » de l'artiste, à ce qui vibre en lui.

Ainsi le lecteur de Djébar doit, exactement comme s'il devait apprécier une ou des œuvres dans une galerie consacrée à Kandinsky, être sensible à l'aspect spirituel des sujets développés autour du thème de la mort. Cela derrière et sous leur représentation discursive, dans les « blancs », là où le silence devient aussi éloquent puisqu'il témoigne simultanément, on l'a vu, du vif sentiment de malaise de l'auteure qui ne sait aborder le sujet délicat de son livre sans avoir l'impression de mal le cerner. Ce silence absolu qui agit, nous le présumons, sur son âme, est celui du blanc de Kandinsky. Là est la clé de la lecture du roman.

Un silence qui a son propre langage (de méditation spirituelle) et qui, comme chez le peintre abstrait, devient donc en quelque sorte « composition¹¹⁹ », mais « désaccordée » (*ibid.*, 275), affirme Assia Djébar, et curieusement, « comme par la neige » (*ibid.*, 275), aussi bien dire par le blanc de la neige — couleur (le blanc) et image (la neige) revêtent un sens symboliquement musical ici, comme il arrive que ce soit le cas dans les *Compositions* de Kandinsky —, par le froid de cette neige qui est aussi celle de la terre où sont ensevelis les cadavres tout aussi froids de l'Algérie. Un froid qui gèle comme une toile fige toute représentation, comme Djébar tente de fixer, d'épingler la mort dans chacun des tableaux morbides de son livre-galerie funèbre. Un froid qui fait grincer le silence qui s'impose comme le blanc qui lui correspond selon l'acception que lui réserve l'art abstrait de la *composition*. Le roman de Djébar, marqué par l'esthétique de Kandinsky ne se lit pleinement, dans son sujet abstrait qu'est la mort, qu'en regard des lois qui régissent la réception des œuvres également abstraites du peintre.

Même la ponctuation semble à l'occasion s'inscrire dans ce fin rapport à la peinture de Kandinsky quand, à la fin d'une phrase, d'un paragraphe ou d'une partie,

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ Kandinsky a en effet produit plusieurs tableaux qu'il a intitulés *Compositions*, mais aussi *Improvisations*, entendant par là qu'elles résonnent en lui comme une prière (l'aspect spirituel de l'art, tel qu'il le conçoit, rendant cette perception normale, naturelle, inévitable).

des points de suspension, proposant comme le tracé d'une ligne, cherchent encore l'espoir d'une vie au-delà de la mort (le point seul symbolisant l'arrêt de la vie chez le peintre abstrait et la série de points, la ligne incarnant au contraire l'idée même de la vie¹²⁰).

Dans le récit djebarien, la relation intermédiaire qui unit l'écriture à la peinture, ne fait aucun doute. Les textes que nous avons analysés sont implicitement marqués par l'esthétique de plusieurs peintres, comme par celle de certains tableaux. Et les nombreux renvois explicites qu'ils font a priori à l'art pictural n'ont pu que nous encourager à analyser les œuvres de notre corpus en ce sens. Les références faites (surtout) à Delacroix, à Picasso et à Kandinsky, ainsi qu'à certains de leurs chefs-d'œuvre ; le vocabulaire emprunté à la peinture sont autant d'indices évidents qui permettent d'entrée de jeu au lecteur de deviner et de sentir la présence d'une intermédialité picturale mise à l'œuvre de manière tantôt affirmée, tantôt souterraine dans la littérature djebarienne. Ce sont ces indices qui ont aiguillé, inspiré, puis guidé nos interprétations de lecture.

¹²⁰ Dans *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991.

CHAPITRE V

Art Majeur : Musique dans le récit djebarien

1) Musique et littérature dans le récit djebarien

Nous avons déjà mentionné et constaté que la question des voix féminines est absolument centrale dans le récit djebarien, peu importe ses manifestations. Qu'il s'agisse de soupirs, de murmures, de soliloques, de conciliabules ou encore littéralement de clameurs, de cris¹, de hurlements, la voix des musulmanes, dans tout ce qu'elle comporte d'oralité, « assiège² » Djebbar et est toujours minutieusement transposée dans l'écriture. Transposée en même temps que traduite, car, rappelons-le, d'origine arabe, cette voix possède des accents, un rythme et une musicalité propres que l'auteure algérienne cherche à garder vivants, autant que possible, dans la langue française.

Quoi qu'il en soit, nous n'avons pas encore suffisamment insisté sur le fait que Djebbar aime surtout aborder le thème de la voix dans un sens purement musical au point de concevoir aussi parfois son œuvre comme une sorte de vaste composition (l'idée du Quatuor en témoigne, d'ailleurs³) : dans celle-ci, les « voix, qui semblent être saisies en direct, [...] sont mises en réseau, orchestrées d'une manière faussement éclatée et savamment organisée⁴ », pour parfois être présentées en chœur. Mai Al-Nakib, dans la même veine, écrit, tout en citant l'auteure, que « Djebbar's effort to

¹ Par exemple, « le cri est [...] la véritable matière de son livre *L'Amour, la fantasia* », affirme Assa-Rosenblum (« M'introduire dans ton histoire : entrée des narrateurs dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebbar », *loc. cit.*, p. 72). Mireille Calle-Grüber, en étudiant la thématique du cri dans *L'Amour, la fantasia*, étudie comment la voix « s'écri(e) », reconnaissant au cri dans ce roman une fonction d'architecture («... Et la voix s'écri(e)ra. Assia Djebbar ou le cri architecte, dans *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 35-51).

² Nous renvoyons ici à son essai *Ces Voix qui m'assiègent* (*op. cit.*).

³ Précisons à nouveau que ce Quatuor djebarien est formé de *L'Amour, la fantasia*, *Vaste est la prison*, *Le Blanc de l'Algérie* et *La Femme sans sépulture*. Mais l'importance que Djebbar accorde à la musique ne se manifeste pas seulement lors de la rédaction de ces livres et reste pour elle une préoccupation esthétique qui traverse de manière générale son œuvre romanesque. L'ensemble des critiques spécialistes de l'œuvre djebarienne s'accordent pour le dire. Parmi eux, Mireille Calle-Grüber (dans *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 189 ; celle-ci parle, par exemple, de *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, « livret d'opéra » qui s'inspire du roman *Loin de Médine* paru chez Albin Michel en 1991) et Jeanne-Marie Clerc que nous avons déjà citées plusieurs fois lors de cette thèse, ainsi que Alison Rice qui rappelle que Djebbar elle-même a clairement confessé (dans *Ces Voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 29) cette naturelle « aspiration à la musique » qui est la sienne à titre d'écrivaine (dans « Translations and Transpositions : Travel (and) Writing in the Work of Assia Djebbar », dans *Pacific Coast Philology*, vol. 39, 2004, p. 81). Dans *Vaste est la prison*, la narratrice parle d'un alphabet ancien en termes de « musique » dont elle aurait souhaité voir « ranimer » « l'oralité palpitante » lorsqu'il « réussit à ne plus être étouffé » (*op. cit.*, 150). Dans *La Femme sans sépulture*, elle affirme, lors d'un épisode précis, que « toutes les dames de la ville [...] [par leurs voix forment], pour ainsi dire, un chœur, tantôt tumultueux, tantôt lointain [...] », *op. cit.*, 152.

⁴ Guy Teissier, « Paysages algériens dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebbar », *loc. cit.*, p. 199.

represent Algerian histories becomes a « song » she is composing. The sounds of her ancestors “provide... orchestral accompaniment⁵” ».

Placés sous l’influence de la musique à bien des égards, les textes d’Assia Djebar sont donc susceptibles de produire des effets de musicalité au niveau de leur écriture et/ou de leur structure, selon la manière dont ils traitent la question des voix et ce qu’ils privilégient dans ce travail.

Au niveau de l’écriture, cependant, mises à part les quelques réflexions critiques qui se sont intéressées ici et là au caractère oral du récit djebarien — et encore, pas spécialement d’un point de vue musical⁶ —, ce sujet ne semble pas avoir été approfondi par les spécialistes. Il y aurait pourtant au moins deux phénomènes importants à relever à propos de l’aspect musical de l’écriture djebarienne. Dans les textes, il arrive par exemple qu’une voix (narrative) en rapporte une autre (qui s’énonce en discours direct), fasse place à cette dernière dans l’espace de sa propre expression, et ce, sans l’annoncer par le moindre signe typographique (ni guillemets, ni tirets, ni parenthèses, ni verbes introducteurs). De l’abolition de ces frontières discursives, résulte une superposition, un chevauchement, une confusion des voix qui, comme fondues l’une dans l’autre, reproduisent ainsi l’effet d’un chœur⁷. Cela se vérifie dans à peu près l’ensemble de notre corpus, alors qu’à notre connaissance, un seul article s’est partiellement intéressé à cette question en étudiant *L’Amour, la fantasia*, sans pour autant l’expliquer par la relation que le livre entretient avec la musique⁸.

⁵ Dans « Assia Djebar’s Musical Ekphrasis », *loc. cit.*, p. 268.

⁶ Et dont nous avons citées, de préférence, celles de Lucette Heller-Goldenberg (« Assia Djebar, l’écriture de l’oralité et des voix qui l’assiègent », *loc. cit.*).

⁷ Huglo (*Le sens du récit, op. cit.*) parle alors d’une espèce d’enchaînement « déchaîné » de telles voix et souligne que, dans ce cas précis, un tel chevauchement des plans narratifs et énonciatifs n’est pas sans perturber la lecture. Cela n’est pas aussi sans créer une certaine forme d’effet de surimpression sonore, telle qu’on la retrouve au cinéma puisque tout se passe comme si les voix partaient à la dérive, aucune rupture, aucun hiatus n’assurant le passage de l’une à l’autre. Par ailleurs, la présence de verbes introducteurs, autant que leur absence dans un tel cas de figure, peut également créer des effets similaires de confusion s’ils sont aussi noyés dans le flux narrato-discursif. Pour exemplifier ce phénomène, Huglo (*ibid.*, p. 120) cite un court extrait de *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre : « Ses gars, disais-je, dit ma mère, sont excessivement mâles » (Paris, Seuil, 1997, p. 38). Ajoutant un commentaire à ce passage, Huglo fait remarquer que « le hiatus [...] entre *disais-je* et *dit ma mère* fait apparaître les ficelles de la narration, mais [qu’] il entraîne également un chevauchement cacophonique entre imparfait et passé simple, entre « je » et « ma mère » pour un même dire » (*ibid.*, p. 121).

⁸ Il s’agit de l’article de Korthals Altes Liesbeth intitulé « Identité, mémoire, fantasme dans *L’Amour, la fantasia* de Assia Djebar » (paru dans Theo D’Haen et Patricia Krüs dir., *Colonizer and Colonized*,

La pratique de la répétition (de mots, de formules, d'expressions, d'extraits, véritables *leitmotifs*) s'impose en outre à l'attention dans le rôle étrange de « refrain » qu'elle revêt parfois et qui dépasse celui qui la rattachait simplement aux habitudes répétitives du discours oral⁹. Ou encore, sa fonction musicale est celle de la modulation (variation sur un motif), animant chaque fois le texte d'un rythme particulier.

Au niveau de la construction du récit djebarien, les chercheurs se sont surtout concentrés sur la façon dont *L'Amour, la fantasia* (la troisième partie du roman plus particulièrement) a été conçu, c'est-à-dire à peu près selon le modèle de la sonate « *Quasi una fantasia...* » de Ludwig Van Beethoven¹⁰. Chose compréhensible puisque le rapport du livre à la sonate a été clairement avoué par l'auteure qui, lors de la rédaction de ce texte, a effectivement affirmé ceci :

J'ai écrit très vite les deux premières parties de *L'Amour, la fantasia*. Puis, je me suis arrêtée. J'écoutais beaucoup de musique allemande, Schubert, Beethoven. En étudiant la structure des sonates de Beethoven j'ai compris qu'après deux parties construites sur des alternances opposées, il fallait une rupture, un éclatement¹¹.

Certains critiques se montrés prudents dans cette entreprise d'analyse, à l'instar de Raymond Michel¹². D'autres n'ont pas hésité au contraire à en relever le défi plus franchement, tel Mai Al-Nakib¹³. Pour notre part, nous tâcherons surtout d'apporter aux réflexions déjà proposées par les critiques un complément d'informations et de remarques qui montreront comment *L'Amour, la fantasia*, marqué par l'art de la sonate de Beethoven, privilégie aussi des procédés d'écriture capables de créer des effets de musicalité et de structure musicale proches de ceux qui font la signature de cet artiste de la période classique.

International Comparative Literature Association, vol. 2, 1997, p. 433-448). Nous y reviendrons ultérieurement.

⁹ Nous avons déjà réservé quelques lignes à ce sujet à la page 214 de cette thèse.

¹⁰ Ces chercheurs ne sont pas légion et ont surtout abordé ce sujet rapidement, comme, encore une fois, Mireille Calle-Gruber, Jeanne-Marie Clerc, Guy Teissier et Mai Al-Nakib. Nous feront davantage état de leur contribution à ce sujet plus loin.

¹¹ Aliette Armel, « Assia Djébar, la mémoire des femmes » (entretien), dans *Magazine Littéraire*, n° 410, juin 2002, p. 99. Nous avons vu que les deux premières parties du roman font alterner des épisodes sur l'histoire personnelle de la narratrice-personnage et sur l'histoire collective de l'Algérie française.

¹² Dans « Pour une lecture polyphonique », *loc. cit.* Nous y reviendrons plus en détails ultérieurement

¹³ Dans « Assia Djébar's Musical Ekphrasis » (*loc. cit.*). Nous reviendrons également sur ce texte plus loin.

1.1 Au niveau de l'écriture

— Effets de chœur

La confusion des voix, qui résulte de leur enchaînement sans que leur surgissement soit annoncé par le moindre signe typographique est un procédé d'écriture fréquemment employé dans le récit djebarien et crée des effets de chœur dans la mesure où les voix semblent alors se confondre.

Dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, l'extrait « *Pour un diwan de la porteuse d'eau* » reste un cas de figure significatif à ce propos. Sur une bonne dizaine de pages, la narratrice-personnage Fatma — masseuse accidentée du *hammam* que l'on transporte d'urgence à l'hôpital en ambulance — habitue le lecteur à sa voix qui, seule, prend en charge absolument tout le récit. Cette voix, rappelons-le, se veut être double et fait alterner de manière régulière et invariable des propos tantôt lyriques (que l'italique souligne toujours) et tantôt davantage descriptifs de l'état dans lequel se trouve l'Algérienne comme de son histoire déroulée en plusieurs épisodes. Or à la toute fin du *diwan*, les derniers propos lyriques font place à une courte description qui s'offre en guise de conclusion et qui, à la grande surprise du lecteur, n'est plus assumée par la même voix narrative. Fatma, qui ne raconte plus rien, devient plutôt elle-même subitement « racontée » par une autre voix qui se veut être à la fois extradiégétique et omnisciente. Son apparition en est une au sens propre puisqu'elle n'est aucunement annoncée, demeure parfaitement inattendue, frappant *a priori* le lecteur d'une petite stupeur :

« *Endormie, je suis l'endormie et l'on m'emporte, qui m'emporte...* » (*Alger*, 102).

[...]. Mots libérés à la suite de mon corps de vieille sculpteuse, me faisant sillon dans l'ambulance qui fonce. [...] (*ibidem*).

« *Endormie, je suis l'endormie et l'on m'emporte, qui m'emporte...* » (*ibid.*, 103).

[...]. Dorénavant ainsi nue, je circule en planant, et je ne serai pas momie, je suis souveraine, impératrice horizontale au geste qui risque d'être amputé, pour l'instant geste d'offrande. [...] (*ibidem*).

« *Je suis — suis-je —, je suis la dévoilée...* » (*ibid.*, 103).

[...] je ne porte plus, plus jamais, de masque sur le visage dehors [...]. (*ibidem*).

« *Je suis — suis-je —, je suis l'Exclue...* » (*ibid.*, 104).

[...] paroles lacérées, toutes autour de moi, la porteuse d'eau créant son espace neuf... (*ibidem*).

« *Moi — est-ce vraiment moi ? — [...]* » (*ibid.*, 108).

Hier dans la rue, l'on chantait l'espoir, moi, m'envahit seulement la plainte (*ibid.*, 110) :

« *Je suis — suis-je —, je suis l'exclue...* » (*ibidem*).

Devant le corps étendu de Fatma, la chirurgienne se concentre en pleine action [...] (*ibidem*).

L'effet de chœur qui résulte de ce mélange de deux voix (lyrique et objective) appartenant à une seule et même personne, reste autrement assez surprenant.

Dans *L'Amour, la fantasia*, Liesbeth Korthalis Altes remarque que le même phénomène se produit sans toutefois l'interpréter dans le sens musical que nous lui prêtons, préférant parler « d'interférence discursive¹⁴ » « lorsque la narratrice [qui renvoie à Assia Djébar] mêle son discours et le discours de l'ancien oppresseur » français dans les sections du roman qui s'attachent à raconter l'histoire de la colonisation de l'Algérie. Ces « effets d'interférence¹⁵ » sont qualifiés d' « étranges¹⁶ » par Altes, car comme elle le précise clairement, si « tantôt les emprunts [discours attribuables à l'opresseur] sont indiqués avec les guillemets d'usage, tantôt le discours de la narratrice et celui de l'« autre » se fondent au point où leur apport réciproque devient impossible à distinguer¹⁷ ». En ce qui concerne *L'Amour, la fantasia*, Altes remarque donc effectivement que :

Les premières pages évoquant la prise d'Alger, par exemple, installent d'emblée l'ambiguïté : qui voit et qui parle ? où se situe, idéologiquement, la narratrice ? Elle glisse librement d'une position à l'autre :

Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin (AF 14).

¹⁴ Dans « Identité, mémoire, fantasme dans *L'Amour, la fantasia* de Assia Djébar », *Colonizer and Colonized*, loc. cit., p. 443.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

Les déictiques dans ce passage suggèrent que le regard et la voix sont ceux d'un témoin de l'événement, mais c'est toujours la narratrice qui décrit, épousant toutefois étroitement le point de vue français.

Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, La Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique, à travers un poudroisement de bleus et de gris mêlés. "Triangle incliné dans le lointain" [...] tel un "corps à l'abandon" sur un tapis de verdure assombrie. [...] La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un "rôle d'Orientale immobilisée en son mystère". L'Armada française va lentement glisser devant elle en un ballet fastueux (*ibid.*, mes guillemets, L.K.A¹⁸).

Or nous sommes d'avis que cette étrangeté s'explique par la relation qu'entretient le roman avec la musique. Celle-ci en marque l'écriture qui développe alors ces procédés aptes à créer de tels effets, effets de chœur troublants, certes, mais qui ne sont que la conséquence d'un texte intermédialement marqué par la musique. Et cela est vrai, nous le constatons, dans plusieurs textes d'Assia Djebar, ce que Altes manque de souligner.

Dans *Vaste est la prison*, nous pouvons aussi retenir, à titre d'exemple, un passage où la narratrice-personnage se remémore son adolescence en compagnie de son père, essayant à rebours de mieux comprendre certaines paroles qu'il lui aurait dites et qu'elle se plaît à réinventer. Mais alors, les dires du père rapportés en mode direct surgissent soudainement dans la narration sans être annoncés, que ce soit par un tiret ou encore des guillemets : « Comme s'il me prenait, tout au début de mon adolescence, à témoin : ta mère, ma femme, a un statut à part, au moins à l'égal de « leur châtelaine » et si tous ces hommes — les « Autres » et les nôtres — ne méritent pas de la voir passer, c'est à juste titre... » (*Prison*, 283).

Encore une fois, une nouvelle voix (celle du père ici, en l'occurrence) surprend la lecture en s'ajoutant à celle de la narratrice sans qu'il soit possible de l'en différencier *a priori*, ce qui donne l'impression qu'elles se croisent pour former un chœur.

La Femme sans sépulture abonde également en exemples de ce genre. De la même façon, la voix d'un personnage secondaire surgit sans prévenir dans la narration principale du roman assumée par une instance que l'on attribue, comme dans les autres

¹⁸ *Ibid.*, p. 443.

livres du Quatuor et à cause de sa nature autobiographique, à la voix d'Assia Djébar. Ainsi la voix de Mina jaillit-elle subitement dans cette narration et à plusieurs reprises :

Mina sourit, ne dit mot. De ce patio étroit, en demi-cercle, elle aperçoit un peu du versant montagneux, qui surplombe un côté du cirque romain en ruine. Qu'elle [Lila ou Dame Lionne] ne me parle pas aujourd'hui... de ma mère [Zoulikha] ! se dit-elle, puis un refus intérieur l'emplit. Je ne veux plus trembler, ni souffrir ! Je voudrais dormir là-haut chez ma sœur, dans mon coin à moi, fenêtres ouvertes sur les pots de menthe et de basilic¹⁹... (*Sépulture*, 27).

Mina tourne lentement la tête vers Dame Lionne — visage émacié, encadré de soieries blanches aux franges mauves se détachant dans l'ombre translucide. Ce qu'elle m'apprend, l'amie de ma mère, je commence à le saisir, songe-t-elle avec acuité : ces souvenirs me sont une pelote de laine emmêlée dans la paume ! Face à ces ombres, s'approchant à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres et rosaces, pour enfin regarder la source noire, maculée de boue, de cris gelés, de pleurs non taris²⁰... (*ibid.*, 31-32).

Les cas de figure cités nous permettent d'apprécier la manière dont Assia Djébar privilégie le mélange des voix dans l'écriture, ne les enchaînant que pour mieux les déchaîner, étant donné qu'elles sont juxtaposées sans se distinguer les unes des autres d'emblée pour mieux entrer en fusion, former un chœur dans le sens musical du terme.

Bien sûr, nous pourrions nous demander en quoi le chœur est musical puisqu'il peut aussi être considéré en termes de polyphonie. Mais alors, suivant cette conception bakhtinienne du chœur, nous serions forcée de reconnaître que beaucoup d'œuvres sont polyphoniques.

Spécifions donc en conclusion que la musicalité chez Djébar demeure très englobante et que, même si le mélange des voix (qu'il fasse chœur ou non) est très fréquent en littérature, il n'est pas pour autant dépourvu de musicalité chez Djébar dans la mesure où son rapport à la musique est clairement affirmé, par elle comme par ses critiques²¹.

¹⁹ N'eût été du « se dit-elle, puis un refus intérieur l'emplit », il aurait été difficile, voire impossible de reconnaître ici la voix de Mina qui aurait très bien pu être en outre celle de la narratrice principale, laquelle s'amuse d'ailleurs souvent dans le roman à passer d'un mode d'expression à un autre, c'est-à-dire d'une personne à une autre, par exemple d'un discours à la troisième personne du singulier pour basculer soudainement dans un discours à la première personne, même à l'intérieur d'un seul et même paragraphe. D'autres personnages le font également et cela se rencontre plutôt fréquemment dans presque toutes les œuvres de notre corpus, notamment et particulièrement dans *Le Blanc de l'Algérie*, *Vaste est la prison* et *L'Amour, la fantasia*.

²⁰ N'eût été encore ici du « songe-t-elle avec acuité », rien n'aurait permis au lecteur de déterminer l'auteure de cette voix pour les mêmes raisons citées plus haut.

²¹ C.f. pages 314-315 (note 3).

— Le récit djebarien quand « il répète toujours les mêmes refrains »

L'esthétique de la répétition caractérise également, sans contredit, le récit djebarien. Nous avons déjà eu l'occasion de le voir en étudiant ce qui le rapproche de l'oralité, car il cultive un usage répétitif de termes et d'expressions comme cela se remarque souvent à l'oral, particulièrement dans certains discours à prédominance lyrique²². Nous avons aussi apprécié la manifestation de cette esthétique en analysant les rapports que l'écriture de Djébar tisse avec le septième art : faisant parfois se suivre des mots identiques entre des parties de textes, l'auteure parvient à créer des effets de liaison rappelant la technique du fondu enchaîné, de la surimpression, tantôt d'images, tantôt sonore. Par les affinités que le récit djebarien partage aussi avec l'esthétique picturale de Picasso, la répétition dans son sens explorateur, on l'a vu, est de mise aussi.

Mais chez Assia Djébar, la répétition a par surcroît souvent quelque chose de purement musical, car alors, le retour régulier de termes, de formules et d'extraits divers rythme l'écriture de manière particulière, relève du refrain²³, comme c'est le cas pour le personnage d'Aïcha dans la nouvelle « Les morts parlent » du recueil *Femmes d'Alger* : lors de la veillée funèbre destinée à Yemma Hadda, Aïcha reste obsédée par certaines pensées qui la taraudent en silence. Tandis que dans le salon, elle est entourée de visiteuses dont les voix forment un véritable chœur, ces pensées se révèlent refrain :

« Qu'elles parlent, qu'elles chuchotent... », se dit Aïcha, main posée sur l'épaule frêle du garçonnet [son fils]. « Qui me dira ce que sera demain ? ».
Alors le refrain commença en elle, là, face à toutes les femmes de la ville, celles qui [...] formaient un chœur chavirant ou frémissant [...]. (*Alger*²⁴, 162).

[...]

*Alors le refrain commença en Aïcha*²⁵. Une phrase inattendue. Dont les mots l'émurent violemment. Elle en ressentit la crainte. « *Je n'ai ni loi ni maître...* », débutait la première phrase.
 « *Je n'ai ni loi ni maître* », reprit-elle. Elle en détacha les mots. Attendit. Effroi et désarroi pour comprendre.

²² Le lyrisme existe aussi évidemment dans l'écriture.

²³ Précisons que le récit djebarien désigne d'ailleurs lui-même certaines de ses voix comme des refrains. Nous le remarquerons à la lecture des citations qui suivront.

²⁴ Dans ce chapitre (et ce, jusqu'à la fin de cette thèse), nous réutiliserons l'édition des *Femmes d'Alger* de 2002, parue chez Albin Michel à Paris.

²⁵ La narration se fait également refrain en répétant elle-même — ici pour la deuxième fois — ses propres termes, à l'image de celui d'Aïcha dont elle parle ; le texte entier en épouse donc volontiers la forme.

Elle mâchonna ensuite un début de prière : « *Dieu est le seul Dieu, et Mohamed...* »
 — *Dieu est le seul dieu et Mohamed est son prophète !* intervint une voix profonde, d'une vieille aveugle qui se dressa (*ibid.*, 163).

L'extrait de la masseuse que l'on conduit à l'hôpital dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger* reste également exemplaire de ce point de vue. Fatma y dévoile son passé, surtout les voix dont il est pétri, comme un chant : « [...] moi la femme, toutes les voix du passé me suivent en musique²⁶ [...] » (*ibid.*, 103). C'est pourquoi son discours, particulièrement celui qui se veut être lyrique, est constamment placé sous le signe de la répétition musicale. Les mêmes mots, les mêmes phrases répétés font figure de refrains et scandent le récit dans ce sens : « *Endormie, je suis l'endormie et l'on m'emporte [...], Endormie, je suis l'endormie et l'on m'emporte [...]* » (*ibid.*, 102 et 106) ; « *Je suis — suis-je — l'Exclue... [...]* *Je suis — suis-je — l'exclue...* » (*ibid.*, 106 et 110). La musique peut enfin servir de thème central à un récit dans un contexte qui s'y prête. Alors, tout devient facilement prétexte à être développé à travers l'imaginaire, les symboles de la musique.

Dans ces passages, bien que la musique n'intervienne aucunement en tant qu'élément concret du décor ou de l'action en cours, la question des voix n'en reste pas moins interprétée, par métaphore, comme chant, comme chœur : fait vérifiable dans l'ensemble de l'œuvre romanesque djebarienne, on l'a maintes fois souligné. Et c'est ce processus de métaphorisation original qui prédispose l'écriture à considérer les voix du texte à l'instar de celles d'une partition, à les dérouler comme telles. Elles deviennent alors naturellement friandes de répétitions au sens où le refrain les définit.

Mais à travers le récit djebarien, il arrive aussi bien sûr que le contexte d'un épisode soit concrètement et principalement imprégné de musique. Au sein d'un pareil cadre, l'extrait marqué par l'esthétique de la répétition l'est automatiquement par celle du refrain puisque les voix mises en place deviennent celle du chant²⁷. Rappelons-nous à ce propos l'extrait de la fête organisée par le *hazab* (lecteur du Coran) en l'honneur de la circoncision de son fils unique dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*. L'espace de la célébration implique la présence d'un orchestre. Musiques et danses sont au rendez-vous et un vieux chanteur algérois déroule sa voix mélodieuse à

²⁶ Le vocable « musique » est un indice explicite d'intermédialité.

travers tout l'épisode. Il est normal, dans une séquence de ce genre, que les différentes manifestations du chant soient aussi appelées à se ressembler par moments, à reprendre des refrains. Il est d'ailleurs écrit à ce sujet dans le court récit que « Le Vieux reprit une nouvelle composition [...]. [...] Le Vieux, sur le microsillon, reprit, nasillard, et pour la troisième fois, son couplet [...] » (*ibid.*, 84 et 86).

Dans *Vaste est la prison*, un court chapitre intitulé « L'adieu » met en scène la narratrice-personnage à Paris à la sortie d' « un concert de musique » (*Prison*, 109). Elle rencontre alors tout à fait par hasard celui qui fut son Aimé et dont la vie l'a séparée pendant assez longtemps. Jusque là, elle avait cru que cette séparation serait définitive. Or voilà que curieusement, la rencontre a lieu par accident, mais du fait de son caractère fortuit et furtif, elle doit aussitôt prendre fin, chacun se trouvant contraint de repartir de son côté. C'est ainsi que l'adieu est en quelque sorte renouvelé en même temps que la rencontre. Et ces adieux sont effectivement répétés dans son discours comme ils l'ont été dans sa relation amoureuse : « Il y a toujours un adieu » ; « Oui, il y a toujours un adieu » ; « la fin s'installe alors par épuisement, ou par asphyxie, jamais dans l'élégance gratuite de l'adieu explicite » ; « il y eut l'adieu. L'adieu de ma part » ; « — Adieu ! lui fis-je » ; « plus tard, il y eut d'autres adieux ». La narratrice les assimile alors à des « points d'orgue d'une musique à porter en soi, à ne plus oublier » (*ibid.*, 109-111). L'esthétique de la répétition est donc encore ici de portée musicale et le texte se veut être chant de l'adieu, dont le refrain doit toujours être repris.

Si les répétitions qui prennent figure de refrains sont monnaie courante dans certains extraits bien délimités de tel ou tel récit, elles peuvent en outre se généraliser dans l'ensemble d'un livre au point de se faire écho d'un bout à l'autre de celui-ci. Ainsi en va-t-il dans *Vaste est la prison* quand l'expression « *Fugitive et ne le sachant pas* », qui renvoie au personnage de Zoraïdé du *Don Quichotte*, est non seulement reformulée dans un fort bref chapitre en italique ayant précisément ces mots pour titre (suivant le modèle de la chanson — « *Fugitive et ne le sachant pas ; ou ne le sachant pas encore* » [*ibid.*, 172], « *Fugitive donc, et ne le sachant pas* » [*ibidem*]), mais reprise à nouveau à la toute fin du roman, en dernière page, sous une forme affirmative plutôt, ce qui n'enlève toutefois rien à sa parenté évidente avec sa précédente tournure, de

²⁷ Mais il est clair que dans le monde de la fiction, les voix se présentent de plus comme des chants.

négarion : « Fugitive et le sachant désormais [...] » (*ibid.*, 347) ; « Fugitive et le sachant au milieu de la course » (*ibid.*, 348). Refrain que l'on sent même être amorcé encore plus tôt dans le texte lorsque la narratrice se met à rêver abondamment de Tin Hinan, ancêtre des Touaregs (toujours dans un court chapitre en italique), en ces termes : « Que je rêve [...]. [...] Que je rêve, oui, à la fugitive Tin Hinan [...] » (*Fantasia*, 161).

Dans *L'Amour, la fantasia*, une seule page qui fait pareillement office de chapitre, en italique, et intitulée « *Sistre* », permet de bien saisir la nature de ce phénomène. Le *Petit Robert* nous apprend que le « sistre » est un « instrument de musique à percussion fait d'une tige d'où partent des branches garnies de métal », lesquelles peuvent également être « [garnies] de coquilles qui s'entrechoquent ». À travers le texte du « *Sistre* » que propose Djébar, ce sont les mots et leurs sons qui se suivent et s'entrechoquent telles des coquilles, mais sans bruit, dans un murmure, un ronronnement seulement. Les sons auxquels nous faisons allusion ici étant ceux de la douceur, les « r », les « s », les « t » et les « ch », allitérations multiples :

*Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne. Râles de cymbale*²⁸ (*ibid.*, 125).

[...]

*Soufflerie souffreteuse ou solennelle du temps d'amour, souffrière de quelle attente, fièvre des staccatos*²⁹ (*ibidem*).

Ces mots semblent se répondre par leurs sons, un peu comme les voix se répondent dans le récit djébarien (notamment à travers la récurrence des répétitions et des refrains). Ce petit écrit devient pour nous exemplaire d'une réalité littéraire globale frappée du sceau de la musique.

Et pour celui qui n'oublie pas que ces livres tout juste cités — à savoir *Vaste et la prison* et *L'Amour, la fantasia* — font aussi partie d'un Quatuor que complètent *Le Blanc de l'Algérie* et *La Femme sans sépulture*, il ne sera pas davantage surprenant de

²⁸ La voix humaine (les râles) est derechef poétiquement conçue dans sa qualité musicale par son association à la cymbale.

remarquer que de tels livres se répondent aussi par moments de manière similaire. Les « vibratos du *tzarlrît*³⁰ ! » (*Prison*, 346) du chapitre final de *Vaste est la prison*, titré « Le sang de l'écriture — Final » font incroyablement écho au « *Tzarl'rit* (final) » qui clôt également le roman *L'Amour, la fantasia*. « Le sang de l'écriture » de *Vaste est la prison* se présente d'un autre côté comme du « sang » qui, pour l'auteure, « reste blanc cendre » (*ibid.*, 347), ce qui n'est pas sans renvoyer explicitement à l'écriture du sang dont il est question dans *Le Blanc de l'Algérie*. « La cérémonie des adieux » (*ibid.*, 188) du *Blanc de l'Algérie* n'est enfin pas sans résonner avec le chapitre de « L'adieu » de *Vaste est la prison*, invoqué plus haut, créant d'emblée comme des échos de ressemblance.

Le caractère récurrent de certaines phrases, spécialement dans le flux de la narration, n'est pas aussi sans présenter parfois de fines variations (un ou deux mots changeant d'une occurrence à l'autre) qui produisent un effet de modulation sur le motif (thème-sujet) *a priori* véhiculé par ces phrases. Dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, l'extrait du *diwan de la porteuse d'eau* exploite ce procédé à travers les passages lyriques. La masseuse accidentée, en tentant laborieusement de se définir, multiplie les interrogations la concernant, répétant régulièrement les mêmes mots et les mêmes phrases en y apportant tout aussi fidèlement de mineures modifications. Ses prises de parole ressemblent alors à des refrains qui opèrent aussi au niveau du sens, puisqu'ils proposent de légères variations sur un seul et même thème, celui de l'identité de la vieille femme, permettant de faire découvrir peu à peu au lecteur son caractère éminemment délicat, l'identité ayant été forgée dans le courant d'une histoire qui fut douloureuse, empreinte de souffrance et d'affliction :

[...] *je suis l'endormie et l'on m'emporte* [...] ; [...] *je suis l'endormie et mon corps on l'emporte* [...] ; *Je suis — suis- je —, je suis la dévoilée...* ; *Je suis — suis- je —, je suis l'Exclue...* ; *C'est moi — moi ? C'est moi qu'ils ont exclue, moi sur laquelle ils ont lancé l'interdit. C'est moi — moi ? — moi qu'ils ont humiliée. Moi qu'ils ont encagée. Moi qu'ils ont cherché à ployer* [...] ; *Moi, c'est moi qu'ils ont voulu étouffer* [...] ; *Moi, j'étais celle qu'on prétendait marier dans l'aurore du monde ; J'étais, j'étais la mariée de l'aurore du monde... Porteuse d'eau, porteuse d'eau pour finir, dans des trous fumant de vapeurs...* ; *Porteuse, je veux de l'eau... de l'eau bouillante !... Porteuse,*

²⁹ On appréciera ici l'emprunt qui est fait à la lexie musicale. Autre indice explicite d'intermédialité.

³⁰ Précisons encore que le *tzarlrît* correspond aux youyous des femmes arabes, qui sont destinés à égayer de joyeuses cérémonies (de mariage, par exemple) ou qui, à l'opposé, expriment plutôt une souffrance aiguë quelconque, comme celle du deuil.

porteuse d'eau... ; Moi — est-ce vraiment moi ? — car ils ont voulu m'enfoncer, ils ont prétendu me plonger, tête la première, dans la croûte noirâtre du mal face de singe... ; Je suis — suis- je —, je suis l'Exclue... (ibid., 102-110).

Dans la nouvelle « Les morts parlent » du recueil *Femmes d'Alger*, certains passages éparés écrits en italiques — qui n'ont rien à voir avec l'histoire principale du récit développé autour de la cérémonie funèbre (extradiégétiques) — sont pris en charge par une sorte de voix spectrale, abstraite, désincarnée, qui prétend « [accompagner] les morts quels qu'ils soient [...] » (*ibid.*, 156) et que l'on ne peut associer à aucun personnage djebarien de notre connaissance, à laquelle on ne peut, à la limite, rien reconnaître d'humain. Fortement lyrique et poétique, elle interrompt par rares intervalles irréguliers l'action principale de la nouvelle pour s'imposer comme une réflexion philosophique sur la délicate question de la mort. S'affirmant « *inaudible* » (*ibidem*) des protagonistes en présence ; n'étant accessible qu'au lecteur telle une voix-off cinématographique³¹. Or, exactement à l'image de la voix lyrique de la masseuse accidentée de la nouvelle éponyme du livre, elle abonde en répétitions parsemées de variations modulatoires pour tâcher de s'auto-définir et donne l'impression de répondre, même indirectement, aux autres voix du texte, de participer de leur chœur, non seulement parce qu'elle se décrit « *voix de musique* » (voir ci-dessous), mais aussi parce qu'elle partage avec ses émules le thème de la mort pareillement déroulé en lamentations :

Or moi, moi qui accompagne les morts quels qu'ils soient [...], moi le véritable suaire [...], moi qui suis, disons, l'âme interrogative [...], moi dans tous les lieux [...]; Moi qui, à la première seconde, enveloppe du costume de frisure la peau marbrée des cadavres neufs, moi qui emplis de rêve doucement éteint l'intérieur des corps froids [...], moi qui installe inexorablement une distance [...], moi qui... moi ? [...]. Moi ? Moi le regard révolté [...], moi, la lumière qui s'éteint [...]. Moi, invisible suaire de la vieille Hadda [...], moi, à la place de Yemma soulagée, je prends acte [...]; Moi, la voix anonyme qui accompagne les morts, la brume invisible [...]. Moi donc je suis la voix collective [...]. Qui dira pourquoi les morts parlent ? [...]. Moi, l'accompagnatrice des morts, pour la vieille Hadda [...]. Or les morts parlent. [...] Moi, la voix qui chavire [...], qui coule [...], qui ruisselle de souvenirs, d'anciens chuchotements, de musique

³¹ C'est d'ailleurs pourquoi un effet de « regard à la caméra » est produit par cet extrait, comme nous l'avons déjà souligné au troisième chapitre de cette thèse consacré aux relations cinéma-écriture dans le récit djebarien.

[...]. *Les morts parlent, certes, qui en mesurerait l'équivoque*³² ? (Alger, 156, 173-174, et 201-204).

On remarquera que l'anaphore contribue à entretenir ce jeu musical de la répétition-variation. Dans la nouvelle « Les morts parlent », cette pratique se vérifie également quand il s'agit de décrire Aïcha dans ce qui la représente, comme dans les différentes attitudes qu'elle adopte et dans les divers gestes qu'elle accomplit. Ainsi, au début de plusieurs paragraphes d'affilée, on peut lire successivement : « Aïcha, prénom de fleur ouverte, devenue blessure et flétrissure, depuis un temps immémorial » ; « Aïcha accroupie à même le sol » ; « Aïcha regarde » ; « Aïcha relève la tête » ; « Aïcha rêve³³ » (*ibid.*, 152-153). Plus loin dans le texte, on rencontre le même phénomène quand vient le temps de décrire son enfant en action : « L'enfant — « beau

³² On voit bien ici à quelques reprises être répétés les mots du titre de la nouvelle. Ils le seront également dans le cadre de l'histoire principale du récit (à travers le personnage de Saïd, ancien métayer la défunte), lors de l'épisode de la levée du corps de Yemma Hadda qu'on conduira à la mosquée (pour la prière rituelle que l'islam prévoit pour le mort), puis au cimetière (pour l'y enterrer) : « Les morts parlent, je vous le dis..., pensa Saïd [...]. Les morts parlent, répète [...] Saïd [...] » (*ibid.*, 194-195). Il faut noter que Saïd prononce ces mots alors qu'il croit entendre l'aïeule le lui demander pour que soit rappelé au monde des vivants le fait que les morts ne sont jamais vraiment morts, qu'ils continuent de vivre et de parler, bien que nous n'en ayons pas conscience, tel que le Coran aime à le souligner maintes fois et clairement. Ce sont là d'autres signes qui autorisent à concevoir la « voix accompagnatrice des morts » de la nouvelle en tant que voix capable de répondre à toutes les autres du texte, quelle qu'elles soient (de la narration, des personnages, morts ou vivants) — et comme ces autres voix se répondent mutuellement —, susceptible de former un chœur avec elles.

³³ Un effet de ralenti cinématographique ressort par ailleurs de cet exemple (signe que la musicalité n'évacue pas le cinématographique ; fait intéressant encore là, d'un point de vue intermédiaire) dans la mesure où chaque paragraphe est toujours séparé du suivant par approximativement cinq à dix lignes, ce qui étire considérablement dans le temps de la lecture celui, par exemple, du simple regard ou de l'action banale qui consiste à relever la tête, et qui ne durent en réalité qu'un quart de seconde. Le passage d'un paragraphe à l'autre devenant aussi celui du regard, tout se déroule comme si les gestes étaient volontairement « ralentis » — et ils le sont le temps d'une digression, car alors la narration se met à décrire d'autres choses, plus ou moins en lien avec eux, relevant du contexte présent des personnages ou de leur passé. Car rien ne justifie autrement le temps qu'il faut pour passer de l'un à l'autre durant la lecture. Bernard Aresu retrouve un autre exemple d'effet de ralenti filmique dans *L'Amour, la fantasia* quand « la représentation (par Djébar) de la vision (par [un officier français du temps de la colonisation algérienne]) [...] [utilise] [...] le processus scrutateur, décomposant du ralenti cinématographique pour mieux surprendre et cerner [...] l'occultation de l'histoire : *Paysages que l'on traverse durant des heures, que le récit ensuite immobilise et les hommes caracolent en pleine charge de l'aube. Symphonie exacerbée de l'attaque ; piétinement par lancées furieuses, touffes de râles emmêlés jusqu'au pied des cales. Tandis que le sang, par giclées, éclabousse les tentes renversées, Bosquet s'attarde sur la violence des couleurs. L'élan des retombées le fascine, mais l'ivresse d'une guerre ainsi reculée tourne à vide (AF, 71-72) » (« (D)écrire, entendre l'écran : *L'Amour, la fantasia* », dans Sada Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone, op. cit.*, p. 215). Les exemples d'effets de ralenti étant très isolés dans l'écriture de Djébar, se limitant surtout à ce que nous venons d'exposer, nous ne nous y sommes guère arrêtés dans ce chapitre, mais il nous a paru important d'en souligner l'existence ici puisque l'occasion s'est présentée de le faire.*

et fort » — [...], un garçonnet clame, trop calme ; « L'enfant se tait » ; « L'enfant... » (*ibid.*, 160).

1.2 Au niveau de la structure

— *L'Amour, la fantasia*

Le « *Sistre* » est placé en guise d'ouverture de la troisième partie du roman, laquelle est consacrée à un montage scripturaire de plusieurs voix féminines basé sur le modèle de la composition « sonate » telle que Beethoven la concevait. Le « *Sistre* » occupe cette place parce qu'il annonce la juxtaposition et la collaboration de ces voix, comme le laisse d'ailleurs entrevoir clairement la table des matières du roman : les voix, et nombre de leurs manifestations (murmures, chuchotements — déjà mentionnés dans le « *Sistre* » —, cri, plainte, conciliabules, soliloque) y sont en effet de brefs chapitres qui se succèdent, alternent et se répondent au sein d'une architecture toute musicale.

Le roman *La Femme sans sépulture* introduit aussi son projet d'écriture (l'inscription, la réinscription de l'« Histoire de Zoulikha », lit-on à plusieurs reprises) d'abord à travers un court chapitre qui emprunte son titre au vocabulaire musical : « *Prélude* ». En rappelant que cette « Histoire » a préalablement fait l'objet d'un film, *La Nouba*, la narratrice précise en outre qu'en guise d'ouverture au long métrage, elle a dédié à Zoulikha un opus de Béla Bartok, « musicien hongrois [qui] était venu en Algérie, peu d'années avant la naissance de Zoulikha [...] » (*Sépulture*, 17), et que c'est grâce à cet opus, « à la musique de Bartok » (*ibidem*) si elle parvient encore à entendre Zoulikha, sa voix, au moment où elle rédige son livre. D'où les chapitres qui sont consacrés à certains de ses témoignages d'outre-tombe, évidemment imaginés de toutes pièces par l'auteure, et qui se donnent à lire comme de pures voix à l'instar de celles des autres personnages du récit, on l'a vu au cours de cette thèse. Ces voix, comme celles qui traversent les autres textes de Djébar, sont ainsi en effet, dès le départ, souvent placées sous le signe de la musique, du chant. Il s'agit là d'une constante esthétique chez l'auteure algérienne. Dans *La Femme sans sépulture*, toujours au sujet du film *La Nouba*, il est rappelé que les « voix [...] [s'égrènent] sur fond d'une musique [...] » (*ibid.*, 16) et l'on sait que plusieurs d'entre elles ont été

récupérées pour être transposées dans l'écriture de la dernière partie de *L'Amour, la fantasia*.

Pour en revenir à *L'Amour, la fantasia*, il faut en outre accorder une attention particulière à cette épigraphe qui coiffe la troisième partie du roman : « *Quasi una fantasia* »... Assia Djébar reprend ces mots écrits de la main de Ludwig Van Beethoven pour désigner une « œuvre-sonate », cela afin de les placer en exergue de la troisième partie de son roman *L'Amour, la fantasia*. Ils ont été pour l'auteure une inspiration au moment de rédiger les dernières pages de son livre.

L'Amour, la fantasia emprunte surtout au genre de la sonate divers éléments structurels, non seulement à travers le dernier tiers du récit, mais aussi à travers ses deux premières sections³⁴. Celles-ci se sont contentées de reprendre la forme classique du contrepoint de la sonate³⁵, tandis que l'autre propose une architecture plus « fantaisiste » de ce modèle contrapuntique, à la fois plus complexe et plus libre en l'occurrence, selon le développement original que lui réserve Beethoven dans « *Quasi una fantasia* », pièce qui se veut effectivement être « presque une fantaisie³⁶ ». Sa division en cinq mouvements, tantôt longs, tantôt courts, couronnés par un « final », et

³⁴ Citons derechef (c.f. p. 315 de ce chapitre) les dires de Djébar à titre de rappel à ce propos : « J'ai écrit très vite les deux premières parties de *L'Amour, la fantasia*. Puis, je me suis arrêtée. J'écoutais beaucoup de musique allemande, Schubert, Beethoven. En étudiant la structure des sonates de Beethoven, j'ai compris qu'après deux parties construites sur des alternances opposées, il fallait une rupture, un éclatement (Alette Armel, « Assia Djébar, la mémoire des femmes » (entretien), *loc. cit.*, p. 99).

³⁵ Le long métrage de 1982 qu'a réalisé Djébar, *La Zerda*, a aussi obéi à une structure du contrepoint en jumelant à des images enthousiastes de la colonisation de l'Algérie (tournées évidemment par des Français) des voix meurtries, celles des Arabes victimes de cette sombre période de leur histoire. *L'Amour, la fantasia* a d'abord voulu se construire sur ce modèle en faisant alterner les témoignages des colonisateurs (et les images découlant de leurs descriptions) avec ceux des colonisés algériens, à laquelle la narratrice mêle sa propre voix. L'article de Bernard Aresu, « (D)écrire, entendre l'écran : *L'Amour, la fantasia* » (dans Sada Niang, *Littérature et cinéma en Afrique francophone, op. cit.*) et celui de Mireille Calle-Gruber, « L'image-son ou la pharmacie du cinématographe » (dans *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, op. cit.*) en rendent compte utilement. Tout cela a su en même temps commander au contrepoint de la sonate dont Djébar reconnaît l'influence dans l'écriture de son livre, d'autant que la question des voix reste souvent purement musicale chez cette auteure. Le contrepoint en musique classique consiste souvent à organiser la superposition de deux lignes mélodiques différentes.

³⁶ Mai Al-Nakib rappelle que : « the fantasia is a contrapuntal musical form that is essentially double (but which may also be plural). The main melody is accompanied by one or more other melodies with which it combines or diverges according to certain rules » (Dans « Assia Djébar's Musical Ekphrasis », *loc. cit.*, p. 270). Nous verrons un peu plus loin que Al-Nakib compare le roman *L'Amour, la fantasia*, dans sa structure, à ce type de fantasia.

présentant simultanément toutes sortes de régularités et d'irrégularités structurales, en témoigne éloquemment³⁷.

Dans le domaine de la critique, ces relations à la musique ont été diversement affirmées — bien que peu développées — par quelques chercheurs. Mais l'on note parfois chez certains d'entre eux une réticence à en appuyer l'effectivité³⁸. En ce qui nous concerne, nous voudrions de prime abord revenir brièvement sur ce qu'ils en disent. Mai Al-Nakib affirme ceci : « As a fantasia (celle de Beethoven), Djébar's novel establishes numerous contrapuntal doubles³⁹ [...] » ; « My study [...] foregrounds the musical features of Djébar's novel⁴⁰ [...] ». Guy Teissier n'hésite pas à avancer que *L'Amour, la fantasia* est une « vaste recomposition qui orchestre comme une symphonie les divers registres du passé collectif et individuel⁴¹ [...] », une œuvre dont la troisième partie, par sa référence à Beethoven, « ouvre pour le titre du volume de nouvelles significations, substituant à la chevauchée militaire guerrière le rythme musical de la sonate⁴²... » ; et que « par le choix d'architecture et d'écriture d'Assia Djébar, [les motifs du roman que sont les passés collectif et individuel de l'Algérie]

³⁷ Nous savons que *Vaste est la prison* offre pareillement à la lecture des chapitres-mouvements (sept, au total) à partir de la troisième section, et qu'un final clôt également le livre en quatrième partie. *Vaste est la prison* (1995) ayant été publié après *L'Amour, la fantasia* (1995), il semblerait que l'influence structurelle de la sonate remarquée dans le roman de 1985 se soit poursuivie pendant l'écriture du livre de 1995, mais pas de façon aussi marquée. L'auteure n'a rien laissé entendre à ce sujet et ces chapitres ne se réclament d'aucune esthétique musicale, ne convoquent aucun compositeur en plus de ne permettre aucun parallèle pertinent, tant au niveau de la forme que du contenu, avec l'art de la musique. Ils ne présentent pas de matière d'analyse à ce sujet. *Vaste est la prison* reste d'emblée, comme nous l'avons vu, sous l'emprise de la cinématographie.

³⁸ Raymond Michel, rappelons-le, s'exprime en ces termes : « Il serait tentant de prendre au mot le texte [de *L'Amour, la fantasia*], et de voir dans quelle mesure le terme *sonate* lui convient, [mais] cette importation notionnelle reste bien évidemment quelque peu métaphorique et risquée » (dans « Pour une lecture polyphonique. Assia Djébar : Langage, Tangage, Langage Tatouage », *loc. cit.*, p. 90). Il est intéressant néanmoins de constater que Djébar décrit à l'occasion implicitement son projet d'écriture en termes désignant un type d'œuvre musicale ou un autre. Cela à travers certaines descriptions, comme par exemple celle qui compare le silence précédant la conquête d'Alger, au début du roman, à celui d'« une ouverture d'opéra ». Le sujet de la colonisation algérienne étant au cœur du livre, il est difficile de ne pas aussi voir en cette ouverture du texte, celle, effectivement, d'une œuvre qui portera de nombreux signes d'habitude propres à une composition musicale (*Fantasia, op. cit.*, 14).

³⁹ Dans « Assia Djébar's Musical Ekphrasis », *loc. cit.*, p. 270. Al-Nakib souligne même que dans une traduction anglaise de *L'Amour, la fantasia*, réalisée par Dorothy S. Blair et Winifred Woodhull (London, Quartel, 1989), on trouve en préface la claire assertion d'une relation de correspondance entre la sonate de Beethoven et l'œuvre littéraire de Djébar : « Both Dorothy S. Blair, in the introduction to her translation of *L'Amour, la fantasia*, and Winifred Woodhull have noted the connection between the musical form of the fantasia and the structure of Djébar's novel », *ibid.*, p. 275.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ Dans « Paysages algériens dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », *loc. cit.*, p. 194.

⁴² *Ibid.*, p. 197.

s'entrecroisent et se tressent sur un mode plus musical que logique⁴³ ». Mireille Calle-Gruber formule pour sa part sa pensée ainsi :

Tout l'art d'Assia Djébar, et la nouveauté de son entreprise, résident en ce (mé) tissage le quel, conjuguant roman historique, autobiographie, composition fuguée, contrepoint vocal, agence le livre selon des subtilités arachnéennes qui l'apparentent à l'arabesque⁴⁴.

Jeanne-Marie Clerc déclare quant à elle que « le roman se compose de trois parties dont la troisième seule s'affiche comme proprement musicale », par les voix qu'elle déroule et leur caractère oral, qui « débouchent sur des effets sonores — clameurs, murmures, chuchotements, conciliabules, soliloques⁴⁵ — [...] ».

Lorsque nous aurons retenu dans quelle mesure plus précisément chacun de ces critiques découvre une parenté entre *L'Amour, la fantasia* et la musique, nous ajouterons nos propres idées sur cette question afin que soient mis en lumière les procédés d'écriture qui permettent au roman de créer des effets de musicalité.

— Les critiques

Al-Nakib, Teissier, Calle-Gruber et Clerc s'accordent tous pour dire que les deux premiers tiers du roman observent une structure symétrique du contrepoint classique, multipliant régulièrement des jeux d'alternance, de parallèles et de paradoxes entre les thèmes abordés, alors que le dernier tiers du livre cède à la dissymétrie, privilégiant l'éclatement d'une telle structure, favorisant des contrepoints plus libres, moins prévisibles, irréguliers. Mais ils le font chacun à leur façon, ce que nous tenterons de mettre en relief, de même que les différents aspects du rapport écriture-musique qu'ils commentent brièvement.

Mai Al-Nakib, en quelques pages⁴⁶, répertorie les couples thématiques qui se développent en contrepoint dans *L'Amour, la fantasia*, selon une relation de convergence ou non. Le plus important d'entre eux est sans conteste celui qui, dans les deux premières parties du roman, jumelle l'histoire personnelle de la narratrice à celle de l'histoire coloniale de l'Algérie, où l'amour et la guerre font l'objet d'une riche

⁴³ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁴ Dans *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, op. cit., p. 42.

⁴⁵ Dans *Assia Djébar. Écrire, Transgresser, Résister*, op. cit., p. 133.

⁴⁶ Dans « Assia Djébar's Musical Ekphrasis », loc. cit., p. 270-273.

dialectique. Dans le dernier tiers du livre, souligne Al-Nakib, qui présente essentiellement une collectivité de femmes (incluant la narratrice principale⁴⁷) livrant des témoignages divers — particulièrement sur leur expérience de la guerre d'indépendance d'Algérie —, le contrepoint devient plus libre et plus fantaisiste, il fait défiler une série de couples thématiques. Les prises de parole féminines mettent effectivement en scène les doubles questions suivantes : celles de l'Algérien et du Français, de la femme urbaine et de la femme campagnarde, de la femme non voilée et de la femme voilée, d'une vie en mouvement et d'une vie condamnée à la fixité. Toutes demeurent cependant ostensiblement liées de façon signifiante, étant entendu qu'elles s'éclairent par leur contraire, qu'elles se définissent par ce qui leur est opposé.

Guy Teissier propose une vision similaire des deux premières sections de *L'Amour, la fantasia*, mais livre néanmoins une observation plus fine de la troisième, malgré qu'elle reste également sommaire⁴⁸. Loin de nier l'aspect éminemment complexe de la dernière partie du livre, il préfère d'abord remarquer qu'elle présente aussi en certains points une organisation rigoureuse, dans la mesure où les quatre premiers mouvements juxtaposent invariablement, dans l'ordre : un témoignage autobiographique de la narratrice principale, celui d'autres femmes (qui furent interviewées par elle), lesquels débouchent sans cesse sur un retour à la narration inaugurale, offerte en italique, et sur un texte final toujours titré « Corps enlacés ». Le cinquième mouvement, quant à lui, mérite d'être étudié isolément pour certaines particularités distinctes qui le caractérisent. Nettement plus court que les précédents, il n'est composé que de deux témoignages, fort brefs, de la narratrice principale. Le second clôt encore le mouvement dans une forme italisée, mais qui ne donne pas lieu à un « Corps enlacés », qui se prolonge plutôt vers le « final » du roman. Pour Teissier, la complexité de la dernière section de *L'Amour, la fantasia* réside dans le fait qu'elle fait éclater la structure binaire (histoire individuelle / histoire coloniale) déployée en alternance dans les deux premiers tiers du livre. Cet éclatement se manifeste d'emblée dans une chronologie brisée dont le désordre s'amplifie au fil de la lecture à travers des récits-souvenirs tantôt récents, tantôt considérablement reculés dans le temps, ne se fixant jamais dans une période précise de la vie des personnages ou de l'Histoire de

⁴⁷ Que l'on associe, rappelons-le, à l'auteure Assia Djebar.

l'Algérie. La mémoire ainsi réactualisée brasse alors forcément des sujets hétéroclites qui s'exposent les uns à la suite des autres sans transitions notables, que nous avons déjà analysées d'un point de vue cinématographique.

Dans la foulée de tout ce qui a déjà été soulevé ici, Mireille Calle-Gruber ajoute⁴⁹ ceci d'original, à travers une perspective plus « mathématique » :

Alors que les deux premières parties offrent une construction sensiblement symétrique (Première Partie : 58 pages, 4 sections, un bref final en italique ; Deuxième Partie : 66 pages, 3 sections, un bref final en italique), la Troisième constitue une dissymétrie démesurée... et mesurée puisqu'elle a 128 pages, soit la longueur des deux premières réunies. Cette troisième partie bat la mesure en Cinq mouvements plus un final annoncé doublement, en arabe *Tzarl-rit* et en français⁵⁰ [...]

La critique considère en outre les témoignages-voix, dont nous avons fait état plus haut, comme des variations sur la mélodie, la composition, la partition que constitueraient, de manière métaphorique, les dernières pages de *L'Amour, la fantasia*. Cela, surtout à travers le système compliqué de titres qui les coiffent (répétés alors même que les récits évoluent et changent), et qui n'est pas sans causer, selon elle, une certaine déroute chez le lecteur :

Cette troisième partie bat la mesure en Cinq mouvements plus un final annoncé doublement, en arabe *Tzarl-rit* et en français, mais perd bientôt le lecteur par un jeu déroutant de répétitions (cinq fois le sous-titre « Voix » ; trois fois « Voix de veuve » ; quatre fois « Corps enlacés ») et de différences (« L'école coranique/Voix de veuve » ; « Le cri dans le rêve/Voix de veuve »). Il résulte de cet assemblage l'impression d'une ampleur croissante, d'une sorte de crue des récits, proliférant, multipliant versions et témoignages. Croisements, déplacements, redites, scansions l'emportent.⁵¹

Pour finir, Jeanne-Marie-Clerc, au-delà des considérations qu'elle partage avec ses pairs au sujet de la symétrie et la dissymétrie structurelles des différentes parties de *L'Amour, la fantasia*, engage à son tour une réflexion particulière autour du dernier tiers du roman. Elle rappelle que celui-ci s'ouvre sur un témoignage autobiographique de la narratrice principale, « qui reprend la thématique du cri sur laquelle se fonde la seconde partie du roman [intitulée *Les cris de la fantasia*], en une sorte d'effet musical de « tuilage », c'est-à-dire de superposition de la fin du chant initial avec le début du

⁴⁸ Dans « Paysages algériens dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar », *loc. cit.*, p. 196-201.

⁴⁹ Dans *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 43-51.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 44.

chant suivant⁵² ». Et elle poursuit en commentant la succession des voix-témoignages qui a cours dans cette ultime section du livre de cette manière :

[...] la construction musicale, par le travail alterné des voix divergentes [par les sujets qu'elles abordent] et pourtant consonnantes [dans toujours un seul et même cri de douleur], par la succession des tonalités [les cris côtoient les chuchotements, etc.] qu'elle rend possible, permet d'éviter discours et démonstrations, et de faire surgir des évidences [liées à des états d'âme] qui sont ressenties, et non comprises, dans l'abstraction d'une impression purement sensorielle, renforcée par la puissance poétique du texte. Cette puissance poétique est explicitement évoquée comme une aspiration musicale de la part de la narratrice⁵³ [...].

Les critiques s'arrêtent ostensiblement tous sur des procédés d'écriture structurels qui créent des effets sensibles de musicalité liés au genre de la sonate — et Clerc est sans doute celle qui l'explique le mieux en disant que la structure du texte djebarien « permet de faire surgir des évidences qui sont ressenties [...] dans l'abstraction d'une impression purement sensorielle ». Et ces effets rappellent certes fréquemment le lecteur à l'expérience de la sonate alors qu'il ne quitte pas le texte littéraire. Dans les lignes qui suivront, nous aimerions en répertorier quelques autres qui n'ont encore jamais été mentionnés. Assez proches de ceux qui découlent de la sonate de Beethoven, ils résultent de caractéristiques scripturaires (surtout formelles, encore une fois) précises, de procédés d'écriture structurels particuliers.

— Effets de fantasia

La sonate est généralement fondée sur le principe suivant lequel les mouvements doivent être bien liés entre eux, et donc, peu séparés, malgré qu'ils puissent développer parfois — et c'est le cas dans une « fantasia » telle que celle de Beethoven⁵⁴ — un ensemble de motifs disparates. La barre double devient alors une

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Dans *Assia Djebbar. Écrire, Transgresser, Résister, op. cit.*, p. 133.

⁵³ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁴ Le musicien, avide d'originalité, est entre autres reconnu pour avoir voulu affranchir la sonate de ses règles classiques. Son audace et sa créativité artistiques ont notamment été étudiées par Barry Cooper, dans *Beethoven and The Creative Process*, Oxford, Clarendon Press, 1990. Il n'est pas étonnant qu'Assia Djebbar ait manifesté de l'intérêt à son endroit. Les autres artistes qui l'ont inspirée en tant qu'écrivaine ont, de la même manière, fait partie de ceux qui ont concouru au renouvellement de certains fondements esthétiques : Delacroix en offrant à l'Occident, pour la première fois en 1832, la vision du corps féminin emprisonné dans le harem ; Picasso en libérant cette même femme musulmane de son lieu d'enfermement pour la dévoiler, nue, au public, alors qu'elle fut de tout temps frappée par l'interdit de l'image ; Kandinsky en s'attachant, avec l'abstraction, à rendre compte d'une réalité plus spirituelle des corps habituellement figurés.

indication précieuse permettant d'annoncer la mesure introductive d'un nouveau mouvement qu'il faut d'ailleurs ne jamais perdre une seconde à aborder. Dans la sonate *Quasi una fantasia*, par exemple, des inscriptions en italique somment même l'interprète, qui achève de jouer un mouvement, d'attaquer subitement le suivant, c'est-à-dire sans attendre, bien qu'il puisse être naturellement tenté de céder à quelques secondes de pause pour effectuer la transition entre les deux, étant donné ce qui les oppose diamétralement en termes de thème musical. Elles sont clairement visibles au niveau des barres doubles et se lisent comme suit : « *Attacca subito l'Allegro* » ; « *Attaca subito l'Adagio* » ; « *Attaca subito l'Allegro vivace* » ; « *attaca* »... La dernière partie du roman d'Assia Djebar *L'Amour, la fantasia* demeure absolument significative de ce point de vue puisqu'elle démontre le souci d'un enchaînement rigoureux entre ses différents « mouvements », alors que leur transition est problématique si l'on considère justement, comme certains critiques l'ont fait, l'hétérogénéité manifeste des sujets abordés entre les mouvements⁵⁵. Avec Teissier, nous avons déjà mentionné que chaque mouvement se termine sur un court chapitre intitulé « Corps enlacés ». Or nous sommes d'avis que c'est précisément dans l'insistance de cette thématique de « l'enlacement », qui clôt chaque mouvement tout en annonçant le suivant (comme la barre double le suggère en musique), que s'opère le travail de « liaison » entre les mouvements. Par les sujets hétéroclites que ces derniers favorisent, s'ils restent, certes, d'emblée, des entités détachées — c'est-à-dire pouvant être considérées de façon autonome — ils n'en sont pas moins, dans cet ensemble que représente la troisième partie du livre, des « corps enlacés », soumis à l'impératif de l'enchaînement.

Le caractère oral des voix de cette section du roman, reprises d'entrevues qui n'ont finalement jamais servi à la réalisation du film *La Noubia*, prédispose par ailleurs l'écriture à ce rapport productif à la musique de Beethoven, car la voix orale est

⁵⁵ À titre d'illustration, le premier mouvement se termine sur le thème de « La voix de Chérifa » (*Fantasia*, *op. cit.*, 160), marquée par la guerre d'indépendance d'Algérie, alors que le mouvement suivant s'ouvre sur celle de la narratrice principale évoquant le souvenir de sa grand-mère maternelle. Le deuxième mouvement s'achève sur le thème de la voix de Lila Zohra, autre femme meurtrie par la guerre, pour donner lieu au troisième mouvement qui, pour sa part, relate l'expérience de l'initiation spirituelle de la narratrice principale. Le quatrième mouvement, de son côté, prend fin sur le thème d'une voix de veuve qui fait place, au début du cinquième mouvement, à celle de la narratrice principale qui se remémore un rêve récurrent hanté par la vision du cadavre de sa grand-mère.

naturellement portée à l'improvisation. Elle peut librement se permettre d'évoluer dans un sens continuellement imprévisible et s'associer ainsi à une dynamique performative du spectacle. Cela à l'image de la sonate *Quasi una fantasia* qui rappelle l'impromptu, qui enchaîne motifs mélodiques et mouvements avec une spontanéité tour à tour étourdissante et déconcertante.

Il nous semble important de souligner, dans un autre ordre d'idées, que la sonate 13 *Quasi una fantasia* de Beethoven (opus 27 # 1 en mi bémol majeur) incarne en fait le premier volet d'un diptyque musical — auquel elle prête d'ailleurs son nom — que la sonate 14, assez populaire et dite « à la lune », complète (opus 27 # 2 en do dièse mineur). En citant Beethoven dans l'exergue qu'elle destine à la troisième partie de son roman, Assia Djébar ne manque d'ailleurs pas d'apporter cette information en ajoutant, juste en dessous de sa citation « *Quasi una fantasia...* » : Ludwig van Beethoven — opus 27 — sonates 1 et 2. En dehors de quelques motifs communs, ces opus partagent peu de ressemblances apparentes, demeurent d'un genre assez différent et il est donc difficile de comprendre *a priori* ce qui les lie. C'est d'ailleurs pourquoi on les considère, plus souvent qu'autrement, séparément, ignorant volontairement ou volontiers qu'ils forment tous deux un ensemble. Il est rare, en effet, que l'on présente la sonate à la lune, très connue, dans sa parenté avec la sonate *Quasi una fantasia*. Pourtant, même si ces compositions peuvent aisément être appréciées de manière indépendante l'une par rapport à l'autre, il n'en reste pas moins qu'elles font partie d'une unité. Celle-ci, dans sa volonté fantaisiste à réunir la différence, est digne d'un titre de fantasia.

Or il nous paraît évident que le roman *L'Amour, la fantasia*, bien qu'il soit divisé en trois grandes parties, se présente comme un assemblage similaire. Les deux premières parties, parce qu'elles sont souvent étudiées ensemble, mais surtout séparément vis-à-vis de la troisième partie du livre, constituent avec cette dernière un diptyque également placé sous le signe à la fois de la réunion (que la lecture impose : « lire c'est lier⁵⁶ ») et de la rupture (formelle : symétrie structurelle du premier « volet »

⁵⁶ Raymond Michel, « Pour une lecture polyphonique. Assia Djébar : Langage, Tangage, Langage Tatouage », *loc. cit.*, p. 88.

et dissymétrie de l'autre). « La réussite [de la] sonate — et donc celle du roman — tient à cette aptitude à réunir ce qui est apparemment disparate⁵⁷ [...] ».

On pourrait se demander si, en écrivant son roman, l'auteure s'est surtout laissée inspirer par le diptyque *Quasi una fantasia* (par les deux sonates dont elle prend la peine de rappeler l'existence dans son épigraphe) ou plutôt simplement par la première sonate de ce diptyque qui porte le même titre. Et cela, autant lors de la rédaction des deux premières parties de son roman que lors de la troisième et dernière section, même si celle-ci est la seule, somme toute, à jouir d'un renvoi direct à l'œuvre *Quasi una fantasia* du compositeur, par l'exergue dont elle se coiffe.

Les deux premières parties du roman possèdent, par exemple, une symétrie contrapuntique structurelle qui se rapproche davantage de celle de la sonate à la lune, classique dans sa forme, tandis que la dissymétrie formelle de la troisième section du livre rappelle surtout celle de la sonate *Quasi una fantasia*. Mais l'ordre de présentation des sonates reste pourtant différent de celui des différents grands volets du roman : la sonate à la lune succède à la sonate *Quasi una fantasia* dans le diptyque de Beethoven, alors que dans le livre de Djébar, les deux premières sections précèdent celle qui est associée à l'épigraphe.

Ne serait-ce que par le biais de cette remarque, force est de constater qu'il est impossible de répondre rigoureusement à notre interrogation formulée un peu plus haut. Djébar n'a jamais donné d'indication à ce sujet et il n'est absolument pas question de réécriture de quelque composition ou sonate que ce soit, mais seulement d'une inspiration générale, liée à la forme sonata et/ou fantasia en musique, qui se mesure difficilement et dont les traces, laissées dans le roman (explicites ou implicites) restent complexes et délicates, aussi bien à identifier qu'à démêler. L'insistance avec laquelle l'auteure revient cependant sur l'idée de fantasia, qui se manifeste d'abord dans le titre du livre *L'Amour, la fantasia*, ensuite dans l'exergue présentant la troisième partie, « *Quasi una fantasia...* », puis, dans le « Final » à travers un court chapitre de deux pages et demi titré « La Fantasia » — cela sans compter dans ces nombreux passages du roman où la fantasia est nommée. Cette insistance multiple, donc, incline toutefois à penser que c'est surtout le caractère fantaisiste du diptyque musical *Quasi una fantasia*,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 90.

et celui, plus marqué, de la sonate portant le même titre, qui inspire l'œuvre littéraire dans sa forme globale, d'autant que cela a pu se vérifier de maintes façons.

L'inégalité de la longueur des mouvements propre à la sonate *Quasi una fantasia* — mais aussi à la musique de Beethoven en général qui aime à développer des mouvements tantôt longs, tantôt courts —, se vérifie de plus dans celle des mouvements de la dernière section du livre *L'Amour, la fantasia*, alors que le premier mouvement compte 33 pages ; le deuxième, 27 pages ; le troisième, 26 pages ; la quatrième 21 pages ; et le dernier, 7 pages⁵⁸. Le « final » du roman est tout aussi court avec ses 8 pages, de même que celui de la sonate, rapide, intitulé « Presto », et qui se résume en exactement trois lignes.

À l'intérieur même des mouvements de la sonate *Quasi una fantasia*, surgissent toujours des passages qui se distinguent par leur variation rythmique, laquelle exige chaque fois une exécution marquée par la vitesse, et donc la virtuosité. Ces passages peuvent être annoncés, sur une partition, par de succinctes indications en italique (« *Attacca subito l'Allegro vivace* ») et se présentent à la lecture sous les titres suivants : « *Allegro* », « *Allegro molto e vivace* » et « *Allegro vivace*⁵⁹ ». Les mouvements des dernières pages du roman *L'Amour, la fantasia* ont aussi la particularité d'inclure de forts brefs chapitres, qui ne dépassent jamais le cadre de deux pages et demi, et qui se démarquent non seulement par le fait qu'ils sont lus rapidement, mais également par celui d'une écriture en italique : « *Clameur* » pour le premier mouvement ; « *Murmures* » pour le deuxième mouvement ; « *Chuchotements* » pour le troisième mouvement ; « *Conciliabules* » pour le quatrième mouvement ; « *Soliloque* » pour le cinquième mouvement.

Les titres « *Clameur* », « *Murmures* » et « *Chuchotements* », auquel s'ajoute celui du « Final », à savoir « *Tzarl'rit* », ne sont certes pas sans créer des effets de nuances dans le sens proprement musical du terme. Dans la sonate *Quasi una fantasia* de Beethoven, les nuances ont pour particularité — toute fantaisiste, encore une fois — de changer de nature, faisant brusquement passer le jeu d'une interprétation calme et douce (en mode *pp* ou *piano piano*, etc.) à celui d'une interprétation nettement

⁵⁸ Ceci dit, si les mouvements de Djébar évoluent dans un sens décroissant de longueur, ceux de la sonate *Quasi una fantasia* de Beethoven progressent plutôt dans le sens inverse (croissant).

⁵⁹ C'est le cas sur la partition de la sonate de Beethoven.

plus forte, passionnée, voire violente (en mode *sf* ou *sforzando*). Le contraire a également lieu : souvent, quelques notes qui doivent d'abord résonner fortement à l'oreille, doivent aussitôt ensuite s'éteindre dans un murmure. L'on rencontre même, plus rarement cependant, des mesures simultanément soumises à l'impératif du *forte* et du *piano*, d'un jeu qui se veut être à la fois de l'ordre du hurlement et du susurrement. Des mentions telles que *fp* (*forte piano*) et *sfp* (*sforzando piano*) les caractérisent alors. Or à travers les dernières pages de son livre, Djébar déroule aussi parfois le thème de la voix de manière à la faire soudainement passer par ces deux extrêmes, tantôt par le cri, tantôt par le chuchotement — dans un laps de temps très court —, prêts même à se confondre à certains moments. Il s'agit d'une chose remarquable dès le début du premier mouvement, quand la narratrice principale, suivie par un inconnu, se met à hurler pour subitement continuer de s'exprimer dans un murmure :

[...] la voix explose. Libère en flux toutes les scories du passé. Quelle voix, est-ce ma voix ? je la reconnais à peine.

[...]

La voix, ma voix [...] ne peut s'interrompre. [...]

[...]

Derrière, l'inconnu que j'ai oublié suit toujours ; ralentit quand je ralentis, et, lorsque ma voix opprimée va pour s'adoucir, ou mourir : — Je vous en prie, madame, ne criez pas comme cela ! proteste-t-il

Le cri s'est arrêté net. [...]

— Laissez-moi seule s'il vous plaît !

J'ai parlé d'un ton presque doux [...].

— S'il vous plaît ! répété-je plus bas (*Fantasia*, 131-132).

La transition radicale qui s'effectue ici entre le cri *forte* et le chuchotement *piano piano* crée un effet esthétique presque musical puisqu'elle reproduit en quelque sorte un changement inopiné de nuance. C'est plus précisément dans la représentation de la voix, des modulations qui nous sont exposées que le contraste s'opère. Cela dans un contexte déjà chargé d'indices intermédiaires explicites renvoyant à la musique, qui permettent de lire ces voix et modulations dans une perspective musicale.

L'irrégularité fantaisiste marque donc la troisième partie du roman *L'Amour, la fantasia* à bien des niveaux, comme c'est le cas pour la structure générale de la sonate *Quasi una fantasia* : au niveau des motifs utilisés en contrepoint ; de la longueur des mouvements ainsi que de certains de leurs passages internes ; et de la nature des nuances déployées. Mais cette irrégularité marque aussi les développements

mélodiques qui, dans la composition de Beethoven, alternent sans cesse entre d'interminables phrasés, « fleuves », déroulés en accords, arpèges et notes déliées ; et d'autres, plus courts, saccadés, hachés, faits de successions d'accords plaqués ou de notes jouées en staccato. Cela n'est pas sans faire penser à ces phrases du roman *L'Amour, la fantasia* dont nous avons déjà parlé dans le courant de cette thèse⁶⁰, et qui se veulent être tantôt anormalement longues, tantôt brèves et expressives. La dernière partie du livre en présente aussi un certain nombre⁶¹, parmi lesquels nous pouvons citer les suivants :

Puis le retour se fait sur soi-même, ou tout au moins sur l'époux, évoqué par un « il » trop présent — plutôt que de se plaindre d'un malheur domestique, d'un chagrin trop connu (une répudiation, une séparation momentanée, une dispute d'héritage), la diseuse, évoquant son propre sort, conclura la résignation envers Allah et envers les saints de la région (*ibid.*, 175).

Quant au nombre des « moudjahidine », pouvais-tu les compter ? Tu ne pouvais pas ! Même quand à deux ils entraient dans une demeure, ils semblaient remplir le patio !... Et pouvais-tu parler ? Tu ne pouvais pas ! Seulement contrôler la cuisson, ainsi, toute la journée⁶² [...] (*ibid.*, 167).

Le récit djebarien favorise donc indubitablement des procédés d'écriture capables de reproduire des effets de fantasia proches de ceux que créent les techniques de composition propres à la sonate de Beethoven.

Conclusion

Tout au long de ce chapitre, nous avons pu apprécier la manière dont le récit djebarien entretient des rapports aussi pluriels que féconds avec la musique. Certains passages analysés nous ont même démontré combien, parfois, cette relation est loin d'être exclusive, dans la mesure où elle peut également se doubler de renvois faits à l'art cinématographique. La nature profondément hybride de l'intermédialité littéraire

⁶⁰ Lorsqu'il était question d'aborder l'influence de l'oralité dans l'écriture djebarienne (c.f. pages 212 à 215).

⁶¹ Nous avons déjà fréquemment précisé qu'elle est marquée par l'oralité, ce qui n'est donc pas étonnant, cette troisième partie du roman étant une transcription de voix enregistrées lors d'entrevues qui furent réalisées en vue du tournage du film *La Nouba*.

⁶² Notons que les points d'interrogation et d'exclamation successifs recréent aussi en quelque sorte l'effet du staccato en musique. Précisons qu'il s'agit là d'une narration et non d'un discours direct. D'ailleurs, tous les chapitres-voix dont nous avons parlé jusqu'ici ne se présentent jamais autrement. N'étant introduits par aucun guillemet ou tiret, ils s'imposent comme des voix narratives.

mise à l'œuvre dans le récit djebarien, explique bien ce phénomène et rappelle, par conséquent, à quel point celle-ci demeure délicate à démêler.

Dans le prochain et dernier chapitre, les arts qui ont minoritairement inspiré l'écriture de Djébar seront à l'honneur. Nous aurons ainsi le loisir d'observer comment la photographie et la mosaïque ont leur part d'influence dans la pratique d'une telle intermédialité.

CHAPITRE VI

Arts Mineurs : Photographie et mosaïque

dans le récit djebarien

1) Photographie et littérature dans le récit djebarien

La photographie n'inspire pas le travail scripturaire d'Assia Djébar autant que le cinéma, la peinture ou la musique. Il ne s'agit pas d'un thème central dans l'une ou l'autre de ses œuvres. Mais dans l'ensemble des textes de notre corpus, nous sommes d'avis que Djébar fait assez souvent des renvois explicites à la photographie pour que celle-ci retienne notre attention. Cela à titre de média ayant contribué à déterminer certains procédés d'écriture susceptibles de créer implicitement, à la lecture, des *effets photographiques*. C'est l'hypothèse que nous posons.

Lorsque le média photographique est clairement mentionné dans le récit djebarien, il l'est dans le sens large du terme, et de façon dispersée ainsi qu'isolée. Les photographies dont il est question sont par ailleurs toujours de nature étonnamment différente et font l'objet de descriptions plus ou moins élaborées (on se contente surtout d'en résumer le contenu). Les prises citées ont effectivement tantôt été réalisées dans une école, au sein d'une famille ou lors d'un moment historique ; tantôt sur une scène de crime ou de tournage cinématographique¹. À aucun moment, toutefois, le sujet de la photo d'art n'est abordé chez Assia Djébar.

Nous proposons, dans un premier temps, de passer en revue toutes ces références à la photographie. Étant donné leur caractère limité, cette entreprise est possible et demeure à notre sens souhaitable, puisqu'elle permet de nous éclairer concrètement sur la place qu'occupe le média photographique dans l'écriture djebarienne et sur les diverses modalités de sa représentation littéraire.

1.1 Parler de photographie dans le récit djebarien

Dans le recueil *Femmes d'Alger*, nous ne retrouvons que deux renvois à la photographie. La première concerne les photos d'un nourrisson : « Je rapporte à Nadir les nouvelles de là-bas ; je développe pour lui les photos qui marquent la transformation du bébé² » (*Alger*, 48) ; la deuxième, nettement plus intéressante, s'attarde à décrire comment l'on photographiait les Algériennes porteuses de bombes

¹ Cette liste n'est pas exhaustive.

² Anissa, la bru de Fatima dans « La nuit du récit de Fatima », est la narratrice. Nadir est son mari qui doit momentanément vivre dans une autre ville que celle de sa famille pour son travail.

en pleine guerre d'indépendance lors de la résistance... « On photographiait dans les rues vos corps dévêtus, vos bras vengeurs, devant les chars... [...] Vos yeux révoltés... quoi... Vos corps utilisés en morceaux, en tout petits morceaux³ » (*ibid.*, 111). Ce passage a évidemment la qualité de souligner l'esthétique du fragment propre à l'acte photographique, lequel, par ses opérations de cadrage, sectionne — comme on le fait au cinéma et en peinture —, une image, la morcelle pour n'en retenir et présenter qu'une ou certaines parties, ce que Roland Barthes nomme des « détails poignants » (ou *punctum*) dans *La Chambre claire*⁴. L'extrait des *Femmes d'Alger* se poursuit ainsi...

On devrait faire des gros plans [...] de la femme : voilà des doigts ordinairement teints de henné, habituellement mains actives des mères préservées (visage en feu pour faire le pain et pour se brûler), les mêmes doigts sans henné mais avec ongles faits⁵, qui portent des bombes comme des oranges (*ibid.*, 111-112).

L'intérêt accordé à la question du fragment visuel est renouvelé ici à travers la description photographique qui est faite des doigts et du visage des mères algériennes, présentés en gros plans.

Dans *L'Amour, la fantasia*, nous comptons trois mentions, dont l'importance reste moindre. Le court chapitre « Les trois jeunes filles cloîtrées » présente d'abord des adolescentes (incluant la principale narratrice-personnage du roman que l'on associe à Assia Djebar et qui se plaît à se remémorer l'époque de sa jeunesse) dont les passe-temps favoris, l'été, consistent entre autres à échanger « les photographies des vedettes du cinéma et du théâtre arabe » (*Fantasia*, 22). Et à un autre endroit du roman, on peut lire, à propos d'une correspondance amoureuse entretenue entre cette même narratrice et un soupirant de classe, qu'elle n'accepte de lui que des mots, « [refusant] la photographie, ou toute autre trace visuelle⁶ » (*ibid.*, 75). Lors du dernier

³ Djebar ne renvoie effectivement pas à la photographie uniquement en tant qu'objet et s'intéresse aussi parfois à ce qui entoure concrètement sa production matérielle, à l'*acte photographique* (ainsi qu'à la pose des individus saisis par le flash) proprement dit, pour reprendre le titre du livre incontournable de Philippe Dubois (Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1983). D'autres exemples de ce genre seront rapportés dans cette section du chapitre.

⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

⁵ Le style « télégraphique » est bel et bien celui de cet extrait, loin d'être étranger à la question du fragment.

⁶ Ce refus d'avoir accès au portrait du jeune homme est le fait d'une pudeur toute religieuse que manifeste l'adolescente musulmane et ne signifie aucunement un manque d'intérêt quelconque pour la photographie.

tiers du roman, enfin, l'un des chapitres-voix qui est consacré au témoignage de Chérifa explique comment Ahmed, le jeune frère de celle-ci, après avoir été sauvagement abattu sous les yeux de sa sœur, a été « dépouillé de ses papiers, des photos qu'il portait sur lui » (*ibid.*, 138).

De tous les récits de notre corpus, *Vaste est la prison* est sans conteste le texte qui foisonne le plus d'allusions faites au média photographique, parce qu'il est fortement marqué par le septième art. La photo de cinéma⁷, comme thème, y occupe en effet une place majeure, entre autres types de photographies dont le récit fait mention. Nombreuses, elles le sont, certes, ces références, mais leur variété doit en outre être mise en relief, ainsi que la longueur exceptionnelle des descriptions qui leur sont parfois accordées.

Citons pour commencer l'exemple suivant... Plongée dans les repérages de son premier film, la principale narratrice-personnage du roman se présente notamment accompagnée de Julien, un ami qui s'improvise photographe : « Julien et moi, nous faisons, du même rythme, les repérages les plus féconds. Nous revenions, complices, des gerbes d'images entre nous » (*Prison*, 111). Julien lui « confie » même, à cette époque de sa vie, « toutes les photos » (*ibid.*, 112) de leurs repérages effectués un été plus tôt. Deux semaines après cet épisode, la narratrice affirme recevoir de son camarade parti à l'étranger :

[...] une carte [...] : une photographie qu'il avait prise d'une jeune femme, assise sur la pente d'une colline, devant sa mesure et jouant avec son bébé, dans une lumière irisée... Quelques lignes de Julien, derrière : là, dans ce village où il avait contemplé des scènes analogues toute la journée, il pensait à moi, au printemps précédent où nous avons si bien travaillé, « regardé », écrivait-il — et il terminait :
« Demain, ce sera l'Himalaya, et la nouvelle piste. Je suis heureux. Au revoir, patron⁸ ! » (*ibidem*).

⁷ Mentionnons au passage que René Prédal a signé un ouvrage important sur ce sujet, *La photo de cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985.

⁸ Nous avons ici un exemple intéressant de description ekprastistique d'une image photographique. Le fait que cette image donne lieu à un commentaire écrit (sur la carte postale et que le roman rapporte) n'est aussi pas dénué d'intérêt : selon Bernard Vouilloux, l'image suscite inévitablement, chez l'écrivain qui la reçoit, la contemple et la lit, le désir d'y répondre avec des mots : « Le rapport entre le lisible et le visible est à construire par le lecteur/spectateur [...]. Tout *étant* est promu à la signification, à partir du moment où il semble avoir été isolé, *cadré* par le discours⁸ [...]. », écrit-il dans *La Peinture dans le texte* (*op. cit.*, p. 10 et 115).

Beaucoup plus loin dans le récit, la photo de cinéma continue d'être une activité à l'honneur, cette fois sur un plateau de tournage cependant. Il est écrit que « Julien, l'ami qui se veut [...] photographe, prendra des photos de plateau [...] » (*ibid.*, 174). Parmi elles, une « image lointaine », celle d'un homme qui « regarde sa femme [...] dormir⁹ » (*ibidem*). La narratrice, à la vue de cette image, en vient naturellement à se rappeler la vision que les touristes retiennent de l'Algérienne¹⁰, celle du « corps femelle voilé entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'œil » (*ibidem*) ; celle qu'ils « photographient, parce qu'ils trouvent pittoresque ce petit triangle noir à la place d'un œil, ce regard miniature [...] » (*ibid.*, 175), « ce regard artificiel [...], cette fente étrange [...] » dans le tissu (*ibidem*).

Sur ce même plateau, encore quelques chapitres plus loin dans le roman, la vue d'une jeune et belle mère avec « son bébé allaité mais malade » (*ibid.*, 223) dans une chambre retient la narratrice qui la surnomme La Madone. On lui interdit néanmoins de prendre en photo cette femme ou de la filmer. C'est alors que l'image de cette ravissante mère rappelle à la narratrice une photographie de famille, « pâlie », sur laquelle figure « l'épouse de [son oncle] paternel, morte en couches à vingt ans [...] » (*ibidem*). Elle se la remémore, sur le cliché, « [...] assise, le visage allongé, le corps évanescent, dans l'énorme fauteuil d'un salon syrien dont le luxe nacré [l'intimidait¹¹] [...] » (*ibidem*).

Dans un autre extrait du texte, la narratrice se souvient des années 1940-41, période tourmentée de l'Algérie occupée par la France. Revient surtout à elle la fascinante image d'une photographie affichée sur le mur de sa chambre d'enfant et

⁹ L'acte photographique est encore au centre de l'attention dans ces passages consacrés à la photo de cinéma.

¹⁰ L'image, certes, déclenche toujours presque invariablement le mécanisme du souvenir chez le personnage djebarien. Elle suscite aussi souvent chez lui toutes sortes de réflexions, voire de digressions. Nous verrons même plus loin que dans le cas de la photographie, l'image éveille en outre la rêverie chez ce personnage pour devenir un catalyseur de la fiction et de l'écriture, lesquelles finissent donc par déborder le cadre de la photo et de sa représentation littéraire.

¹¹ Il est fascinant de constater ici que l'image de la Madone, bien qu'elle ne puisse être filmée ou photographiée par la narratrice, s'impose aux yeux de cette dernière d'une manière toute photographique, au point d'être associée, dans ses souvenirs, au cliché de l'une de ses tantes par alliance. Tout se passe comme si les yeux de la narratrice fonctionnaient selon un mode photographique ; comme s'ils posaient un regard « photographique » sur ce qui les entoure, saisissant les êtres et les choses à la façon d'un appareil qui réalise des prises. L'image de la Madone contemplée est automatiquement « saisie » par l'œil et figée dans l'esprit de la narratrice en souvenir-photo auquel elle est associée, souvenir qui donne lieu à des digressions, descriptions et réflexions précises.

qu'elle contemplait toujours depuis son lit où elle se couchait, portrait d'un « militaire français moustachu, assez élégant, qui [la] fixait longuement dans le triangle de lumière découpé par la porte ouverte : un certain général Weygand¹² [...] » (*ibid.*, 259).

Le passage qui demeure néanmoins le plus incontournable du livre se penche sur une photographie de classe pour en faire le propos principal à travers cinq pages entières (*ibid.*, 267-271). Il s'agit derechef d'une expérience vécue par la narratrice lors de sa prime jeunesse, toujours en 1940. Cette expérience s'est voulue véritable événement dans la mesure où la narratrice a été saisie au centre d'un groupe d'élèves uniquement composé de garçons. Elle était alors la première fillette de l'histoire de son patelin à bénéficier d'une instruction (grâce à son père instituteur qui l'a tout simplement intégrée à sa classe). Elle était en outre la toute première fille à se trouver mêlée à des confrères masculins pour une séance photo, dans un pays où le sexe féminin était par définition interdit d'image. La description de cet épisode tente de restituer l'acte photographique qui a immortalisé l'image de la fillette placée au centre de la classe de son père occupé à soigner sa pose, nous le verrons ultérieurement. Elle s'entoure aussi de deux autres descriptions tout à fait intéressantes : la première s'attache à rendre compte du regard que posait l'enfant d'alors sur cette même classe, plus particulièrement sur les garçons qui étudiaient avec elle ; la deuxième reprend la description de ce regard, mais posé à rebours par la fillette devenue adulte sur ces garçons de la photo de classe conservée, « jaunie entre [ses] doigts » (*ibid.*, 270) avec les années. La différence de ce regard « déplacé » avec le temps incline la narratrice à une rêverie toute photographique qui déborde le cadre de la photo, de sa représentation. Ces quelques pages nous retiendront d'ici peu.

La photo de cinéma continue d'être une activité citée, autrement, dans les pages subséquentes à cet extrait. Ainsi retrouvons-nous la narratrice, au chapitre suivant, dans son rôle de réalisatrice, supervisant les photographies qui doivent être

¹² En réalité, le portrait du général ne regarde pas la fillette, mais le photographe qui doit immortaliser son image. Il donne l'impression seulement de regarder la fillette, mais sans la voir pour autant. De même, la fillette regarde le général sans le voir puisqu'il n'existe pas au moment présent de la contemplation. Il appartient à un passé révolu. Il n'existe plus. Barthes rappelle utilement dans *La Chambre claire* (*op. cit.*) ce paradoxe un peu fou qui demeure caractéristique de l'image photographique (et cinématographique) et sur lequel nous reviendrons plus loin dans ce chapitre.

prises sur le plateau de tournage de son premier long métrage : « [S’adressant à une petite fille] — Tu vas être photographiée en dormant ! [...] On ne verra que tes cheveux¹³... [...] » (*ibid.*, 272). De la même façon, le lecteur la croise à nouveau un peu plus loin, tandis qu’elle décrit son travail de repérage à une amie : « photographe des paysannes des montagnes de [son] enfance [...] » (*ibid.*, 310).

Le père instituteur de la narratrice réapparaît également au fil de la lecture en homme fier de son épouse. Il imagine en effet volontiers sa femme vivre à l’européenne, dévoilée et autonome dans ses déplacements, conduisant « un véhicule [...], la Citroën avec un allant de sportive ». « Et elle mériterait, dans ce cas, une photographie¹⁴ ! » (*ibid.*, 283), s’écrit-il.

Le Blanc de l’Algérie propose pareillement plusieurs extraits où il est question du média photographique, contrairement au recueil *Femmes d’Alger*, aux romans *L’Amour, la fantasia* et *La Femme sans sépulture* (nous le verrons juste après), où il n’est mentionné que rarement et brièvement, à chaque fois. Les photographies (ou les actes, poses photographiques) que ce texte cite sont toutefois rarement accompagnées de descriptions et, quand c’est le cas, ces dernières restent courtes et sans grand intérêt malgré parfois leur variété. Cela à une exception près que nous relèverons.

Voici donc ces références telles que nous les avons recensées : « [...] il¹⁵ revient, tire de sa poche une photo qu’il tend à Gaïd¹⁶ : celle de sa femme Izza [...] avec son fils, un bébé de quelques semaines alors » (*Blanc*, 142) ; « Des journalistes, quelques photographes entrèrent en action [...]. Un photographe le mitraille d’un flash¹⁷ » (*ibid.*, 186) ; « [...] des étudiants sont tout joyeux, l’un lève le bras, l’autre brandit la photo de Yacine » (*ibid.*, 187) ; « La dernière photographie prise, à sa

¹³ Les cheveux incarneraient dans cet exemple le « détail poignant », le *punctum* de l’image photographique. La narratrice travaille avec un « directeur de la photographie [...] surnommé à cause de sa prestance le « John Wayne de Belcourt », grand et bon, mais impatient, père lui-même de cinq enfants, mais impatient, [...], grommelant [...] » souvent (*ibid.*, p. 274).

¹⁴ Ici, la rêverie précède l’idée de photographie, et ce n’est pas une photographie qui donne lieu à la rêverie. C’est plutôt le média photographique qui devrait immortaliser, selon le désir du père, son propre rêve, et ce, bien qu’une image reste inapte à en épuiser la description, ne pouvant montrer — mais seulement suggérer — tour à tour sa femme « vivante à l’européenne », « dévoilée », « autonome » et « conduisant un véhicule avec un allant de sportive ».

¹⁵ Abane Ramdane qui sera étranglé au Maroc en 1957.

¹⁶ Son ami Mouloud.

¹⁷ Amazigh, le fils adolescent de Kateb Yacine assassiné depuis peu.

demande¹⁸, sur son lit de souffrances nous la rend encore plus pathétique » (*ibid.*, 207). Djébar tente de reconstituer une autre fois ici, comme elle l'a déjà fait dans *Vaste est la prison*¹⁹, l'instant de la prise photographique ; « De retour à El-Biar, elle²⁰ prit plusieurs jours pour ranger toutes ses affaires : les photographies, les poèmes qu'elle écrivait, les lettres de Frantz [...] » (*ibid.*, 209) ; « [...] l'écrivain²¹, ce jour-là, est sorti après un long regard sur la photographie d'Arthur Rimbaud, seule image épinglée au-dessus de la table de travail » (*ibid.*, 227).

Dans *La Femme sans sépulture*, nous ne trouvons enfin que trois exemples. Deux d'entre eux sont plutôt similaires à la plupart des précédents, tirés du *Blanc de l'Algérie*. C'est-à-dire qu'ils sont explicites, simples et concis, nullement développés : « Dès 55, quand il²² monta au maquis [...], on avait envoyé sa photo dans toutes les brigades de gendarmerie, avec tant de renseignements sur lui !... » (*Sépulture*, 89) ; « [...] elle²³ avait gardé, dans une enveloppe, la photographie de ce second mari [...] » (*ibid.*, 143).

Le troisième et dernier cas de figure se range aux côtés de ceux qui, dans *Femmes d'Alger*, *Vaste est la prison* et *La Femme sans sépulture*, se sont penchés sur le moment de la prise photographique :

Ils²⁴ se laisseront photographier côte à côte pour les albums de famille, pour la vidéo de quelque cousine étudiante, qui les envie déjà, qui espère son tour bientôt — et les regards levés des matrones quadragénaires s'extasient devant

¹⁸ Celle de la chanteuse Taos Amrouche.

¹⁹ Quoique de façon nettement plus brève, en un paragraphe de cinq lignes seulement : « Et, devant le photographe ami, elle [Taos] sourit : présente aux siens, à nous tous, son masque de la soixantaine — son regard nous fixant de si loin, et son sourire ni triste ni contraint, avec l'expression indéfinissable de celle qui s'apprête à partir » (*ibid.*, p. 208). La narratrice (que l'on associe à Djébar) se permet ensuite un commentaire sur cette prise : « Elle [Taos] fait face à la mort, et puisqu'il n'y aura plus ni fête ni concert, c'est ce face-à-face que la photographie, décide-t-elle, a à pérenniser comme message » (*ibid.*, p. 208). Cette tendance qu'a Djébar à nous rappeler les conditions de production de la photographie, l'acte et l'instant de la pose photographiques, de même sa tendance à produire un discours sur les médias auxquels elle se réfère, n'a rien d'étonnant. L'on sait maintenant combien l'auteure multiplie les références intermédiaires explicites dans son œuvre romanesque et combien elle s'intéresse toujours de près à la question des médias et de leurs dispositifs. Djébar ne cherche aucunement à valoriser l'*effet de réel* qu'un quelconque média peut produire au profit de sa réalité matérielle. Elle ne retient pas uniquement le message que véhicule le média et garde indissociablement liés dans son esprit et son écriture la question du message et celle du média sans lequel le message ne peut être matérialisé, donc exister.

²⁰ Josie, veuve de Frantz Fanon.

²¹ Tahar Djaout sur le point d'être fusillé à bout portant.

²² El Hadj, époux de Zoulikha.

²³ Toujours Zoulikha.

²⁴ Des fiancés.

tant de modernisme : le bonheur d'être ainsi contemplée, aux côtés de son promis, devant toutes les dames ! (*ibid.*,82).

1.2 Remarques

Malgré que certains textes de notre corpus accordent plus d'attention au média photographique que d'autres (*Vaste est la prison* et *Le Blanc de l'Algérie* en l'occurrence), absolument aucun d'entre eux ne se présente comme une œuvre de réécriture d'un tel média ou ne s'est écrit, construit selon un quelconque modèle photographique. Cela, nulle information, provenant d'Assia Djébar, de ses propres œuvres ou encore de ses critiques, ne permet seulement de le croire.

L'influence de la photographie dans le cadre du récit djébarien n'en demeure toutefois pas moins présente. Elle se remarque en tout cas d'un point de vue général, et suffisamment, selon nous, pour que l'on puisse aussi présager son existence à un niveau plus implicite. Complexe, cette influence photographique participe entre autres choses de l'esthétique fragmentaire qui caractérise de bien des manières le récit djébarien — dans sa relation au septième art et à la peinture cubiste, comme on a pu l'étudier précédemment dans cette thèse.

Notre objectif est d'apprécier la façon dont l'influence photographique se laisse le plus sentir à travers l'expérience de la lecture et donc, à travers l'appréciation de procédés d'écriture qui en laissent des traces sensibles, autant au niveau de la forme qu'à celui du contenu des textes. Jusqu'à ce jour, les spécialistes de la littérature djébarienne n'ont jamais écrit une seule ligne sur la question de la photographie et de son rapport — explicite et/ou implicite — aux récits de l'auteure algérienne. D'où la nécessité de fournir une première réflexion à ce sujet. Dans notre démarche réflexive, nous mêlerons bien entendu notre voix à celle de chercheurs qui se sont consacrés à l'analyse du phénomène photographique²⁵ et parfois aussi à son rapport au littéraire²⁶.

1.3 Photographie et aspect formel du récit djébarien

Il convient maintenant de voir comment quelques aspects du caractère fragmentaire de l'œuvre djébarienne peuvent aussi contribuer à créer des *effets*

²⁵ Et parmi lesquels nous pouvons déjà nommer Roland Barthes, Philippe Dubois, François Soulages, René Prédal, Gaston Fernandez Carrera, Régis Durand, Jean Chevrier et Jean Delord.

²⁶ Marie-Pascale Huglo (*Le sens du récit, op. cit.*) et Philippe Ortel (*La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002 ; « Notes sur une esthétique de la vue : photographie

photographiques. Au nombre de deux, ces aspects incarnent des procédés d'écriture spécifiques que nous avons déjà eu l'occasion de repérer et de définir plus tôt dans le cadre de cette thèse. Nous les avons alors rapprochés de certaines techniques tant cinématographiques que picturales, dans la mesure où ils semblaient parvenir à produire, à la lecture, des *effets* également proches de ceux qui découlent du travail propre au septième art et à la peinture.

Le premier d'entre eux relève de la manière dont Djébar présente ses personnages et/ou les événements clés de ses intrigues par plans distincts, c'est-à-dire à travers des séries de paragraphes ou de textes courts qui se veulent être des blocs condensés, relatant chacun des éléments particuliers clairement détachés de ceux qui les précèdent ou les suivent. Le système de numérotation ou de montage complexe qui les ordonne selon une logique souvent davantage thématique que chronologique accentue par ailleurs ostensiblement leur présentation ainsi volontairement découpée. Et l'effet d'« album » qui en découle inévitablement s'en trouve intensifié — étant entendu que les « blocs » s'affichent sur les pages comme autant d'images ramassant des existences et des intrigues en fragments, portraits, moments, c'est-à-dire instants « féconds²⁷ », choisis, et ce, au détriment de nombreux autres²⁸.

S'impose en deuxième lieu la profusion des citations, et donc, des passages placés entre guillemets, qui « émaillent le texte, contribuant à l'effet *patchwork*²⁹ ». Ces extraits, « que les guillemets isolent et fixent dans une découpe photographique du

et littérature », dans *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième siècle*, vol. 118, p. 93-104, 2002) en font partie.

²⁷ Doués d'une plénitude signifiante, autrement dit. Nous empruntons l'expression « l'instant fécond » (pour l'appliquer à la photographie) à Gotthold Ephraïm Lessing qui affirmait dans son *Laocoon* que la peinture est soumise à cette règle. Dans le domaine anglo-saxon intéressé à l'étude de l'*ekphrasis*, on parle de « pregnant moment ».

²⁸ François Soulages parle de cette sélection obligée qu'implique la condensation, typique de tous les arts du cadre (de la photographie, donc, comme du cinéma et de la peinture), en termes de déplacement, dans la mesure où entre la vie (« l'objet à photographier », « la part de rêve ») et ce que l'art du cadre doit en retenir (« l'objet photographique », « la part de réel »), il y a forcément un glissement, un transfert qui s'opèrent et qui sont de l'ordre de la perte, du deuil. Cela dans la perspective où la photo n'est plus qu'une trace de quelque chose qui a été, mais qui n'est plus, d'où la tendance à la rêverie nostalgique qu'elle suscite : « [...] passer de l'objet à photographier à l'objet photographique et ainsi faire le deuil d'un rapport rêvé au premier pour se confronter à un rapport réel au second » (dans *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 2001, p. 51). Nous reviendrons sur ces questions plus loin dans ce chapitre lorsque nous devons analyser la façon dont Djébar confronte ses narrateurs et lecteurs au fait photographique dans ses romans.

²⁹ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 47.

matériau verbal³⁰ », dans leurs retours parfois réguliers et incessants, surgissent sous les yeux du lecteur à la façon de petits clignotements ou flashes. Fréquents dans l'œuvre romanesque de l'auteure algérienne, ils « distinguent *visiblement*, à l'intérieur d'une catégorie, plusieurs sous-catégories³¹ ».

Voyons maintenant un peu plus dans le détail comment ces réalités se concrétisent à même quelques œuvres de notre corpus.

— Le récit djebarien et le principe photographique de la condensation

Pour commencer, nous aimerions attirer à nouveau l'attention sur ces passages du récit djebarien qui sont assemblés suivant l'un ou l'autre des modèles de montages dits « par discontinuité », alterné ou parallèle d'actions simultanées, et qui sont couramment pratiqués au cinéma.

Pour ce qui est du montage « par discontinuité », on sait qu'il se traduit chez Djébar à travers des paragraphes (ou textes courts) qui mettent en scène une action précise, tandis que les suivants en proposent subitement une autre, totalement différente et qui ne partage rien avec la précédente. Hormis peut-être le fait que ces actions, par exemple, peuvent appartenir chacune — comme c'est souvent le cas chez Assia Djébar — à un souvenir malheureux.

Or l'absence de transition (autre que thématique — période sombre d'un passé douloureusement rappelé — et celle qu'institue les espacements, les « blancs » séparant les paragraphes), aussi rapide soit-elle, entre les actions, demeure fortement sensible à la lecture et peut également créer l'effet d'un collage rappelant celui des photos d'un album³². Ces courts textes s'offrent de fait en qualité de « morceaux fragmentaires [qui] cadrent chaque incident ou image [...] comme le ferait la photographie d'instant de vie³³ ». « Ils font de la *coupe spatio-temporelle* et de sa *fixation* un principe de

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² La parenté qui lie le média photographique au média cinématographique explique bien que l'on puisse interpréter les effets créés par nombre de procédés d'écriture djebariens autant d'un point de vue cinématographique que photographique.

³³ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, *op. cit.*, p. 47.

composition en prise avec la mémoire, elle aussi fragmentaire, imagée³⁴ ». Le roman *L'Amour, la fantasia* en propose plusieurs exemples.

Le chapitre titré « Les deux inconnus », dans lequel se suivent deux histoires indépendantes, mais dont la succession n'est ni annoncée ni attendue, en est un fort éloquent. Alors que la première histoire restitue le souvenir d'une tentative de suicide manquée de la principale narratrice-personnage du roman à l'époque de ses 17 ans, la deuxième, au détour d'un paragraphe, apparaît brutalement, sans être annoncée, et raconte brièvement un autre souvenir de la narratrice : celui d'une nuit où elle est sortie seule pour errer dans les rues et réfléchir à sa triste situation amoureuse.

Dans un autre chapitre intitulé « La mise à sac », le même phénomène se reproduit. La narratrice, qui rappelle d'abord ce qui se passait lors de son enfance à l'occasion de certaines réunions de familles féminines (où les femmes mariées ou veuves exposaient leurs parures), bascule sans prévenir, en passant d'un paragraphe à l'autre, dans le récit d'« une cérémonie inaccoutumée, qui rappelait les enterrements » (*Fantasia*, 176), et qui avait été organisée pour le neveu de sa grand-mère arrêté et « condamné aux travaux forcés » (*ibidem*).

Dans la section du roman qui a pour titre « Corps enlacés » (*ibid.*, 187), la narratrice continue de se livrer au même jeu, et commence par se décrire en pleine entrevue avec Lla Zohra, femme des montagnes de sa prime jeunesse, pour ensuite — toujours au tournant d'un paragraphe — déterrer un séjour que fit le peintre Eugène Fromentin dans le Sahel algérien au cours de l'été 1853.

Et cela survient encore dans « Le cri dans le rêve » quand la narratrice se remémore un rêve récurrent qu'elle fait sur la mort de sa grand-mère, enchaînant sans crier gare avec l'histoire de « la pauvreté de [sa] famille paternelle » (*ibid.*, 219).

Lorsque, par contre, les paragraphes (ou blocs de textes) du récit djebarien s'enchaînent suivant les lois de l'alternance et du parallélisme, telles qu'on les rencontre dans le montage cinématographique, les choses se présentent autrement puisqu'ils se contentent de « faire alterner des plans [ou des séquences] montrant deux

³⁴ *Ibidem*.

actions ou plus, généralement simultanées, se déroulant dans des lieux différents³⁵ » et reliées entre elles.

Or cette composition n'en demeure pas moins également proche de celle qui caractérise un album photos puisque les « blocs de textes » condensent encore une fois des « aperçus [d'actions] bien cadrés [comparables] à des images [qui correspondent] à des découpes d'événements », lesquels « photographient [en quelque sorte], suivant le même principe, divers incidents [instants d'un moment ou d'une période déterminée³⁶] ». Dans ce cas précis, la liaison thématique est simplement davantage soulignée entre les divers éléments proposés étant donné qu'ils appartiennent à des actions diégétiquement unies par des principes logiques et communs d'alternance ainsi que de parallélisme.

Dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, Ali, Sarah et leur fils Nazim s'occupent, chacun de leur côté, à diverses activités durant la journée. Mais la nouvelle leur réserve alors chacun un paragraphe qui s'attache à décrire ce qu'ils font aux mêmes heures, simultanément, bien qu'ils soient séparés, c'est-à-dire présents à des endroits différents. La succession de ces paragraphes permet donc évidemment au lecteur de « voir » ce qu'ils font tous en même temps au-delà de ce qui les sépare. Cela comme le feraient diverses photos-portraits d'un album en coupant-fixant, chacune, dans l'espace-temps, une image de ce que chaque personnage fait à un moment précis :

Hors de l'hôpital, Nazim, en dégringolant une rampe en escaliers, espéra trouver quelqu'un de familier pour tenir à voix haute le discours qu'il avait préparé sur son père. [...] (*Alger*, 70).

À l'hôpital, parmi ses assistants, Ali se préparait. « L'opération la plus délicate... Un foie énorme à ouvrir... Très peu de chances de s'en sortir pour ce vieux notable nationaliste... » [...] (*ibid.*, 71).

Jour de chaleur. La conduite de la vieille Peugeot épuisait un peu Sarah alors. Dans le laboratoire de l'institut de recherches musicales, elle enleva sa veste, retroussa les manches de son chemisier (*ibid.*, 72).

Puisque nous nous sommes permis d'employer le terme de « portrait » ci-dessus, peut-être devrions-nous également parler de ces portraits de personnages que

³⁵ David Bordwell et Kristin Thomson, *L'art du film. Une introduction*, op. cit., p. 586.

³⁶ Marie-Pascale Huglo, op. cit., p. 47 (pour les deux citations qui se suivent).

l'auteure s'amuse également parfois à faire défiler, au début d'un chapitre, de paragraphes en paragraphes (à raison, donc, d'un paragraphe par portrait), car alors nous avons affaire à une succession du genre de celle qu'on retrouve souvent au cinéma, mais aussi dans des albums photos, de famille plus spécialement. Il n'est pas rare, en effet, de voir un film ou un album s'ouvrir ainsi avec une présentation visuelle successive de chacun de ses protagonistes (par plans, par clichés, donc par images détachées).

Dans *Le Blanc de L'Algérie*, le récit des événements qui ont précédé l'assassinat de l'écrivain Mouloud Feraoun nous est présenté pareillement. Le jour du meurtre, toutes les personnes et associations concernées par le drame qui se prépare vaquent en même temps à différentes responsabilités en des lieux différents. Et encore une fois, des paragraphes-images leur sont respectivement consacrés si bien que leur enchaînement (à l'instar de celui des photos d'un album) offre au lecteur le loisir de découvrir ce que tout le monde faisait de concert à l'heure sombre de l'orchestration de l'assassinat³⁷. On imagine facilement un journal de presse qui afficherait, selon le même ordre, plusieurs clichés de ces différentes activités, d'autant que *Le Blanc de l'Algérie* traite de faits divers, rigoureusement documentaires, tout en se référant à l'envi à divers médias de l'information, et que dans cette optique, la photographie — de reportage — a valeur de preuve, d'authentification et de vérification de ce qui est avancé en matière de renseignements (elle « [re-porte] ce qui a *vraiment* eu lieu³⁸ », écrit Soulages) :

Sur la route bordée de palmiers, qui longe les bâtiments, deux voitures, amenant huit hommes armés, roulent lentement, puis stationnent devant le portail. [...]

Là-bas, au fond de la cour, sans se douter de rien, Marchand et ses collègues entreprennent les premières discussions : ils savent l'importance de cette rencontre et qu'il leur sera bien difficile d'en organiser une nouvelle, étant donné les menaces qui s'apesantissent. Il est onze heures et quart : surgissent avec fracas, dans la pièce, deux hommes armés [...].

À cet instant, les deux fusils-mitrailleurs qui avaient été auparavant installés sur des bipieds, près de l'entrée (la concierge de l'École normale a tout vu, impuissante), ont été emportés par les exécuteurs qui, calmement, ont rejoint leurs complices dans l'allée des palmiers ; [...].

³⁷ Les citations qui vont être retenues se retrouvent respectivement aux pages 108 et suivantes, jusqu'à la page 114 du roman (*Blanc*).

³⁸ François Soulages, *op. cit.*, p. 15.

Force est de reconnaître que l'effet de photo-montage que crée la composition fragmentée du récit djebarien au niveau des paragraphes et blocs de textes ne résulte pas uniquement d'une description d'images diverses, mais consiste plutôt :

[...] à produire, par un système de découpe et de cadrage, des blocs distincts, matériau brut dont l'assemblage d'ordre [surtout] thématique permet, à l'instar d'un album photo, de ramasser une vie. [...] les images sont à la fois totalisantes (métonymiques) et fragmentaires³⁹.

Bien entendu, cette vie et ses images condensées en fragments, paragraphes, blocs et textes brefs, se ramassent à l'œil nu à travers le parcours que celui-ci opère sur la page-album. L'existence et sa mémoire prennent forme et se racontent au fil même de ce parcours visuel qui est le seul à pouvoir tisser des liens effectifs entre les différentes bribes qui lui sont offertes, voyageant de l'une à l'autre, multipliant les allées et venues entre elles, ne répugnant ni les détours ni les retours, cheminant au gré de son envie et de sa fantaisie, comme lors de l'appréciation d'une toile cubiste ou d'un portrait cinématographique divisé par maints plans successifs.

Dans un autre ordre d'idées, les romans d'Assia Djebar font montre d'une architecture complexe régie par un appareil étonnamment développé de titres et de numéros dont la pertinence, au regard de ce qui nous intéresse, est parfois à souligner. En effet, la « composition [...] procède par montage d'images qui se détachent [souvent] par le jeu des titres, des intertitres⁴⁰ [...] », qu'ils soient chiffrés ou verbalisés. C'est par-dessus tout même avec eux « que la découpe et le cadrage photographique se donnent à voir, là où, sous un chapeau [...], se profile un texte bref que l'on peut appréhender d'un seul bloc, comme s'il s'agissait justement d'une image⁴¹ ».

Ainsi, si nous voulons retenir le cas de figure susceptible d'illustrer le mieux ce type de composition, *Le Blanc de l'Algérie* s'impose au premier chef. Les « Trois journées » du roman⁴² prennent étrangement figure de trois albums qui contiennent chacun un ensemble de blocs de textes numérotés décrivant en images certaines étapes

³⁹ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, op. cit., p. 48.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² « Première journée », « Deuxième journée » et « Troisième journée » constituent, chacune, une grande partie du roman *Le Blanc de l'Algérie*.

qui ont conduit au trépas l'un ou l'autre des trois amis de Djébar suivants : Mahfoud Boucebcî, M'Hamed Boukhobza et Abdelkader Alloula. Cette numérotation, également toute scénaristique, a pu en outre, au chapitre précédent de notre thèse, donner lieu à une interprétation picturale puisque Djébar, rappelons-le, définit elle-même son texte, ainsi découpé, en une succession de tableaux morbides, en termes de « galerie funèbre » (*Blanc*, 162).

Dans *Vaste est la prison*, nous remarquons aussi que le chapitre intitulé « 6^e mouvement : Du désir et de son désert » (*Prison*, 303) est subdivisé en six courts blocs textuels, chacun étant coiffé d'un intertitre en italique encadré de guillemets. Ces blocs se veulent être des portraits de femmes, comme l'indiquent d'ailleurs les titres qui les accompagnent : « *Celle qui console* » (*ibid.*, 304 — désigne la tante de la principale narratrice-personnage du roman), « *Celle qui guide* » (*ibid.*, 304 — renvoie à la mère de la narratrice), « *Celle qui s'en va* » (*ibid.*, 309 — parle de Hania, une amie de la narratrice), « *Nubilité* » (*ibid.*, 312 — concerne la narratrice) ; « *Maternité* » (*ibid.*, 313 — concerne toujours une période de la vie de la narratrice) ; « *La jeune fille* » (*ibid.*, 319 — se réfère à l'enfant de la narratrice). La brièveté de ces blocs-portraits (l'auteure leur consacre entre deux et cinq pages) permet indubitablement de les concevoir comme des images.

— **Flashes citationnels dans le récit djébarien**

Si le récit djébarien est marqué par quelque chose en particulier, il l'est sans conteste par le nombre considérable de fragments de textes cités qui le traversent de toutes parts, et qui le découpent de manière « photographique » (pourrait-on dire métaphoriquement), surgissant fréquemment aux yeux du lecteur tels des flashes, apparaissant comme des clignotements du matériau verbal.

Et aucune œuvre de notre corpus ne fait exception à cette règle, bien que certains livres manifestent une tendance citationnelle beaucoup plus forte que d'autres. Nous pensons par exemple à *L'Amour, la fantasia* qui a régulièrement et systématiquement recours au discours du colonisateur français de l'Algérie. Le cas de figure suivant est représentatif de cette pratique chère au roman. Nous soulignons en caractère gras les citations pour faire ressortir leur fréquence d'apparition :

[...] le colonel Saint-Arnaud enfume à son tour la tribu des Sbéah. Il bouche toutes les issues et, « **le travail fait** », ne cherche à déterrer aucun rebelle.

[...]

Un rapport confidentiel est envoyé à Bugeaud qui, cette fois, se garde de le faire suivre à Paris [...]. En 1913 [...], un honorable universitaire du nom de Gauthier en cherche la trace [...], se demande même si Saint-Arnaud [n]’aurait pas « **imaginé** » cette nouvelle enfumade [...].

Or, même lui [Saint-Arnaud], le bel homme, l’astucieux, celui à qui tout réussit [...], ne peut s’empêcher d’écrire à son frère :

« **Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fais un vaste cimetière. [...]** ».

Puis il conclut, sur le mode de l’émotion qui se veut poignante :

« **Frère, personne n’est bon par goût et par nature comme moi !... Du 8 au 12 août, j’ai été malade, mais ma conscience ne me reproche rien. J’ai fait mon devoir de chef, et demain je recommencerai, mais j’ai pris l’Afrique en dégoût !** » (*Fantasia*, 90).

1.4 Conclusions

On note donc, dans le récit djebarien, une nette tendance à la fragmentation volontaire et à sa mise en relief par toutes sortes de moyens relatifs aux techniques de composition (montage discontinu, parallèle, alterné ; surabondance de fragments cités qui jonchent de manière dispersée l’écriture) et à la question d’un système titral qui se veut complexe. La condensation des bribes d’actions qui nous sont présentées, leur choix, leur sélection parmi d’autres qui ont nécessairement dû être écartées, implique donc ceci : le lecteur n’est en présence que de traces d’une réalité qu’il embrasse partiellement, qui a existé, qui n’est plus, qui ne lui est restituée que par morceaux épars. Exactement comme ce serait le cas devant un ensemble de photographies représentant des aperçus d’une quelconque réalité. L’éclatement du texte, entre autres, est là pour le lui rappeler constamment. Le lecteur est alors inévitablement encouragé à la rêverie —, tout comme la photographie invite au rêve — à imaginer en l’occurrence ce qui lui est caché, ce qui déborde le cadre du fragment, ce qui a été (le *noème* de Barthes⁴³), ce qu’il a pu en advenir, ce qui demeure invisible, mort, inaccessible : « Toute photo est donc cette trace énigmatique qui fait rêver⁴⁴ [...] », écrit François Soulages.

⁴³ Barthes définit cette notion dans *La Chambre claire* (*op. cit.*). Le *noème* correspond à ce que montre l’image photographique, quelque chose qui a été et qui n’est plus.

⁴⁴ François Soulages, *Esthétique de la photographie*, *op. cit.*, p. 6.

La pratique du fragment serait-elle également une espèce d'aveu (plus ou moins conscient) chez Djébar ? Celui d'une impossible description exhaustive des réalités de l'histoire — individuelle et collective — qui forment l'objet principal de sa quête d'écrivain⁴⁵ ? La rêverie que cette pratique peut éveiller chez le lecteur djébarien, quand lui sont restitués par morceaux des « détails poignants » d'un épisode historique (touchant à la conquête française d'Algérie dans *L'Amour, la fantasia*, à l'organisation d'un crime dans *Le Blanc de l'Algérie*, à des activités et à des portraits dans *Femmes d'Alger*) participe de ce travail laborieux de mémoire. Il faut le dire. Si l'oubli persiste, si le sentiment de l'effacement et de la perte reste imminent par rapport à la question du passé⁴⁶, cette rêverie tente de lutter contre la menace du vide. Cela en tentant de reconstituer à partir du fragment, de la trace disponibles du passé, conséquemment par la voie de l'imaginaire, ce qui appartient aux limbes de ce même passé. Et nous verrons ultérieurement qu'outre le lecteur, le protagoniste djébarien (particulièrement la principale narratrice-personnage des récits) adopte par moments la même attitude à travers les commentaires ou digressions qu'elle propose autour de certaines images. Le discours que déroule la narratrice adulte de *Vaste est la prison* autour de la photo de classe de son enfance représente sans doute le meilleur exemple à citer à ce propos et sera celui que nous proposerons d'analyser dans le détail plus loin. Grâce à lui, nous verrons, comme l'avertissement de *La Femme sans sépulture* l'indique, que la narratrice (associée à Djébar), bien qu'en présence de :

faits et détails [...] rapportés avec un souci de fidélité historique, ou, [...] selon une approche documentaire [...], avec l'imagination et les variations

⁴⁵ Comme la photographie ne peut être en elle-même une description finie de la réalité dont elle est issue et qu'elle ne représente qu'illusoirement. René Pradal, dans son étude *La photo de cinéma*, écrit que « la traduction en photo [du réel] est évidemment impossible » (*op. cit.*, p. 28).

⁴⁶ Chez le lecteur comme chez la narratrice principale des récits qui le leur inspirent d'ailleurs. Car voilà bien un thème récurrent chez Djébar : celui du sentiment de dissolution lente et incontrôlable de la mémoire que l'on s'ingénie pourtant à vouloir garder saine et sauve. Ces quelques mots tirés de *Vaste est la prison* suffisent à le rappeler : « Oui, longtemps, parce que, écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid. Et la vie s'émiette ; et la trace vive se dilue. Écrire sur le passé [...]. Silence de l'écriture [...] » (*op. cit.*, p. 11). Plus loin, nous lisons encore ces mots significatifs : « Tout me revient ; rien, vraiment, n'est oublié ; pourtant l'effacement fait agir inexorablement son acide » (*ibid.*, p. 36). Les titres de certaines sections de ce livre restent aussi « thématiquement » fort significatifs de ce point de vue (rappelons-les : « L'effacement dans le cœur » ; « L'effacement sur la pierre »). Les chapitres portant sur les quêtes archéologiques particulièrement ardues d'un monument de Dougga sont en outre dans ce roman une métaphore réussie de ce travail de mémoire « photographique » qui est celui de Djébar, toujours en quête de traces et, au-delà, de ce qui peut en être conservé ou imaginé.

que permet la fiction [...], use à volonté de [sa] liberté romanesque, justement pour que la vérité [...] soit éclairée davantage (*ibid.*, 9).

Ainsi, nous apprécierons comment son esprit cède facilement à l'appel du voyage, de l'errance et du vagabondage hors du cadre des éléments concrets qu'elle peut avoir entre les mains (photographie de classe, souvenirs tangibles). Ce débordement n'est autre que celui qui permet à la fiction d'être. Là réside son seul lieu possible de naissance et d'existence, précisément hors du cadre, au-delà des faits. Là uniquement le conditionnel advient, la supposition, le songe, l'imagination, le rêve, et donc, la littérature. Là se construisent des temps, des destins hypothétiques qui participent de l'aventure de la mémoire. La trace mémorielle, nous le constaterons dans l'extrait de *Vaste est la prison*, n'est que le point de départ d'une excursion dans l'espace dynamique du songe, attitude toute photographique, où rien n'est achevé ou irréversible, fixé à tout jamais, contrairement à une photo dont le principe consiste à immobiliser, figer, geler une scène, une quelconque représentation comme pour la tuer : « Que le sujet [d'une photographie] soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe⁴⁷ », écrit Barthes.

Dans cette perspective, force est de constater que Djébar propose une réflexion qui dépasse celle de Barthes, arrêtée à la mélancolie qu'inspire le « ça a été » de l'image photographique. Si, avec Barthes, elle perçoit en effet — dans un premier temps — cette image comme un embrayeur de mémoire, elle va également plus loin que le théoricien en dirigeant sa pensée vers autre chose, à savoir vers la rêverie qui peut en outre découler de la contemplation d'un cliché. Entre la photographie comme trace du passé ou archive de la mémoire et la photographie comme catalyseur de l'imaginaire, point d'entrée d'une évasion, il existe une différence que l'écriture de Djébar permet d'étudier. Le processus de remémoration mélancolique et le processus de rêverie sont deux mouvements distincts qu'enclenche l'observation du média photographique, et l'auteure algérienne leur consacre une attention soutenue.

La dialectique complexe que la photographie instaure entre le réel et l'imaginaire, le présent de la perception et la perception du passé plus ou moins

⁴⁷ Dans *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 150.

fantasmé⁴⁸, imprègnent ainsi admirablement bien l'univers romanesque djebarien. Celui-ci, comme « l'espace photographique [,] est travaillé par une conscience du temps comme transformation, événement⁴⁹ » qui sont le fait de la fiction.

1.5 Photographie, rapport au temps, au réel et à la rêverie dans le récit djebarien

Nous souhaiterions ici nous concentrer sur la photographie comme thème dans le récit djebarien. Lorsque ce média se veut être le sujet central d'un chapitre (ce qui est rare, mais la chose se produit parfois), le lecteur se trouve en présence de descriptions des plus intéressantes, associées à la question de l'image photographique et, plus spécialement, de ce qu'elle peut susciter en matière de souvenirs et de rêverie ; liées, donc, aussi, à la question de la temporalité qui demeure sous-jacente à cette image, laquelle, « expérimentée » au présent, ne fait que réactualiser une réalité néantisée, absente, appartenant au passé, d'où le caractère illusoire, hallucinatoire du réel qu'elle prétend représenter⁵⁰, qui ne demeure qu'un leurre.

Ces descriptions, qui passent le plus souvent par le regard d'un narrateur-personnage s'exprimant à la première personne, et auquel le regard du lecteur s'identifie facilement, deviennent alors le lieu privilégié d'une sorte d'expérience toute photographique en terrain littéraire. Les attitudes photographiques qu'elles engagent chez le protagoniste — remémorations volontaires et involontaires, escapades dans l'imaginaire, discours enclin à des digressions, des spéculations diverses — et, par ricochet, chez le lecteur qui l'accompagne, épouse son regard, se résument en des procédés d'écriture aptes à créer l'effet d'une telle expérience.

L'exemple que nous allons retenir pour illustrer l'ensemble de ces considérations s'impose de lui-même, car il n'en existe pas d'autre qui soit plus éloquent dans les textes de notre corpus. Il s'agit du passage de *Vaste est la prison* qui

⁴⁸ Jean Delord rappelle que la photographie n'est autre chose effectivement qu'une co-présence métaphysique du présent et du passé (dans *Le Temps de la photographie*, Paris, Osiris, 1986).

⁴⁹ Régis Durand, *Le regard pensif — Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1988, p. 113.

⁵⁰ Gaston Fernandez Carrera, dans *La photographie, le néant*, écrit en effet que le média photographique est une « [...] hallucination [...] de la représentation authentique », cela « à cause de la fidélité et de l'instantané » du passé qu'elle projette (Paris, PUF, 1986, *ibid.*, p. 23).

consacre cinq pages entières (*Prison*, 267-271) à une réflexion brodée autour d'une photographie de classe.

L'extrait, entièrement pris en charge par la voix de la principale narratrice-personnage, se divise en deux grandes parties de longueur approximativement égale, et que le roman ne sépare que par un espacement. La première restitue au présent le jour d'école précédant le moment de la séance photo. Le deuxième s'attarde pour sa part sur deux espaces temps totalement différents : d'abord sur celui de la narratrice-personnage devenue adulte qui contemple à rebours la photo de classe vieillie entre ses doigts ; ensuite sur celui de l'instant même de l'acte photographique qui a eu lieu des années auparavant. Cet instant est restitué au présent également. Bien que ces deux épisodes appartiennent à deux périodes parfaitement distinctes de la vie de la narratrice, ils s'enchaînent dans le roman sans transition aucune, produisant encore une fois ici l'effet d'un « collage » de deux instants de vie comme de ceux qu'on peut retrouver dans un album. Le premier épisode se termine en effet avec les mots suivants... « Fillette de quatre ans, puis de cinq » ; alors que le deuxième se donne à lire à sa suite en ces termes... « Ne me reste rien de la séance du photographe des écoles [...] » (*ibid.*, 269).

Nous proposons de passer sous la loupe chacun de ces moments décrits par la narration afin d'en faire ressortir tout l'intérêt qu'ils présentent par rapport à notre recherche.

— Retrouver à présent la photographie de classe et son passé

C'est en « retrouvant à présent la première photographie de groupe où [elle] apparaît ([elle], seule fillette prise dans la classe de [son] père, assise au milieu d'une bonne quarantaine de garçons de différents âges, mais tous indigènes) » (*ibid.*, 267) que la narratrice adulte de *Vaste est la prison* revoit son passé surgir et défiler dans son esprit. L'image, dans un premier temps retrouvée, déclenche en effet subitement chez elle le mécanisme du souvenir, provoque un « flash back » : « [...] me revient, grâce à cette image, ce premier temps de l'école », déclare-t-elle (*ibidem*). Plus précisément, le cliché lui rappelle le jour de classe précédant la séance photo qui doit immortaliser cette période scolaire de son existence.

Or la restitution de ce jour particulier a ceci d'intéressant qu'elle s'opère par le biais du regard de la narratrice-enfant. « Assise au dernier rang [...], au fond » (*ibidem*), elle attend patiemment que le cours de son père se termine. Et pendant ce temps, elle devient l'« observatrice silencieuse [de] la classe » (*ibidem*). La fillette « [se] transforme en une sorte d'ombre voyeuse » (*ibid.*, 268), regarde tous les garçons de son groupe qui se présentent à elle « de dos⁵¹ » et qui ne peuvent donc pas la voir, elle. La narratrice les scrute du regard : ils écoutent attentivement la leçon du père qui leur inspire à la fois crainte et respect, cela leur « quarante paires d'yeux [...] le disent » (*ibid.*, 267).

Pareillement, l'enfant observe son père, « le maître » (*ibidem*) qui « évolue de son bureau à l'estrade » (*ibidem*). « Il est grand. Il porte une blouse noire [...]. Il ne sort pas une minute de son rôle de professeur sévère » (*ibidem*). Et comme les autres élèves, elle « ne [doit] pas bouger » (*ibidem*), elle « ne [doit] pas troubler cet office » (*ibidem*), se croyant, confie-t-elle au lecteur, « invisible » (*ibid.*, 268). Même lorsque le professeur qui « marche, va et vient dans les rangées [...], [parvient] à [sa] hauteur, [...] il ne lui jette pas le moindre regard » (*ibidem*), ne la remarque pas.

Devant une telle description, le lecteur ne peut s'empêcher d'entretenir à travers le regard même de la narratrice-enfant une vision similaire du souvenir, toute photographique. Car par sa position de « voyeuse » de la classe, la fillette incarne tous les attributs d'un photographe campé, incognito derrière son objectif, dans l'observation silencieuse de ce qui s'offre à lui.

Cette position pourrait aussi bien être, certes, celle d'un caméraman sur un plateau de tournage cinématographique, d'autant qu'outre les détails visuels que nous rapporte le regard de la narratrice-enfant, les moindres détails sonores du jour de classe nous sont également fidèlement commentés par elle, perçus, enregistrés par son

⁵¹ Il est très intéressant que les garçons soient ainsi présentés de dos à la narratrice, car dans *Vaste est la prison*, il s'agit d'une idée, d'une image qui revient souvent, à savoir qu'un homme véritable serait un homme dont une femme n'aurait jamais à voir le dos. À l'origine, ce postulat est celui de la grand-mère de la narratrice qui lui parle en ces termes alors que cette dernière est en proie à de déchirantes histoires amoureuses. C'est pour la grand-mère une façon de dire qu'un homme, s'il doit partir, s'en aller, disparaître, quitter une femme lors d'un adieu ultime, ne doit pas, dans sa lâcheté, prendre la fuite, mais bien assumer la rupture en faisant face au sexe féminin. Cela peut aussi vouloir dire, d'après elle, qu'un homme véritable ne revient jamais sur son amour, quel que soit la forme sous laquelle son engagement a été manifesté, qu'il ne doit jamais tourner le dos à une femme qu'il a aimée, voulu aimer ou de

oreille. Ainsi, parallèlement à l'image qu'elle nous présente du groupe en activité, la fillette s'attarde à nous parler de la « voix autoritaire, intransigeante mais patiente » (*ibid.*, 267) du professeur qui « s'élève. Monte et descend » (*ibidem*) ; de cette voix qui « fait répéter plusieurs fois [aux garçons] une phrase, un vocable, [interpellant] un récalcitrant [...] » (*ibidem*). « Quelque fois, l'un d'entre eux [...] ânonne ce qui est écrit au tableau : le maître le reprend [...], sans pitié, surtout pour la prononciation, pour l'élocution » (*ibid.*, 267-268), tandis que la narratrice reste invariablement concentrée sur ce qu'elle voit et écoute, invisible pour les autres.

Quoi qu'il en soit, d'un point de vue strictement visuel, l'attitude de cette narratrice que l'on peut également qualifier de photographique, devait être retenue à ce titre.

Lorsque « la classe est terminée » (*ibid.*, 268) et « que la sonnerie stridente de la sirène marque la fin de l'heure d'étude » (*ibidem*), la situation se renverse cependant et les garçons qui se lèvent de leur chaise d'écolier pour s'apprêter à quitter l'établissement scolaire, se tournent vers la fillette, désireux de lui « jeter un regard » (*ibidem*), de voir celle qui « [...] correspond à l'image privilégiée de la fille du maître » (*ibidem*), puisque leurs « sœurs ne vont pas, évidemment, à l'école française » (*ibidem*). Ce face à face entre l'enfant et les garçons a aussi quelque chose de typiquement photographique pour deux raisons. D'abord parce que la narratrice ainsi regardée se retrouve soudain au centre de l'attention comme le photographe le sera en étant regardé fixement (à travers son objectif) par ces mêmes garçons au moment de les photographier un peu plus tard dans le roman⁵². Ensuite parce que la narratrice, dans cette position toujours photographique, admet ne rien connaître de ces élèves (si bien qu'elle ne « se [souviendra] d'aucun en particulier » — *ibidem* — plus

laquelle il a reçu le don de l'amour (« — Qu'est-ce qu'un homme ? [...] Quelqu'un dont on ne voit pas le dos ! », *ibid.*, 104-105).

⁵² L'attitude photographique qui est celle de cette narratrice, et que nous avons mise en relief quelques lignes auparavant, n'est pas sans encourager ce genre de correspondance entre la petite fille et la figure du photographe. Rappelons de plus, pour l'avoir déjà rapidement mentionné plus tôt dans ce chapitre, que la petite fille sera photographiée en plein centre du groupe d'étudiants en plus de constituer le centre de l'attention ici. Chez Assia Djebar, le sexe féminin occupe presque toujours une « place centrale », dans tous les sens du terme. Quand, dans l'« Avertissement » de son livre *La Femme sans sépulture*, Djebar précise qu'elle veut « que la vérité de Zoulikha [protagoniste féminin du roman] soit éclairée davantage [que toute autre chose], au centre même d'une large fresque féminine [que constitue l'œuvre, car elle regroupe évidemment quantité d'autres figures féminines] » (*Sépulture*, 9), le lecteur doit comprendre que là réside la définition même de son projet d'écrivaine.

tard, une fois adulte, lit-on) qui pourtant partagent avec elle, en cet instant précis, un face à face qui n'est pas dénué d'importance : « Naturellement » (*ibidem*), déclare-t-elle, « je ne leur ai jamais [vraiment] parlé, ni avant ni après [les jours de classe, cette époque, nous le présumons] » (*ibidem*). Or n'est-ce pas encore là ce qui caractérise tout photographe avant comme après une séance photo, étant entendu le fait que, comme la narratrice ici présente, il n'est pas amené à échanger quoi que ce soit de fondamental avec les sujets à photographier, avant comme après leur rencontre ?

Bien sûr, notre idée ne consiste pas ici à assimiler systématiquement la figure du personnage féminin à celle du photographe, d'autant que la narratrice a des raisons différentes de ne pas parler à ses confrères, frappée qu'elle est par l'interdit de nourrir tout lien avec eux (verbal, de communication ; physique, de jeu ; sentimental, d'amitié) : « [...] ce sont des garçons. Malgré mon âge si précoce, je dois ressentir l'interdit » (*ibidem*), peut-on lire. Il s'agit simplement de mettre en lumière ce que les descriptions contribuent à créer dans cet extrait en matière d'effets photographiques. Parce qu'elles passent par le regard de la fillette et que ce regard fonctionne selon une logique étonnamment photographique (et il ne faut pas perdre de vue qu'une photographie de classe est à l'origine de ces lignes que nous analysons, qu'elles en inspirent l'écriture), un effet de ressemblance est naturellement produit entre l'image de la fillette et celle du photographe. Par son attitude, l'enfant renvoie implicitement à la fonction du photographe, à bien des niveaux, proposant ce qu'elle voit au lecteur comme le ferait une photo à la limite⁵³.

L'extrait se termine sur une image symbolique. La journée est bel et bien terminée, tous les étudiants de sexe masculin ont quitté l'institution scolaire. Il ne reste plus dans la salle de classe que la narratrice-enfant et le maître qui redevient à ce moment le père, celui qui prendra la fillette par la main pour, sur le chemin du retour, gagner le logis familial.

⁵³ L'importance jamais anodine que Djebbar accorde à la question du regard dans l'ensemble de son œuvre, aussi bien littéraire que cinématographique, mais également dans le cadre de ses réflexions développées sur la peinture orientaliste, nous encourage à proposer cette interprétation : dans l'extrait de *Vaste est la prison* que nous avons étudié, la photographie incarne un sujet central, qui plus est, directement associé à la question du regard ; les deux ne peuvent, selon nous, être considérés séparément. Un lecteur familier de l'esthétique djebbarienne ne peut, à notre sens, que percevoir sensiblement ce lien.

Mais auparavant, et voilà où une certaine image nous retient, le « père, sur l'estrade, efface le tableau » (*ibidem*), pendant qu'à travers des « fenêtres ouvertes » (*ibidem*), on peut voir s'approcher « les femmes de ménage [qui entreront] pour laver le parterre, essuyer les tables » (*ibidem*). L'on sait combien le thème de la mémoire difficilement retrouvée et dont certains souvenirs se retrouvent peu ou prou effacés avec le temps, demeure un thème de prédilection chez Assia Djébar. Ce geste d'effacement effectué par le père — et qui sera aussi en quelque sorte celui des ménagères qui nettoieront toutes les surfaces de la classe — préfigure en quelque sorte certains éléments des passages qui doivent suivre celui que nous venons d'analyser dans le roman et qui, nous le verrons, mettent en scène la question de l'oubli, de l'effort que requiert la tentative de reconstitution du passé. La narratrice adulte, nous le constaterons bientôt, avec sa photographie de classe entre les mains, vit, affronte et essaie de dominer toute menace d'amnésie concernant le passé de son image photographique, quitte à avoir recours au rêve et à l'imagination pour transcender le réel de cette époque perdue et se le réapproprier à tout prix. En osant emprunter le chemin de la fiction, débordant ainsi du cadre de sa photo et de ce qu'elle représente, de ce qu'elle a pu en garder. Le cadre du tableau de classe, à l'intérieur duquel le père instituteur efface tout, comme celui du parterre et des bureaux que les ménagères laveront, préparent le lecteur à ce qui l'attend dans la suite de l'histoire, lui annoncent très subtilement que le cadre de la photo qui sera contemplée par la narratrice adulte, présentera un contenu dont certains souvenirs se trouveront effacés de sa mémoire, et qu'il nécessitera de sa part une escapade dans le songe afin qu'ils puissent continuer d'exister, d'une manière ou d'une autre.

— L'image, l'oubli et le refus de la perte : le réflexe de la rêverie photographique

Le deuxième passage de *Vaste est la prison* que nous aimerions étudier s'enchaîne à celui dont nous venons de terminer l'analyse sans transition et seulement annoncé, très discrètement, par un espacement. Rappelons qu'on en aborde la lecture avec les mots suivants : « Ne me reste rien de la séance du photographe des écoles » (*ibid.*, 269). Si la photographie de classe retrouvée déclenche, dans un premier temps

chez la narratrice adulte, le mécanisme du souvenir, la remémoration claire de la journée d'école qui précède l'événement de la séance photo ; dans un deuxième temps, elle devient littéralement synonyme d'oubli puisque ce qui en est à l'origine, l'acte photographique en l'occurrence, est complètement effacé de la mémoire du personnage.

Dès lors, *a priori*, une escapade hors du cadre de cette photographie, quelle qu'elle soit, dans l'univers du souvenir témoin du passé et de la prime enfance, s'avère impossible. Il y a blocage, amnésie. Si l'image de la photo, représentant le groupe d'élèves avec son maître, renvoie automatiquement la narratrice au souvenir limpide d'une séance de cours vécue en 1940, la photo en tant que telle, comme objet, comme média, se veut être matériellement coupée de tout souvenir relatif à sa prise. « Ne me reste rien de la séance du photographe des écoles ; du moins pour la première photographie où j'apparais, justement, dans cette classe de garçons » (*ibidem*). Tel est, au départ, le constat ferme qui s'érige devant la mémoire de la narratrice adulte, comme un mur infranchissable.

C'est pourquoi, cette fois, la narratrice s'en tient uniquement, au début de l'extrait, à la dite photographie, sans en déborder le cadre par quelque pensée, réflexion ou commentaire (digressifs ou pas) que ce soit. Elle ne peut faire autrement ; voilà bien la seule chose qu'elle a à sa disposition d'entrée de jeu, qu'il lui reste : le média photographique.

Le premier élan de la narratrice consiste donc, après qu'elle se soit évadée dans l'espace du souvenir que lui a évoqué l'image de la photo, à se livrer au présent, des années plus tard, à une observation de ce média, de ce qu'il présente concrètement aux yeux, même si cela se résume à bien peu de choses, il faut le dire. La narratrice se limite en premier lieu à sa contemplation stricte : « Je la regarde aujourd'hui [la photo], si longtemps après » (*ibidem*). L'image du père la retient tout d'abord : « Mon père a moins de trente ans et je le constate : malgré son air figé [...], il pose dignement, il me paraît un bel homme » (*ibidem*).

Le lecteur apprécie le changement du point de vue que lui propose le regard de la narratrice ainsi en opération devant la photographie. Plus tôt, dans le roman, c'était à travers le regard de la narratrice enfant que la description de la classe s'offrait à lui,

tandis que maintenant, ce même regard connaît un important déplacement, incarnant celui d'une adulte. Par ailleurs, alors que l'enfant, en position de « voyeuse », nous présentait les garçons du groupe « de dos », l'adulte, grâce à la photographie, a l'avantage de pouvoir nous les décrire de face, de les découvrir en tête à tête comme cela n'a jamais pu se faire par le passé : « Aujourd'hui seulement, je dévisage ces garçons de face, un à un » (*ibidem*), remarque-t-elle. Cela malgré l'absurdité du fait que sur une photographie, comme le rappelle utilement Barthes, les sujets présentés en pose frontale sont paradoxalement regardés sans être vus, étant donné que le cliché est un leurre, l'image d'une réalité qui n'est plus, qui est à la fois là sans être là⁵⁴. De la même manière, la narratrice qui contemple la photo est regardée par les sujets photographiés sans être vue par eux⁵⁵. Dans cette position, la narratrice n'en demeure donc toujours pas moins une espèce de « voyeuse », un individu qui, tel un photographe ou un caméraman, voit sans être vu, même si en définitive, ce qui est vu dans ce contexte n'a rien de tangiblement réel.

La narratrice attarde ensuite son regard sur sa propre image de fillette « placée au centre [de la classe], au premier rang » (*ibidem*) sur la photographie⁵⁶. Et ses yeux proposent alors une description découpée de sa physiologie d'enfant, c'est-à-dire par morceaux distincts, par plans (qui sont de très gros plans), passant brutalement de la perception de son front à celui de ses cheveux, pour s'arrêter à celle de son regard : « fillette au front bombé, aux cheveux noirs coupés courts, au regard sans doute résolu, mais que je ne sais définir » (*ibidem*). Précision non négligeable, cet aveu d'une description impossible du regard est aussi indubitablement celui d'une description impossible de toute réalité saisie par un art du cadre, photographique ici en l'occurrence. Le fragment visuel qu'il impose (le *punctum*) n'est que le prolongement d'une réalité beaucoup plus importante, qui dépasse la bordure du cadre, qui ne la représente que partiellement, bien qu'il prétende en contenir, en condenser l'essentiel.

⁵⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 172.

⁵⁵ Regardée par eux et, par conséquent, comme placée derechef, étrangement et paradoxalement encore, au centre de leur attention. De la même façon qu'elle le fut en 1940 à la fin du jour de classe précédant la séance photo, quand, en se levant de leur chaise, les garçons se sont tournés vers elle pour mieux la voir.

⁵⁶ Alors qu'elle prenait place au dernier rang de la classe durant les leçons.

C'est probablement pourquoi, à partir de là, la tentation de céder à la rêverie se manifeste irrésistiblement chez la narratrice. Car ce qui lui échappe de cette réalité, ce qu'elle en perd de manière incontournable a quelque chose d'insoutenable. Les fragments photographiques du réel révolu ne sont pas suffisants à satisfaire ou à combler l'avidité de sa quête du passé. Un vide, un manque persistent, trop pénibles à assumer. Il faut retrouver ce qui s'est perdu ou alors le recréer par l'imaginaire à défaut d'y parvenir. Mais cette tentation du rêve semble d'abord être tout à fait inconsciente, dans la mesure où la femme d'âge mûr se met à nous renseigner minutieusement — et curieusement, nous verrons pourquoi — sur l'identité, l'origine et le parcours de presque « chacun des garçons » (*ibidem*) de la photographie, débordant conséquemment largement le cadre de leur simple représentation, comme si elle les connaissait bien, laissant entendre qu'elle les a sans doute parfaitement connus, effectivement, alors que nous savons pertinemment qu'il n'en est rien : la chose demeure absolument troublante ; le lecteur se souvient de cette petite fille qui affirmait, encore seulement une page plus tôt dans le roman, qu'elle « ne leur [a] jamais [vraiment] parlé, ni avant ni après [les jours de classe de cette époque, avon-nous présumé] » (*ibid.*, 268). Or la narratrice paraît avoir oublié ce détail pourtant important, ce qui ne fait aucun doute sur le caractère fictionnel de ses propos. Elle imagine tout cela, même à son insu, elle rêve sans doute ces informations :

Ces sont des *yaouleds*, fils d'ouvriers, de dépossédés, dans ce village du Sahel où se trouvent les fermes les plus riches de l'Algérie coloniale... Quelques-uns des élèves ont toutefois une allure moins populaire : le fils de l'épicier (qui ira ensuite au collège, qui sera étudiant⁵⁷), celui du coiffeur et, parmi ces faces au regard sérieux, presque soucieux, deux des garçons sont les fils du caïd. Du notable le plus important du village — ce caïd habillé à la traditionnelle, chef arabe à l'ancienne (avec manteau de soie et burnous de laine, avec coiffe bédouine imposante [...] — *ibid.*, 269⁵⁸).

⁵⁷ Cette affirmation au futur simple est quelque peu audacieuse, comme si la photographie « [travaillait] dans le présent, [alors qu'elle œuvre] dans le futur antérieur », présentant une scène toujours déjà révolue » (Jean Chevrier, *Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1983, p. 10).

⁵⁸ Cette description vestimentaire du caïd, fort détaillée, est une digression que seule la rêverie peut permettre ; autrement, elle n'aurait pas sa place ici. Avec elle, la narratrice s'évade, s'éloigne beaucoup du propos central qui concerne l'image photographique. La narratrice sait que les deux garçons en question sont ceux du caïd, car elle affirme être déjà allée à sa demeure étant enfant : elle l'a en effet « [...] approché une fois chez lui, parmi ses filles », écrit-elle (*ibidem*). Mais en ce qui concerne les autres garçons de la classe, la narratrice n'avance rien qui puisse permettre d'envisager la véracité des renseignements qu'elle fournit à leur sujet.

La narratrice se ravise toutefois assez rapidement et ce revirement de situation, s'il est bienvenu, marque quand même le lecteur par son caractère inopiné. En répétant, aussitôt après cet extrait, que « oui, [elle] dévisage les élèves de la classe de [son] père » (*ibidem*), la femme, tout à coup lucide, bascule dans un discours nettement plus prudent, comme si elle se rappelle soudain qu'elle ne sait rien — en définitive — de ses anciens camarades d'école. Elle emploie le conditionnel subitement quand elle s'aventure à dire (à imaginer) ce « que sont devenus [ces garçons] quinze ou vingt ans plus tard, c'est-à-dire pendant la guerre d'indépendance [...] » (*ibidem*). Bien qu'il lui arrive de refaire un usage de l'affirmative, nous le constaterons dans la citation rapportée ci-dessous. En fait, la narratrice se pose cette question, « que sont-ils devenus⁵⁹... ? » (*ibidem*), en songeant :

[qu'] ils ont dû rejoindre les montagnes qui, à l'époque de cette photo, les regardaient, semblaient les attendre. Plus de la moitié d'entre eux y sont morts⁶⁰ : dans les fossés, sous les rafales ou dans les corps à corps... Une minorité — trois ou quatre sans doute⁶¹ — sont revenus en survivants, en triomphateurs peut-être⁶². L'un a dû être élu, plus tard, maire du village — celui-ci désormais gros bourg agricole. Un autre bénéficie sans doute d'une position régionale importante : député, ou allié, par mariage ou par des affaires, à des officiers importants de la ville proche... Tel autre doit être agent de police (*ibid.*, 269-270).

Et l'extrait se termine sur une prise de conscience aiguë de la part de la narratrice qui confesse alors sans ambages que, finalement, elle ne peut rien avancer sur l'un ou l'autre des étudiants de sa classe primaire. La femme déclare ouvertement qu'ils lui ont toujours été et qu'ils lui restent totalement étrangers au point qu'elle se met à douter du fait qu'ils ont un jour existé pour elle, fait partie de l'histoire de sa vie. L'ancienne élève de Césarée en arrive à penser que, peut-être, en parlant d'eux comme

⁵⁹ Dans son essai *La Chambre claire*, Barthes se pose à peu près la même question à propos d'un petit garçon nommé Ernest qui figure sur une assez vieille photo, d'époque, et qu'il regarde de nombreuses années après qu'elle ait été prise. Il écrit plus précisément : « Il est possible qu'Ernest vive encore aujourd'hui [c'est-à-dire au moment même où Barthes écrit ces lignes, des années et des années plus tard] : mais où ? Comment ? Quel roman ! » (*op. cit.*, p. 132). Il est assez juste de dire qu'à partir du moment où, débordant le cadre de la simple représentation photographique, un spectateur se met à s'intéresser à ce qui a pu advenir des sujets immortalisés par le cliché, il bascule dans le roman (la fiction, le rêve en l'occurrence). C'est très exactement ce qui se passe avec la narratrice du roman *Vaste est la prison* de Djébar. À partir du moment où elle détourne son attention des petits garçons de la photo de classe pour se demander « ce qu'ils sont devenus », le cadre de l'image est outrepassé, la fiction peut déferler et le roman s'écrire.

⁶⁰ Le brusque retour de l'affirmative ici est déroutant.

⁶¹ L'appel de la supposition se fait sentir à nouveau.

⁶² À partir d'ici, la narratrice se range plus sûrement du côté d'un discours hypothétique.

elle l'a fait brièvement dans le roman, elle les a tout simplement rêvés. Elle voit même mal quelle part de réalité (s'il y en a une) leur correspond dans tout ce qu'elle a pu dire (imaginer) d'eux. Départir la réalité du rêve devient une entreprise quasi utopique dans un tel contexte : « [...] comment reconnaître ces garçons anonymes, les ai-je autrefois rêvés ? Quelle réalité, dans cette classe de mon père, ai-je approchée ? » (*ibid.*, 270).

Le lecteur continue donc d'être rappelé à l'expérience d'une attitude toute photographique en évoluant dans sa lecture à travers le regard de la narratrice adulte qui brode incessamment autour d'une « photographie jaunie [...] entre ses doigts » (*ibidem*) ses oublis, ses rappels et ses rêveries, ce que toute personne est naturellement portée à faire devant une photo.

— Retrouver ou recréer l'instant de la pose photographique

Le dernier extrait que nous sommes désireuse de commenter n'est en réalité, dans le texte de *Vaste est la prison*, pas séparé du précédent dont nous venons de terminer l'analyse. Mais si, sur une base volontaire, nous nous permettons d'en étudier les lignes en marge des autres, c'est pour mieux faire ressortir le sujet original qu'elles traitent, encore jamais développé jusqu'ici (bien qu'il ait déjà été clairement mentionné par la narratrice plus tôt dans le roman), et qui mérite à notre sens une attention particulière.

Il s'agit du souvenir de la fameuse « séance du photographe des écoles » (*ibidem*). La narratrice adulte répète, pour pouvoir mieux s'y attarder enfin, qu'elle n'en a gardé aucun souvenir justement, aussi petit soit-il : « L'étrange est que j'aie vraiment tout oublié de la séance de photo » (*ibidem*). Même le souvenir du photographe de 1940 lui échappe complètement : « Le photographe ? Il y a eu, chaque année, un photographe nous faisant poser, vers la fin de l'année, dans nos classes respectives » (*ibidem*). Mais celui de « cette toute première fois » (*ibidem*), de la première photo de classe, de son « protocole » (*ibidem*), la narratrice ne s'en souvient guère davantage.

La réaction qui est alors la sienne consiste à, malgré tout, « reconstituer l'instant de la pose » (*ibidem*), quitte à l'inventer de toute pièce. La fiction devient à nouveau une conséquence de la contemplation photographique qui, plutôt que

d'accepter l'amnésie qui s'érige en obstacle infranchissable, préfère rêver ce qui a été, ce qui n'est plus ; donc rêver ce qui a pu vraisemblablement être. Par son attitude, la narratrice entre derechef de plain pied dans un imaginaire typiquement photographique, qui découle du regard posé sur le média, sur la photographie, et qui déborde son cadre, permettant au roman de s'écrire.

La narratrice, en dépit du caractère fictionnel de son discours, continue néanmoins ici de se laisser aller tantôt à des propos affirmatifs (comme si ce qu'elle restitue avait bel et bien eu lieu exactement de la façon dont elle l'imagine⁶³), tantôt à des propos fonctionnant davantage sur le mode du conditionnel :

[...] mon père a fait asseoir dehors, devant la porte, tous ses élèves : les petits d'âge ou de taille moindres devant, assis sur deux rangs, les plus grands derrière debout. Il a même dû vérifier leur état vestimentaire : pour qu'ils ne paraissent pas trop hâves. Il s'est ensuite placé sur le côté : tous sont prêts avant le dé clic. Et moi ? Je devais attendre, docile et silencieuse, un peu plus loin, sur le côté [...]. Soudain... Soudain quelle impulsion a entraîné mon père ? Il m'a regardée, il m'a vue seule, dans l'attente, intimidée [...]. Que lui a-t-il pris ? Une brusque tendresse ? Un sentiment d'injustice vague de me voir seule, écartée de ces enfants, comme exclue ? Il a oublié une seconde que j'étais une fille, donc pour ses élèves garçons quelqu'un à part. Il est venu me chercher, il m'a prise par la main, il a fait reculer les garçons du premier rang et il m'a fait asseoir au centre, face au photographe... Il a repris, sur le côté, sa place de maître vigilant. Et moi alors, comme trônant, reine inattendue parmi ces futurs guerriers ! Trônant et ne le sachant pas⁶⁴ (*ibid.*, 270-271).

⁶³ Ce qui est vraisemblable puisqu'elle imagine comment les choses ont dû « logiquement » se passer, comment elles se passent habituellement toujours dans le cadre d'une séance de photo de classe. Mais l'usage de l'affirmatif trop franc nous semble quand même audacieux, peu convenir à la description d'une scène qui demeure, somme toute, une pure fiction.

⁶⁴ Voici une série de commentaires sur cette citation : d'abord, sur le verbe « asseoir », remarquer l'usage de l'affirmation ; ensuite, concernant la disposition des élèves, bien que les choses ont fort probablement dû se dérouler ainsi (la photographie en question — Mireille Calle-Gruber nous en offre une copie dans les annexes de son ouvrage *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.* — démontre effectivement que « les petits d'âge ou de taille moindres » furent placés « devant, [...] sur deux rangs », tandis que « les plus grands » figurent « derrière debout »), il n'est pas absolument certain que le père ait été le seul à décider de cette disposition d'élèves. Le photographe a aussi peut-être eu son mot à dire ; quant à la formule « Il a même dû vérifier », constater l'usage du conditionnel ; pour ce qui est de l'expression « Je devais attendre », on trouvera bienvenue la prudence de l'hypothèse ; aussi, les mots « quelle impulsion a entraîné mon père » constituent un brusque retour à l'affirmation. Non seulement ce retour est brusque, mais il est déroutant, d'autant qu'il persistera jusqu'à la fin de ce deuxième paragraphe de l'extrait ; enfin, au sortir de cette longue citation, notons qu'il ressort une telle impression de certitude de la part de la narratrice quant à ce qui a pu se passer et la manière dont cette scène s'est déroulée avec son père. La succession des phrases affirmatives crée cet effet. Or pour quelqu'un qui n'est pas supposé se souvenir du moindre détail de cette séance de pose, il y a de quoi surprendre le lecteur. Sans doute la narratrice se laisse-t-elle avoir par son propre jeu, prenant soudain sa rêverie toute photographique pour la réalité. Chez Assia Djebar, on lit souvent que le rêve et la réalité se côtoient au point de pouvoir se confondre, si bien qu'il devient difficile pour les personnages de faire preuve de lucidité et de toujours parfaitement distinguer les deux. Juste dans le roman *Vaste est la*

Les lignes subséquentes à ce passage constituent les toutes dernières du chapitre que nous avons retenu de *Vaste est la prison*. Elles forment un texte bref qui décrit le très court instant précédant « le déclic » (*ibid.*, 271) de l'appareil photographique. La femme d'âge mûr, toujours plongée dans sa rêverie, imagine ce moment en pensant à la pose des élèves du groupe, mais surtout à la pose qui a dû être celle de son père et à celle qui a dû être la sienne propre. Elle le fait par contre à travers une narration qui favorise subitement un temps de verbe différent de celui qui a toujours été employé jusqu'ici. Elle bascule en effet d'un discours qui s'est incessamment exprimé au passé pour tout à coup entrer dans un régime discursif au présent. La narratrice change par surcroît soudainement de point de vue. Si auparavant elle a sans cesse parlé à la première personne, elle opte cette fois pour la distance du discours impersonnel, déroulé à la troisième personne du singulier, se penchant sur son image d'enfant comme s'il s'agissait d'une autre personne qu'elle-même : « c'est une fille » (*ibidem*), peut-on lire. Le maître « l'a placée ainsi au milieu » (*ibidem*). La surprise est grande et le texte bref revêt alors, en certains endroits, les allures d'une description ekphrasistique de la photo de classe (car elle est également accompagnée, en d'autres endroits — nous le verrons ci-dessous —, de réflexions-digressions propres à la rêverie photographique). Il incarne à ce titre un bloc qui peut globalement s'appréhender comme une image, un cliché dans un album :

Tout va bien maintenant, juste avant le déclic, pour le maître : il redresse sa haute taille, il attend près de ceux qu'il instruit. Il pose pour les autres — tout le village, y compris la petite société coloniale qu'il nargue par sa fierté et ses revendications égalitaires. Il pose à la fois fier de ses quarante garçons qu'il éduque, et pas seulement dans leur apprentissage du français, et fier aussi de son enfant aînée — c'est une fille et puis après, il l'a placée au milieu.

Elle se tient là, la fillette, le torse légèrement penché en avant, le visage tendu, le regard d'une gravité sans doute au-dessus de son âge — quatre ans, autant dire bientôt quarante⁶⁵. Elle perçoit, mais si confusément, qu'elle détone : ailleurs, cela ne doit pas se faire, de placer une fillette toute seule parmi ces

prison, nous pouvons citer plusieurs passages témoignant de cela : « Existe-t-il vraiment ? Ne l'ai-je pas rêvé ? » (30) ; « pour me convaincre que tu es vivant, que je ne suis pas hantée par un rêve » (*ibid.*, 32) ; « est-ce que je suis bien réelle ? [...] Décidément, je me comportai en hallucinée [...] « tout » devenait un poids de mes rêves » (*ibid.*, 82). Dans un autre ordre d'idées, remarquons que la dernière phrase de notre citation, « Trônant et ne le sachant pas » fait fortement écho à la « fugitive et ne le sachant pas » du livre, qui revient plusieurs fois comme un refrain, ce que nous avons pu souligner au chapitre précédent de cette thèse consacré aux relations « musique-littérature » à travers le récit djebarien. Cet écho n'est pas sans avoir quelque chose de musical.

⁶⁵ La narratrice adulte a 37 ans.

quarante garçons, en outre plus âgés. Elle ne sait pas qu'eux sont intimidés par elle ; elle les perçoit comme une seule présence, respectueuse, mais méfiante, sinon hostile. La fillette regarde le photographe. Son père, sur le côté, attend comme les autres le déclic (*ibidem*).

Ce passé qui devient instantanément présent dans le roman, n'est-ce pas là une manière originale qu'a le texte littéraire de rappeler, précisément, en quoi consiste la prétention d'une image photographique : prétention de montrer une réalité présente, ou à tout le moins saisissable au présent, alors qu'il ne s'agit que d'un mensonge, la photographie ne présentant que l'illusion d'une réalité, quelque chose qui n'est plus ? Ce texte bref qu'a écrit Djébar, par son usage narratif du présent et de la troisième personne du singulier servant bien la rhétorique de l'*ekphrasis*, produit admirablement cet effet photographique.

Trois lignes s'ajoutent à celles que nous venons de citer un peu plus haut pour clore définitivement le chapitre, constituent un minuscule paragraphe à part et reprennent une narration au passé ainsi qu'à la première personne : « Ce fut la première photographie que l'on a prise de moi. Un jour de classe au début de la guerre mondiale, dans un village du Sahel algérien » (*ibidem*).

« Ce fut la première photographie que l'on a prise de moi » (*ibidem*)... Le lecteur est tenté de penser que la narratrice parle littéralement du texte bref qui précède cette conclusion et qui, certes, peut s'appréhender métaphoriquement comme tel, comme l'image de la photo de classe qu'il décrit et commente.

Une chose demeure certaine, si de manière générale, l'effet de réel du média photographique ne fait aucun doute, il n'entre pas dans les priorités d'Assia Djébar de le faire ressortir à la fin de ce chapitre de *Vaste est la prison*. Cet effet de réel, rappelons-le, découle du fait que l'image photographique et ce qu'elle représente monopolisent l'attention de son spectateur au point de lui faire oublier les conditions concrètes de production qui furent les siennes à l'origine. Or ce n'est absolument pas le cas de la narratrice adulte du roman qui, photo de classe entre les mains, est obsédée justement par le souvenir de ses conditions de production qu'elle essaie par tous les moyens (imaginaires) de restituer. Et cela a pour conséquence logique de déréaliser l'effet de réel propre à la photographie. L'intérêt explicite que porte Djébar à la question des médias et à celles de leurs matérialités propres dans l'ensemble de son

œuvre littéraire explique cette tendance qu'a la narratrice de *Vaste est la prison* de vouloir lier absolument l'image de sa photo, son message, à ce qui lui ont permis d'exister, c'est-à-dire au médium photographique qui les a matérialisés un jour d'école en 1940.

2) Mosaïque et littérature dans le récit djebarien

La question de la mosaïque comme sujet et comme thème n'est pas non plus indifférente à Assia Djébar, bien que de manière générale, l'auteure lui accorde un intérêt nettement moins important que celui qu'elle réserve à la photographie. Par ailleurs, lorsqu'il lui arrive d'en faire état dans ses livres⁶⁶, elle ne se penche que sur la nature de son architecture qui caractérise si bien l'art domiciliaire du Maghreb : « La voiture arrêtée, Sarah ouvre la porte d'un couloir tapissé de mosaïques » (*Alger*, 60), « Plus de terrasses, plus de trouées du ciel au-dessus d'un maigre jet d'eau, pas même la fraîcheur consolatrice des mosaïques usées ! » (*ibid.*, 82), « [...] peut-être assistais-je au même rite dans d'autres patios, avec jasmin et mosaïques défraîchies comme le nôtre » (*ibid.*, 118) ; lit-on par exemple dans le recueil *Femmes d'Alger* ; « [...] des galeries couvertes aux mosaïques lumineuses [...] », lit-on encore dans *Vaste est la prison* (*ibid.*, 215) ; « je revois sa chambre profonde, pleine de tapis multicolores⁶⁷ », est-il écrit dans *Le Blanc de l'Algérie* (209) ; « Ici, les mosaïques de ce patio, aux couleurs passées, si anciennes [...] » (*Sépulture*, 47), « les ménagères lavent à grands bidons d'eau ruisselante les dalles usées, couleur orange et vert passés, du sol⁶⁸ » (*ibid.*, 52), propose *La Femme sans sépulture*.

Ce dernier roman compte beaucoup d'autres références faites à la mosaïque, mais nous ne les avons pas encore citées parce qu'elles ne concernent en rien la mosaïque de type architecturale. Elles visent plutôt la mosaïque à titre d'œuvre d'art et c'est là une situation exceptionnelle, que le lecteur ne peut rencontrer dans aucun autre livre d'Assia Djébar. Pour l'avoir maintes fois souligné à travers cette thèse, nous

⁶⁶ Elle ne le fait que très rarement (et de façon surtout isolée, comme c'était le cas avec la photographie), même que certains romans n'en présentent aucune trace. Étant donné leur petit nombre, nous avons pu recenser tous les renvois que Djébar fait à la mosaïque dans l'un ou l'autre des livres de notre corpus d'étude. Nous les citerons ci-après.

⁶⁷ Ils sont très proches dans leur conception de celle de la mosaïque maghrébine, pareillement marquée par des coloris multiples.

savons que *La Femme sans sépulture* s'affiche dès le départ (dans l'« *Avertissement* » du livre) comme un roman rapportant « les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, héroïne de [...] la guerre d'indépendance d'Algérie » (*ibid.*, 9). Nous savons en outre que l'histoire de Zoulikha est également racontée par l'écrivaine « avec l'imagination et les variations que permet la fiction » (*ibidem*) ; et que cette « vérité de Zoulikha [est] éclairée [...] au centre même d'une large fresque féminine — selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie (Cherchell) » (*ibidem*).

Le roman se conçoit plus spécialement selon le modèle de l'une de ces mosaïques, intitulée *Ulysse et les sirènes*, et qui, nous le verrons un peu plus loin, devient au cœur même du livre un noyau thématique autour duquel gravitent sans cesse les pensées de la narratrice principale (et parfois aussi celles d'autres personnages), finissant par incarner l'esprit de l'œuvre, son essence. Cela dans la mesure où, et nous aurons l'occasion de le voir, cette mosaïque, par ce qu'elle représente, décrit parfaitement le projet de *La Femme sans sépulture*.

Jusqu'à aujourd'hui, un seul critique s'est proposé de réfléchir sur la relation que nourrit le roman d'Assia Djébar avec l'art de la mosaïque. Il s'agit de Nicole Aas-Rouxparis qui, dans un article intitulé « La Femme-oiseau de la mosaïque : image et chant dans *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar⁶⁹ », observe en quelques pages comment le livre « [...] offre le tableau en mosaïque formé par une polyphonie de voix chevauchées et de récits enchâssés issus de la mémoire et du souvenir » (*ibid.*, 97).

Ce rapport « mosaïque d'art-littérature », à l'œuvre dans *La Femme sans sépulture*, a bien entendu été confirmé par d'autres chercheurs (peu nombreux) à la suite de l'auteure, qui en reconnaît elle-même l'importance dans l'*Avertissement* du roman. Ils n'y consacrent cependant pas d'analyse en tant que telle⁷⁰.

⁶⁸ Il s'agit clairement de mosaïques.

⁶⁹ Nicole Aas-Rouxparis, « La Femme-oiseau de la mosaïque : image et chant dans *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar », *loc. cit.*, p. 97-108.

⁷⁰ Par exemple, Lise Gauvin, dans son article « Écrire/ Réécrire le/au féminin : notes sur une pratiques », parle de *La Femme sans sépulture* et commente entre autres « sa forme en mosaïque » (*op. cit.*, p. 23 et suivante).

Dans la foulée des remarques générales que Aas-Rouxparis a néanmoins apportées en 2004 sur cette question, nous voudrions échafauder des réflexions susceptibles de compléter les siennes et, pourquoi pas, d'en encourager d'autres.

Il va de soi que si l'œuvre littéraire de Djébar, prise dans son ensemble, emprunte quelque chose à la mosaïque, c'est forcément sa construction fragmentaire. Mais il faudrait dire alors qu'elle emprunte cette construction à la mosaïque comme aux autres arts du cadre déjà étudiés dans cette thèse. L'œuvre djébarienne s'inspire effectivement du fragment à plusieurs niveaux (forme et contenu) pour façonner son esthétique toujours marquée, on l'a vu, par un jeu entre le tout et la partie, le continu et le discontinu⁷¹. Or parce qu'elle doit si fortement sa tendance fragmentaire surtout à ce qui la lie à la fois au cinéma, à la photographie et à la peinture, on ne peut limiter l'explication de cette tendance à ce qui l'unit à la mosaïque. D'autant que mis à part *La Femme sans sépulture*, aucun autre roman de Djébar ne s'intéresse outre mesure à cet art. C'est pourquoi nous sommes d'avis qu'aucun autre livre ne peut être sérieusement étudié dans la perspective d'une relation à l'art de la mosaïque. Cette entreprise n'a d'ailleurs jamais été seulement imaginée par les spécialistes du récit djébarien, sans doute précisément pour ces raisons.

Dans la section qui suivra, nous allons étudier *La Femme sans sépulture* dans sa relation à la mosaïque, plus particulièrement à la mosaïque *Ulysse et les sirènes* dont il est abondamment question dans le roman.

2.1 La Femme sans sépulture : mise en place de la femme ; la femme au centre de tout, au centre du livre-mosaïque

La vérité de Zoulikha doit donc être éclairée au centre d'une large fresque féminine qu'incarne métaphoriquement le roman et qui correspond au modèle de l'ancienne mosaïque de Césarée *Ulysse et les sirènes*. Le livre compte très exactement douze chapitres et c'est précisément au milieu de ce livre — au sixième chapitre,

⁷¹ Béatrice Schuchardt a signé un article qui étudie la question esthétique de la fragmentation mise à l'œuvre dans le recueil *Femmes d'Alger* : « Fragmenter et faire flotter : à propos de l'esthétique postcoloniale de transition dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar », dans Elisabeth Arend, Dagmar Reichardt et Elke Richter (dir.), *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Peter Lang, Germany, Frankfurt, p. 85-99.

donc — que la vérité sur cette mosaïque et son rapport à l'histoire de Zoulikha est révélée. Zoulikha qui, lit-on, mère et maquisarde « en 1956, en 1957, [...] était vraiment au centre : pas seulement du combat à Césarée, mais des réseaux à maintenir, des liaisons à établir entre les montagnes — avec ses partisans — et les citoyens à demi engagés [dans la lutte, la résistance pour l'indépendance algérienne] » (*ibid.*, 213).

Sur la mosaïque, « le personnage central [Ulysse] paraît figé » (*ibid.*, 107). Comme dans le mythe, il est attaché au mât de son bateau, « un grand vaisseau au centre de la scène » (*ibid.*, 106), sans cire dans les oreilles, et il écoute le chant ainsi que la musique de créatures de sexe féminin, sauf qu'il s'agit de « femmes-oiseaux » plutôt que de sirènes. La narratrice principale du roman, que l'on associe à Assia Djebar, se substituera à cet Ulysse légendaire dans l'épilogue du texte pour devenir « le personnage central du bateau » (*ibidem*) de la mosaïque et affirmer que, contrairement à lui, elle ne trouve rien de dangereux à écouter la voix des femmes s'exprimer, qu'il faut plutôt l'entendre, bien plus, ne jamais l'oublier :

[...] je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant⁷² [...] (*ibid.*, 214).

Avec cette image, nous nous retrouvons en plein cœur du projet de *La Femme sans sépulture*. La narratrice principale est au centre du livre comme Ulysse est au centre de la mosaïque. Elle se donne pour tâche d'écouter la voix des femmes des montagnes de son enfance. Rappelons en effet qu'après de longues années d'exil, elle retourne à Cherchell, à titre de réalisatrice, pour préparer le tournage de son premier long métrage *La Nouba*. Elle entame ainsi, pour commencer, une série d'interviews auprès de campagnardes, en particulier auprès de Hania et de Mina, filles de la défunte Zoulikha, voisines de sa maison d'enfance. Elle recueille par bribes de nombreux et divers témoignages sur l'histoire de la maquisarde (dont le cadavre n'a jamais été

⁷² Cette exhortation à l'écoute du chant féminin se veut être bien sûr symbolique chez Djebar qui espère convaincre « ses concitoyens », dans le roman, de l'importance que représente la voix féminine pour la définition de l'Histoire et la sauvegarde de sa mémoire, de celle de toute société ; dénonçant le fait que « dans [sa] ville, les gens vivent presque tous la cire dans les oreilles : pour ne pas entendre la vibration qui persiste du feu d'hier. Pour couler plus aisément dans leur tranquille petite vie, ayant choisi l'amnésie » (*ibidem*).

retrouvé) dans l'espoir de recoller les morceaux de sa vie alors que ses concitoyens l'ont oubliée, qu'elle n'est plus que champ de ruines dans leur mémoire collective.

Sur la mosaïque, « l'une des trois femmes-oiseaux a un corps à demi effacé » (*ibid.*, 108). La narratrice principale voit à travers elle la figure de Zoulikha qui a également été en partie gommée de la mémoire de ses concitoyens : « L'image de Zoulikha, certes, disparaît à demi de la mosaïque » (*ibid.*, 220), songe-t-elle. Il est tentant d'imaginer que la narratrice pense à la femme-oiseau centrale du trio présent sur la mosaïque, et que les deux autres renvoient à ses yeux aux filles de la maquisarde interviewées à maintes reprises par elle, Hania et Mina. Nul doute que c'est le cas si l'on se remémore les propos de l'*Avertissement* du livre, qui parle d'une vérité sur Zoulikha devant être éclairée au centre d'une large fresque féminine. De toute évidence, le désir de placer le sexe féminin au centre de tout n'a jamais été exprimé de manière aussi exacerbée que dans *La Femme sans sépulture*. Découvrons à présent comment la vérité de Zoulikha prend forme au cœur du livre-mosaïque.

2.2 *La Femme sans sépulture : une histoire romanesque à créer en mosaïque de voix et d'images*

L'histoire de Zoulikha est un sujet qui, au départ, ne peut se construire que selon un mode de construction « mosaïstique ». Lucien Dällenbach rappelle que contrairement à certains de ses modèles voisins, comme le puzzle, par exemple, la mosaïque a l'originalité de demeurer une forme de création totalement libre, où tout est continuellement à créer :

[...] loin d'assigner d'avance et de manière dirigiste une seule et unique place à chacune des pièces — ce que fait le puzzle —, la figure finale [de la mosaïque] autorise en effet une totale liberté de mouvement, de placement et de déplacement des morceaux⁷³ [...].

Autrement dit, la mosaïque s'apparente à une certaine pratique du bricolage⁷⁴. Tandis que « le puzzle présuppose une *totalité préexistante* qu'il s'agit de

⁷³ Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 56.

⁷⁴ « [...] la mosaïque comme telle [...] fait apparaître l'activité qu'elle suppose comme une variante du bricolage », précise Dällenbach (*ibid.*, p. 63).

reconstituer⁷⁵ », l'art de « la mosaïque vise la constitution d'une *totalité inédite*, encore à *inventer*⁷⁶ ».

Or si l'on considère les matériaux à partir desquels Assia Djébar tente dans son roman de rebâtir l'histoire de son héroïne (après qu'elle se soit effritée dans la mémoire collective), force est de constater que comme dans le cas d'une mosaïque, l'essentiel a surtout dû être créé et librement agencé. « L'imagination et les variations que permet la fiction » (*Sépulture*, 9) sont des éléments que l'écrivaine n'hésite pas à amalgamer à son « souci de fidélité historique », à celui de rapporter « tous les faits et détails de la vie et de la mort de Zoulikha, [...] selon une approche documentaire » (*ibidem*).

Mais en réalité, cette volonté qu'a Djébar d'user de sa « liberté romanesque », pour que « la vérité de Zoulikha soit éclairée davantage » (*ibidem*), ne représente pas un simple choix d'auteur : plutôt une nécessité. En partant à la recherche de renseignements sur le parcours de la maquisarde, la narratrice n'a pu se buter qu'à un énorme vide. L'héroïne restée sans sépulture, disparue sans explication lors de la résistance algérienne, n'a pu laisser — durant ses activités pratiquées anonymement à cause des dangers du maquis — aucune trace utile pour la recherche et pour son inscription dans l'Histoire. Histoire sur les pages de laquelle elle est d'ailleurs restée de tout temps invisible. Le fait que la narratrice parle de Zoulikha en termes de « femme-oiseau à demi effacée de la mosaïque » (*ibid.*, 108) (celle d'*Ulysse et les sirènes* ; celle, aussi, de la mémoire des gens de Césarée) est significatif de ce point de vue. Seuls quelques rares témoignages ont pu être réalisés par la narratrice auprès de certaines femmes ayant connu personnellement Zoulikha (ses filles Mina, Hania, sa sœur Zohra Oudaï, son amie Lla Lbia), et peu ou prou durant sa période de « mère des maquisards ». Ce qui somme toute représente fort peu, seulement des vérités partielles sur la vie de Zoulikha, surtout quand on sait que ces entrevues se sont souvent effectuées par bribes⁷⁷ (les interlocutrices n'ayant pas toujours pu être disponibles

⁷⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Dans le roman, la narratrice écoute et « réécoute les paroles, par bribes éparses, de Zohra Oudaï » (*op. cit.*, 74), entre autres interlocutrices. Des passages révélateurs de ce point de vue s'offrent à la lecture tel que le suivant : « Hania avait ensuite évoqué Zoulikha, mais dans le désordre » (*ibid.*, 45).

pour cela⁷⁸) et qu'elles présentaient nombre de digressions (dans les discussions, il n'était pas toujours strictement question de Zoulikha ou de détails pertinents concernant son rôle dans l'histoire de la résistance algérienne⁷⁹).

C'est pourquoi Assia Djebar a dû imaginer des chapitres entiers de pure prosopopée, où la parole est donnée à la défunte Zoulikha, afin qu'elle puisse s'exprimer d'outre-tombe sur des faits et détails de sa vie (et ils sont innombrables) demeurés obscurs, ignorés :

[...] j'ai désiré revenir, vingt ans plus tard, vingt ans trop tard, pour faire revivre le récit d'hier scandé par les mots, la voix, la présence dans l'air de Zoulikha [...] (*ibid.*, 218).

C'est ainsi que les morceaux hétéroclites de témoignages réels (présentant une quelconque pertinence pour la restitution du destin de Zoulikha), librement juxtaposés à ceux, complètement fictifs, de l'héroïne décédée, forment dans le livre une mosaïque de souvenirs historio-fictifs, permettant de faire lever peu à peu (à tâtons), dans l'esprit du lecteur, des images mentales susceptibles de lui représenter, par fragments multiples (autant qu'il y a de témoignages), la figure multi-facettes de la vaillante maquisarde.

Le montage du livre, en certains endroits discontinu, surtout à cause d'ellipses spatio-temporelles qui le marquent — et que le collage des multiples témoignages par morceaux choisis favorise —, accentue l'effet de fragmentation formelle qui est le sien⁸⁰. Dans le sens « mosaïstique » du terme. L'absence de transitions efficaces entre

⁷⁸ Il arrive souvent que l'une ou l'autre des interlocutrices doive s'en aller, soit absente ou en retard, sur le point d'arriver, ou encore dans l'incapacité de faire acte de présence : « S'impatiente-t-elle [Hania] [...] de l'absence de [...] Mina, chaque début de vacances, a besoin d'être dehors : retrouver ses lieux familiers [...] » (*ibid.*, 52-53) ; « Mina, dans un élan, pénètre dans la profondeur des chambres ; ne revient plus [...] » (*ibid.*, 48) ; « Hania avait ensuite évoqué Zoulikha [...]. [...] Sa sœur Mina allait prendre le relais [...]. [...] Hania fit servir café et pâtisseries [...]. [...] Puis elle retourna à ses préparatifs de fête [concernant le mariage de son frère] » (*ibid.*, 45-46).

⁷⁹ Il n'y a qu'à penser à cette longue confession que fait Mina à la narratrice lors de leur escapade à Alger au cinquième chapitre du livre, et qui développe alors un triste épisode de sa vie amoureuse. Cela quand elle ne propose pas de commentaires sur la triste façon dont sa tante Zohra Oudaï (sœur de Zoulikha) a perdu durant la guerre son mari, son frère et trois enfants, avant que la narratrice s'intéresse à nouveau — notamment — lors de leur discussion-fleuve, et à la toute fin du chapitre seulement, à une période de la vie de Zoulikha : « Il y a longtemps, reprend-elle, ta mère, Zoulikha, était encore chez elle [...] » (*ibid.*, 101).

⁸⁰ Mireille Calle-Gruber a récemment proposé un article intéressant sur l'art de la césure chez Assia Djebar : « Écrire de la main morte ou l'art de la césure chez Assia Djebar » (dans *Esprit Créateur*, vol. 48, no 4, p. 5-14, hiver 2008, p. 5-14). Rappelons que nous avons fourni des exemples d'ellipses remarquables dans *La Femme sans sépulture* au troisième chapitre de cette thèse.

les chapitres-témoignages ou entre les différentes sections d'un chapitre-voix fait que les raccords, les ruptures et les blancs sont autant visibles dans le texte qu'ils le sont entre les « multitudes de tesselles ou galets colorés d'une mosaïque⁸¹ », lesquels « s'accompagnent d'interstices, de brisures et de miettes⁸² [...] ». Tout se passe comme si Djébar, à l'instar de l'artiste d'une mosaïque, « [s'appliquait] à faire lien sans liant, c'est-à-dire en trouvant d'autres agents de connexion que la chronologie, la causalité, la psychologie, ou le flux du discours⁸³ ». Cela contribue à rendre justice à une certaine réalité de la situation à laquelle la narratrice doit faire face dans *La Femme sans sépulture* : l'histoire de Zoulikha ne peut être qu'inachevée et les blancs, comme les ruptures, deviennent incontournables pour que cet effet d'inachèvement soit très clairement traduit dans l'œuvre. À ce sujet, Nicole Aas-Rouxparis écrit que :

[...] le récit fragmenté issu d'une multiplicité de voix narratives, tel qu'il est rapporté par la narratrice, offre en palimpseste une pluralité de formes, de nuances et de couleurs, toutes accompagnées d'ambiguïtés et de failles. Si chaque détail de l'ensemble contribue activement à la construction d'une image globale, chacun laisse également transparaître des cassures et des vides⁸⁴ [...].

La mosaïque, qui privilégie un « rapport distendu entre totalité et fragments⁸⁵ », laisse donc une libre « marge de manœuvre [...] au travail d'agencement⁸⁶ » qui peut être « accueillie comme une figure idéale pour symboliser l'activité d'un écrivain [...] » tel que Assia Djébar. Elle « articule avec netteté la question de l'Un et du multiple, du général et du particulier⁸⁷ » et son « modèle a également l'intérêt de pousser en position centrale le problème névralgique de l'ordre et du désordre, et d'y apporter une solution⁸⁸ ». Djébar, dans *La Femme sans sépulture*, est en quête d'une vérité unitaire sur Zoulikha dont elle cherche à faire la figure aussi bien centrale qu'homogène de son livre. Or que cette figure ait la prétention d'émerger progressivement à travers des fragments de voix, librement agencés, et qui en restituent lentement le souvenir, doit retenir notre attention. Car

⁸¹ Nicole Aas-Rouxparis, *op. cit.*, p. 98.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 56

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁸ *Ibidem.*

nous parlons ici d'une image-écriture (celle de Zoulikha, associée à l'une des trois femmes-oiseaux de la mosaïque *Ulysse et les sirènes*) qui doit surgir dans l'esprit du lecteur à travers des effets de voix, elles aussi écrites, déroulées dans le texte. L'image-écriture de Zoulikha émerge donc à travers quelque chose de fondamentalement opposé au visuel. *La Femme sans sépulture* a effectivement l'originalité de vouloir faire ressortir, de suggérer, en filigrane de ce qui se veut, par nature et définition, sonore, audible (les voix), un thème spécifiquement visuel. D'autre part, la mosaïque *Ulysse et les sirènes* semble aussi vouloir visualiser les voix, les chants. Elle propose une image des voix, sur leurs chants. Djébar poursuivrait ainsi, avec cet exemple, la métamorphose « interartiale ». Son texte joue à plusieurs niveaux sur la question des voix et de leur image, de leur écriture également.

La mosaïque, c'est un fait avéré dans l'histoire de l'art, a longtemps été comparée à la peinture, laquelle, depuis la conception de la doctrine de l'*ut pictura poesis*, a fait l'objet, au fil des théories développées autour de l'*ekphrasis*, de nombreuses métaphores déjà formulées lors de cette thèse⁸⁹. Métaphores la doublant implicitement d'un caractère possiblement verbal : « La peinture est une poésie muette [*muta poesis*] et la poésie une peinture parlante [*pictura loquens*]⁹⁰ », a affirmé Plutarque. Dans le cas d'Assia Djébar, il devient significatif, de ce point de vue, qu'elle ait choisi comme modèle, pour définir son projet d'écriture, la référence à la mosaïque *Ulysse et les sirènes*, car cette œuvre d'art, longuement décrite, commentée et fréquemment citée dans le roman⁹¹, est la pure représentation d'un mariage harmonieux entre l'image et la voix. En se la remémorant après une récente visite effectuée au musée de Césarée, la narratrice principale de *La Femme sans sépulture* en parle ainsi à ses interlocutrices Lla Lbia et Mina :

(Je revois les images). Trois femmes ou, plus exactement, trois femmes-oiseaux, oui ! [...] De longues pattes d'oiseaux prêts à s'envoler au-dessus de la mer — c'est une scène marine, elles sur le rivage, contemplant un grand

⁸⁹ Lucien Dällenbach consacre quelques paragraphes à ce sujet (*op. cit.*, p. 90-91). Il rappelle que d'abord « émule de la peinture illusionniste », la mosaïque s'est imposée comme l'une de ses « formes dévoyées » avant d'être appréciée ensuite comme « un mode de perception [permettant] d'appréhender cette forme d'art [la peinture] à partir de la discontinuité » (*ibid.*, p. 91).

⁹⁰ Cet aphorisme a été cité par Plutarque dans *Moralia*, *op. cit.*, p. 501.

⁹¹ Principalement, nous le verrons d'ici peu, au cours de discussions entretenues entre la narratrice principale, Lla Lbia (Dame Lionne) et Mina. Donc, encore ici, à travers des voix. La mosaïque, son image ainsi décrite par le roman (de manière toute *ekphrasistique*), son caractère visible continuent de vouloir jaillir paradoxalement de la mise en scène de l'audible.

vaisseau [...], flottant au-dessus des vagues. Leurs faces sont si belles [...] (*Sépulture*, 106).

[...]

[...] ces femmes-oiseaux de Césarée ne m'ont pas quittée : S'ils [Ulysse et ses hommes d'équipage] entendaient ce chant, les hommes ne verraient plus que le rivage est dangereux : or la mosaïque ne rend pas présent ce risque de mort. Non... La scène semble entièrement baignée par la magie de la musique : chacune des femmes, en effet, tient dans les mains, l'une, une flûte double, l'autre, une lyre. Des musiciennes prêtes à... s'envoler, je crois ! Quant au héros, Ulysse, il les écoute [...] (*ibid.*, 107-108). [...] mais ses compagnons [...] se bouchent les oreilles avec de la cire⁹² (*ibid.*, 107).

[...]

[...] L'une des trois femmes-oiseaux a un corps à demi effacé. Mais les couleurs persistent... [...] Elles vont s'envoler, c'est sûr, ces femmes [...] : avec leur chant et leur légèreté ! (*ibid.*, 108-109).

Ces lignes montrent que la mosaïque elle-même valorise une union indissoluble entre l'image (des femmes-oiseaux sur le rivage ainsi que de la scène marine) et la voix (celle de leur chant et de leur musique, dangereuses pour Ulysse qui les écoute néanmoins et ses hommes d'équipage aux oreilles bouchées). À partir de ce modèle, Assia Djébar entreprend donc de traduire ces chants, et surtout d'imaginer celui de Zoulikha, les mots qui pourraient le caractériser, cela à travers son livre et les conversations qu'elles déploient entre ses personnages. Un peu comme elle tenta aussi, dans son recueil *Femmes d'Alger*, « de restituer la conversation entre les femmes, celle-là même que Delaroux gelait sur le tableau » (*Alger*, 247). Le principe intermédiaire mis à l'œuvre dans *La Femme sans sépulture* existe, à notre sens, précisément dans ce lien que favorise l'œuvre entre l'image, la voix et le texte ; dans le désir qui pousse Djébar à faire parler une image, à prêter une voix romanesque aux femmes-oiseaux de la mosaïque *Ulysse et les sirènes*, à garder indissociablement liés les questions de la voix et de l'image ; dans sa volonté d'écrire le chant d'une femme-oiseau en particulier (celui de celle qu'elle associe à Zoulikha), chant qu'elle aurait pu entendre en elle-même, cela en contemplant seulement la mosaïque où cette figure « chantante » se lève. Le roman de Djébar se termine sur ces mots éloquentes :

⁹² C'est Mina qui prononce ces paroles ici.

Mon écriture, avec ces seuls mots de l'écoute, a glissé de mes doigts, différée, en retard, enchaînée si longtemps. Et je songe au héros grec qui voulait, malgré tout écouter, lui et lui seul, trois musiciennes dressées, lui que, pour cela, on a attaché au mât du navire. Du navire qui s'éloigne. Je ne m'éloigne pas ; je n'ai pas demandé à être immobilisée. Non ! L'image de Zoulikha, certes, disparaît à demi de la mosaïque. Mais sa voix subsiste, en souffle vivace : elle n'est pas magie, mais vérité nue, d'un éclat aussi pur que tel ou tel marbre de déesse, ressorti hors de ruines, ou qui y reste enfoui (*Sépulture*, 220).

Voilà où se situe, d'après nous, tout l'enjeu intermédial de son écriture littéraire. Certes, les médias photographie et mosaïque ont eu sur l'écriture du récit djebarien une influence mineure. Mais l'esthétique du fragment qu'ils inspirent à l'auteure algérienne ne fait aucun doute, bien qu'elle soit aussi le résultat à plusieurs autres niveaux d'une forte inspiration tour à tour cinématographique, picturale et musicale.

CONCLUSION

Le parcours d'Assia Djébar, qui a pratiqué divers métiers à la fois dans le secteur des sciences humaines et celui des arts, demeure des plus exceptionnels et étonnants. Se destinant d'abord à une carrière d'intellectuelle en histoire, cette auteure prolifique, reconnue aussi bien pour son œuvre romanesque que pour ses talents de poète, de dramaturge, de metteur en scène et d'essayiste, s'est également distinguée dans des domaines aussi variés que le journalisme, la sémiotique des médias, la sociologie, la critique et la réalisation de films. Elle partage par surcroît son goût inné pour l'écriture avec celui de la photographie, de la peinture et de la musique qui l'inspirent au même titre que les autres disciplines ayant retenu son attention.

Les spécialistes du récit djébarien, loin d'être indifférents à la richesse et à la complexité d'un tel cheminement, s'accordent tous pour dire que celui-ci a largement contribué à orienter, marquer et définir la poétique de l'auteure d'expression française. La prose de Djébar, frappée du sceau de l'autobiographie, s'offre simultanément au lecteur, il est vrai, comme un éloquent témoignage de l'histoire des femmes algériennes, où les arts de l'image et du son occupent une place de choix. Ce privilège que Djébar leur accorde, ils le doivent à leur aptitude à rendre visible la musulmane et à lui donner la parole là où elle demeure voilée, reléguée à la claustration et au mutisme.

C'est plus précisément à partir de 1980 que l'écriture de Djébar commence à favoriser des contenus hétérogènes puisés dans les arts, tout en se mettant à présenter des formes hybrides, en dialogue incessant avec un ensemble varié de structures non-littéraires, soucieuse qu'elle est de rendre compte de la réalité plurielle de la femme arabe à travers des siècles d'existence. À cette date charnière, le récit djébarien atteint effectivement une certaine maturité, rompt avec la facture classique des romans à intrigues et psychologiques, et se trouve enrichi de l'expérience tour à tour scripturaire et artistique que l'auteure a acquise au fil du temps.

Au cours des décennies qui s'écoulent ensuite, la vie littéraire d'Assia Djébar ne cesse d'avoir une inclination de plus en plus grandissante pour les arts sus-mentionnés, développant un intérêt remarquable à leur endroit.

Les chercheurs n'ont pourtant surtout d'yeux que pour le cinéma spécifiquement djébarien et la façon dont il a guidé l'écrivaine dans la construction de certains textes, ou dans le choix et le traitement de thèmes, de personnages, d'éléments

précis. Or le septième art, pris dans le sens large, a également inspiré l'ensemble de la prose djebarienne au point de l'informer. L'auteure, forte de son expérience cinématographique, a développé, raffiné avec les années, des procédés d'écriture — liés tant au récit qu'au discours — qui, selon des conditions poétiques particulières, et par les effets qu'ils parviennent à créer, renvoient de manière troublante à des modes de représentation filmiques. Les rapports qu'entretient en outre la littérature de Djébar avec la peinture, la musique, la photographie et la mosaïque, ne sont pas moins complexes. Ils ne se traduisent pas seulement par des rapprochements approximatifs (qui ont parfois été faits) entre les modèles artistiques que l'auteure retient, leur contenu, leur forme, leur esthétique (etc.) et certains de ses récits. Ces rapports sont pareillement le résultat d'une écriture qui, de manière générale, multiplie des procédés subtils, aptes à produire des effets proches de ceux que créent les techniques employées dans les arts (ou par les artistes) cités. Djébar ne s'est pas contentée de formuler un quelconque discours ou commentaire, d'écrire des textes « sur » ou « à partir » des dits modèles : elle a réalisé des réécritures complexes ou bien s'est laissée influencer par les arts au point que sa prose s'en est retrouvée intrinsèquement marquée.

Que certains arts aient moins influencé que d'autres la littérature djebarienne, n'enlève rien à la complexité de cette réalité. La photographie et la mosaïque, en l'occurrence, n'ont pas moins encouragé le récit djebarien à favoriser — chacun à sa façon — une écriture fragmentaire que ne l'ont fait le cinéma et la peinture autrement, par exemple, alors qu'ils ont peu inspiré l'imaginaire de l'auteure comparativement à ces derniers. Incroyablement diffuse, et donc, difficile à démêler, il appert que l'influence artistique dont se réclame la prose d'Assia Djébar constitue un réseau fort étendu.

Cela se vérifie en outre quand l'auteure prétend tenter des réécritures, car il ne s'agit jamais, en fin de compte, d'adaptations dans le sens classique du terme. C'est-à-dire que la littérature djebarienne ne se présente jamais strictement comme une œuvre ayant fondé ses histoires, ses thèmes ou ses structures sur d'autres, empruntés à des écrivains et-ou à des artistes différents. Avec le recueil *Femmes d'Alger*, par exemple, le lecteur n'a pas la possibilité de savoir comment et jusqu'où exactement Djébar est passée des tableaux à leur mise en récit. Il doit tâcher d'apprécier une présence

picturale répandue dans toute l'écriture, qui se manifeste surtout implicitement et qui se retrace même dans un autre texte, *L'Amour, la fantasia*, également inspiré de Delacroix, bien qu'il ne se présente aucunement comme un projet de réécriture d'un quelconque de ses chefs-d'œuvre.

Dans un autre ordre d'idées, l'on comprend aisément pourquoi, à l'issue de cette thèse, le cinéma a nettement eu la préférence de l'auteure, si l'on considère son caractère totalisateur : art-synthèse des autres arts, à partir desquels il s'est formé et institué dans l'Histoire, situant l'espace de son expression à travers les leurs qu'il réinvente en quelque sorte, dans la perspective où il se les réapproprie pour servir ses propres visées, le cinéma a ouvert à Djébar plus largement la voie vers la peinture (ainsi que vers sa proche parente, la mosaïque), vers la musique et la photographie, qui ont ensuite, chacun à sa manière, marqué son écriture de manière féconde. Et au contact des autres médias, la scripturalité de l'auteure est parvenue, à son tour, à incarner une admirable synthèse de différentes esthétiques artistiques qu'elle a assimilées. C'est conséquemment à l'image du septième art que le récit djébarien s'est lui-même constitué : comme un art « totalisateur¹ », pour reprendre l'expression de Pierre Maillot, dont l'intermédialité multiple, hybride et profondément disparate, demeure problématique à étudier.

Les conditions poétiques particulières selon lesquelles les procédés d'écriture d'Assia Djébar réussissent à créer des effets *cinéma* ou caractéristiques d'autres arts, s'expliquent ainsi : le récit littéraire ne dispose pas des mêmes matériaux d'expression, donc des mêmes moyens techniques que les arts avec lesquels il entre en relation. C'est pourquoi sa rencontre avec de tels arts ne peut être que contraignante. Elle ne peut au départ que lui opposer résistance, étant donné que les moyens dont il est question ne peuvent tous dialoguer suivant le même degré de compatibilité.

Pour produire, avec les moyens du langage scripturaire, des effets qui rappellent ceux qui découlent de techniques employées dans d'autres arts, le récit djébarien doit effectuer des compromis. Il doit assumer le fait qu'aucun partage de ces effets ne s'opérera entre lui et les arts sans médiatisation. Dans l'espace de sa matière verbale, les effets *cinéma* ou relatifs à d'autres arts, parce qu'ils sont créés à l'aide de moyens

¹ Pierre Maillot, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 110.

de nature complètement ou partiellement étrangers à ces arts, linguistiques et scripturaires, seront déplacés, transformés, sans perdre pour autant de leur valeur et de leur force. Leur recontextualisation originale, dans le cadre de la littérature, leur fera acquérir un tout nouveau statut, dynamique, une nouvelle signification.

Le problème théorique de la relation qui unit le récit djebarien aux arts a exigé d'emblée que nous considérions ce récit et ces arts en termes de médias, de préférence aux appellations de « textes », « énoncés » ou « discours » que l'interdiscursivité, dans une perspective extensive, aurait aussi très bien pu leur appliquer ; de préférence également aux termes d'« arts », tout simplement, que l'interartialité aurait tout autant pu leur réserver.

L'intermédialité, qui se définit généralement comme une science étudiant les rapports qu'entretiennent entre eux divers médias, se situe historiquement dans le sillage de l'interdiscursivité et de l'interartialité. Elle a donc l'avantage de partager l'essentiel de leurs préoccupations tout en les dépassant pour mieux les compléter. Alors que l'interdiscursivité met surtout l'accent sur la question du discours, et l'interartialité sur celle de l'esthétique propre aux arts, l'intermédialité favorise celle de la technique sans laquelle nul discours, nul art et nulle esthétique ne sauraient exister. Mais cette faveur qu'elle accorde à la technique d'être au cœur de ses intérêts ne la conduit pas à se détourner des discours ou des arts, des messages que les médias forment et véhiculent. L'interdiscursivité et l'interartialité ne font néanmoins aucun cas de la dimension technique — et des effets esthétiques qui lui sont reliés — immanente à tout système de signes.

L'interdiscursivité, envisagée dans une perspective extensive, permet certes une ouverture sur l'étude des phénomènes non verbaux. Les réflexions que Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva et Dominique Maingueneau ont établies à ce sujet le confirment. Ces théoriciens, auxquels on doit ajouter les critiques de Bakhtine (Tzvetan Todorov et Catherine Depretto), ont en outre insisté sur l'idée suivant laquelle la théorie de l'énoncé dialogique fondée par Bakhtine constitue toujours inévitablement une double activité, relationnelle et transformationnelle, dans la mesure où les discours résultent toujours d'un travail, d'une absorption et d'une transformation d'autres systèmes de signes discursifs .

Mais ces spécialistes élaborent leur pensée en dehors de toute considération des supports qui prêtent forme aux discours. Ils ne tiennent pas compte du fait que la différence des moyens techniques employés d'un discours à l'autre est à l'origine des transformations qui surviennent lors des échanges interdiscursifs. Cela parce que l'interdiscursivité a l'habitude d'étudier les dialogues survenant entre systèmes de signes de nature identique. Ceux-ci utilisent alors les mêmes matériaux d'expression, les mêmes moyens techniques, malgré qu'ils puissent ne pas en faire un emploi similaire.

L'interartialité, par contre, met fréquemment en relation des arts de nature différente, comme l'intermédialité. Les chercheurs ont ainsi tendance à parler des arts et des médias de façon indifférenciée, alors que ces derniers ne représentent aucunement des synonymes : les arts ne pouvant exister sans les médias, tandis que tous les médias n'entrent pas nécessairement dans la sphère de l'art.

L'interartialité, dont les premières manifestations remontent à l'Antiquité, se soucie principalement des modes d'imitation qu'un art peut privilégier pour exceller à produire des effets proches de ceux qui sont inhérents à un autre art. Elle effectue à l'envi des rapprochements esthétiques entre les arts. Son historique est des plus intéressants à parcourir pour quiconque souhaite mieux cerner la notion d'intermédialité, car c'est à travers l'évolution de sa conception théorique que se sont posées les premières questions de type intermédiales : plus précisément à l'époque des premiers défenseurs de la modernité, héritiers de Gottham Ephraïm Lessing et de sa théorie laocoonienne portant sur la spécificité inviolable des arts.

Parmi eux, au XX^e siècle, et surtout dans les années 40 et 80, nous avons pu nommer Clément Greenberg et W. J. T. Mitchell, qui savent que la relation interartiale ne s'opère pas sans difficultés, lesquelles relèvent des conditions matérielles propres aux médias qui servent de support aux différents arts et qui ne peuvent se rencontrer sans qu'il y ait résistance. Mais selon eux, une telle relation n'est pas dans l'impossibilité de se produire pour autant. Elle peut au contraire se jouer moyennant la transgression des lois qui régissent les moyens techniques dont dépend l'expression de l'art et qui sont mis en rapport. Les frontières matérielles des arts ouvrent alors la voie au libre-échange et n'ont plus rien d'obstacles insurmontables. Des migrations de

signes, de traits esthétiques peuvent avoir lieu entre les arts à la condition essentielle d'être préalablement soumis à certaines transformations, suivant la logique de la théorie bakhtinienne portant sur la relation dialogique.

L'intermédialité a donc graduellement émergé de ces considérations qu'elle n'a pas manqué d'approfondir, et parce qu'elle a la qualité de pouvoir lier et articuler la question de l'art et du média là où l'interartialité ne l'a que trop peu et/ou discrètement fait dans l'histoire, elle a su avoir et garder notre préférence.

Pouvant faire l'objet de plusieurs applications, notamment littéraire, l'intermédialité a aussi pu nous proposer trois axes de recherche qui recourent les préoccupations de l'interdiscursivité et de l'interartialité (sémiotique, esthétique et transformationnelle), tout en n'ignorant pas la dimension technique inhérente aux discours, aux arts, aux médias.

La question de l'intermédialité littéraire reste cependant problématique à définir, puisque rares sont les travaux qui lui ont été consacrés jusqu'à aujourd'hui. Délicate à aborder du fait qu'elle s'intéresse *a priori* aux œuvres audio-visuelles qui recyclent diverses pratiques artistiques, l'intermédialité appliquée à la littérature demande à ce qu'on lui accorde plus d'attention. Nous avons ainsi envisagé d'étudier la qualité intermédiaire intrinsèque du récit djebarien. Comment l'écriture d'Assia Djébar, dans un monde où la littérature est de plus en plus appelée à entretenir des liens actifs avec d'autres médias, a pu acquérir une fonction intermédiaire, voilà ce que nous avons entrepris d'analyser.

Les quelques réflexions théoriques que Irina O. Rajewsky, Audrey Vermetten et Marie-Pascale Huglo mettent à notre disposition, à l'égard de la notion complexe d'intermédialité littéraire, ont su guider notre démarche.

Rajewsky désigne trois pratiques possibles de l'intermédialité littéraire. Elle explore les implications de la combinaison des médias en littérature qui résulte d'un collage de différentes matérialités au sein d'une œuvre littéraire. Et elle s'interroge aussi — ce qui a su davantage nous retenir — sur les phénomènes de transposition médiatique et de références intermédiales implicites.

La transposition médiatique, rappelle l'auteure, concerne les activités de réécriture de médias non littéraires en littérature. Les références intermédiales

implicites, selon Rajewsky, sont reconnaissables quand un texte, par les procédés d'écriture particuliers qu'il déploie, crée des effets qui renvoient sensiblement à ceux qui découlent de l'usage d'autres techniques, de nature audio et/ou visuelles.

Puisque la transposition médiatique dont parle Rajewsky ne peut que fortement prédisposer un texte à porter des références intermédiales implicites, notre intérêt s'est davantage tourné vers la question des références que développe l'auteure lors de cette thèse.

Audrey Vermetten décrit plutôt le récit littéraire intermédialement marqué comme un ensemble d'effets programmés par des indices pouvant être actualisés à la lecture. Il s'agit bien sûr des mêmes effets dont Rajewsky a parlés. Ils convoquent des schémas perceptifs associés à tel et/ou tel média extra-verbal. Les indices préparent d'une certaine façon le lecteur à être à l'affût de tels effets et sont le plus souvent assez explicites, repérables tant au niveau du paratexte qu'à celui du texte. De nature interdiscursive, ils incarneront par exemple, dans le récit littéraire, un vocabulaire technique, spécialisé, qui renvoie à d'autres arts ; ou des personnages-artistes qui, par les métiers qu'ils exercent, font référence à des milieux intermédiaux précis.

Si ces indices sont, en revanche, de nature intertextuelle, ils présenteront des références culturelles (images de peintures en couvertures...), citeront des productions appartenant au domaine de la culture, ou encore des artistes divers.

La présence de ces indices (ou évocations explicites), qui peuvent être à la fois paratextuels, co-textuels et diégétiques, sont le fruit d'une intermédialité « montrée » en littérature, et ils ont la qualité de pouvoir encourager le lecteur à envisager, dans un texte littéraire, la présence d'une intermédialité mise à l'œuvre de manière plus implicite.

Marie-Pascale Huglo développe toutefois nettement plus l'aspect interactif de la réception. La lecture active demeure, selon elle, un processus cognitif complexe. Il s'agit d'une pratique qui permet au lecteur de se représenter mentalement les effets visuels et/ou sonores qu'un texte semble pouvoir programmer.

La référence intermédiaire subtile dont il était question plus haut avec Rajewsky passe par cette actualisation mentale. C'est-à-dire que même si le récit ne donne évidemment jamais rien à voir ou à entendre concrètement, si son caractère intermédiaire

ne se manifeste pas par la pratique du collage de diverses matérialités ou par celle de techniques d'écriture créant des effets esthétiques rappelant ceux qui sont habituellement le fait d'autres médias, il n'existe pas moins et demeure même plus intéressant à étudier dans un texte ayant été fortement influencé, donc marqué par un art quelconque, ce que notre analyse du corpus djebarien a voulu démontrer.

Procédant par étapes, nous avons d'abord entrepris de retracer les signes d'une intermédialité déployée de façon explicite dans le récit djebarien. Les « seuils », les couvertures et annexes, les titres et intertitres, les épigraphes, les préfaces, les postfaces et notes correspondantes sont les éléments du paratexte djebarien sur lesquels nous nous sommes arrêtée. Les textes d'Assia Djébar ont également été passés sous la loupe. Au sortir de ces premières investigations, nous avons vu se confirmer l'attention soutenue qu'accorde Assia Djébar aux arts : au cinéma surtout, ensuite à la peinture et à la musique ; puis, dans un ordre d'importance toujours décroissant, à la photographie et à la mosaïque. Dans tous les éléments du paratexte et du texte djebariens, de nombreuses références sont faites à ces médias ou à des artistes, et font preuve d'une étonnante variété. Cela n'a cessé de se vérifier lors de notre lecture attentive du récit djebarien tout au long de cette thèse.

Au départ, ce sont véritablement ces traces explicites d'intermédialité qui ont mis notre esprit en alerte et qui nous ont encouragée à poser l'hypothèse de l'existence d'une intermédialité implicite non moins présente dans le récit djebarien.

Ainsi avons-nous envisagé la possibilité de découvrir, dans l'espace des textes d'Assia Djébar, et ce, à tous les niveaux (description, narration, discours, montage), certaines stratégies d'écriture favorisant la création d'effets « audio-visuels ». Leur perception sensible, durant nos analyses, nous a convaincue que ce qui est de l'ordre de l'auditif et du visuel peut habiter de manière tacite, c'est-à-dire virtuellement, la scripturarité. Et nous nous sommes rendue compte à quel point l'intermédialité implique la prise en considération d'une lecture active, qui doit constamment répondre à des indices et des signaux textuels.

Par souci de clarté, nous avons toutefois séparément étudié ce qui, dans la littérature djebarienne, renvoie au champ intermédial de l'image (i.e. à celui de la perception visuelle) et ce qui relève davantage de celui de l'oralité (i.e. de celui de la

perception auditive), bien que le visuel et l'auditif, loin d'exister isolément, sont plutôt appelés, par nature, à collaborer ensemble. Lorsqu'une telle collaboration devenait importante dans les récits au point de pouvoir être perçue, (notamment quand la question du montage des textes devait être analysée dans sa relation aux arts), alors le caractère intermédial des récits ne s'en trouvait que considérablement amplifié.

Les passages du récit djebarien que nous avons retenus, parce qu'ils présentent les caractéristiques d'une intermédialité mise à l'œuvre de manière implicite, exposent aussi souvent, en même temps, des indices explicites d'intermédialité qui en soutiennent et révèlent l'existence. D'autres extraits, dépourvus de tels indices, ne favorisent pas moins des procédés d'écriture aptes à créer des effets esthétiques proches de ceux que produisent les techniques d'autres arts. C'est qu'ils ne font pas moins partie d'un ensemble, la littérature djebarienne, qui demeure généralement marquée par toutes sortes d'influences artistiques. Nous nous sommes contentée, pour notre part, de faire une interprétation de lecture.

Dans sa relation au cinéma, nous avons pu apprécier le fait que le récit djebarien multiplie des stratégies d'écriture originales capables de créer des effets de visualité aussi nombreux que divers : des effets de surimpression visuelle, de cadrage, de prises et d'angles de prises de vue fragmentant la vision des personnages (et la nôtre par la même occasion), d'éclairage et de mouvements de caméra. De même, nous avons découvert que d'autres stratégies d'écriture produisent dans le récit djebarien des effets de sonorité étonnamment proches de ceux qui découlent de l'emploi de techniques précises au septième art : effets de « voix qui se voient », reconnaissables au septième art à travers le phénomène communément appelé de « regard à l'écran » ou « de regard à la caméra » ; effets de surimpression sonore, d'accompagnement musical et d'enregistrement sonore.

Les effets de montage, dans le sens cinématographique du terme, sont aussi remarquables dans les textes d'Assia Djébar. La co-présence de plans contrastés dans les structures phrastiques et transphrastiques, qui ne sont raccordés que par des sutures visibles, en l'occurrence par des signes de ponctuation, sans qu'aucune transition ne soit rendue sensible entre les plans, contribue à donner l'impression que le texte se déroule à la fois de manière fluide et fragmentée, comme c'est le cas pour les images

au cinéma. Il s'agit d'un bel exemple de transposition d'une technique de montage cinématographique, dit métaphorique. La présence d'ellipses spatio-temporelles œuvre pareillement en ce sens dans les textes d'Assia Djébar. Et quand l'écrivaine fait se suivre des paragraphes qui, chacun, présente une action différente dans un endroit distinct, alors que les actions ont toute cours en même temps, elle parvient pareillement à reproduire l'effet d'un montage de type cinématographique, dit parallèle d'actions simultanées. La synchronie de jeu qui est appliquée sur des espaces-temps dissociés excelle à rendre cet effet.

Le fait que l'univers mental des personnages soit omniprésent dans le récit djébarien, que les protagonistes nous soient très fréquemment montrés dans des états seconds, en train de rêver, d'halluciner et/ou de se remémorer le passé ; le fait aussi que ce récit invite incessamment le lecteur à considérer et à vivre sa lecture sous le mode d'une spectature ; le fait, enfin, qu'il fasse presque tout passer exclusivement par les yeux, la bouche et les oreilles de ses personnages, qu'il fasse essentiellement d'eux des personnage-regard, des personnage-voix et des personnage d'écoute..., tout cela contribue fortement à prédisposer le récit djébarien à une écriture-cinéma, puisque le septième art est doté de ces mêmes caractéristiques.

Si l'on considère maintenant une intermédialité rapprochant le texte non plus du cinéma, mais d'une certaine peinture, nous constaterons par ailleurs que la question du rêve permet aussi à Assia Djébar de passer du tableau de Delacroix à l'écriture de la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger* : le travail du rêve étant également proche de celui de la peinture, comme l'a rappelé Pierre Luquet² ; et l'esthétique du peintre romantique se réclamant aussi du rêve et de ses modes d'expression fantaisistes. En faisant des procédés de condensation et de déplacement, tels que Freud les a définis à propos du travail du rêve, des techniques d'écriture propres, Djébar réussit à mettre au jour une réalité demeurée latente sur la toile du peintre. La co-présence des plans contrastés dans l'écriture djébarienne permet en outre à l'auteure de créer des effets de visualité proches de ceux que favorise Picasso, justement déterminés par une esthétique cubiste du fragment. Dans le cas de certaines descriptions, la co-présence des plans contrastés fait effectivement apparaître dans

² Pierre Luquet, « L'œil et la main », dans *Psychanalyse des arts de l'image*, loc. cit., p. 109-142.

l'esprit du lecteur des images découpées par bribes éparses, sous des angles différents et selon des formes variées.

De même, dans *l'Amour, la fantasia*, les épisodes, toujours marqués par l'esthétique de Delacroix, parce qu'ils incarnent chacun des moments choisis et condensés de l'Histoire de l'Algérie française, veulent représenter tous ensemble un tableau fragmenté de cette Histoire. *Le Blanc de l'Algérie*, enfin, qui s'inspire de l'esthétique de Kandinsky et que Djébar compare à une galerie funèbre, se résume à une succession de tableaux lugubres concentrant les sombres moments ayant précédé le trépas de personnalités pour la plupart assassinées en Algérie. Ces récits-tableaux, eux-mêmes fragmentés, restituent fidèlement les différentes étapes de chaque événement fatal que Djébar numérote afin de mieux les distinguer, suivant en même temps, en quelque sorte, le protocole de rédaction d'un scénario de film documentaire. Le renvoi à la peinture n'empêche alors pas l'écriture de s'inspirer simultanément d'une technique cinématographique.

Le cadre, dans une veine similaire, reste un concept clé que partagent la peinture et le cinéma³, dans les jeux de « montre-cache » qu'ils favorisent, les théories du champ et du hors champ qui en découlent, et que la prose romanesque de l'auteure algérienne revisite. Le récit djébarien, par les procédés d'écriture qu'il privilégie et les effets qui en découlent, soulève certains « problèmes de l'image⁴ », en l'occurrence celui de « la construction générale des lignes, des masses dans l'image (le cadrage) », certes, mais également, nous l'avons vu, celui de « la profondeur de champ (la perspective) », du « traitement de la lumière (couleurs, valeurs⁵) », etc.

Il se penche par conséquent inévitablement aussi sur la question de l'organisation spatiale. Ses descriptions ont le souci constant de traduire des mouvements de caméra, de se construire en empruntant au montage certaines techniques, de façonner, d'éveiller dans l'esprit du lecteur un véritable imaginaire du parcours de l'œil, de l'espace, d'« une perception de l'espace⁶ » :

³ La photographie et la mosaïque également, sur lesquels nous reviendrons bientôt.

⁴ Pierre Maillot, *L'écriture cinématographique*, op. cit., p.102.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 103.

Pourtant ce n'est que par métaphore que l'on peut dire [du récit djebarien] qu'il architecture l'espace. [...] [il] ne touche pas à la matérialité de l'espace, mais à sa représentation [dans le matériau verbal, littéraire⁷].

La relation qui unit le récit djebarien à la musique est par ailleurs remarquable à bien des niveaux. Outre les procédés d'écriture qui offrent à Djébar la possibilité de créer, dans *L'Amour, la fantasia*, des effets proches de ceux qui définissent l'esthétique de la sonate *Quasi una fantasia* de Beethoven, il y a ceux qui produisent des effets de chœur (lorsque l'abolition des signes typographiques permettant d'introduire de nouvelles voix entraîne leur confusion) et de refrain (lorsque des mots sont répétés, que des formules reviennent régulièrement dans les textes, comme systématiquement). De plus, le phénomène de confusion des voix n'est pas sans créer une certaine forme d'effet de surimpression sonore, telle qu'on la retrouve au cinéma. La présence de verbes introducteurs, autant que leur absence, peut similairement produire des effets de confusion s'ils sont noyés dans le flux narrato-discursif.

Dans une toute autre veine, l'esthétique de la répétition permet à Djébar de recouper celle de Picasso lorsqu'elle fait inlassablement répéter à ses personnages, dans *Femmes d'Alger*, le souvenir de leur passé : la revisitation incessante de l'histoire individuelle leur donne le pouvoir de mieux l'explorer, chaque fois sous un angle différent (et de mieux se découvrir à travers leur Histoire, par ricochet), comme le peintre s'est acharné à reprendre ses propres *Femmes d'Alger, d'après Delacroix* afin de mieux découvrir le sujet féminin, sous toutes ses facettes, pour mieux parvenir à faire ressortir la part de rêve qui l'habite, préoccupation première du peintre. En faisant se terminer un chapitre sur un mot-image identique à celui qui ouvre le suivant, Djébar parvient de surcroît, par cette autre forme de répétition, à créer un effet de fondu-enchaîné qui en entraîne un autre, très bref, de surimpression.

En définitive, le récit djebarien « entretient avec la musique une double relation⁸ ». Il s'en inspire en tant que matériau sonore du septième art (« bande-son qui accueille la totalité des sons⁹ »), mais aussi en qualité d'art indépendant ; alors « il a recours aux sons et aux œuvres musicales, comme éléments de signification¹⁰ [...] »

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

pour déployer des procédés d'écriture aptes à recréer des effets semblables à ceux qu'ils produisent.

Plus spécialement, l'esthétique de la répétition permet à Djébar de recouper à la fois celle d'une certaine forme de musique, de peinture et celle du fondu cinématographique.

Le principe de la condensation, typique de l'art photographique, a su bien répondre, enfin, à l'écriture d'Assia Djébar qui se plaît à dérouler ses histoires en fragments choisis, en une succession de petits tableaux, de moments prégnants. Ainsi, quand il arrive qu'une suite de paragraphes incarnant chacun l'un de ces instants féconds, se succédant non pas suivant la loi de la chronologie, mais plutôt selon un ordre thématique, faisant se lever dans l'esprit du lecteur une suite d'images (qui correspondent même parfois à des portraits), celui-ci a alors la sensation étrange de se trouver devant une sorte d'album. Ces images, parce qu'elles se réduisent à des fragments d'une réalité qui se veut beaucoup plus importante, parce qu'elles échouent à rendre compte de cette dernière de manière exhaustive, ne peuvent qu'inviter le lecteur de Djébar à une rêverie toute photographique, qui tente d'imaginer ce qui n'a pu être dit, saisi d'une telle réalité. Les personnages djébariens eux-mêmes basculent souvent dans l'univers du songe précisément pour cette raison.

Le nombre considérable de citations qui émaillent le récit djébarien, notamment le texte de *L'Amour, la fantasia*, et qui le plus souvent incarnent des descriptions de scènes historiques, fragmentent pour leur part l'écriture de manière assez fréquente et visible pour s'imposer parfois comme des « flashes » d'information.

Le roman *La Femme sans sépulture*, pour finir, dans le rapport qui l'unit à la mosaïque (art par excellence du fragment), restitue l'histoire de Zoulikha, héroïne-maquisarde de l'Histoire de la résistance algérienne. Et il le fait à travers des bribes de témoignages que les proches de Zoulikha livrent sur elle. C'est donc à travers la voix, les discours fragmentés des personnages que l'image-mosaïque de l'héroïne se construit graduellement dans l'esprit du lecteur. La mosaïque *Ulysse et les sirènes*, à partir de laquelle le texte s'écrit, propose elle-même de mettre une image sur ces voix-témoignages, une image fragmentée, qui résulte d'un collage de tesselles.

L'intermédialité se joue donc indéniablement, dans ce roman, à travers ce qui lie de manière significative la voix, l'image et le texte.

L'intermédialité du récit djebarien s'imisce partout, conquiert tous les territoires de la poétique, forme un réseau littéraire complexe de rapports interartistiques, sans cesse laborieux d'abord à cerner, puis à démêler.

Notre analyse du corpus a démontré que les renvois intermédiaux implicites peuvent être multiples dans le cadre d'un seul livre, et parfois dans un seul passage. Plus encore, les livres et les passages étudiés ont même présenté des cas où les renvois implicites sont simultanément faits à plusieurs médias (bien que ce ne soit pas toujours le cas ; cette thèse en a témoigné), à la fois au cinéma et à la peinture, au cinéma et à la musique, par exemple, l'influence des uns n'excluant pas la possibilité de l'influence des autres. Or c'est précisément la simultanéité de tels renvois qui, d'un point de vue méthodologique, reste peu évidente à prendre en compte lorsqu'elle s'impose à la lecture. Bien que cette « superposition » intermédiaire, cet « entrelacs » intermédiaire, pourrions-nous dire, demeurent ponctuels chez Assia Djébar... Car il existe en effet une espèce de côté « palimpseste » des références intermédiales dont le récit djebarien est truffé à plusieurs niveaux. Il faut préciser enfin que la relation dialogique, qui s'instaure parfois dans certains textes de notre corpus entre des médias ayant majoritairement marqué leur écriture et d'autres qui l'ont moins inspirée, est toujours plus ou moins développée. Un écart intermédiaire s'établit alors clairement entre eux.

La majeure partie du temps, les textes ou certains extraits de notre corpus se contentent plutôt de renvoyer implicitement tour à tour aux médias cinéma, peinture et musique. Alors, le lecteur en apprécie plus aisément l'intermédialité parce qu'elle lui apparaît de façon plus distincte. Il arrive cependant aussi que, malgré la multiplicité simultanée de certains renvois, le récit djebarien favorise nettement une dominante intermédiaire, le cinéma davantage que la peinture ou la musique pour ne retenir que ce cas de figure. La complexité de l'étude du phénomène d'intermédialité n'en est pas moins présente, mais comporte ainsi des variantes sensibles pour le lecteur qui doit savoir les remarquer et les considérer.

Enfin, nous souhaiterions clarifier ceci : si les rapprochements que nous avons opérés entre le récit djebarien et différents médias résultent d'un geste d'interprétation,

ce geste se fonde en partie sur des indices explicites d'intermédialité — textuels, intertextuels et paratextuels — qui ont engagé une telle lecture.

La plupart des effets que nous avons relevés (de visualité surtout) constituent aussi, certes, un phénomène courant en littérature et se retrouvent dans plusieurs autres œuvres écrites. Mais c'est indiscutablement leur incroyable récurrence, leur concentration qui assure au récit djebarien, de ce point de vue, sa nette distinction.

Assia Djébar, qui travaille sans relâche sur l'Histoire et sur la mémoire féminine de son peuple à travers une optique qui se veut en même temps autobiographique, ne peut que s'intéresser à la question du fragment, trait fondamental de son écriture, si l'on considère que le mécanisme du souvenir (qu'il soit mis au service d'une quête historico-sociale ou personnelle) fonctionne précisément selon les lois de la fragmentation. La remémoration n'étant autre chose qu'une opération de découpe du passé, partielle et plus ou moins arbitraire : il lui est parfaitement impossible de répertorier tous les moindres détails que l'Histoire recèle, pour ensuite les assembler en vue d'une saisie intégrale de sa réalité.

Tout se passe, par ailleurs, comme si l'intermédialité permettait à Djébar de réaliser efficacement cette grande entreprise, cette quête archéologique de l'Histoire et de la mémoire des Algériennes aux enjeux à la fois sociaux et personnels.

L'Histoire et la mémoire ne représentent pas la même chose, or il est intéressant de le comprendre aussi dans la perspective de l'intermédialité, car celle-ci permet simultanément, et paradoxalement, de faire de la mémoire le prolongement de l'Histoire, et vice-versa. Les productions culturelles que Djébar convoque dans ses récits (cinématographiques, picturales, musicales, etc.) peuvent faire figure d'archives, selon la définition courante qui leur est réservée et que Michel Foucault exploite à ce titre dans son *Archéologie du savoir*¹¹ : il s'agit de textes conservés, dont la société préserve la mémoire, et qui sont, à divers degrés et de différentes façons, représentations figées de l'Histoire, traces qui se veulent être un véritable trésor du passé collectif. Le statut d'œuvres d'art des archives dont s'inspire Djébar contribue en outre à leur conférer un « imaginaire » particulier, à la fois pareil et autre que celui qui est habituellement constitutif de l'archive discursive. Dominique Maigne

¹¹ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

allègue en effet que l'archive discursive « suppose une relation à une source, la délimitation d'un espace fondateur, authentifiant¹² » qu'on ne peut évidemment qu'imaginer puisqu'ils demeurent révolus et empreints de mystère ; ce qui ouvre la porte à une mémoire originelle de l'archive malaisée à cerner, et par conséquent davantage susceptible de se construire historiquement sur des récits hypothétiques, voire fictifs dans certains cas. Les médias qui informent la littérature djebarienne, qui participent activement de son écriture, sont bien sûr des archives porteuses d'un imaginaire semblable : l'Histoire arabo-musulmane, essentiellement patriarcale, a évacué les femmes de ses manuels et c'est donc aussi en tentant de faire parler les Algériennes muettes de certaines peintures et des campagnes de *La Nouba*, par exemple, que les textes de Djébar ont également donné une voix à une mémoire orale, souvent férue de contes et de légendes au féminin. Mais les médias qui prennent part au récit djebarien favorisent parallèlement un autre imaginaire, plus fantaisiste, dans la mesure où ils invitent fortement à la rêverie. Ce que nous avons dit à ce propos, au sujet de l'image photographique, peut sans conteste s'appliquer à l'ensemble des arts fétiches de la prose de l'auteure. Ils n'interpellent pas moins la subjectivité, le besoin d'évasion, sentiments que la principale narratrice-personnage des romans, associée à Assia Djébar, entretient d'ailleurs ouvertement, comme d'autres protagonistes. L'intermédialité mise à l'œuvre dans les récits de l'écrivaine, nous rappelle sans arrêt que l'Histoire n'est pas simplement qu'une affaire d'archives (dans le sens premier du terme), de mémoire ou de souvenirs. Elle insiste sur le fait que l'Histoire est à fantasmer, à imaginer, à rêver, à créer là où l'homme n'a pu en garder aucun vestige, collectif ou individuel. Elle permet à Assia Djébar de faire se compléter et se prolonger l'archive et le rêve. L'« étymon latin [de l'archive], l'*archivum*, provient de l'*archeion* grec, lui-même dérivé de l'*archè* de l'*archéologie*¹³ », souligne Maingueneau. L'imaginaire, la fiction sont fortement engagés, impliqués dans l'écriture intermédiaire d'Assia Djébar, autant que peuvent l'être l'Histoire et la mémoire des Algériennes, en quête desquelles se lance l'auteure sans relâche. Quête

¹² Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, op. cit., p. 22.

archéologique, avons-nous déjà spécifié, qui reste indissociable de la question de l'*archivum* culturel situé au cœur même du projet scripturaire de Djébar.

En travaillant avec des productions, des représentations collectives et culturelles qu'elle ramasse et fragmente, l'écrivaine entre dans des univers où la réalité historique, la mémoire, l'imaginaire et le rêve se tiennent par la main, cohabitent, s'interpénètrent, se prolongent et collaborent ; où les possibilités sont démultipliées, les médias qui la retiennent et l'inspirent mettant à sa disposition un potentiel d'expression considérable. Du fait de son caractère intermédial intrinsèque, l'écriture djébarienne peut, d'une certaine façon extraordinaire, rendre tacitement visible et audible la musulmane. Cette écriture accorde sans conteste à la femme arabe, du fait même de son rapport intermédial au visuel et au sonore, une liberté d'être et de paraître absolument originale, dont elle ne pourrait jouir autrement. En définitive, un postulat s'impose avec force d'évidence : le travail monumental qu'Assia Djébar réalise sur l'Histoire et la mémoire de ses compatriotes passe indéniablement par cette intermédialité qui les déplace, creusant une différence par rapport aux discours dominants qui ont pour sujet d'étude l'Algérie et la femme arabe. Bien plus, ce travail sur l'Histoire et la mémoire dépend chez Djébar de cette intermédialité. Nous ne saurions trop insister là-dessus. L'intermédialité constitue un aspect majeur, incontournable de la poétique djébarienne qui ne saurait être définie, peu ou prou, sans elle.

¹³ *Ibidem.*

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

DJEBAR, Assia, *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002.

-----, *Vaste est la prison* (1995), Paris, Livre de Poche, 2002.

-----, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

-----, *Le Blanc de l'Algérie* (1995), Paris, Livre de Poche, 2002.

-----, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995.

-----, *L'Amour, la fantasia* (1985), Paris, Livre de Poche, 2001.

-----, *L'Amour, la fantasia* (1985), Paris, Albin Michel, 1995.

-----, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985.

-----, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Albin Michel, 2002 (ouverture de 1979 puis de 2001. Postface de 1979. Nouvelle inédite ajoutée, écrite en 2002 : « La nuit du récit de Fatima »).

-----, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Des Femmes, 1995 (ouverture et postface de 1979).

-----, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Des Femmes, 1983, (ouverture et postface de 1979).

-----, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des Femmes, 1980 (ouverture et postface écrites par Assia Djebar en 1979).

Corpus secondaire

-----, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.

-----, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.

-----, *Aïcha et les femmes de Médine*, drame musical en 3 actes, 2001.

-----, *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête*, drame musical en 5 actes, 2000.

-----, *La Beauté de Joseph*, récit, Arles, Actes Sud, 1998.

- , *Chroniques d'un été algérien*, Paris, Plume, 1993.
- , *Loin de Médine* paru chez Albin Michel en 1991.
- , *Ombre sultane* 1987, Paris, Jean-Claude Lattès, 1987.
- , *La Zerda ou les chants de l'oubli*, 1982.
- , *Ferdaous, une voix en enfer*, traduction française du roman de Nawal El-Saadoui, Paris, Des Femmes, 1981.
- , *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*, 1978.
- , *L'Assemblée des femmes*, adaptation théâtrale de la pièce d'Aristophane, 1970.
- , *The White Whore and the Bitplayer (La pute blonde et l'actrice des seconds rôles)*, adaptation théâtrale de la pièce de Tom Eyen, 1970.
- , *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, Alger, SNED, 1969
- , *Rouge l'aube*, Alger, SNED, 1969.
- , *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967.
- , *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard, 1962.
- , *Women of Islam*, Londres, A. Deutsch, Limited, 1961.
- , *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958.
- , *La Soif*, Paris, Julliard, 1957.

Études sur le corpus

AL-NAKIB, Mai, « Assia Djébar's Musical Ekphrasis », dans *Comparative Literature Studies*, vol. 42, n°4, 2005, p. 253-276.

ARESU, Bernard, « (D)écrire, entendre l'écran : *L'Amour, la fantasia* », dans NIANG, Sada (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone ; Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, coll. « images plurielles », 1996 (actes du Colloque « Écrit-Écran : Assia Djébar-Sembène Ousmane », Vancouver, Université de Victoria, octobre 1994), p. 209-224.

AAS-ROUXPARIS, Nicole, « La Femme-oiseau de la mosaïque : image et chant dans *La Femme sans sépulture* d'Assia Djébar », dans *Nouvelles études francophones*, vol. 19, n°2, automne 2004, p. 97-108.

-----, « *La Femme de sable* de Madeleine Ouellette Michalska et *La Femme qui pleure* d'Assia Djébar : regard voilé, regard qui vole », *Présence Francophone*, Massachusetts, 1995, n° 47, p. 139-149.

ASSA-ROSENBLUM, Sonia, « M'introduire dans ton histoire : entrée des narrateurs dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », dans *Études francophones*, vol. XII, n° 2, 1997, p. 67-76.

BACHOLLE, Michèle, « Women in their Apartment : the Trepassing Gaze », dans *Philological Papers*, n° 48, 2001, p. 18-28.

BEÏDA, Chikhi, « Dialogue avec les peintres », dans *Littérature algérienne (désir d'histoire et esthétique)*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 167-172.

-----, « Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar » (*Itinéraires et contacts de cultures : Autobiographies et récits de vie en Afrique*, vol. 13, n° 1, 1991, p. 103-108.

-----, *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des publications universitaires, 1990.

BENSMAÏA, Réda, « La Nouba des femmes du Mont Chenoua : Introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique », dans NIANG, Sada (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone ; Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, coll. « images plurielles », 1996 (actes du Colloque « Écrit-Écran : Assia Djébar-Sembène Ousmane », Vancouver, Université de Victoria, octobre 1994), p. 161-188.

BOIBESSOT, Stéphanie, « Voix et voies sur les chemins de l'identité féminine dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* », dans *Dalhousie French Studies*, n° 57, hiver 2001, p. 137-150.

BUDIG-Markin, Valerie, « Writing and Filming the Cries of Silence », dans *World Literature Today – Assia Djébar : 1996 Neustadt international prize for literature*, vol. 70, n° 4, automne 1996, p. 893-904

CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 2001.

-----, « Écrire de la main morte ou l'art de la césure chez Assia Djébar », dans *Esprit Créateur*, vol. 48, n° 4, p. 5-14, hiver 2008, p. 5-14.

-----, *Assia Djébar*, Ministère des affaires étrangères, La documentation française, 2006.

CASE, Frederick Ivor, « Esthétique et discours idéologique dans l'œuvre d'Ousmane Sembène et d'Assia Djébar », dans NIANG, Sada (dir.), *Littérature et cinéma en*

Afrique francophone ; Ousmane Sembène et Assia Djébar, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles » (actes du Colloque « Écrit-Écran : Assia Djébar-Sembène Ousmane », Vancouver, Université de Victoria, octobre 1994), 1996, p. 35-48.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Eugène Delacroix, Assia Djébar », dans *De la palette à l'écritoire*, vol. 2, Nantes, Joca Seria, 1997, p. 53-60.

CHAULET-ACHOUR, Christiane et Ali SILEM, « Peintres 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, p. 64-86.

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

CLERC, Jeanne-Marie, *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.

-----, « La guerre d'Algérie dans l'œuvre cinématographique et littéraire d'Assia Djébar », dans *L'Esprit créateur*, vol. 41, n°4, Hiver 2001, p. 89-100.

-----, « Du cinéma à la littérature : naissance d'une écriture métisse chez Assia Djébar, romancière et première femme cinéaste algérienne », *Colonizer and Colonized*, Theo D'Haen et Patricia Krüs eds., vol. 2, Amsterdam-Rodopi, 2000, p. 421-432.

DONADEY, Anne, « Rekindling the Vividness of the Past : Assia Djébar's Films and Fiction », dans *World Literature Today – Assia Djébar : 1996 Neustadt international prize for literature*, vol. 70, n° 4, automne 1996, p. 847-55.

-----, *Recasting Postcolonialism. Women Writing Between Worlds*, Portsmouth, Heinemann, coll. « Studies in African Literature », 2001.

DJAOUT, Tahar, « Assia Djébar, cinéaste », dans le cahier Culture d'*Algérie-Actualité*, n° 1276, semaine du 29 mars au 4 avril 1990, p. 39.

DOBIE, Madeleine, « The Woman as Look and the Woman as Voice : Assia Djébar and Leïla Sebbar », dans *Construction*, vol. 9, 1994, p. 89-105.

FISHER, Dominique D., *Écrire l'urgence. Assia Djébar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, 2007.

FLORES, Andrea, « Ruin and Affect in Assia Djébar's *Vaste est la prison* », dans *Alif*, vol. 20, 2000, p. 234-56.

GAUVIN, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », dans *Études françaises*, vol. 40, n°1, numéro spécial titré « Réécrire au féminin – Pratiques, modalités, enjeux », p.11-28.

-----, « Assia Djébar au pays du langage », dans Mireille Calle-Gruber dir., *Assia Djébar. Nomade entre les murs... Pour une poétique transfrontalière*, Paris, Académie royale de Belgique et Maisonneuve Larose, 2005, p. 219-230.

GHARBI, Farah Aïcha, « Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture », dans *Études françaises*, vol. 40, n° 1, « Réécrire au féminin – Pratiques, modalités, enjeux », p. 63-80.

-----, « " La Femme qui pleure " » : la nouvelle d'Assia Djébar et le tableau de Picasso », dans *Présence francophone*, n° 69, automne 2007, p. 151-171.

HADJ MOUSSA, Ratiba, « Le difficile surgissement de la mémoire », dans NIANG, Sada (dir.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone ; Ousmane Sembène et Assia Djébar*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996 (actes du Colloque « Écrit-Écran : Assia Djébar-Sembène Ousmane », Vancouver, Université de Victoria, octobre 1994), p. 198-208.

HELLER-GOLDENBERG, Lucette, « Assia Djébar, l'écriture de l'oralité et des voix qui l'assiègent », dans *Études francophones*, vol. XVI, n° 2, p. 25-32.

HUUGHE, Laurence, « Écrire comme un voile : The Problematics of the Gaze in the World of Assia Djébar », dans *World Literature Today – Assia Djébar : 1996 Neustadt international prize for literature*, vol. 70, n° 4, automne 1996, 867-876.

-----, « Déconstruction du regard panoptique orientaliste : la contribution narrative d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar », dans *Études francophones*, vol. 15, n° 2, automne 2000, p. 89-99.

HOFFER, Pamela, « Delacroix, Picasso et Djébar sur *Femmes d'Alger dans leur appartement* : Voyeurisme et libération à travers une optique cixousienne », *Études francophones*, vol. 16, n° 1, printemps 2001, p. 159-168.

HORVATH, Miléna, « Le regard en relais : les enjeux thématiques et narratifs du visuel dans la série *Arabian Quartet* d'Assia Djébar », dans *L'Entredire francophone*, Pessac, Presses de l'Université de Bordeaux, L'entredire francophone: Actes du colloque de Bordeaux, 2002.

-----, « Une poétique de l'entre-deux : figures de l'intermédiaire dans l'écriture d'Assia Djébar », dans *Présence francophone*, n° 58, 2002, p. 28-39.

LE CLÉZIO, Marguerite, « Assia Djébar, écrire dans la langue adverse », dans *Contemporary French Civilization*, vol. 9, n° 2, 1985, p. 235.

LIESBETH, Altes Korthals, « Identifié, mémoire, fantasme dans *L'Amour, la fantasia* de Assia Djébar », dans D'HAEN, Theo et KRÜS, Patricia dir., *Colonizer and Colonized*, International Comparative Literature Association, vol. 2, 1997, p. 433-448.

MÉNAGER, Serge-Dominique, « Assia Djébar, de l'écriture au cinéma », dans *Literator*, vol. 21, n° 3, novembre 2000, p. 109-121.

MICHEL, Raymond, « Pour une lecture polyphonique. Assia Djébar : Langage, Tangage, Langage Tatouage », dans *Pratiques*, n° 123-124, décembre 2004, p. 75-112.

MORTIMER, Mildred, « Reappropriating the Gaze in Assia Djébar's Fiction and Film », dans *World Literature Today – Assia Djébar : 1996 Neustadt international prize for literature*, vol. 70, n° 4, Autumn 1996, p. 859-66.

O'BEIRNE, Emer, « Veiled Vision : Assia Djébar on Delacroix, Picasso, and the *Femmes d'Alger* », dans *Romance Studies*, vol. 21, n° 1, mars 2003, p. P. 39-51.

PEYSSON-ZEISS, Agnès, « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* : de l'histoire muette au cinéma parlant », dans *Cinémaction*, n° 111, deuxième trimestre, 2004, p. 81-85.

SCHUCHARDT, Béatrice, « Fragmenter et faire flotter : à propos de l'esthétique postcoloniale de transition dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar », dans AREND, Elisabeth, Dagmar REICHARDT et Elke RICHTER (dir.), *Histoires inventées : la représentation du passé et de l'histoire dans les littératures françaises et francophones*, Peter Lang, Germany, Frankfurt, p. 85-99.

-----, « L'amour, la Fantasia by Assia Djébar : A Post-Colonial Staging of History and (Inter-) Media », *Arena Romanistica : Journal of Romance Studies*, vol. 2, n° 1, p. 146-163.

-----, *Schreiben auf der Grenze. Postkoloniale Geschichtsbilder bei Assia Djébar*, Köln, Weimar : Böhlau, 2006.

TEISSIER, Guy, « Paysages algériens dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar », dans GOYAULT, Sylvaine (dir.), *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, Université Blaise-Pascal, Centre de recherche sur les littératures modernes et contemporaines, 1997, p. 193-201.

TOMLINSON, Emily, « Assia Djébar's Algerian (White) Spaces, dans Gilby, Emma (éd. et introd.) ; Haustein, Katja (éd. et introd.), *Space : New Dimensions in French Studies*, Oxford, Peter Lang, 2005, p. 59-68.

WASSYLA, Tamzali, « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* », dans *Les Deux Écrans* (Alger), n° 5, juillet 1978, p. 45-49.

WEBER-FÈVE, Stacey A., « Assia Djébar as Film Theorist in *Touchia Ouverture* and *Ces Voix qui m'assiègent* », dans *The French Review*, volume 81, n° 3, février 2008, p. 60-68.

ZIMRA, Clarisse, « Autographie et Je/jeux d'espace : architecture de l'imaginaire dans le Quatuor d'Assia Djébar », dans HORNUNG, A. et E. Ruhe (éds.), *Postcolonialisme et autobiographie : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 117-135.

-----, « Mapping Memory », *L'Esprit Créateur*, vol. XLIII, n° 1, p. 58-68.

Entrevues et conférences d'Assia Djébar portant sur l'intermédialité

ARMEL, Alette, « Assia Djébar, la mémoire des femmes », dans *Magazine Littéraire*, n° 410, juin 2002, p. 98-103.

BEN SALAMA, Mohand, « Les Écrans. *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar », dans *Afrique-Asie*, lundi le 10 juillet 1978, p. 57-58.

DJEBAR, Assia, « Algériennes, le regard qui recule... » (conférence déroulée à Londres au Centre culturel français en janvier 1989), dans *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 78-87.

COWARD, David, « L'œuvre de Assia Djébar », entretien enregistré dans les studios du service de l'audiovisuel de l'Université de Leeds le 18 septembre 2001, p. 3-11.

COWARD, David 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, p. 168-179.

CIXOUS, Hélène et Mireille CALLE-GRUBER, « Farie une scène au féminin : rencontre avec Assia Djébar », dans *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 97-124.

DJAOUT, Tahar, « Assia Djébar, cinéaste. De la fiction du roman aux images de la réalité », dans *Algérie-Actualité*, n° 1276, semaine du 29 mars au 4 avril 1990, p. 39.

KHANNOUS, Touria, « The Subaltern Speaks : Assia Djébar's *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* », in *Film Criticism*, vol. 26, n° 2, hiver 2001-02, p. 41-61.

MARINIELLO, Silvestra (dir.), « Commencements », dans le numéro spécial de la revue *Cinemas* intitulé « Intermédialité et cinéma », vol. 10, n° 2-3, printemps 2000, p.47-62.

MORTIMER, Mildred, « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien », entretien réalisé le 18 septembre 1997 et publié dans *International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, n°3, 1999, p. 167-179.

RICE, Alison, « Translations and Transpositions : Travel (and) Writing in the Work of Assia Djébar », dans *Pacific Coast Philology*, vol. 39, 2004, p. 69-85.

RULLEAU, Claudine, « Une femme, un film », dans *France - Pays arabes*, n° 67, avril 1977, p. VII-VIII.

TAMZALI, Wassyla, « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* », dans *Les deux écrans*, vol. 5, 1978. Document non paginé.

TOMLINSON, Emily, « Assia Djébar's White Spaces », dans E. Gilby & K. Harstein éditeurs, *Space : New Dimensions in French Studies*, New York, Peter Lang, 2004, pages 59-68.

ZIMRA, Clarisse, « Afterwords », *Women of Algiers in Their Apartment* (traduction de Marjolijn de Jager), Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1992, p. 159-211.

-----, « Woman's Memory Spans Centuries : An Interview with Assia Djébar », dans *Research in African Literatures*, vol. 19, n° 1, printemps 1988, p. 197-201.

Thèses, mémoires et essais (sur Assia Djébar ou autres)

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BLANCHOT, Maurice, *L'Attente, l'oubli*, Paris, Galimard, 2003.

DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, P.U.M., 1999.

-----, « Un regard de femme », dans *Le Courrier de l'UNESCO*, octobre 1989, p. 34-37.

GHARBI, Farah Aïcha, *Femmes d'Alger dans leur appartement : une rencontre entre la peinture et l'écriture* (mémoire), Département d'études françaises, Université de Montréal, 2004.

HORVATH, Milena, *La poétique de l'entre-deux dans l'œuvre d'Assia Djébar*, thèse rédigée en co-tutelle (Université de Pécs en Hongrie – Université Bordeaux 3 en France) et déposée en 2003.

LESERVOT, Typhaine, *Globalization and the Female Body : Media Influences in Marie Redonnet, Maryse Condé, and Assia Djebar* (thèse), Université de La Caroline du Nord, 2004.

RAYNAULD, Isabelle, *Le scénario de film comme texte*, thèse de doctorat déposée à Paris VII le 14 mars 1991.

SCHUCHARDT, Béatrice, *Postkoloniale Geschichtsbilder bei Assia Djebar. Zwischen Dekonstruktion und Montage, Archäologie und Archiv*, Université de Siegen, 2005.

SIROIS, Martin, *L'ekphrasis du bouclier d'Achille (Iliade 18.478-617). Étude pour une nouvelle analyse esthétique de la description littéraire* (mémoire), Centre d'études classiques, Université de Montréal, 2000.

Intermédialité

ANATÉ, Kouméalo, « Usage des médias dans les littératures négro- africaines », *L'Entredire francophone*, Bordeaux, P.U.B., 2004, p. 131-150.

CALLENS, Johan, « *Intermediality* » (numéro spécial - Bruxelles), dans *Degrés*, vol. 28, n° 101, printemps 2000.

DÉOTTE, Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes et Manifestes, 2004.

GAUDREAULT, André, « Le cinéma entre intermédialité et littéarité », *Du littéraire au filmique*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 169-183.

GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », *La Transécriture, une théorie pour l'adaptation*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 31-52.

HELLER, Heinz B., « Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die " Technifizierung der literarischen Produktion " und " filmische " Literatur », dans Albrecht Schöne (éd.), *Akten des VII. Internationalen Germanistenkongress. Göttingen — 1985 —*, Bd. 10, Tübingen, Niemeyer, 1986, p. 277-285.

MC LUHAN, Marshall Herbert, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997.

MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », dans *Intermédialités*, n° 1 (naître), printemps 2003, p. 9-27.

MERCIER, Andrée et Esther PELLETIER (dir.), *L'adaptation dans tous ses états*, Québec, Nota Bene, 1999.

MONNET, Livia, « Toward the feminine sublime, or the story of a twinkling monad, shape-shifting across dimension : intermediality, fantasy and special effects in cyberpunk film and animation », in *Japan Forum*, vol. 14, n° 2, p. 225-268.

MOSER, Walter, « Pas d'Euphorie ! Anatomie d'une crise », dans *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 26, n° 209, 2001, p. 293-210.

-----, « Puissance baroque dans les nouveaux médias », dans *Cinémas*, vol. 10, n° 2/3, printemps 2000, p. 39-63.

MÜLLER, Jürgen E., « Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale », dans *Cinémas*, vol. 5, n° 1-2, automne 1994, p. 211-220.

-----, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », dans *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, printemps 2000, p. 105-134.

----- (éd.), *Texte et Médialité*, Paris, Les éditeurs, 1987.

-----, « Texte et médialité », dans *Mana*, n° 7, 1987.

-----, *Intermedialität. Formen Moderner Kultureller Kommunikation* Münster, Nodus, 1996.

ROBERT, Pierre, « Colloque La Nouvelle Sphère Intermédiatique », dans *Parachute*, n° 96, octobre-décembre 1999.

SCHRÖTER, Jens, Dans « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlicheb Begriffes », *Montage*, vol. 7, n° 2, 1998, p. 129-54.

WAGNER, Peter (dir.), « Introduction : Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Arts(s) » *Icons, Texts, Iconotexts, Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, De Gruyter, coll. « European Cultures, Studies in Literature and the Arts », vol. 6, 1996, p. 1-40.

Intermédialité littéraire

ASSELIN, Olivier, « L'Histoire ruinée, les maîtres trahis », dans Marie Fraser (dir.), Johanne Lamoureux (dir.), *Protée*, vol. 28, n° 3, « Mélancolie entre les arts », hiver 2000-2001, p. 53-64.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », Villeneuve-d'Ascq, 2007.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

JENNY, Laurent, *La prose singulière*, Paris, Belin, 1990.

LAMOUREUX, Johanne et Marie FRASER, « Présentation », dans *Protée*, vol. 28, n° 3, hiver 2000-2001 (*Mélancolie entre les arts*), p. 5-6.

RANCIÈRE, Jacques, « La fable contrariée », *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 7-28.

RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality, dans *Intermédialités*, n°6, 2005, p. 43-64.

VALTAT, Jean-Christophe, « L'autonomie intermédiaire du littéraire », dans un numéro spécial de la revue *L'Esprit Créateur*, « L'intermédialité littéraire », vol. 43, n° 2, été 2003, p. 3-9.

VILLENEUVE, Johanne, « L'ordinateur de Chris Marker, mélancolie et intermédialité », dans Marie Fraser (dir.), Johanne Lamoureux (dir.), *Protée*, vol. 28, n° 3, « Mélancolie entre les arts », hiver 2000-2001, p. 7-12.

-----, « La symphonie - histoire d'Alfred Schnihke (intermédialité, cinéma, musique) », dans *Intermédialités*, n° 2 (« Raconter »), automne 2003, p. 11-29.

VERMETTEN, Audrey, « Un tropisme cinématographique », dans *Poétique*, n°144, novembre 2005, p. 491-508.

Interdiscursivité

AUTHIER, Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », dans *DRLAV*, n° 26, 1982, pages 91-151.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

-----, « Les genres du discours » et « Le problème du texte », *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 264-308 et p. 311-338.

-----, « Du discours romanesque » *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 83-233.

DEPRETTO, Catherine (dir.), *L'Héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984.

-----, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Nathan, 1991.

RABATÉ, Dominique, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

-----, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

ROBIN, Régine, « Langue et discours », *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 20-34.

SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1982.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

Interartialité

DALANÇON, Joël, « Le poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels et un face à face », dans *Romnatisme*, vol. 66, n° 19, 1989, p. 61-74.

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990.

BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique (1868-1870)*, Paris, Flammarion, 1990.

-----, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Livre de Poche, 2000.

BRUNET-WEINMANN, Monique, « De l'intertexte à l'interartialité », dans *Europa*, vol. 4, n° 1, 1981, p. 5-15.

BRUNO, Giordano, *On the Composition of Images, Signs and Ideas*, New York, Willis, Locker and Owens, 1991.

DE DUVE, Thierry, *Essais datés I (1974-1986)*, Paris, Éditions de La Différence, 1987.

DE VINCI, Léonard, dans « Apologie de la peinture », *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987.

GREENBERG, Clement, « Toward a Newer Laocoon », *The Partisan Review*, vol. VII, 1940, p. 23-38.

HAGSTRUM, Jean, *The Sister Arts*, Chicago, Presses de l'Université de Chicago, 1958.

HEFFERNAN, James A. W., *Museum of words*, Chicago, University Press of Chicago, 2004.

HORACE, « De Arte Poetica Liber Ad Pisones » (Art poétique ou Épître aux Pinsons), dans *Horace – Œuvres complètes*, Paris, Librairie Garnier frères, vol. 2, 1950, p. 289-291.

KRIEGER, Murray, « Ekphrasis and the Still Movement of Poetry or *Laokoön* Revisited (1967) », in *The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 263-287.

LAFORGUE, Pierre, *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.

LEE, Rensselaer Wright, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula 1998.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon* (traduction de Jolanta Maurice Bialostocka), Paris, Hermann, 1964, p. 50.

MAJEWSKI, Henri, « Introduction : Art, Ekphrasis, and the Museum », dans *Transposing Art into Texts in French Romantic Literature*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, 2002, p. 13-19.

MITCHELL, W. J. T., « Space and Time. Lessing's *Laocoon* and The politics of Genre », dans *Representations*, n°6, printemps 1984, p. 98-115.

PLUTARQUE, *Moralia*, London, Loeb Classics Library, 1936.

SCOTT, Grant F., *The Sculpted Word*, Hanover and London, University Press of New England, 1994.

Intertextualité

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982.

COMPAGNON, Antoine, « La citation telle qu'en elle-même », dans *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 13-45.

DE BIASI, Pierre-Marc, « L'intertextualité », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1989, p. 323-325.

ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

-----, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

-----, « Le mot, le dialogue et le roman », dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pages 143-173.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Nouvelle

BOURNEUF, Roland, « La nouvelle et le rêve », dans *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du Colloque de l'année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, 1995, p. 166-171.

GRATTON, Johanne et Jean-Philippe IMBERT, *La nouvelle hier et aujourd'hui, actes du Colloque de University College Dublin, 14-16 septembre 1995*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Peinture et/ou écriture

DEGUY, Michel, « De l'image », dans MATHIEU-CASTELLANI, G. (dir.), *La Pensée de l'image*, Vincennes, P.U.V., 1994, p. 249-264.

DELAVEAU, Pierre, *Écrire la peinture*, Paris, Éditions universitaires, 1991.

GUILLERM, Jean-Pierre (Éd.), *Récits / Tableaux*, Paris, P.U.L., 1994.

HUGH, Honour *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas, 1988.

LECERCLE, François, « Donner à ne pas voir », dans *La Pensée et l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture*, P.U.V., coll. « L'imaginaire du texte », 1994, p. 123-127.

LUQUET, Pierre, « L'œil et la main », *Psychanalyse des arts de l'image : Colloque de Cerisy, 11-21 juillet 1980*, Paris, Éditions Clancier-Guénaud, « Centre national des lettres », 1980, p. 109-142.

MARIN, Louis, *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles, Témoins et témoignages, coll. « La connaissance », 1969.

VETTER, Anne, « De l'image au texte », dans *Peinture et écriture*, Paris, Unesco, coll. « Traverses », 1996, p. 207-215.

VOUILLOUX, Bernard, *La Peinture dans le texte*, Paris, CNRS, 1994.

— *Eugène Delacroix, Pablo Picasso et Wassily Kandinsky*

ALAZARD, Jean, « La conquête picturale de l'Afrique du Nord : l'Orient, thème romantique », dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 57, n° 316, 1930, p. 277-292.

-----, « Les peintres de l'Algérie au XIX^e siècle », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 3, juin 1930, p. 370-387.

BARTHÉLÉMY, Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997.

BARTHÉLÉMY, Jobert et Sophie LAMBERT, *Eugène Delacroix. Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, 1999.

BAUDELAIRE, Charles, *Pour Delacroix*, Paris, Éditions Complexe (établie par Bernadette Dubois), 1986.

BLANC, Charles, « Eugène Delacroix », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} février 1864, p. 6-47.

CRÉPET, Jacques, *Correspondance générale de Baudelaire*, 6 volumes, éditions L. Corard, 1947-53.

DAGUERRE, Alain et HUREAUX, Stéphane GUÉGAN, *L'ABCédaire de Delacroix et l'Orient* Paris, Flammarion, 1994.

DÉSALMAND, Paul, « Picasso par Picasso » (pensées et anecdotes), Paris, Ramsay, 1996, p. 124-126.

GAGNEBIN, Murielle, « Picasso iconoclaste... » et « La répétition dans la série *Le peintre et son modèle* de Picasso », dans *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1984, p. 124-136 et 105-125.

JOUBIN, André, *Journal d'Eugène Delacroix*, Paris, Plon, 3 volumes, 1996.

-----, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, 5 volumes, Paris, Plon, 1936-1938.

KANDINSKY, Wassily, *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 2003.

-----, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris chez Denoël en 1989.

-----, *Cours du Bauhaus* Paris chez Denoël en 1975.

-----, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991.

MOSS, Armand, *Baudelaire et Delacroix*, Paris, A.G. Nizet, 1973.

RÉGNIER, Georges, *Le peintre et le poète : Delacroix et Baudelaire* (film), Paris. Armor films, 1961, 19 min.-16mm.

SERRULAZ, Arlette et Annick Doutriaux, *Delacroix, une fête pour l'œil*, Paris, Gallimard, 1998.

Cinéma et/ou écriture

AUMONT, Jacques, « D'un cadre à l'autre », dans MÜLLER, Jürgen Ernst (dir.), *Texte et médialité*, Paris, Les éditeurs, 1987, p. 221-250.

BERGALA, Alain, *Initiation à la sémiologie du récit en images*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, Éditions de la Ligue Française de l'Enseignement, 1992.

BETTON, Gérard, *Esthétique du cinéma* Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1990.

BONITZER, Pascal, *Décadrages* (Paris, Seuil, 1985).

BORDWELL, David et Kristin Thompson, *L'art du film. Une introduction* (traduit de l'américain par Cyril Beghin), Paris, De Boeck University, 2000.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Folio 1988.

BUNUEL, Luis, « Poésie et cinéma » (enregistrement vidéo), dans *Premier Plan*, Société Radio-Canada, n°13, 1960.

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

-----, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Cinéma Essais », 1984.

CLERC, Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Londres, Peter Lang, 1984.

-----, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.

-----, *Écrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985.

DURAS, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, Folio, 1993.

FREUD, Sigmund, *Psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1973.

GARCIA, Alain, *L'adaptation du roman au film*, Paris, Diffusion, 1990.

GAUDREAU, André, « Système du récit filmique », dans Jürgen Ernst Müller (dir.), *Texte et médialité*, Paris, Les éditeurs, 1987, p. 267-278.

GAUVIN, Lise et Christina HORVATH, *Écrit vs Écran*, Montréal, Nouveaux Cahiers de recherche (CRILCQ), n° 5, 2006.

GÉLINAS, Marc-F, « Du film, du texte et du rêve, en tant qu'objets et activités symboliques », dans *Cinemas (Le Scénario)*, vol. 2., n°2-3, p. 121-133.

JOST, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

MAILLOT, Pierre, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 1996.

MARTIN, Marcel, *Le Langage cinématographique*, Paris, Les éditeurs de France réunis, 1977.

MENIL, Alain, *L'écran du temps*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 1975.

-----, *Essai sur la signification au cinéma II*, Paris, Klincksieck, 1972.

-----, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977.

-----, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1991.

-----, « La grande syntagmatique du film narratif », dans BARTHES, Roland, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 126-130.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1956.

TORNATORE, Giuseppe, *Cinéma Paradiso*, film réalisé en 1988.

VERNET, Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de L'Étoile, 1988.

VON TRIER, Lars, *Europa*, film réalisé en 1991.

Musique

COOPER, Barry, dans *Beethoven and The Creative Process*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Oralité et écriture

BARTHES, Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, 1999.

GOUX, Jean-Paul, *La fabrique du continu*, Paris, Champ Vallon, 1999.

MESCHONNIC, Henri, « Qu'entendez-vous pas oralité ? », dans *Langue française*, n° 56, 1982, p. 6-23.

-----, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.

ONG, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, METHUEN, 1983.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983.

Mosaïque

DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001.

Photographie et écriture

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

CARRERRA, Gaston Fernandez, *La photographie, le néant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

CHEVRIER, Jean, *Proust et la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1983.

DELORD, Jean, *Le Temps de la photographie*, Paris, Osiris, 1986.

DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1983.

DURAND, Régis, *Le regard pensif — Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 1988.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

-----, « Notes sur une esthétique de la vue : photographie et littérature », dans *Romantisme – Revue du Dix-Neuvième siècle*, vol. 118, 2002, p. 93-104.

PRÉDAL, René, *La photo de cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985.

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 2001.